

Il Piacere di G. D' Annunzio: modi del narrare e strategie comunicative

Fulvio Senardi
Facoltà di Lettere, Zagreb

Dall'analisi delle caratteristiche di stile e di contenuto del *Piacere*, il primo romanzo di G. D'Annunzio, si ricava il profilo di un libro scritto per il successo, mettendo a frutto l'esperienza di giornalista nella Roma frivola e un po' provinciale di re Umberto. E proprio dall'esigenza di rivolgersi a vari strati di pubblico, creando un testo che si presta a differenti chiavi di lettura, derivano al romanzo i vistosi squilibri delle sue tecniche narrative.

Di D' Annunzio, negli ultimi anni, si è di nuovo, vivacemente, ricominciato a parlare; almeno da quel congresso degli anni '60 che lo ricollocava perentoriamente sotto la lente della critica letteraria, della storiografia, della critica del costume.¹

E, naturalmente, nonostante la fascinazione che tutti hanno subito e subiscono per *Alcione*, di questo inaspettato ritorno di interesse ha tratto profitto anche il narratore, sia pure con una stratificazione di apporti critici meno rapida e significativa, con risultati interpretativi forse meno solidi di quelli che hanno sancito la fama del poeta.

Inutile sottolineare quindi, quanto si sia parlato del *Piacere*, il romanzo d' esordio, ma quello ancora oggi più amato, perché meno farraginoso, meno impacciato da filosofemi, excursus teorici, divagazioni di costume, ecc., il più «romanzo» insomma, e in quanto tale il più facilmente godibile.

Riaprire il discorso su questo libro acerbo ma già tanto smalizzato ha così senso soltanto in una prospettiva che arricchisca senza riprese servili le acquisizioni interpretative dell' ultimo trentennio, sforzandosi di mettere in luce qualche aspetto poco vistoso o trascurato, a costo di tralasciare ciò che di più significativo il romanzo rappresenta, ma che fa ormai parte del bagaglio culturale di ogni lettore, anche non specialista.

¹ *L'arte di G. D'Annunzio*, Atti del Convegno internazionale del 1963, Milano, 1968.

Di conseguenza non sarà il caso di tentare alcuna nuova variazione sul tema ormai esaurito delle atmosfere decadenti del *Piacere*, né di ridisegnare i contorni di Andrea Sperelli, quella vittima dell'«esprit d'analyse» e della nevrosi di fine-secolo che tutti conoscono perfettamente per essere egli entrato di prepotenza nell'immaginario collettivo. Né ci sarà più bisogno di insistere sulla provenienza transalpina di moltissimi materiali del romanzo, il tema dei plaggi, per dirla breve (ma plagio non vuol dire sempre subordinazione), dei quali si sa già tutto, a conferma, se ce ne fosse bisogno, dell'immagine di D'Annunzio onnivoro lettore, aggiornato intellettuale, e più in particolare, volgarizzatore italiano delle conquiste estetico-letterarie del Decadentismo.

Tutto ciò conta, è ovvio, per la comprensione del *Piacere*, ma sarà visto solo di scorcio, posto che un altro approccio mi pare promettere risultati interessanti, e cioè un'angolatura di sociologia della comunicazione letteraria. Tanto da poter fornire qualche chiarimento sul carattere per più versi disorganico e «antologico» del romanzo, strutturato sull'onda di una non troppo celata esigenza autobiografica di scavo, conoscenza e celebrazione, senza dubbio, ma con l'obiettivo esplicito di raggiungere diversi strati di pubblico, senza turbarne, con risultati catastrofici per un libro pensato per il successo, le convinzioni, i pregiudizi, le abitudini di lettura.

«Vi sono scene straordinariamente belle, descrizioni sovranamente mirabili, divagazioni artisticamente preziose, rivelazioni psicologiche portentosamente vere; c'è tutto quanto basterebbe non a uno, ma a dieci romanzi poderosi, ma il *Piacere* non è un romanzo, non ne ha l'inquadratura, non ne ha lo svolgimento, non ne ha il nesso, non ne ha l'organismo (...) Il libro di D'Annunzio è soprattutto un libro d'arte»;² giudizio a caldo del direttore del «Fortunio» di Napoli nell'estate del 1889 con il quale concorda lo stesso autore che qualche anno più tardi, all'Hérelle, si dichiara felice di poter rimaneggiare il romanzo in vista dell'edizione francese, considerati i suoi difetti evidenti, «difetti specialmente di costruzione»;³ ma anche, vorrei aggiungere, di discontinuità di tono, di eclettismo di modi narrativi.

