

JULIEN DELVAUX

«A CHI?». *Confessione, gelosia e deliri nell'Innocente di Gabriele d'Annunzio*

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

JULIEN DELVAUX

«A CHI?». Confessione, gelosia e deliri nell'*Innocente* di Gabriele d'Annunzio

Con il presente contributo si intende proporre una riflessione su due temi dell'*Innocente* di Gabriele d'Annunzio: in primo luogo, quello della confessione, atto di parola che deriva in parte da una messa in scena ma che tuttavia manifesta la necessità del personaggio di plasmare il suo atto e di iscriversi in un ordine simbolico; in secondo luogo, il tema della gelosia e dei deliri, congiuntamente al corteo lessicale e alle immagini attraverso i quali si dispiegano. Verranno evocate le ispirazioni russe del romanzo e la trasposizione cinematografica di Visconti.

Nell'opera di d'Annunzio, il tema delle parole richiama spontaneamente l'amore sensuale che egli dedicava sia ad esse, sia alle immagini. Suggestisce anche l'idea di una certa enfasi, che l'accademico francese Armand Caraccio difendeva in questo modo: «Non è più lecito sorriderne quando questa enfasi ha subito, a suo merito, la prova dell'azione e del rischio».¹ Questo tema designa anche un luogo essenziale della relazione poetica con il mondo; Balducci ci ricorda che:

Le parole rendono l'uomo padrone del mondo - e l'artefice della parola è il padrone del mondo - ci insegna il Vate: ma le parole hanno forza propria, si combinano in modo da sfuggire al controllo del creatore - ci insegna l'artista notturno.²

Le parole costituiscono anche il luogo e la risorsa di molte medicine dell'anima: esse curano nello stesso momento in cui indicano parzialmente ciò che il soggetto non sembra dire. A tale proposito, il romanzo *L'Innocente* (1892) riflette le trasformazioni interiori del suo autore; d'Annunzio lo rivela un anno dopo al suo traduttore Hérelle affermando anche che questo periodo gli sembra già lontano: «*L'Innocente* è scritto da un uomo che ha molto sofferto e che ha guardato dentro di sé con occhi lucidi e attentissimi».³ E il romanzo è strutturato come una confessione: l'aristocratico Tullio Hermil rivela di aver messo a morte il figlio nato dall'adulterio della moglie, esponendolo al gelo notturno del periodo natalizio. Il personaggio, che prefigura il superuomo dannunziano, non è riuscito a superare il crollo del suo curioso e paradossale ideale di essere «costantemente infedele a una moglie costantemente fedele», né la sua gelosia di marito. Mentre dichiara la sua volontà di confessarsi però, egli afferma che:

La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi [...] Eppure bisogna che io mi accusi, che io mi confessi. A CHI?⁴

¹ A. CARACCIO, *D'Annunzio dramaturge*, Paris, Presses universitaires de France, s.d., 13 (traduzione mia). Hérelle, altresì, invocava la realtà vissuta per dissipare le critiche: «In tutta l'opera di Gabriele d'Annunzio c'è una sontuosità verbale che, in un certo senso, lo ha danneggiato. La sua lingua è così ricca, le sue immagini sono così abbondanti e brillanti, la bellezza della sua forma è così perfetta che molti lettori non hanno voluto vedere altro che il capolavoro di una sottile retorica e di un meraviglioso artificio letterario. Ma questo è un grave errore, come ci si può già convincere con le informazioni che precedono sui rapporti di queste opere con la realtà vissuta»: G. HÉRELLE, *Gabriel d'Annunzio ou théorie et pratique de la surhumanité* (a cura di M. CIMINI), Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2015, 62-63.

² M. G. BALDUCCI, *Per un'interpretazione dell'«Innocente» di Gabriele d'Annunzio*, in *Dal Piacere all'Innocente*, Centro nazionale di studi dannunziani, XV Convegno nazionale 15-16 maggio 1992, Pescara, Ediards, 82.

³ Lettera del 14 novembre 1892 a Hérelle in *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, 102.

⁴ G. D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, in *Prose di romanzi*, a cura di N. Lorenzini, vol.1, Milano, Mondadori, 2000, 360.

Collegando lucidità e sofferenza, la confessione dell'*Innocente* testimonia una profonda esperienza filosofica. Scritto ad immagine dello stesso d'Annunzio, anche se in seguito quest'ultimo sceglierà strade molto diverse, il romanzo presenta una coscienza che si confronta con se stessa e rivaluta il proprio percorso con parole e punti di riferimento nuovi, come, ad esempio, il barlume ormai riconosciuto di Giovanni di Scòrdio, che fornirebbe materiale per un'analisi non solo del delitto in una dinamica di appello e di risposta mancata, ma anche di una parola che falli nella realtà prima di essere rimessa in scena e riabilitata dalla narrazione. Come lo riassume Giammarco, che ne sottolinea anche la parte autotelica, la confessione nell'*Innocente*

andrebbe letta come confessione autotelica di un'iniziazione alla dolorosa condizione umana, piuttosto che come fittizio memoriale di un omicida, quale può essere invece considerato il lungo racconto preparatorio Giovanni Episcopo.⁵

