

10 zi». ⁸ Il colle non è più quello, essendo stato in parte tagliato per dar luogo a una strada nuova, e piantato e ripulito e pettinato per diventare un giardino pubblico, il Pincio; ma «ermo» era anche quella sera di sabato. E si udivano bensì grida di fanciulli, felici della festa del domani; ma di qua e là, di lontano; e velavano appena la taciturnità del tramonto. Tornava un contadino con la vanga sulla spalla, dando la faccia rugosa ai bagliori del sole. Tornava una vecchierella con sul capo un piccolo fascio di stecchi. Un'altra le si fermava di contro. Stettero, nereggiando tra uno scintillio diverso e continuo, parlando tra uno scampanio fioco di voci remote. Parlavano a lungo: tentennavano la testa. Il «buon tempo» pareva non lo avessero conosciuto mai.

II

«Donzellette» non vidi venire dalla campagna col loro fascio d'erba: non ancora la lupinella ⁹ in-sanguinava i campi. Avrei voluto vedere il loro mazzolino, se era proprio «di rose e di viole»! Rose e viole nello stesso mazzolino campestre d'una villanella, mi pare che il Leopardi non le abbia potute vedere. A questa, viole di marzo, a quella, rose di maggio, sì, poteva; ma di aver già vedute le une in mano alla donzelletta, ora che vedeva le altre, il poeta non doveva qui ricordarsi. Perché il poeta qui rappresenta a noi cose vedute e udite in un giorno, anzi in un'ora; e bene le rappresenta, come non solevano i poeti italiani del suo tempo e dei tempi addietro. E come queste, ²⁵ così altre; e in ciò è la sua virtù principale e, aggiungerei se non fosse ozioso e noioso a proposito di poesia parlar di gloria, la principale sua gloria. Vedere e udire: altro non deve il poeta. Il poeta è l'arpa che un soffio anima, è la lastra che un raggio dipinge. La poesia è nelle cose: un certo etere che si trova in questa più, in quella meno, in alcune sì, in altre no. Il poeta solo lo conosce, ma tutti gli uomini, poi che egli significò, lo riconoscono. Egli presenta la visione di cosa posta sotto ³⁰ gli occhi di tutti e che nessuno vedeva. Erano forse distratti gli occhi, o forse la cosa non poteva essere resa visibile che dall'arte del poeta. Il quale percepisce, forse, non so quali raggi X ¹⁰ che illuminano a lui solo le parvenze velate e le essenze celate. Ora il Leopardi (io pensavo fermandomi a guardare i monti di Macerata, sui quali si contorcevano alcune nuvole in fiamma, come dolorando), il Leopardi questo «mazzolin di rose e di viole» non lo vide quella sera: vide sì un mazzolino di fiori, ma non ci ha detto quali; e sarebbe stato bene farcelo sapere, e dire con ciò più ³⁵ precisamente che col cenno del fascio dell'erba, quale stagione era quella dell'anno. No: non ci ha detto quali fiori erano quelli, perché io sospetto che quelle rose e viole non siano se non un *tropo*, ¹¹ e non valgano, sebbene speciali, se non a significare una cosa generica: fiori. E io sentiva che, in poesia così nuova, il poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune alla poesia italiana anteriore a lui: l'errore dell'indeterminatezza, per la quale, a modo d'esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, le capinere e i falchetti con quello di uccelli. Errore d'indeterminatezza che si alterna con l'altro del falso, per il quale tutti gli alberi si riducono a faggi, tutti i fiori a rose o viole (anzi rose e viole insieme, unite spesso più nella dolcezza del loro suono che nella soavità del loro profumo), tutti gli uccelli a usignuolo. Ma non erano usignuoli quelli che io sentivo tra gli uliveti della valle sottoposta; sebbene ⁴⁵ d'usignuolo sembrassero tre o quattro note punteggiate che promettevano, a ogni momento e sempre invano, il prorompere e il frangersi della melodia: preludio eterno. Quelle note d'usignuolo mal riuscito erano di cingallegre; e io le udivo a quando a quando dare in quegli striduli sbuffi d'ira o timore, che sembrano piccoli nitriti chiusi in gola d'uccello; le udivo, ora qua ora là, ⁵⁰ strisciare a lungo la loro limina mordace su un ferruzzo duro duro.

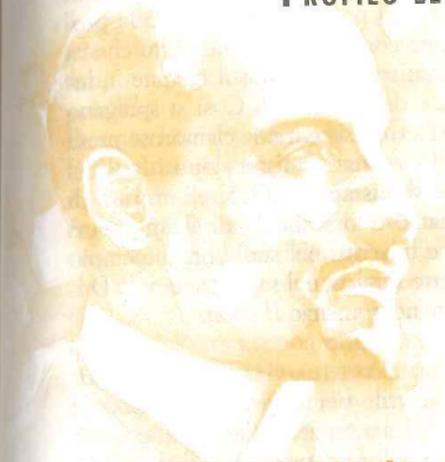
ANALISI DEL TESTO

L'«INDETERMINATO»

Nel paragrafo II ricorre la rappresentazione, già incontrata nella prosa del *Fanciullino*, del poeta come di colui che ha il compito di portare alla luce quanto è sotto gli occhi di tutti e che nessuno vede (cfr. p. 375, rr. 22-23, «la parola che tutti avevano sulle labbra e che nessuno avrebbe detta»). Ecco perché Leopardi diviene colpevole di indeterminatezza: l'attribuzione del valore simbolico agli oggetti non deve infatti allontanarsi, per Pascoli, dalla fedeltà all'oggetto stesso; una fedeltà cui Leopardi, che mai nella vita reale avrebbe potuto vedere insieme rose e viole, è venuto meno.

Gabriele D'Annunzio

PROFILO LETTERARIO



La vita «inimitabile» di D'Annunzio

Gli studi, la vita mondana, il successo precoce

Gabriele D'Annunzio nasce nel 1863 a Pescara, da Francesco Paolo Rapagnetta D'Annunzio e Luisa De Benedictis, terzo di cinque figli, in una famiglia borghese e agiata, che lo ricoprì di attenzioni, anche per la sua precocità intellettuale (ma con il padre, impenitente donnaio, il rapporto non è facile).

Tra il 1874 e il 1881 compie ottimi studi liceali nel prestigioso collegio Cicognini di Prato (Firenze). Ancora collegiale, pubblica la prima raccolta poetica, *Primo vere*, che suscita grande interesse e gli procura le prime amicizie, il critico Giuseppe Chiarini, amico di Carducci, e la cerchia di amici abruzzesi cui fu sempre legatissimo: il pittore Francesco Paolo Michetti, il musicista Paolo Tosti ecc.

Dal 1881 si trasferisce a Roma, iscrivendosi alla facoltà di lettere. Ma la vita brillante della capitale distoglie l'ambizioso provinciale dagli studi regolari: fecondo poeta e prosatore (nel 1882 due volumi, *Canto novo* e *Terra vergine*, ne confermano la fama nascente), frequentatore dell'alta società, D'Annunzio non prenderà mai la laurea. Nel 1883 sposa la principessa Maria Hardouin di Gallese, da cui avrà tre figli.