Ed è proprio il carattere «snodato» dell'opera, ai limiti della disarticolazione, che giustifica la selva di rimandi interni, il gioco fitto e ben tramato di collegamenti che tiene insieme il romanzo legandone le singole parti con solide cerniere: si notino per esempio le numerose riprese, ma nella prospettiva di Maria Ferres, la deuteragonista femminile, di situazioni e parole del capitolo III del secondo libro, il capitolo della seduzione, nel lungo stralcio del suo diario segreto che costituisce il IV capitolo di questo stesso libro, la parte più vistosamente allotria dell'opera; riprese la cui funzione è ovviamente quella di riannodare la trama sfilacciata rendendo visibile il disegno.

Così, se leggiamo in data 27 settembre sul Diario di Maria Ferres, a voglio citare questo solo esempio: «Quando sul limite del bosco, egli colse questo fiore e me l'offerse, non lo chiamai *Vita della mia vita?*»;⁴ non ci è difficile rintracciare qualche pagina prima la stessa situazione, l'identico momento, ma descritto dal narratore: «In silenzio Andrea

² G. M. Scaligner, «*Il Piacere di G.D. Annunzio*», in «Fortunio», 21 luglio 1889 Citato in E. Giammattei, *D'Annunzio giornalista a Napoli. I segni del contesto*, Atti del convegno «D'Annunzio giornalista», Pescara, 1983, p.42.

³ G. D'Annunzio a G. Hérelle, 30 luglio 1894 Cit. in A. Andreoli, *G. D'Annunzio*, Firenze, 1984, p.33.

spiccò da un àlbatro una ciocca che piegava il ramo col suo peso, tanto era folta, e la offerse a Donna Maria. Ella, nel prenderla, lo guardò; ma non aprì bocca».⁵

Con un guadagno sostanzioso di omogeneità strutturale e di compiutezza semantica, nel senso della sottolineatura del consistente nucleo patetico-sentimentale della personalità di Maria, nodo cruciale dell'arcobaleno ideologico del romanzo; è ovvio infatti che il narratore non rispetta il silenzio di lei, «lo guardò; ma non aprì bocca», per uno scrupolo naturalistico di obiettività, che suonerebbe ben stonato viste le tecniche narrative impiegate, ma per poter rivelare più tardi, quasi di sorpresa, il segreto di emozioni che sembrano tanto più pulite, spontanea, partecipabili in quanto scaturiscono da pagine di confessione intima.

«Non lo chiamai *Vita della mia vita?*». Abilissimo D'Annunzio a preparare trappole patetiche per i lettori (o le lettrici? Ma questo si vedrà più avanti) seminando reticenze e oscurità che poi scioglie o illumina con brividi improvvisi, e irresistibili, di sentimentalismo.

Rilievi «sociologici», quindi. Ma di che tipo ed entro quali limiti? L'ipotesi di lavoro dalla quale intendo partire, confortato da una coscienza interpretativa ormai consolidata, è che in D'Annunzio si debba riconoscere «un grande produttore di letteratura (...), uno scrittore che sta alle regole del mercato e non perde mai il contatto col 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 dell'offerta»;⁶ che sia già opportuno insomma attribuire a questo scrittore del crepuscolo dell'Ottocento una consapevolezza piena e matura dei meccanismi che determinano il successo, dei condizionamenti incrociati che pesano sull'autore e sulle opere in relazione al pubblico e, ciò che più conta, l'elastica e istrionica disponibilità a servirsene per «sfondare»: «Io sono con il pubblico europeo nel contatto più diretto e più immediato», scrive nel 1896 rivelando la piena consapevolezza della ricetta che porta al successo, «sono una forza vivente e feconda. Sono sicuro di poter *étonner* il pubblico per molti anni ancora. La mia capacità di metamorfosi è prodigiosa. Il segreto è tutto qui».⁷