La riflessione che verrà svolta nel contesto di questo articolo intende concentrarsi sulla confessione del romanzo riportandola a qualche principio del linguaggio e dell'incontro con l'altro. Un'analisi del 'potere della parola' nell'*Innocente* non avrebbe potuto però limitarsi alla confessione: se in generale la parola può fungere da luogo di civiltà e scambio simbolico o da rimedio per l'anima, essa può anche essere diabolica, distruttiva. A tale proposito, la seconda parte di questo articolo affronterà il delirio omicida di Tullio nonché delle sue spaventose 'parole di potere'. Se il commentatore francese Chardin⁶ esita nell'annoverare d'Annunzio tra gli autori più profondi della gelosia nella letteratura moderna, cercheremo invece di ricordare o evidenziare la notevole creatività delle immagini del Vate, elaborate con un'acuta e dichiarata preoccupazione di ispirarsi agli psicologi del suo tempo, in modo da raggiungere un alto grado di precisione di linguaggio, che è usata anche nell'*Innocente* per il suo potere di indagine interiore, coniugando così le «precisioni della scienza alle seduzioni del sogno».⁷

I commenti relativi alla confessione nel romanzo dannunziano riguardano soprattutto la modalità del monologo interiore nonché le influenze francesi e russe.

Il Vate abbinava narratore e assassino, come in *Giovanni Episcopo*, e basa l'intera opera sulla psicologia; un'intenzione moderna e relativamente originale che in quel periodo trovava convinti ma rari sostenitori.⁸ Questo tema, insieme alle modalità specifiche del crimine, ricorda uno dei racconti di Maupassant intitolati *Confessione*,⁹ ma con importanti differenze. Innanzitutto, il bambino ucciso nel romanzo dell'autore francese è il figlio biologico del personaggio che confessa. In secondo luogo, nel romanzo dell'autore francese, la confessione è consegnata in una lettera che può essere interpretata come un'«evidente necessità di certificazione oggettiva dell'esperienza narrata»,¹⁰ da collegare con un'ambizione naturalistica, come scrive Cimini. Al contrario, l'*Innocente* dispiega la sua scrittura nelle immagini sfocate di un processo di rimembranza, ulteriormente complicato dalla sensibilità complessa, dalla dichiarata «multanimità» del personaggio.

⁵ M. GIAMMARCO, *Sul limitare dell'Ombra. Il giardino dannunziano ne L'Innocente*, «Italies», (2004), 8, 259-274 [https://journals.openedition.org/italies/1998/consultato il 31/08/22].

⁶ P. CHARDIN, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne. Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Genève, Droz, 1990, 10.

⁷ D'ANNUNZIO, *A Francesco Paolo Michetti*, in *Prose di romanzi*, a cura di N. Lorenzini, vol. 1, 639.

⁸ M. CIMINI, *D'Annunzio, la Francia e la cultura europea*, Lanciano, Carabba, 2016, 76.

⁹ *La confession* (1884). Pubblicata originariamente su *Le Figaro* il 10 novembre 1884. G. de MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, t. II, Paris, Gallimard, 1979.

¹⁰ CIMINI, *D'Annunzio, la Francia e la cultura europea*, 76.

La relazione tra crimine e confessione ricorda anche in parte l'equazione originaria di uno dei titoli più famosi di Dostoevskij, in cui il Vate riconosce in quell'epoca una fonte importante a fianco di Tolstoj¹¹. A tale proposito, non basterebbe dire che l'equazione dostoevskiana è rimessa in questione dal fatto che Tullio Hermil evidenzia il suo rifiuto di presentarsi davanti al giudice, tanto il castigo è in primo luogo interiore nell'opera dell'autore russo. Il fatto che la domanda «A CHI?» resta peraltro senza alcuna risposta formulata lascia intravedere diverse possibilità per quanto riguarda l'interlocutore: si può pensare al lettore, naturalmente, o come suggeriva Barberi Squarotti, ad un Dio invocato senza un sentimento religioso eccessivo; una proposta che egli riferisce alle ispirazioni dostoevskiane piuttosto frettolose del Vate¹². Sempre a proposito di queste ispirazioni russe, De Michelis aveva già collegato la novità della forma del monologo frammentato, che si trova anche in *Giovanni Episcopo*, con *La Mite* di Dostoevskij, di cui d'Annunzio avrebbe conservato soprattutto le eccellenze retoriche, senza la 'tormentosa complessità'¹³. Ed è vero che fino alle imprecisioni del ricordo del crimine, tutto sembra misurato e preparato nella parola di Tullio, come se i punti di riferimento del calendario o il significato di Giovanni di Scòrdio fossero stati ripetuti o minuziosamente elaborati e come se la parola di confessione fosse in gran parte motivata da fini retorici.

La confessione è stata relativizzata nella sua autenticità e profondità. Barberi Squarotti descrive l'appello come una «domanda a non si sa chi, senza direzione e, in fondo, senza nessun reale contenuto»:¹⁴ questa parola sarebbe chiusa in se stessa e non richiederebbe nessuna reale condivisione dell'esperienza, essendo Tullio troppo attaccato a un'identificazione solitaria, sublime ed eccezionale di se stesso. Questa limitazione sarebbe legata a quella della parola nel romanzo in generale: mentre ne sottolinea l'importanza, Barberi Squarotti afferma che essa non vi circola, il che sarebbe «la ragione più profonda dell'insuccesso complessivo del romanzo»,¹⁵ «senza dubbio il peggiore dei romanzi dannunziani».¹⁶ E così *L'Innocente* viene descritto come ripetitivo e incapace di coinvolgere il lettore all'altezza de *Il Piacere*: Andrea Sperelli sapeva «considerare la situazione con un certo distacco di ironia, cosa impossibile nella lunga confessione di Tullio»,¹⁷ la quale oscilla «tra uno sfinimento un po' moscio e flaccido e una tensione patetica».¹⁸ Inoltre, bisogna notare che Barberi Squarotti non è stato il solo ad osservare che il discorso era quello di un personaggio limitato all'ascolto dei recessi della sua anima e psicologicamente limitato alla consapevolezza di un egoismo personale mai fondamentalmente messo in discussione.¹⁹ La confessione di Tullio non è realmente dedicata a una riabilitazione della vittima, mentre invece, come afferma il criminologo belga de Greef nei suoi studi generali sulla confessione, indipendenti dall'opera dannunziana,