Tra il 1884 e il 1888 è cronista mondano del giornale «La Tribuna»: utile esercizio stilistico su situazioni eleganti e frivole, poi sviluppate nel primo e fortunato romanzo, *Il piacere* (1889). Dal 1887 intreccia una lunga relazione con Barbara Leoni e consolida molti rapporti intellettuali: con il filosofo Angelo Conti, con il letterato Adolfo De Bosis e con i più eminenti personaggi della Roma contemporanea, detta «bizantina» (dall'antica e raffinata capitale orientale Bisanzio) per l'impressione di splendida decadenza che suscitava. È ormai affermatissimo come scrittore.

Tra il 1891 e il 1892 vive a Napoli, collaborando tra l'altro al giornale «Il Mattino» degli amici Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, anche con pezzi critici e saggistici (è il pe-

riodo in cui scopre Nietzsche e Wagner). Intanto il letterato Georges Hérèlle gli offre di tradurre in francese il romanzo *L'innocente*: traduzione che incomincia a farne un personaggio europeo.

Un nuovo legame, con la contessa Maria Gravina, gli dà altri due figli, tra cui la prediletta Renata, che D'Annunzio soprannomina gentilmente «la Sirenetta». Nel 1895 compie un viaggio estivo in Grecia con Scarfoglio, Hérèlle e altri amici. Si trasferisce a Roma. Nasce l'amore intenso e tumultuoso con la grande attrice teatrale Eleonora Duse. Nel 1897 è eletto deputato per l'estrema destra, ma nel marzo 1900, dopo la repressione del governo Pelloux seguita ai tumulti popolari milanesi, passa clamorosamente a sinistra.

Le opere maggiori e l'«esilio» in Francia

Dal 1898 si stabilisce con la Duse in Toscana, a Settignano, non distante da Firenze, nella villa «La Capponcina». Lì vivrà, nel lusso più prezioso, sino al 1910.

In questo periodo nascono alcune tra le opere maggiori, in prosa (il romanzo *Il Fuoco*) e in poesia (il ciclo delle *Laudi*). Chiuso nel 1904 l'amore con la Duse, altre burrascose relazioni si susseguono e si intrecciano senza intervallo.

Soverchiato dai debiti (che lo costringeranno a mettere all'asta l'arredo e i libri della Capponcina) e assediato dai creditori, nel 1910 ripara in Francia, trattenendosi dapprima a Parigi, dove frequenta circoli letterari esclusivi e incontra scrittori e intellettuali illustri come Anatole France, Romain Rolland, Maurice Barrès e il musicista Claude Debussy (che gli musicerà un testo teatrale). In seguito si ritira sulla costa atlantica, ad Arcachon, nelle Lande, con la nuova amante, la contessa russa Natalia de Goloubeff («matta della più nera mattezza slava», così D'Annunzio). Allo scoppio della prima guerra mondiale, nel 1914, si riporta a Parigi e si schiera a favore dell'intervento antitedesco.

D'Annunzio interventista ed "eroe" di guerra

Nel 1915 rientra in Italia ed è tra i più fervidi interventisti, tra l'altro con un celebre discorso a Quarto (Genova). Dopo l'entrata in guerra dell'Italia, nonostante sia più che cinquantenne, prende servizio al fronte, mosso dall'ambizione di svolgere in ogni circostanza il ruolo del superuomo e da una valutazione estetizzante della guerra così come di ogni aspetto della vita.

Nel gennaio del 1916 un incidente aviatorio gli procura la cecità permanente all'occhio destro e gravi danni temporanei al sinistro, che lo costringono a una convalescenza veneziana, durante la quale scrive le prose di memoria *Notturmo*.

Si impegna poi in molte azioni di guerra rischiose: l'incurisione aerea su Pola nell'ottobre 1917, quella marina nella Baia di Buccari nel febbraio 1918, il volo su Vienna nell'agosto 1918. Ma soprattutto è clamorosa l'azione promossa subito dopo la fine della guerra, per la riconquista di Fiume e della Dalmazia, assegnate dai trattati di pace alla Jugoslavia: D'Annunzio occupa nel 1919 Fiume, alla testa di un gruppo di Arditi, e tiene la reggenza della città sino al Natale 1920, quando il governo italiano interviene per la smobilitazione.

Lascia Fiume nel gennaio 1921 e si sposta - con la nuova amante, la pianista Luisa Baccara, e un piccolo seguito di fedeli - in una villa di Gardone Riviera. Qui resta sino alla morte, nominato nel 1924 dal re, su proposta di Mussolini, principe di Montenevoso. La villa viene ingrandita e via via trasformata in una casa-museo, sovraccarica di arredi e reliquie, simbolo di tutte le esperienze della vita e dell'arte dannunziana, ammassate in uno spazio in cui domina l'orrore del vuoto e della luce. È questo il fastoso, pittoresco e funereo "Vittoriale degli Italiani", che D'Annunzio dona allo stato, invitando a considerarlo «come un qualunque de' miei poemi, come un qualunque de' miei drammi». Il D'Annunzio di Fiume aveva certo sperato di poter giocare un ruolo attivo nella politica italiana seguente; ma l'avvento al potere del fascismo e di Mussolini non consentì la presenza di comprimari pericolosi. Relegato nello splendido isolamento di Gardone che lo rendeva politicamente innocuo, a D'Annunzio «non restava che recitare la parte che il capocomico assegnava» (Petronio). Ancora lavorando, qui D'Annunzio vive gli ultimi anni, finché non verrà stroncato da un'emorragia cerebrale, il 1° marzo 1938.

UN'ECCLETTICA SPERIMENTAZIONE E LA CONOSCENZA DEL MERCATO LETTERARIO

Con D'Annunzio siamo di fronte a uno scrittore dotato di grande talento naturale, che si è cimentato in tutte le forme e i generi: dalla lirica al romanzo, al teatro, alle novelle, dalla prosa di memoria e di introspezione alla prosa politica. Il suo lavoro letterario, i cui ritmi instancabili sono spesso determinati anche dalle pressanti necessità economiche di una vita sfarzosa, è guidato dalla straordinaria capacità di cogliere le tendenze dominanti del gusto. Istantaneamente "sociologo", cioè intenditore del

mercato letterario della nuova società allargata (per esempio il bisogno collettivo del romanzo e del teatro), D'Annunzio fin dall'esordio conquista i favori del pubblico. Uno dei più acuti studiosi del suo stile di vita oltre che del suo lavoro, Ezio Raimondi, osserva che D'Annunzio «non perde mai il contatto con il pubblico, accettando la propria parte di personaggio come una specie di mito che va insieme vissuto e amministrato secondo il canone industriale della domanda e della offerta». Così si spiegano molti colpi di scena della sua esistenza: le clamorose prese di posizione politiche (la svolta a sinistra dopo i fatti del governo Pelloux, l'interventismo del 1915, gli eroismi di guerra, l'impresa fiumana) e lo scandalo di alcuni amori vissuti pubblicamente e trascritti nei suoi libri (l'esempio più famoso, ma non certo l'unico, è il rapporto con la Duse, descritto crudamente nel romanzo *Il Fuoco*).