A modellare la sua vivace «intelligenza di sociologo empirico ma acuto che sa prendere atto lucidamente del mercato letterario»⁸ e sono ancora parole di Raimondi che ha, si può dire, inaugurato questo versante d'analisi, a chiarirgli i meccanismi complessi della *réclame*, contribuisce senza dubbio il lungo apprendistato in campo giornalistico, in quella Roma sommarughiana della «Cronaca Bizantina» (1881-85), della «Domenica letteraria», ecc., che inaugurano uno stile aggressivo e polemico, curioso e stimolante, un po' frivolo ma non riluttante ad operazioni di aggiornamento culturale, espressioni di un giornalismo che titilla, blandisce, seduce un pubblico

⁴ G. D'Annunzio, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, I, Milano, 1988, p.204. Tutte le nostre citazioni provengono da questa edizione.

⁵ Ivi, p.186.

⁶ E. Raimondi, *D'Annunzio: una vita come opera d'arte* (1966), in *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, 1980, p.42.

⁷ A. Andreoli, *op. cit.*, p.108.

⁸ E. Raimondi, *op. cit.*, p.48.

affamato di pettegolezzi e novità, desideroso di partecipare, sia pure da spettatore, ai fasti e ai riti della vita mondana, in tutte le sue forme e articolazioni.

E in quella sua fondamentale esperienza di vita e di scrittura, che tanto magistralmente fa fruttificare da ottenere incarichi redazionali importanti (dalla fine del 1884 redattore al quotidiano «La tribuna», dall' '85, ma per pochi mesi, addirittura direttore della «Cronaca Bizantina»), D'Annunzio travasava la linfa ardente della sua grinta, della sua ambizione, della sua smania di successo: «Getta via lungi da te tutti i timori, tutte le timidezze, tutte le esitazioni: sii audace (...) sii forte e coraggioso. Ormai il regno delle nullità è finito. Sorgano i volenti».⁹ Sono parole a Vittorio Pepe, da una lettera del 1884, che su uno sfondo darwinistico tracciano un programma di vita poi magistralmente realizzato.

Ma a salire non basta l'istinto, ci vuole un apprendistato di tecniche e strategie, ed egli lo matura, nella pigra capitale del giovane Stato, nell'ambiente spregiudicato dell'editoria sommarughiana, che vivacizza con pimenti inusitati e forti sapori afrodisiaci il clima austero e qualche volta grigiamente pedagogico della cultura italiana post-unitaria.

Qualche esempio, spigolato a caso, della capacità di D'Annunzio di restare sempre, astutamente, sulla cresta dell'onda, abile e spericolato imprenditore del suo genio? Subito dopo la pubblicazione del suo primo libro di versi, *Primo vere*, che si guadagna una positiva recensione del Chiarini, appare sul «Movimento letterario italiano» (15 IX 1880) la notizia della morte del giovane poeta; le ali della poesia si tingono di lutto, secondo un prevedibile ma ancora affascinante stereotipo romantico. Ugo Fleres cade nella trappola e insieme alla seconda edizione di *Primo vere* esce sul «Capitan Fracassa» una necrologia del poeta prematuramente estinto intonata al più lacrimoso lirismo.

Nel 1883 la fuga d'amore con la Duchessa Maria Hardouin di Gallese: il giovane cronista mondano dimostra che le sue competenze sul mondo aristocratico vanno ben al di là di una sbirciatina dal buco della chiave; ma non basta, sulla «Cronaca Bizantina» del 16 IV 1883 appare la lirica *Peccato di maggio* con alessandrini di calda sensualità che descrivono, senza veli, la seduzione di Maria. La composizione, insieme ad altre egualmente accese, confluisce nell' *Intermezzo di rime* (Sommaruga, 1884) che scatena la ben nota polemica della «verecondia»; Sommaruga gongola, raccoglie in volume le pagine polemiche e apologetiche di Chiarini, Lodi, Nencioni, Panzacchi (*Alla ricerca della verecondia*, 1884), mentre il poeta, rapidamente esauritasi la prima edizione, ne prepara una seconda, di 3.000 copie, per sfruttare la momentanea popolarità.