¹¹ Lettera del 14 novembre 1892 a Hérelle in *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, 102.

¹² G. BARBERI SQUAROTTI, *Lettura de «L'Innocente»*, in *Dal Piacere all'Innocente*, 7-31: 15, 29.

¹³ E. DE MICHELIS, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, 108. A proposito di Giovanni Episcopo: «Come subito fu facile notare, manca però all'invenzione dannunziana il più del modello; cioè il senso tormentosamente complesso dell'anima umana, la contraddittoria esperienza dei panorami morali, che nello stesso tempo contemplano (diceva Mitja Karamàzov) la Madonna e Sodoma».

¹⁴ G. BARBERI SQUAROTTI, *Lettura de «L'Innocente»*, 7-31: 16.

¹⁵ Ivi, 7.

¹⁶ ID., *Invito alla lettura di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982, 78.

¹⁷ ID., *Lettura de «L'Innocente»*, 7-31: 12.

¹⁸ ID., *Invito alla lettura di Gabriele d'Annunzio*, 78.

¹⁹ Ad esempio: G. TRAINA, «Giovanni Episcopo», in *L'innocente e Dostoevskij*, Centro nazionale di studi dannunziani, XV Convegno nazionale 15-16 maggio 1992, Pescara, Ediars, 139-150: 147.

il vero rimpianto sarebbe soprattutto costituito dall'idea tormentata che è impossibile restituire la vita a chi è stata tolta. Con un atteggiamento correlato: proiettarsi in una nuova personalità che non sarebbe più capace di uccidere.²⁰

Tullio Hermil, infatti, concede solo un'imprecisa 'presa di coscienza'²¹ di fronte alla bocca del piccolo Innocente senza mai arrivare a una vera e propria autoaccusa, il che porta Maurizio Serra a interpretare la confessione come una pura e semplice «messa in scena», che dà vita a un romanzo alla fine del quale troviamo «non uno ma due innocenti».²²

Tullio sembra infatti «dare la sua parola» in un modo che ricorda il marito de *La Mite*:

Perché mai dovrei calunniarmi? No, ascoltate, se volete giudicare un uomo, fatelo con cognizione di causa [...] In che modo occorre cominciare?²³

Tuttavia, c'è qualcosa di umanamente logico nelle esitazioni o nelle ritrattazioni di chi si confessa, che non sminuisce totalmente il valore della sua iniziativa. Così come ricorda Tolstoj, la confessione non è mai un atto insignificante:

Chi compie azioni malvagie odia la luce e non cammina in essa per paura di denunciare le proprie azioni.²⁴

La confessione è sempre simbolicamente impegnata dal momento in cui colui che si dichiara colpevole in virtù di un appello puramente interiore si presenta in una forma di relazione con la sua vittima; anche se questa identificazione può rimanere distante, la sua iniziativa si situa sempre tra la sfera individuale e ciò che è al di là. Quanto all'idea di messa in scena, soprattutto se assunta sotto forma di provocazione, non invalida automaticamente neppure quella della sincerità: essa può essere la negazione di un senso di colpa più o meno elaborato. La *Confessione di Stavroguin*, una parte dei *Demoni* riscoperta solo nel 1922 e che il Vate non poteva quindi conoscere all'epoca della stesura dell'*Innocente*, potrebbe essere esemplare a questo proposito: essa ritrae un rimpianto disordinato, combattuto tra un sentimento di superiorità e di totale abbattimento, tra un bisogno di penitenza e una smania di provocazione, che arriva a rompere un crocifisso. Stavroguin esprime a sua volta la sua grande indifferenza per il bene e per il male, il suo desiderio di schiacciare ogni rimorso suscitando disprezzo, ma anche il bisogno più umile di abbandonarsi ai suoi simili, di essere guardato da loro nella realtà dei suoi crimini.

Neanche l'indubbia parte di compiacimento e di egoismo della confessione di Tullio potrebbe screditarne totalmente il valore. Certo, la sua parola, che pretende di doversi «dare», non si dimentica mai in quanto seduzione e cerca solo relativamente una funzione espiatoria. Ma qualsiasi analisi che la condanni a non promettere altro sembra troppo affrettata. Possiamo ispirarci qui a una distinzione molto sottile e però fondamentale in Delitto e castigo, che il Vate potrebbe aver colto direttamente a meno che non ne avesse avuto l'intuizione personale: quella che esiste tra la posizione della confessione e l'avvento di un reale sentimento di colpa. Nel romanzo russo, questo sentimento viene infatti elaborato da Raskolnikov e 'rivelato', per così dire, nell'esperienza del

²⁰ E. DE GREEF, *Amour et crimes d'amour*, Bruxelles, Vandenplas, 1942, 254 (traduzione mia).