L'ESTETISMO E L'IDENTIFICAZIONE TRA VITA E OPERE Il riferimento culturale più utile per capire D'Annunzio è l'estetismo, cioè la tendenza a separare l'arte dall'esistenza corrente dandole un valore superiore, e il desiderio che anche lo stile di vita dell'artista sia di squisita qualità: cfr. qui p. 300. D'Annunzio si conforma nelle opere, preziose da ogni punto di vista (stile, contenuti), e nella vita privata che lui stesso definisce «inimitabile»: l'abbigliamento elegantissimo, gli amori con donne belle, note e perlopiù stravaganti, le case lussuose, stipate come musei, gli sport mondani e audaci: dai cavalli alle corse dei cani, all'automobile e all'aereo (la parola «velivolo» è di sua invenzione), seguendo con tempestività anche il progresso tecnologico. «Io ho per temperamento» scrive «il bisogno del superfluo [...] ho voluto divani, stoffe preziose, tappeti di Persia, piatti giapponesi, bronzi, avori, ninnoli, tutte quelle cose inutili e belle che io amo con una passione profonda e rovinosa.»

LA RIELABORAZIONE E INTRODUZIONE IN ITALIA DELLE NUOVE CORRENTI CULTURALI EUROPEE

Altro dato da sottolineare è la prontezza di D'Annunzio nell'assimilare le novità culturali e letterarie e nel trasportarle in Italia, perlopiù dalla Francia: in particolare nel passaggio cruciale dal naturalismo al simbolismo, nell'accogliere l'esperienza dei narratori russi appena tradotti in Francia, nel recepire il decadentismo nei suoi vari aspetti. Perciò la sua scrittura procede secondo le più aggiornate esperienze europee, fino a impossessarsi negli anni novanta del pensiero di Nietzsche, per lui fondamentale sia nella riflessione sul mito e sul tragico, sia nella proposta dell'ideologia del superuomo, che peraltro veniva incontro a sue già evidenti predisposizioni: di una specie di atteggiamento superomistico si può dire che abbondino infatti, prima dell'incontro con Nietzsche, quasi tutte le opere e in particolare i romanzi, e gli stessi comportamenti biografici. O meglio: in D'Annunzio preesiste un *dandy* estetizzante, che l'insegnamento di Nietzsche fa evolvere in superuomo, fornendogli un'ideologia.

Le opere: i romanzi, le poesie, il teatro

«O RINNOVARSI O MORIRE!» Nella prefazione al romanzo breve *Giovanni Episcopo* (1891) D'Annunzio scrive: «O rinnovarsi o morire!». Queste parole possono valere come il manifesto della sua intera carriera, distinta da un continuo "rinnovamento" di forme, temi, modi, presente contemporaneamente in prosa e in poesia, gestite sempre in parallelo.

Il critico Luciano Anceschi ha osservato che, se il lavoro di D'Annunzio si può definire manierista, cioè fondato sulla ripresa di esperienze culturali altrui, D'Annunzio non si orienta però verso un unico «Modello Esemplare», ma verso «molti, successivi, e variabilissimi Modelli Esemplari che si sostituiscono continuamente tra loro». Si aggiunga che D'Annunzio raggiunge, nonostante l'uso dei vari «Modelli», una propria originalità, sia strutturale sia stilistica, e che dentro il costante "rinnovamento" è lo scrittore italiano più sensibile alla cultura simbolista e decadente europea. Da ciò gli derivano sia l'attenzione al simbolo nascosto sotto il reale e alle segrete "corrispondenze" (per usare il termine baudelairiano); sia il potere attribuito all'arte e alla parola, che egli giudica un esercizio di "veggenza" quasi magicamente divinatoria.

UNO STILE FASTOSO, AULICO E MUSICALE Il laboratorio tecnico e linguistico dannunziano è eccezionalmente ricco: lo stile è elevato e nobile, dominato anche in prosa da volontà di ritmo e musicalità; il lessico è aulico e arcaico, raramente si abbassa al quotidiano, ed è alimentato regolarmente dalla perlustrazione dei vocabolari, strumenti apprezzatissimi da D'Annunzio che li saccheggia con sistematicità. I suoi testi di riferimento sono molteplici: dai testi letterari classici (l'antichità romana e greca e la nostra tradizione illustre) a quelli contemporanei specialmente stranieri, a testi di critica, ad articoli di giornale, a manuali vari e perfino a guide turistiche, oltre ai vocabolari già ricordati. Da questi modelli D'Annunzio ricava molto spesso veri e propri calchi, persino sfacciatamente. Tale aspetto fu colto dai contemporanei, che lo accusarono di plagio in una famosa polemica, scatenatasi tra il 1895 e il 1896, che «finiva con l'essere ancora una operazione pubblicitaria» (Raimondi). Il punto critico più interessante della questione è forse questo: D'Annunzio pone sullo stesso piano disparati materiali che usa come fonte, alla stregua di elementi da riplasmare e fare propri, si tratti di autori illustri delle più varie epoche e culture, o di testi molto meno prestigiosi e più occasionali, di voci e intere citazioni vocabolaristiche, di lettere private alle sue donne e di sue note di taccuino. Il tutto viene riutilizzato come una specie di grande "vocabolario", per creare una pagina che nonostante la combinazione degli apporti resta inconfondibilmente dannunziana.

La scrittura di D'Annunzio risulta molte volte stucchevole per l'eccesso di magniloquenza, di enfasi e autocompiacimento, è sovraccarica di temi fastidiosi (il superuomo, la

retorica patriottica ecc.), ma altre volte raggiunge risultati aerei, musicalissimi, di penetrante intensità, specie in *Alcyone* e nelle prose memoriali del periodo "notturno". Tecnicamente, non va dimenticata la sapienza metrica e ritmica, che consentì a D'Annunzio, partendo dalla lezione carducciana delle *Odi barbare*, di arrivare a soluzioni brillanti, come l'invenzione della «strofa lunga» di *Maia*, riutilizzata liberamente anche in *Alcyone*.

FINO A QUI

I MODELLI DI CARDUCCI E DI VERGA NELLE OPERE D'ESORDIO

Non sorprende che D'Annunzio esordisca appena sedicenne, con la raccolta poetica *Primo vere* (1879), sulla scia del più autorevole maestro italiano dell'epoca, il Carducci "barbaro", lasciando già intravedere una delle costanti della propria ispirazione: il sensuale abbandono alla natura e all'istinto.

Nel 1882 Angelo Sommaruga, un editore operante in Roma molto adatto a D'Annunzio perché attento ai gusti del pubblico borghese e alla necessità di un'oculata propaganda, gli pubblica sia le poesie di *Canto novo* (dove ancora dominano i metri barbari e nei contenuti sensualismo e panismo) sia i racconti abruzzesi di *Terra vergine*, omaggio al verista Verga, ma con le debite differenze: D'Annunzio esprime una naturalità primitiva improntata a un arcaismo estetizzante, molto lontana dall'austerità del modello. Già agli esordi, D'Annunzio è al passo con i tempi, ma per ora si limita a seguire i maggiori modelli italiani.

Nel 1883 il nuovo volume, non più in metri barbari ma solo moderni, *Intermezzo di rime* (sempre per Sommaruga), suscita scandalo per l'erotismo dei testi: il dibattito relativo (con scritti di Chiarini e di altri critici di nome) viene raccolto da Sommaruga in un libretto "promozionale", *Alla ricerca della verecondia* (dove prevalgono le prudenze moralistiche).

Nel 1886 esce una raccolta poetica di gusto arcaizzante, *Isotta Guttadauro*, vicina al preraffaellismo inglese (il cenacolo di artisti decadenti che si rifacevano alla pittura e alla poesia prerinascimentale italiana) e più in generale al decadentismo francese e inglese. In questi stessi anni, mentre nello scenario culturale europeo sta tramontando il naturalismo, D'Annunzio avvia la sua lunga esperienza di romanziere, indirizzandosi verso un genere moderno destinato ai favori del pubblico. Lo colpisce molto la lettura di *À rebours* (Controcorrente, 1884) di Huysmans, per il suo estetismo sfrenato, tra raffinatezze e perversioni macabre.

Il Piacere: un romanzo estetizzante e simbolista

Nel 1889 esce *Il Piacere*, il suo primo romanzo, stampato con il maggiore editore d'Italia, il milanese Treves, da allora suo editore, scelto accortamente per collegarsi con il più attivo centro della penisola e con la più moderna industria culturale. Attentissimo alle novità europee, *Il Piacere* è un romanzo di gusto simbolista-decadente. Ambientato

in una Roma elegante e frivola, propone un eroe contemporaneo, un esteta aristocratico, letterato e uomo di mondo, Andrea Sperelli, primo di una galleria di *dandy* e "superuomini", nonché primo ritratto dell'autore, delle sue passioni amorose, letterarie, mondane. L'intreccio erotico è scandaloso e drammatico, lo stile è prezioso, con abbondanza di forme arcaiche e con continui effetti lirici.

► Per l'analisi dettagliata cfr. *L'opera*, pp. 384-385.

L'intimismo influenzato dai romanzieri russi e l'esperienza della "bontà"

Nel decennio 1880-90 si diffonde in Francia la conoscenza del romanzo russo ottocentesco (da noi presentato alle pp. 246-250). D'Annunzio leggeva con molto interesse le traduzioni francesi cercandovi un'altra strada da percorrere, dopo la liquidazione naturalista e l'esperienza estetizzante del *Piacere*. L'avvicinamento ai narratori russi significa per lui l'appropriazione di nuove tematiche intime: da un lato la bontà e la pietà sorrette da una potente spinta religiosa e cristiana (secondo il modello di Tolstoj), dall'altro l'ossessivo conflitto psicologico, con lo scavo tra patologie e alterazioni mentali (Dostoevskij).

GIOVANNI EPISCOPO Con il racconto lungo *Giovanni Episcopo* (1891, in volume nel 1892), delirante confessione in prima persona di un delitto d'amore ambientato in una squallida Roma piccolo-borghese e impiegatizia, D'Annunzio si accosta abilmente al modello formale e tematico di Dostoevskij.

L'INNOCENTE Nel più complesso romanzo *L'innocente* (scritto nel 1891, edito in volume nel 1892) tende invece a congiungere l'esperienza di Tolstoj (cioè il fascino della "bontà", della natura e della campagna, percepito però in senso estetizzante con eccessi stucchevoli) con l'impulso patologico alla Dostoevskij, che nella fattispecie provoca un tremendo infanticidio.

La vicenda dell'*Innocente* è questa: il dissoluto *dandy*-superuomo di turno, Tullio Hermil, scopre che la moglie, sempre tradita ma fedelissima, è incinta di un altro uomo; accetta la gravidanza per evitare scandali, ma poi espone il bimbo («l'innocente») al gelo, per provocarne la morte. Il romanzo è raccontato in prima persona dal protagonista secondo lo schema dostoevskijano della "confessione" (già usato nell'*Episcopo*). Lo stile, molto più che nel *Piacere*, tende verso una dimessa sobrietà.

LE ELEGIE ROMANE E IL POEMA PARADISIACO Il correlato poetico di questo "abbassamento di tono" è la raccolta delle *Elegie romane* (1892), trascrizione di un amore sullo sfondo seducente di Roma; e più ancora il *Poema paradisiaco* (1893) (o "poema dei giardini", secondo il significato del greco *paràdeisos*). Con questo testo, D'Annunzio inaugura una nuova moda poetica, anch'essa trasportata dagli ambienti letterari francesi: il passaggio dal parnassianesimo al simbolismo, la lettura dell'allusivo poeta e drammaturgo belga Maurice Maeterlinck, l'ingresso dei temi della

"bontà" e della "pietà". Il *Poema paradisiaco* rappresenta perciò il versante languido e colloquiale del grande sperimentatore D'Annunzio: insomma la voce più estenuata del suo sempre letteratissimo decadentismo. I temi privilegiati sono il ripiegamento introspettivo, le malinconie di amori prossimi a spegnersi o comunque dolorosi, la rievocazione dei lontani affetti familiari alla ricerca di una rigeneratrice "innocenza". La tecnica stilistica è "bassa": ricca di ripetizioni, di segmenti di discorso diretto, di interrogative ed esclamative, di punti di sospensione: tecnica che crea inconsuete analogie con Pascoli e che preannuncia molte scelte del futuro crepuscolarismo.

La decisiva scoperta di Nietzsche e di Wagner

Nel frattempo D'Annunzio andava già oltre: i primi anni novanta vedono la scoperta di Nietzsche e di Wagner. Dal 1891 D'Annunzio è a Napoli e ha ripreso l'attività giornalistica, specie sul "Mattino" della coppia Scarfoglio-Serao, con numerosi articoli critici dove elabora il superamento del naturalismo. Qui auspica la creazione del romanzo moderno, dalla prosa allusiva, tanto musicale da «gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la musica può suggerire»; e presenta Nietzsche come l'assertore di un nuovo modello di uomo moderno, «libero, più forte delle cose» e, ideologicamente, «rivoluzionario aristocratico».

IL TRIONFO DELLA MORTE Ma Giorgio Aurispa, protagonista del romanzo edito allora, *Trionfo della morte* (1894), non è ancora un superuomo, perché torbidamente malato nella volontà. Colto, appassionato (come D'Annunzio) di Wagner e in particolare del *Tristano e Isotta* (l'opera del 1859 simbolo di amore e morte), Giorgio è legato con una relazione distruttiva a Ippolita Sanzio. Oppresso dalla sua stessa sensualità, infine uccide la donna e se stesso. La tragica vicenda amorosa di Tristano e Isotta sembra fungere da modello alla catastrofe di Giorgio e Ippolita. (Sul personaggio di Ippolita e sulle rappresentazioni femminili perverse di D'Annunzio e della cultura decadente, cfr. INTERSEZIONI: *Immagini femminili tra fine Ottocento e primo Novecento*, pp. 416-421.)