²¹ «Allora, dal silenzio, una gran luce si fece dentro di me, nel centro della mia anima. *Io compresi*. D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, 629.

²² M. SERRA, *D'Annunzio le magnifique*, Paris, Grasset, 2018, 146-147.

²³ F.M. DOSTOÏEVSKI, *Krotkaïa* (trad. fr. di E. HALPÉRINE), Paris, Plon, 1886, 35-36 (traduzione mia).

²⁴ L. TOLSTOÏ, *Ma confession* (trad. fr. di ZORIA), Paris, Albert Savine, 1887, 176 (traduzione mia).

carcere in Siberia insieme all'amore per Sonia, cioè ben dopo la confessione a lei. Così, l'iniziativa di Tullio e il suo bisogno di «dare la sua parola a qualcuno» possono essere ancora motivati dalla sola intuizione interessata del 'riposo' paradossale promesso dalla confessione (o portato dalla sentenza, nel caso di Raskolnikov).²⁵ Tutt'al più si può dire che *L'Innocente* non cerca di concentrarsi su un pieno dramma della coscienza. Luchino Visconti sembra trarne le conseguenze con la radicalizzazione e il suicidio finale del suo personaggio, nella misura in cui questa morte volontaria è più interpretabile in una prospettiva narcisistica e sulla scala dei sentimenti di inferiorità e fallimento, piuttosto che sulla scala di un'esperienza di colpa. Tuttavia, l'affievolito narcisismo del Tullio dannunziano non esclude ogni timido annuncio di reale colpevolezza. La vicinanza cronologica di Giovanni Episcopo può supportare il riconoscimento di questa possibilità, se siamo disposti a riconoscere un'identificazione autobiografica almeno parziale del Vate stesso con il personaggio Episcopo, al di là dell'accondiscendenza che gli viene solitamente attribuita:²⁶ c'è tutto un asse di sacrificio e di colpa vissuta in d'Annunzio, discreto forse in questo periodo 'pre-superomistico', ma che appare in opere successive come *Il libro segreto* di Donatella, in cui si diletta a recitare la parte del martire.

Il modo in cui il Vate riprende la lezione russa di rivendicare il suo crimine contiene certamente un determinato grado di artificio letterario. Ma dietro ai compiacimenti e all'auto-consolazione del personaggio, non dobbiamo dimenticare di valorizzare in sé il piccolo miracolo di questa confessione, perché al principio del suo approccio c'è qualcosa che non viene detto in quanto tale e che impedisce di ridurla a una «scrittura pura e semplice, che non va oltre se stessa»²⁷ (Barberi Squarotti). Come ogni domanda o parola, questo «A CHI?» della confessione esige una risposta, un desiderio di essere ascoltato; a questo proposito, Lacan affermava che l'evidenza del fatto non giustifica di tralasciarlo.²⁸ Di conseguenza, l'essenziale nel nostro caso sarebbe forse non tanto cercare di identificare unilateralmente un interlocutore, quanto considerare questo dono della parola come una forma di spossessamento di sé, che dà vita al romanzo. Anche se non potremmo impegnarci qui in una riflessione profonda sul linguaggio, è possibile almeno ricordare che esso implica un «non-potere» del soggetto; se accettiamo di ispirarci all'autore appena citato, possiamo affermare che è nella struttura del linguaggio, in particolare nelle aspettative che implica e che sono tante concessioni sulla soddisfazione immediata, che si costituisce il soggetto. Tullio impegna la sua singolarità articolandola con le parole di una lingua, che portano il segno della presenza dell'altro, e implica sempre, in una certa misura, le sue possibili risposte. La profondità psicologica della narrazione dannunziana va quindi oltre la semplice introspezione. Attraverso il suo atto di parola, Tullio si stacca, anche se solo timidamente, dal suo speculare ed eteronomo solipsismo di iper-seduttore, la cui logica si prolunga nella marcata endogamia del romanzo: è come se avesse improvvisamente preso coscienza che tutto ciò che può sostenerlo viene dall'altro.²⁹

Naturalmente, al di là di questo principio, ci si può legittimamente chiedere fino a che punto sia situata questa parola rivolta all'altro e se questo abbandono di sé non sia sempre troppo ripreso da

²⁵ Ricordiamo le parole del giudice Porphiri Petrovich a Raskolnikov: «Perché La metterei in prigione per farLa riposare?», DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtement* (trad. fr. di A. MARKOWICZ), vol. II, Arles, Actes Sud, 1996, 316 (traduzione mia).

²⁶ Ad esempio: JULIAN, P., *D'Annunzio* (trad. ing. di S. HARDMAN), New York, Viking, 1973, 84; G. HÉRELLE, *Gabriel d'Annunzio ou théorie et pratique*, 240.

²⁷ G. BARBERI SQUAROTTI, *Lettura de «L'Innocente»*, 7-31: 16.

²⁸ J. LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 249.

²⁹ Ivi, 257-258.

un gioco di manipolazione. Nella sua ricerca generale sulla confessione, lo psicoanalista Reik, allenato ad ascoltare ciò che le parole del soggetto non vogliono o non possono dire, non opera una fondamentale disgiunzione tra manipolazione e sincerità, soprattutto quando c'è un intervallo tra il crimine e la sua confessione (il quale è di un anno, nel caso di Tullio Hermil):

Il linguaggio è diventato progressivamente più sfumato, quindi ha tutte le carte vincenti nel sottile gioco che ruota attorno all'espressione e alla repressione, è il docile strumento del nostro desiderio di dire qualcosa nascondendolo.³⁰

L'identificazione di uno spossessamento di sé, anche relativo, nell'iniziativa di Tullio, porta anche a riconoscere il senso del vuoto che c'è intorno alla sua domanda, come irresistibile forza di interlocuzione. A tale proposito, si potrebbe ancora una volta essere più generoso di Barberi Squarotti con questo testo dannunziano:

È, intorno alla sua confessione, il vuoto assoluto, poiché Dio, pur implicitamente chiamato dalla domanda enfaticamente scritta in maiuscolo, non è più concreto di questa recentissima domanda a chissà chi [...].³¹

La domanda «A CHI?» è, inoltre, una domanda che differenzia il Tullio dannunziano da quello viscontiano perché, in un modo che si aggiunge a una serie di altre trasformazioni (il film mostra un personaggio radicalizzato nel suo egoismo o in un ateismo che può essere un'estensione logica del personaggio di d'Annunzio), il Tullio di Visconti non manifesta lo stesso bisogno interiore di confessione e non si interroga in maniera diretta su chi possa essere il suo interlocutore. In un vestito che sembra riguardare un aspetto che Georges Hérèlle aveva sottolineato nel superuomo dannunziano, quello «vaudevillesque»,³² egli confessa il suo crimine a Teresa Raffo. E lei, con uno sguardo annoiato, non riflette l'idea di colpa, non suscita, o almeno non ancora, alcun turbamento interiore. Così, nell'opera di Visconti, la confessione non manifesta ancora la necessità di lottare contro un crollo personale, non segnala di per sé un distacco dal solipsismo del personaggio, dalla sufficienza delle sue illusioni e dal suo naturale rapporto con il mondo, vissuto esclusivamente secondo i suoi desideri.

Il potere della parola permette a Tullio di proiettarsi parzialmente al di là del suo crimine. Nell'immagine di Giovanni di Scòrdio e negli altri appelli esplicitamente tolstoiani del romanzo che non sono stati ascoltati in precedenza, il personaggio cerca di dare ordine e senso alla sua storia, e quindi a se stesso. Anche in questo caso, la messa in scena del discorso non è da incriminare: è addirittura propria dell'essere umano, che può provare una forma di godimento nel reinterprete il proprio trauma e rendersi così attore di ciò che ha vissuto passivamente. Il termine 'passività' può essere qui giustificato evocando sia l'interesse di d'Annunzio, in quel periodo, per i «Malades de la volonté» e irresponsabili delle proprie azioni,³³ sia la dinamica ricorrente di «irrealtà» nel crimine, come definito da vari psicoanalisti,³⁴ oppure ricordando anche che il racconto più o meno controllato degli eventi e le razionalizzazioni di Tullio si sgretolano non appena ci si immerge nel

³⁰ T. REIK, *Le besoin d'avouer. Psychanalyse du crime et du châtiement*, Paris, Payot, 1973, 268 (traduzione mia).

³¹ BARBERI SQUAROTTI, *Lettura de «L'Innocente»*, 7-31: 16.

³² HÉRÈLLE, *Gabriel d'Annunzio ou théorie et pratique*, 214.

³³ Secondo le teorie di Théodule-Armand Ribot. BALDUCCI, *Per un'interpretazione dell'«Innocente»*, 81-105: 85; CIMINI, *D'Annunzio, la Francia e la cultura europea*, 82.

³⁴ Ad esempio LACAN, *Écrits*, 125-150; e D. LAGACHE, in *Œuvres de D. Lagache*, a cura di E. Rosenblum, t. II: *Le psychologue et le criminel* (1947-1952), Paris, Presses universitaires de France, 1979.

punto più intenso del delitto. Il crimine è esso stesso ‘agito’, si potrebbe dire, in una dinamica di annullamento della personalità, che affascinava il Vate, e in una dissociazione alla quale è già stato avvicinato il termine «schizofrenia». ³⁵ Come sostiene Reik, il ricorso al potere della parola può compensare questo processo:

La confessione frena, anche se solo temporaneamente, il processo di disintegrazione della personalità. ³⁶

L’«impulso a confessare» è catalizzato da un crollo narcisistico che è anche di Raskolnikov, non appena gli ideali superomistici che lo sostenevano vacillano definitivamente, ed emerge come punto bruciante di una correlazione evidenziata dallo stesso d’Annunzio in quel periodo, tra lucidità e sofferenza. In Tullio, così come in Raskolnikov, il fatto che il carnefice diventi consapevole del grottesco divario esistente tra il suo spirito di maestà e la minuscola realtà della sua vittima fa parte di questo crollo: il primo si rende conto della piccolezza del neonato adulterino nel momento in cui viene staccato dall’immagine del genitore rivale e avvicinato all’aureola di Giovanni di Scòrdio, proprio come il personaggio dostoevskiano si chiede se «Napoleone sarebbe andato a guardare sotto il letto di una vecchietta». ³⁷ In questo senso, il Tullio che confessa avrebbe potuto ricordare il «Pallido Criminale» di Nietzsche, colui che «era all’altezza del suo atto mentre lo stava commettendo, ma non poteva sopportare la sua immagine dopo averlo compiuto». ³⁸ Tra i bisogni inconsci da cui liberarsi e dai quali procede la confessione, Reik individua persino una segreta richiesta d’amore ³⁹ che, nel caso di Tullio Hermil, non sarebbe incoerente con il suo masochismo; ciò potrebbe avvalorare ulteriormente l’idea che il bisogno di essere giudicati, nell’opera dannunziana, va al di là di un’impostazione artificiale e ispirata dall’esterno.