LE VERGINI DELLE ROCCE Il tema del superuomo trionfa invece nel romanzo *Le vergini delle rocce* (1895): il tentativo di riscattarsi dalla mediocrità della democrazia coeva (del «grigio diluvio democratico» si parla sprezzantemente nell'*Introduzione* del romanzo) fa desiderare al protagonista Claudio Cantelmo, attraverso il matrimonio con una di tre nobili sorelle, di mettere al mondo un futuro re di Roma. Il debole intreccio però si dissolve in figurazioni simboliche, dentro una prosa intonata musicalmente, da romanzo-poema-sinfonia.

L'impegno critico e inventivo per la rinascita del mito

Nel 1895 D'Annunzio rilascia un'intervista a Ugo Ojetti, autore di un volume di colloqui con i più celebri scrittori

italiani dell'epoca (*Alla ricerca dei letterati*): qui auspica con enfasi un moderno «Rinascimento» ricco di contenuti mitici, secondo l'insegnamento di Nietzsche, che nella sua *Nascita della tragedia* (1872), studiando la civiltà greca, affermava che la morte del mito tipica della modernità segna la morte della poesia.

Importanza decisiva ha, in questo stesso anno, la già citata crociera compiuta in Grecia, in un'epoca in cui le campagne archeologiche avevano assunto straordinario rilievo (si pensi, per citare il caso più noto, alle scoperte di Schliemann a Micene).

La produzione teatrale

Insieme con la carriera politica, nel 1897 D'Annunzio avvia quella teatrale (favorita dall'incontro con la Duse): coincidenza significativa poiché, come scrive Contini, «il teatro è uno strumento di presa sulle moltitudini»; e, come sottolinea Raimondi, «teatro e politica [...] rivelano [a D'Annunzio] la realtà complessa della "moltitudine", che è non più soltanto un pubblico anonimo e distante, ma una forza da conquistare in un dialogo diretto, in una liturgia essenzialmente fisica». Si collocano in questi anni molti testi teatrali, prima in prosa poi in versi, dominati da tematiche voluttuose e catastrofiche, tra cui *Sogno d'un mattino di primavera* (rappresentato a Parigi con la Duse); *La città morta* (ancora a Parigi, ma in francese con la famosissima attrice Sarah Bernhardt); *La gloria*; *Francesca da Rimini* (1902, la prima tragedia in versi, di materia medievale e dantesca, passata al filtro di un manierismo archeologico decadente); *La figlia di Iorio* (1904, ancora in versi, ambientata in un Abruzzo mitico e atemporale). Seguono testi drammatici di chiara implicazione politica: *Più che l'amore* (1906, dove trapela l'incipiente nazionalismo); *La Nave* (1908, in versi, di marca imperialista). Del 1909 è *Fedra*, di tematica incestuosa; mentre il misticheggiante *Le martyre de saint Sébastien* (Il martirio di san Sebastiano) – scritto in francese – sarà musicato dal grande compositore Claude Debussy. (Sul lavoro teatrale di D'Annunzio alimentato dal mito, cfr. INTERSEZIONI: *Mito, cultura, letteratura: qualche percorso*, pp. 422-427.) Una menzione merita infine *Cabiria* (1914), soggetto cinematografico, che testimonia l'incursione in tutti i campi tentata da D'Annunzio.

Il rifacimento di Canto novo

Ritornando agli anni novanta, nel 1896 D'Annunzio rielabora, rifacendola quasi del tutto, la raccolta poetica giovanile (1882) di *Canto novo*. Le due edizioni sono diversissime tra loro, tanto da poter dire che si tratta di "due libri" piuttosto che della revisione di uno. Del resto, tra il 1882 e il 1896 D'Annunzio aveva attraversato le esperienze fondamentali che si sono dette, dall'adesione alla cultura simbolista all'avvicinamento a Nietzsche. Il rifacimento di *Canto novo* si inquadra in questo contesto: e infatti abbandona l'originario naturalismo e descrittivismo a favore di un nuovo orientamento mitico. La struttura generale è molto sfoltita (da più di sessanta testi si passa a ventisette)

e rifatta sobriamente (perciò la definizione dell'autore a Treves, di un «libro quasi greco composto»). *Canto novo* del 1882 presentava un disordinato accumulo di metri ("barbari" carducciani e tradizionali) e un taglio composito, indulgendo a maledettismi di maniera e ad accenti di ribellismo sociale. D'Annunzio elimina i metri tradizionali, conservando le barbare, ma con tecnica più raffinata e con un ritmo più originale che anticipa le novità di *Maia* e *Alcyone*; e fa cadere maledettismo, descrittivismo e toni di maniera, lasciando prevalere un sensualismo panico di cui accentua il significato simbolico-mitico.

L'ambizioso romanzo Il Fuoco

Nel 1900 esce *Il Fuoco*, complesso romanzo dai tanti ingredienti. D'Annunzio stava allora vivendo la relazione con la Duse, attrice celebre, un po' più anziana e più volte tradita. Nel *Fuoco* D'Annunzio squaderna la loro storia con particolari anche sgradevoli: la crisi in atto, un nuovo amore (reale) con una giovane amica della Duse, l'invecchiamento e la gelosia dell'attrice. La vicenda si svolge in una decadente Venezia (efficacemente ritratta), e ne è protagonista Stelio Éffrena, altro *dandy*-superuomo, intellettuale brillante che discute con una cerchia di colti amici (tra cui Daniele Glauro, dove è trasposto l'amico Angelo Conti) di prolisse questioni estetiche e letterario-musicali. Anche qui ha un posto notevole il culto di Wagner (che entra persino in scena; inoltre il romanzo si chiude con la sequenza del suo funerale, avvenuto in effetti a Venezia nel 1883).

Le Laudi, l'esito poetico più alto

Nel 1903 escono i primi tre libri delle *Laudi* (il cui titolo completo, di ispirazione francescana, è *Laudi del Cielo del Mare della Terra degli Eroi*), dove, almeno per ampi tratti, si esprime il massimo dei risultati poetici raggiunti da D'Annunzio. Ogni libro doveva prendere il nome da una delle sette stelle della costellazione delle Pleiadi (le mitiche giovani trasformate in stelle per proteggere la vita umana). Del progetto (incompiuto) vedono la luce nel 1903 *Maia*, *Elettra* e *Alcyone*. Seguiranno *Merope* (1912) e *Asterope* (1933), raccolte di magniloquenza civile e politica (*Merope* sulla guerra di Libia, *Asterope* sulla prima guerra mondiale).

MAIA E IL MITO DELL'«ELLADE SANTA» *Maia* inaugura il ciclo (esce nel maggio 1903, presso Treves) ed è aperta da due componimenti che funzionano come esordio per l'intera serie delle *Laudi*: *Alle Pleiadi* e *ai Fati* e *L'annunzio*. *Alle Pleiadi* e *ai Fati*, in terzine, ricco di reminiscenze dantesche, introduce il tema-mito di Ulisse, l'eroe e viaggiatore, eletto a figura-guida di *Maia*. *L'annunzio* riprende la struttura metrica delle antiche laudi (Gavazzeni) ed è scandito dal grido «Il gran Pan non è morto!», che annuncia un nuovo paganesimo, poiché Pan (dio della potenza sessuale) rappresenta la pienezza della vita cosmica e l'identificazione dio-natura. Su queste basi si sviluppa l'inebriante ritorno all'antica Grecia, sede di tutti i miti, che

costituisce la *Laus Vitae* (Lode della Vita), il poema di 8400 versi che occupa quasi per intero *Maia* e che vede l'originale creazione metrica della «strofa lunga» (cfr. pp. 399-400.)