Nella propria confessione, Tolstoj sottolinea che le sue colpe hanno determinato un prima e un dopo. ⁴⁰ Tullio Hermil, invece, rimane formalmente in uno status quo e non c’è alcun indizio che potrà davvero elaborare una nuova narrazione della sua storia o che rinascerà attraverso il potere delle parole. Possiamo solo ricordare che d’Annunzio, identificato, come spesso accade, con il suo personaggio, intende allontanare i suoi tormenti attraverso la scrittura. Per quanto riguarda Tullio però, le sue tanto decantate virtù di «multanimità» non mascherano la sua particolare difficoltà a proiettarsi nel tempo; in questo senso non è nuovamente così diverso da Stavroguin, abbandonato alla tirannia del momento e perseguitato dall’immagine di un ragno, che tesse lentamente la sua tela, o della piccola Matrioska, che lo minaccia con il suo pugno vendicatore. ⁴¹

Il crimine nell’*Innocente* nasce anche dal rifiuto di ‘dare parola’ e anche dal terribile potere che questa permette. Potremmo evocare qui un concetto di Lacan che forse oggi andrebbe rielaborato, ma che corrisponde bene all’atmosfera patriarcale e falocratica del romanzo. È il ‘Nome-del-Padre’,

³⁵ «Se il tormento interiore di Badon-Leremincé sembra assumere tratti ossessivo-compulsivi [...], quello di Tullio Hermil ha più i connotati di una schizofrenia, di una lucida follia che genera addirittura sensazioni di orgasmo [...]». CIMINI, *D’Annunzio, la Francia e la cultura europea*, 79.

³⁶ T. REIK, *Le besoin d’avouer*, 298.

³⁷ DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment* (trad. fr. di A. MARKOWICZ), vol. I, 471 (traduzione mia).

³⁸ F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra* (trad. fr. di H. ALBERT), Paris, Société du Mercure de France, 1898, 46 (traduzione mia).

³⁹ T. REIK, *Le besoin d’avouer*, 262.

⁴⁰ TOLSTOÏ, *Ma confession* (trad. fr. di ZORIA), 202.

⁴¹ Per un’analisi psicologica del personaggio di Stavroguin e delle sue dinamiche immaginarie, cfr. C. PLUYGERS, *L’au-delà de l’éthique chez Dostoïevski et Nietzsche*, «Cahiers du Centre d’Études pathoanalytiques» (a cura di J. MÉLON), IX (1996), Plainevaux, 89-94.

il cui tema è legato a un bisogno antropologico, specifico dell'essere umano: quello di dover nascere anche 'simbolicamente', di nascere una seconda volta in un modo che va oltre la nascita biologica. Nel romanzo vediamo così che Tullio rifiuta di includere il bambino nella sua stirpe poiché quest'ultimo condensa i tratti del suo rivale ed è quindi già colpevole per il solo fatto di essere nato, nonché per aver vampirizzato la madre senza legittimità. Se, secondo una nota formula, l'essere umano è 'parlato prima di essere parlante', la figura ancora indefinita del bambino eredita solo gli attributi più spietati, elaborati in un rapporto bloccato e speculare: Tullio lo definisce un «intruso», «pieno d'intelligenza e d'istinti malvagi» [...];⁴²

Quando ero costretto a toccarlo, quando mia madre me lo porgeva perché io lo baciassi, provavo per tutta la pelle lo stesso raccapriccio che mi avrebbe dato il contatto d'un animale immondo.⁴³

Le parole del bambino sono solo quelle delle sue grida e nulla infastidisce Tullio più della sua voce. È fondamentalmente perverso racchiudere, come fa il personaggio dannunziano, un essere all'interno di una parola, pretendere di enunciare la verità completa e negare la divisione significativa che lo costituisce (anche se è ancora solo un neonato). L'essere umano è, al contrario, ciò che è 'innominabile' e possiamo ricordare qui, con riferimento allo psicoanalista e criminologo Daniel Lagache, la differenza tra il verbo 'identificare con' e il verbo 'identificare qualcosa':⁴⁴ il primo verbo designa una relazione esistenziale; il secondo, completato da un complemento diretto, suggerisce un'oggettivazione in senso scientifico, che può essere anche una difesa dall' 'identificare con'. Il lessico del 'potere' di Tullio non è dissimile dal modo in cui Raskolnikov in *Delitto e castigo* cristallizza tutte le sue proiezioni intorno alla sua vittima, una vecchia usuraia, e la identifica come un 'pidocchio persecutore',⁴⁵ con cui non ha nessuna relazione esistenziale. In entrambi i casi, è possibile che tutto si basi su un'analoga visione immaginaria del mondo: la furia impulsiva e linguistica contro la vittima viene correlata all'idealizzazione di cui gode un altro polo, servito da una missione eroica assegnata al crimine. Nel caso di Raskolnikov, si tratta di un salvataggio immaginario della madre, che nell'ordine affettivo-immaginario non sembra essere totalmente estranea alla vittima reale, un salvataggio che viene compiuto sotto le prestigiose insegne di Napoleone. Nel caso di Tullio, l'atto è commesso in nome degli ideali di amore dedicati all'«Unica», l'«Ideale», che è circondata dalle altre figure idealizzate della famiglia.