L'INTRECCIO DEL POEMA Lo spunto autobiografico è la crociera dell'estate 1895 sullo yacht di Scarfoglio, con altri amici. Il viaggio, miticamente trasfigurato, è il perno dell'opera, ed è preceduto da una lode alla vita in tutti i suoi vari e molteplici aspetti. Dal canto terzo inizia il pellegrinaggio ai luoghi dell'antichità (l'«Ellade santa»), e subito avviene l'incontro con Ulisse, eroe «tutelare» dell'impresa. Itaca, Patrasso, Olimpia, Delfi, Atene, Delo, sono le tappe principali del viaggio, piene di rievocazioni classiche e mitologiche. L'eroismo degli antichi campi di battaglia richiama al poeta per contrasto l'orrore delle città moderne, prive di ogni spinta eroica. Per antitesi, lasciata la Grecia, il poeta si rigenera a Roma, in un altro «luogo santo»: la Cappella Sistina affrescata da Michelangelo, i cui titanici personaggi (allegoria del Dolore umano) sollecitano al riscatto dall'avvilente condizione dell'uomo moderno, invitando come Ulisse all'eroico isolamento in se stessi («Sii solo [...] e nel tuo cammino sii solo, / sii solo nell'ultima altura»). Procedendo dai mitici luoghi sacri, D'Annunzio esamina le contraddizioni contemporanee: il popolo che ha bisogno di nutrimento fisico e ideale, i demagoghi che dispensano menzogne, le guerre che infuriano. Appartandosi nella solitudine del Deserto (la necessità ritemprante della solitudine era indicata nel *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche, del 1883), D'Annunzio incontra la Felicità e per lei compone un «canto novello», utilizzando la «mitica forza» del linguaggio italico. Infine stende un omaggio a Carducci, il «Maestro» che prima di lui aveva dato espressione al classicismo ellenico e anticristiano, e conclude con una preghiera alla Natura, «madre immortale», al cui abbraccio si abbandona, prima di essere chiamato a nuove imprese poetiche.

IL FONDAMENTO MITICO FORNITO DA NIETZSCHE *Maia* (avviata nel 1896 e stesa quasi integralmente nel 1902-03) mette a frutto una ricca serie di esperienze culturali. L'orientamento di fondo proviene dalla già citata *Nascita della tragedia* di Nietzsche, con l'esaltazione della civiltà greca antica contro la decadenza della modernità: attraverso questa interpretazione, la Grecia appare a D'Annunzio come la culla dei miti e del tragico e il viaggio è un ritorno alla fonte della civiltà occidentale. Perciò *Maia* «segna [...] la progressiva riconquista della classicità, non solo sul piano estetico o letterario, ma anche su quello ideologico» (Gibellini). A questa luce vanno intese altre opere dannunziane: non solo la riscrittura di *Canto novo* (1896) e l'impresa del teatro, ma lo stesso *Alcyone* basato su analogo fondamento mitico.

In *Maia* il viaggio greco si alterna con quadri italiani (una parentesi toscana, e poi la visita alla Cappella Sistina di Michelangelo), perché il Rinascimento italiano secondo

D'Annunzio rinnovò la cultura classica; mentre il riferimento ai luoghi contemporanei vale come invito a ripristinare nella nuova realtà sociale un terzo possibile Rinascimento. È chiaro perché D'Annunzio definisse *Maia* «il primo poema moderno che raccoglie in sé la materia incandescente della vita nova e i ricordi del Passato augusto».

Numerosi spunti provengono inoltre dalla cultura francese tra i due secoli (opere come quelle di Edouard Schuré sui *Santuari d'Oriente*, di Charles Diehl sulle *Escursioni archeologiche in Oriente*, oppure i testi erotici e di manierismo alessandrino di Pierre Louÿs, o la traduzione degli antichi *Inni orfici* a opera del parnassiano Leconte de Lisle). Nello stile, il «poema» pecca spesso di eloquenza e retoricità, ma contiene alcuni squarci lirici non di rado affini ad *Alcyone*.

IL CAPOLAVORO ALCYONE È con *Alcyone* che D'Annunzio tocca il vertice del suo lavoro poetico. Elaborato dal 1899, *Alcyone*, terzo libro delle *Laudi*, esce alla fine del 1903 (il secondo libro è *Elettra*, pure edito nel 1903, di cui ricorderemo almeno i celebri ritratti di città provinciali italiane, *Le città del silenzio*).

Alcyone si presenta in apparenza come la trascrizione «lirica» di un'estate in Versilia trascorsa in compagnia della Duse, ma più profondamente si rivela la suggestiva mitizzazione del dato naturale, ancora una volta secondo l'insegnamento di Nietzsche. La raccolta, che include alcune delle poesie più meritatamente famose di D'Annunzio, è un canzoniere organico di accurata struttura.

► Per l'analisi dettagliata cfr. *L'opera*, pp. 401-402.

I vecchi temi e l'attualità dell'aeroplano

in *Forse che sì forse che no*

Nel 1910 esce l'ultimo romanzo di D'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, con l'apporto di recenti esperienze personali: l'entusiasmo per il volo che aveva portato D'Annunzio a frequentare i primi campi d'aviazione e a cimentarsi come pilota (il protagonista maschile Paolo Tarsis è aviatore); l'amore per Giuseppina Mancini, vittima di gravi disturbi mentali (il cui resoconto fu steso nel 1908 in un'opera edita postuma, *Solus ad solam*, utilizzata nel romanzo per descrivere la follia della protagonista femminile, Isabella).

Gli elementi di modernità tecnologica (aerei, automobili) conferiscono attualità al romanzo: è di questi anni il mito delle nuove tecnologie esibito sia dai futuristi, Marinetti in testa, sia da Mario Morasso, amico di D'Annunzio e autore di libri che inneggiano alle nuove invenzioni meccaniche (in particolare, *La nuova arma (la macchina)*, del 1905 (cfr., nel vol. 7, pp. 236-241, INTERSEZIONI: *Il mito della velocità e della macchina*). Ma l'opera intreccia miti moderni con vecchi temi dannunziani: infatti D'Annunzio ricava dall'ultima tragedia, *Fedra*, l'elemento dell'incesto e lo unisce a quello del delirio mentale. Di primaria importanza lo sfondo, proiezione dei senti-

menti turbati dei protagonisti: la decaduta Mantova, la terra Volterra.

L'unico a salvarsi dal fosco intreccio amoroso è Paolo, con la catarsi del volo: partendo alla ventura, dal Lazio atterra sulle coste della Sardegna.