Ero convinto che la salvezza della madre stesse nella morte del figliuolo. Ero convinto che, scomparso l'intruso, ella sarebbe guarita [...].⁴⁶

La fine del romanzo coincide con l'inserimento simbolico della bara del neonato accanto a quella della sorella Costanza, la rivelazione per Tullio dell'alterità del piccolo cadavere nonché il suo avvicinamento alla figura di Giovanni di Scordio. Nel processo di avanzamento degli impulsi omicidi, invece, il rifiuto di introdurre il bambino nel regno del linguaggio e del simbolico costituisce uno dei momenti più intensi e violenti del racconto. Tale introduzione è operata dagli

⁴² D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, 528.

⁴³ Ivi, 583.

⁴⁴ LAGACHE, *Quelques aspects de l'identification*, in *Œuvres de D. Lagache*, t. III: *Le transfert et autres travaux psychanalytiques* (1952-1956), Paris, Presses universitaires de France, 1980, 201-204: 203.

⁴⁵ DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment* (trad. fr. di A. MARKOWICZ), vol. I: 471-472; vol. II: 247.

⁴⁶ D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, 597.

altri membri della famiglia, secondo i loro limiti: essi lo chiamano come il padre di Tullio, «Raimondo», e lo considerano l'erede maschio atteso. La madre lo avvolge con le sue parole più tenere, cuce per lui un berretto e dei guanti delicati. Ella diventa sempre più presente nel romanzo e si potrebbe pensare, ma non troveremmo gli spazi necessari per farlo in questo articolo, che il dramma coniugale, a cui Visconti si è limitato, coprisse forse una scena del crimine più complessa, tanto più che, ancorato al suo mito personale, Tullio confonde i ruoli e le generazioni.

Un'onda di odio mi sorse dalle radici più profonde, mi parve affluire alle mani tutta con un impulso micidiale. Vidi il piccolo essere malefico che si gonfiava di latte, che prosperava in pace, senza alcun pericolo, circondato d'infinite cure. «Mia madre ama più lui che Giuliana! Mia madre si occupa più di lui che di questa povera morente! Ah, bisogna che io lo tolga di mezzo, ad ogni costo».⁴⁷

Il fratello Federico, ispirato dal Levine di Anna Karenina e probabilmente anche dallo stesso Tolstoj, suggerisce a Tullio un padrino per il bambino: il contadino Giovanni. La figura di quest'ultimo si armonizza con un passaggio specifico di Guerra e Pace che determina un appello sensibile all'Altro: parole che rimarranno impotenti, così come nessuna identificazione realmente compiuta con Giovanni impedirà il crimine. Visconti ha cancellato tutto questo orizzonte tolstoiano dal romanzo, dichiarando che Giovanni e Federico gli erano sembrati falsi.⁴⁸ Questa cancellazione, del resto, non è così assoluta come sembra e, come ha già sottolineato il critico Giori, la figura dello scrittore russo è al centro di una serie di trasformazioni fondamentali.⁴⁹ A un certo punto, il Federico viscontiano ricorda l'appello di Guerra e Pace («Siamo tanto ricchi...; e poi?»),⁵⁰ ma le sue parole rimangono impotenti, subito castrate dal fratello. Inoltre, mentre nel romanzo Federico non ha nulla a che fare con il presunto rivale, nel film è attraverso lui che Arborio (o d'Arborio) è introdotto sotto i nuovi tratti di un'alterità che si esprime nel campo sociale.

La confessione nel romanzo, attraverso la parola «A CHI?», testimonia dunque una rottura dell'atteggiamento autoritario di Tullio e del dispiegamento unilaterale del suo mondo. È anche una rottura rispetto alla logica dei deliri, che possono invece essere interpretati in termini di 'parola che fallisce'. Lacan afferma così:

Nella follia, qualunque sia la sua natura, bisogna riconoscere la libertà negativa di una parola che ha rinunciato al riconoscimento [...], la singolare formazione di un delirio che - fabulatorio, fantastico o cosmologico, interpretativo, rivendicativo o idealista -, oggettiva il soggetto in un linguaggio senza dialettica.⁵¹

Bisognerebbe anche richiamare elementi della psicoanalisi di Daniel Lagache, ispirata alla fenomenologia, che concepisce la gelosia come discorso, e come un modo di raccontare il mondo, come un progetto sartriano del mondo, un progetto guidato da un'intenzionalità di «disadattamento

⁴⁷ Ivi, 592.

⁴⁸ Intervista di L. Visconti operata da M. De LUMIÈRE, «Spettacoli et Società», 17 ottobre 1975; in parte ripresa in M. SCHNEIDER-L. SCHIRMER, *Visconti*, Arles, Actes Sud, 2009, 270.

⁴⁹ M. GIORI, *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros in Lucino Visconti (1963-1976)*, Milano, Il Filarete, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano n° 277, 2012, 378.

⁵⁰ S. CECCHI D'AMICO-E. MEDIOLI-L. VISCONTI, *L'Innocente. Libera riduzione dal romanzo omonimo di Gabriele D'Annunzio* (a cura di A. CATTINI), Comune di Mantova, Assessorato alla cultura, 2006, 103 (scena 41).

⁵¹ LACAN, *Écrits*, 279 (traduzione mia).

attivo alla realtà» e di «rifiuto «regressivo» di incontrare l'alterità fondamentale dell'esistenza.⁵² Lagache mette dunque il delirio in relazione anche con una mancanza di capacità di intersoggettività e, dopo il crollo dei suoi ideali, Tullio non cesserà di sondare il mondo ritirandosi in questa entità passiva e puramente egoista che lo psicoanalista ricollega all'Idios Kosmos di Eraclito.⁵³ Tutta l'attività di Tullio è quella di raccontarsi nei suoi sentimenti di ingiustizia subita e delle infami persecuzioni di cui pensa di essere la povera vittima. All'interno di questa narrazione, l'idea omicida progredisce, sempre più accettata. Il romanzo mostra così una grande arte di tesaurizzazione psicologica e progredisce per tappe: Tullio riflette sulla possibilità di suicidio, su quella di togliere il feto con un atto sessuale violento, sull'aborto che è impossibile, fino a questa idea suggerita da una lettura dimenticata... Le parole d'amore ritrovate con Giuliana, che tra l'altro non accetterà mai di dare il nome del padre ed è forse più ambigua di quanto non sembri, non invertiranno mai questa progressione. Questi episodi includono alcuni momenti notevoli, come la percezione de «la cosa tremenda»,⁵⁴ *visione* astratta davanti al corpo della moglie incinta,⁵⁵ o quando fugge dal neonato.⁵⁶

Infine, in questo 'racconto del mondo' che è la gelosia, d'Annunzio presenta un altro momento particolarmente struggente, ossia quello dell'annuncio della malattia del rivale, lo scrittore Arborio. Questa malattia è forse la stessa del suo vecchio amico Spinelli, che ne aveva provocato la perdita dell'uso della parola, cioè dello strumento di gloria letteraria del rivale, con cui ha inoltre certamente sedotto anche Giuliana. Tullio cerca di provare, di 'toccare' questa 'buona notizia' della malattia e va intenzionalmente in una libreria, il suo luogo di gloria, appunto. Un impiegato albino gli dice che Arborio soffre di una paralisi bulbare progressiva: il male del suo amico Spinelli! E si sta già sottoponendo al trattamento elettrico! Tullio è esultante, e una, due, tre volte, ripete le gustose osservazioni dell'albino... I medici non hanno alcuna speranza di salvarlo?

Impossibile [...] Impossibile [...] - No, signore, no. [...] Io incitavo l'albino con l'estrema attenzione, quasi ammirativa, che prestavo alle sue risposte [...] Ah!- ripetevo io con uno stupore ingenuo, come un uomo ignaro, volendo solleticare la vanità dell'albino e prolungare la conversazione [...] E in una quiete di biblioteca era assai gradevole sentir dichiarare con tanta sicurezza l'infermità incurabile dell'uomo detestato [...] Era una eccitazione singolarissima, un po' convulsiva, non mai provata, indefinita.⁵⁷

Quello che si può capire in questo episodio, la cui atmosfera è legata ad un sogno, è l'intuizione profonda di d'Annunzio della coincidenza tra crimine compiuto e crimine fantasticato, entrambi in grado di suscitare un «sentimento magico di onnipotenza»,⁵⁸ come diceva Daniel Lagache. Senza dubbio il Vate non aveva bisogno delle sue letture russe per intuire questa coincidenza, anche se sarà stato sensibile al terribile mal d'anima di Ivan Karamazov, causato dalla sua adesione spirituale al parricidio. Egli avrà letto anche dell'ebbrezza temporanea di Raskolnikov quando torna sul luogo del delitto e suona il campanello, come prima che la sua vittima derubata venga ad aprire la porta: «Una seconda volta, una terza; ascoltava e concentrava la sua memoria [...] Si sentiva sempre più

⁵² LAGACHE, *La Jalousie amoureuse*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, 319.

⁵³ Ivi, 596.

⁵⁴ D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, 516.

⁵⁵ Ivi, 534 e 555.

⁵⁶ Ivi, 528.

⁵⁷ Ivi, 547-548.

⁵⁸ LAGACHE, *Psychocriminogenèse*, in *Œuvres de D. Lagache*, t. II: *Le psychologue et le criminel* (1947-1952), 179-206: 200 (traduzione mia).

invaso dal piacere».⁵⁹ Questa campana dell'usuraia, che prima ricordava al giovane le catene del suo debito e la logica più fredda della domanda, ora manifesta una stretta coincidenza tra desiderio e soddisfazione. Va notato che questa scena di trionfo contro il rivale è presente in altre forme nella trasposizione cinematografica di Visconti e lì si svolge direttamente negli occhi di Giuliana.

L'Innocente è un grande romanzo del crimine e dell'esplosività naturale dell'essere umano. Romanzo virtuoso nella sua esplorazione dei recessi dell'anima, esso emerge dalla voce di un essere che prende coscienza di non avere diritto assoluto all'ultima parola e cerca con vari gradi di sincerità di decentrarsi, di uscire dalle sue impasse. Certo, nel corso del romanzo d'Annunzio presenta una serie di parole abortite o impotenti, ma alla fine egli mette al centro la presa della parola e come tale ne suggerisce anche il potere e gli effetti fondamentali.

⁵⁹ DOSTOÏEVSKI, *Crime et châtiment* (trad. fr. di A. MARKOWICZ), vol. I, 160 (traduzione mia).