In *Forse che sì forse che no* si assiste alla disgregazione delle strutture narrative e a una prevalenza del carattere onirico-simbolico: l'opera si risolve in una serie di frammenti allineati con sapienza ritmica e musicale e con gusto decadente-visionario.

La fase «notturna»

Con le prose antinarrative, di memoria e di diario intitolate *Le faville del maglio* si apre dal 1911 una nuova fase nel lavoro dannunziano: non più romanzi, né raccolte poetiche, ma l'affermarsi della prosa lirica, al confine tra le due categorie di poesia e prosa. Si è già osservato come il romanzo in D'Annunzio tendesse a far predominare le parti liriche e si caratterizzasse per l'evocazione antirealistica e simbolico-onirica, che (insieme con la perlustrazione dell'«ignoto») si potenzia nelle prose dell'ultimo periodo, dove manca il sostegno di un filo narrativo.

Questi sinteticamente i testi: *Le faville del maglio* (scintille originate dal fabbro quando batte con il martello, «maglio», sull'incudine; cioè noticine stese dall'artista in margine a opere maggiori) uscite sul «Corriere della Sera» a puntate dal 1911 al 1914 e poi raccolte in due volumi nel 1924 e nel 1928; *Contemplazione della morte* (1912), scritta per la morte di Giovanni Pascoli e dell'amico francese Adolphe Bermond; la *Licenza* (1916) e il racconto *La Leda senza cigno* (1913), in volume insieme nel 1916; il *Notturmo*, steso prevalentemente nel 1916 ed edito nel 1921; il senile *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto*, pubblicato nel 1936, ma collettore di frammenti spesso preesistenti.

Tale fase è conosciuta con l'aggettivo di «notturna», sia perché prende il nome dalla più nota di queste opere, il *Notturmo*; sia perché l'indagine dell'«ignoto» si esprime in modi sottili favoriti dal mistero della notte, come si legge in una favilla del 1912: «Sembra che la più potente arte evocatrice debba essere, come la magia, notturna». Ma non si deve pensare (come talora impropriamente si legge) che ci troviamo davanti a un D'Annunzio spontaneo, immediato, privo di strumentazione retorica e di compiacimenti linguistici e superomistici. La letterarietà è un elemento costitutivo di D'Annunzio, sempre presente nella sua pagina, anche in quella dall'apparenza meno ornata. Le prose «notturne» non si distinguono dunque per «semplicità» e «genuinità», ma per uno stile privo di costruzione romanzesca, concentrato sul proprio io interiore e sui segreti nascosti sotto le cose.

IL MANIFESTO DEL SIMBOLISMO «NOTTURNO»: DELL'ATTENZIONE

Il testo cardine del simbolismo «notturno» dannunziano, quasi un manifesto, è la «favilla del maglio» del 1911 inti-

tolata *Dell'attenzione*. Qui D'Annunzio chiarisce il segreto della sua nuova arte scrivendo: «Di tutte le mie facoltà quella che più assiduamente stimolo e aguzzo è l'attenzione». Questa specie di «attenzione» stimola la «veggenza» e la capacità «visionaria», le grandi qualità esercitate dal D'Annunzio «notturno», nel suo cammino «dentro l'ignoto». Anche lo stile è sensibilissimo: attento al ritmo, sfrutta musicalmente le consuete strutture iterative e simmetriche, usa una sintassi franta, spesso nominale, è ricco di antitesi, ossimori, di interrogative retoriche che producono un effetto di «trasognamento».

IL NOTTURNO Il *Notturmo*, di cui si troverà antologizzato un frammento alle pp. 413-414, è un diario lirico della guerra, scritto per gran parte nel 1916. D'Annunzio era in zona di guerra: dopo che (dicembre 1915) era morto il suo più fidato compagno di volo, il pilota Giuseppe Miraglia (commemorato nel *Notturmo*), nel gennaio 1916 durante un ammaraggio forzato nelle acque di Grado (provincia di Gorizia) fu egli stesso vittima di un infortunio che gli procurò la cecità totale e definitiva dell'occhio destro e fece temere anche per il sinistro. Costretto all'immobilità e al buio per due mesi, assistito dalla figlia Renata (da lui affettuosamente chiamata «la Sirenetta»), D'Annunzio si fa ritagliare da Renata sottili liste di carta sulle quali verga una riga per striscia con scrittura incerta: sono questi i «cartigli» su cui è stesa buona parte del *Notturmo*, poi pazientemente ricopiati da Renata stessa. Il lavoro fu ripreso più avanti dall'autore – che presto tornò a impegnarsi nelle azioni di guerra – e stampato nel 1921, presso Treves.

Il titolo, *Notturmo*, è un riferimento allo stato di cecità che per contrasto rende più acuti gli altri sensi e la concentrazione dell'artista. L'opera, anche per la connessione con le imprese di guerra che rievoca con molta enfasi, ebbe grande risonanza; e nel 1921 molti critici si accorsero della novità dello stile dannunziano: frammentista, inattesa moderno nella brevità sintattica. L'allora giovane critico Emilio Cecchi rese omaggio al vecchio maestro con pagine di grande acume, intitolate *Esplorazione d'ombra*, dove descrive il ritorno in scena di D'Annunzio con una maliziosa battuta: «Era tornato il gatto. Ed era giusto che il gatto fosse tornato di notte, a passi di velluto. Si ristabilì d'incanto il senso dell'ordine. Si fece un silenzio pieno di gerarchia». Cecchi intuisce anche che il D'Annunzio «notturno» è molto vicino alle «ricerche e scoperte dei «giovani»», alludendo alla letteratura vociana (di cui parleremo nel vol. 7, p. 268 e ss.), anch'essa lirica, frammentista e innovativa.

La laboriosa e multiforme carriera di D'Annunzio si chiude su una sperimentazione di notevole modernità, dove frammenti di penetrante intensità convivono con gli atteggiamenti del superuomo, ormai vecchio e recluso nel suo stesso mito, in quella claustrofobica casa-museo che è il Vittoriale, pensata a lode di sé.

Gabriele D'Annunzio

Il Piacere

L'opera



DATI COMPOSITIVI ED EDITORIALI

Il primo romanzo dannunziano fu scritto tra l'estate e il dicembre 1888 nell'ospitale casa "Il Convento" dell'amico pittore Francesco Paolo Michetti a Francavilla a Mare, in Abruzzo, e fu stampato presso Treves, a Milano, nel 1889, con notevole successo ma anche con qualche scandalo per la vicenda scabrosa e l'immoralità del protagonista. Nel 1895 uscì la traduzione francese del romanzo (con il titolo *L'Enfant de volupté*, letteralmente "Il ragazzo di piacere"), a opera dell'amico Georges Hérold, traduttore di D'Annunzio per molti anni. Il testo fu rimaneggiato strutturalmente dall'autore, prima di passarlo a Hérold, sia per rendere più lineare la scansione della vicenda, sia per eliminare alcuni episodi o particolari deotroppo smaccatamente da testi del decadentismo francese.

L'INTRECCIO

Il protagonista, Andrea Sperelli, è un *dandy*, intellettuale finissimo e poeta, ma altrettanto finemente immerso nella più scintillante ed esclusiva vita mondana di Roma. Andrea è diviso tra due relazioni amorose: con la bellissima ex amante, la sensuale e inafferrabile Elena Muti, ricomparsa in città sposata con un lord inglese dopo averlo abbandonato d'improvviso più di un anno prima, e la pura e spirituale Maria Ferres, moglie di un ministro del Guatemala (un tocco di esotismo!), incontrata di recente nella residenza in campagna della cugina di lui, durante la convalescenza per una ferita ricevuta in un duello. L'attrazione verso le due donne antitetiche (Elena rappresenta l'eros corrotto e fatale; Maria la dedizione nobile e dolce) tormenta Andrea, che in un suo perverso gioco mentale, ingannando entrambe le donne, tenta di intrecciare i due amori, per crearne un terzo, immaginario e perfetto.

La vicenda si colloca in prevalenza in una Roma aristocratica e snob, tra corse di cavalli, ricevimenti principeschi, pranzi fastosi, concerti, vendite all'asta, pettegolezzi, case eleganti e signorili. Andrea alterna cinicamente le due relazioni finché al culmine di un incontro erotico con Maria (perdutoamente innamorata di lui, ma costretta a lasciare Roma perché il marito è stato scoperto mentre barava al gioco) la chiama inavvertitamente con il nome di Elena, facendole intuire la sua finzione.

I MODELLI LETTERARI E LE FONTI INTERNE

Il ritratto del *dandy* ed esteta è ispirato al romanzo di Huysmans del 1884, *À rebours* (cfr. pp. 313-314), dove il personaggio del duca Jean Floressas Des Esseintes offre il prototipo del genere, però con una serie di disagi nevrotici e psicosomatici ignoti al prestante Sperelli. Des Esseintes suggerisce a D'Annunzio soprattutto il codice dell'estetismo più raffinato: stravaganze negli arredi, squisitezze delle collezioni librerie e pittoriche, dove sono al primo posto i manieristi e gli irregolari di tutte le epoche (dai latini della decadenza al simbolismo letterario e pittorico del secondo Ottocento), e il culto di uno stile di vita artificiale e aristocratico, avverso al gusto medio, di cui si disprezza la volgarità. Ma per il resto il romanzo di Huysmans è lontano dal *Piacere*: non vi si rintraccia alcuna vicenda effettiva; né tanto meno gli intrighi passionali ed erotici che invece D'Annunzio predilige costantemente.

Il Piacere si avvale di una ricca rete di sostegno letteraria, perlopiù dedotta dai romanzieri francesi del secondo Ottocento. Tra gli autori più citati: Flaubert, Maupassant, i Goncourt (anche dal monumentale diario pubblicato da Edmond dal 1887 al 1896); i narratori postnaturalisti, come Paul Bourget, molto attento all'introspezione psicologica anche nelle personalità nevrotiche e tormentate, e lo svizzero Henri Frédéric Amiel, autore lui pure di un diario all'epoca molto noto (*Journal intime*, 1883-84); narratori minori allora in voga di area estetizzante e decadente (come Joséphin Péladan, Jean Lorrain ecc.). Il lavoro di D'Annunzio è sempre "a mosaico", con l'intreccio di materiali disparati e con una riuscita estremamente personale. Inoltre D'Annunzio, per la descrizione della Roma salottiera aristocratica e altoborghese, sfrutta molto spesso i pezzi della propria collaborazione giornalistica degli anni 1884-88 alla "Tribuna" di Roma, ricavandone sequenze narrative o descrizioni o dettagli d'ambiente e di personaggi o spunti vari. Allo stesso modo reimpiega anche frasi ed espressioni delle lettere spedite a Barbara Leoni (suo grande amore dal 1887 e modello almeno parziale di Elena, incrociato con altri, per esempio la giornalista Olga Ossani, altra più breve relazione di quegli anni).

TEMI E PERSONAGGI

Il nucleo centrale del romanzo è il triangolo amoroso Andrea-Elena-Maria. Andrea viene sempre più tentato dall'«infame pensiero» (così l'autore) di arrivare a una sintesi tra le due donne, sovrapponendo le due diverse identità in una terza ideale e migliore. Con ciò, l'artificio, che è il principio sempre seguito dal *dandy* (come già avevano insegnato Baudelaire e poi Huysmans), ha la meglio sul naturale, e la ricerca estetizzante prevale sulla ricerca affettiva: la sacrificata è Maria, la più debole del terzetto, perché l'unica profondamente coinvolta nella relazione e fiduciosa di non essere ingannata.

LA COSTRUZIONE FORMALE BASATA SUL "RADDOPPIO"

Il "dualismo" o "raddoppio" tematico diventa anche elemento formale e costruttivo, perché l'alternanza e la sovrapposizione delle due tipologie femminili ritorna di continuo come una specie di ritornello o *leitmotiv* che funziona da cardine del testo.

D'Annunzio, narratore antirealista, cerca l'unità nel romanzo attraverso effetti di tipo ritmico e musicale: ripetizioni, ripresa di sequenze estese o minute, legami simbolici. Nel *Piacere* gioca in particolare sul "raddoppio" delle scene che vedono comparire le due donne, creando simmetrie continue: entrambe nei convegni con Andrea preparano il tè, entrambe sono interrotte dai baci di Andrea; il primo incontro di Andrea con Elena è favorito dalla cugina di lui, e così il primo con Maria; e ancora: Elena e Maria sono diversissime, ma accomunate da un particolare, la voce molto simile (così Andrea riascolta Maria in Elena, come chiede a Maria gesti che gli ricordino la precedente amante).

[[Il ritorno di Elena]

DA IL PIACERE, LIBRO I, CAP. I

- Il romanzo si apre il 31 dicembre 1886 in un dolce pomeriggio romano. Nella sua elegantissima dimora su piazza di Spagna, a palazzo Zuccari, Andrea Sperelli conte d'Ugenta aspetta ansiosamente l'ex amante Elena Muti (che, dopo un' appassionata relazione, lo aveva lasciato d'improvviso nel marzo del 1885). Rientrata Elena in città, incontrata casualmente, Andrea l'aveva invitata a casa propria, pur sapendola sposata con un nobile inglese. Elena arriva, ma si sottrae con ambiguità agli abbracci di lui.

L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor¹ velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma. Tutte le vie erano popolate come nelle domeniche di maggio. Su la piazza Barberini, su la piazza di Spagna una moltitudine di vetture passava in corsa traversando; e dalle due piazze il romorio confuso e continuo, salendo alla Trinità de' Monti, alla via Sistina, giungeva fin nelle stanze del palazzo Zuccari,² attenuato.

¹ tepor l'impiego continuo della forma apocopata (cfr. appena oltre ciel e poi: esalavan, levavan, sorgon ecc.) tende verso effetti poetici.

² palazzo Zuccari un palazzetto della fine del Cinquecento, così detto dal suo costruttore, il pittore e architetto Federico Zuccari (1540-1609). Si trova tra via Gregoriana e via Sistina, nelle immediate vicinanze di piazza di Spagna.