Comunque l'epiteto di poeta «porcellone» la dubbia fama di «inverecondo», D'Annunzio lo sa bene, potrebbe alla fine giocare a suo sfavore e la sua ancora incerta notorietà andare in fumo al fuoco degli scandali; l'occasione per abbandonare il carro ormai traballante di Sommaruga e le sue spregiudicate imprese la dà il *Libro delle vergini*. Scrivendo all'editore D'Annunzio decanta la «molta audacia» del libro; «La scena si svolge tra un bordello e una chiesa, tra l'odore dell'incenso e il lezzo del

⁹ D'Annunzio a V. Pepe, 1° febbraio 1884, in G. D'Annunzio, *Pagine disperse*, a cura di A. Castelli, Lux, Roma, 1913, pp.34-35.

fradiciume. Vedrai»;¹⁰ la qual cosa convince Sommaruga a tentare la carta dello scandalo, con una copertina dove compaiono tre nudi di donna. D'Annunzio reagisce ferocemente sconfessando l'editore e innescando una polemica che condurrà in breve allo scioglimento del gruppo sommarughiano. Ma non è solo questione di colpi di scena e di scandali, si tratta anche di varare quella strategia del «doppio binario» che permette di avvicinarsi a strati di pubblico diversamente orientati. Se maneggiando disinvoltamente la materia erotica D'Annunzio ha dato respiro a velleità edonistiche di disimpegno, accontentando, magari con gesto un po' ipocrita, che in fin dei conti non solleva grossi quesiti etici, quei lettori borghesi stanchi dell'austerità dei padri e allettati dal brivido di qualche immaginaria trasgressione d'alcova, per non essere schiacciato ad una maschera tardo-scapigliata e «stecchettiana», sia pure impreziosita da raffinati artifici di stile, D'Annunzio dà un contentino al gusto più tradizionalista dei benpensanti: ed ecco gli articoli dell'*Armata d'Italia* sulla «Tribuna» nel 1888, che ci offrono l'immagine improbabile di un autore patriottico ed impegnato, proprio quando sta per uscire *Il Piacere*, con quello Sperelli così egotisticamente ripiegato sulle sue proprie nevrosi. Accoppiata paradossale, come sarà qualche anno più tardi (1893) il volume quasi ossimorico del *Poema paradisiaco - Odi navali*.

Che questa fosse la strada lo aveva d'altronde già mostrato il Carducci, il mangiapreti, il repubblicano, il cantore di «Satana», che con la prosa *l'Eterno femminino regale*, a giustificazione dell'*Ode alla Regina*, oltre a conquistarsi una collocazione ufficiale come vate della borghesia nazionale, fa triplicare le tirature della «Cronaca Bizantina» (12.000 copie) dove l'«articolo reginale» era apparso il 1° gennaio 1882, prima di confluire in un opuscolo stampato per l'occasione dal Sommaruga.

Ho indicato solo alcune tappe, nei primi anni d'attività, della scalata di D'Annunzio alla fama; ma non bisogna dimenticare che dietro l'astuto empirista che fiuta l'aria e capisce dove andare, c'è un teorico non disprezzabile che legge, riflette e progetta, con un travaglio incessante di auto-esegesi ed analisi della letteratura del suo tempo, del quale restano, espliciti segnali, i molti articoli di critica e di estetica apparsi su vari giornali negli anni intorno al *Piacere*. Si pensi per esempio a quell'articolo sul «Fanfulla» del 1885 (D'Annunzio ha 22 anni!), firmato con uno pseudonimo, sul quale ha richiamato l'attenzione Ezio Raimondi: «Il gentil mestiere dello scrittore oggi in Italia è un mestiere disperato [...]. Voi non troverete, se non pagandolo un occhio, un editore che oggi vi stampi un libro di poesie: la poesia è in ribasso su i mercati e i comperatori sono rari. Voi, per un altro esempio, non troverete un editore che oggi vi stampi un libro di novelle, sieno pure le novelle molto fini e argute [...]. Coticchè la produzione letteraria lucrativa è oggi confinata alla forma del romanzo. Li editori d'Italia chiedono romanzi, buoni o cattivi che sieno. E come i romanzatori nel nostro bel paese sono scarsissimi, e assai poco fecondi, la rimanente parte degli scrittori è costretta a morir di fame o a languire fra le magre braccia del giornalismo quotidiano [...]».¹¹

Sono riflessioni che nascono, bisogna dirlo?, da esperienze fatte sulla propria pelle. Chi languisce nelle «magre braccia del giornalismo quotidiano» è proprio lui,

¹⁰ Cit. in G. Squarciapino, *Roma bizantina*, Torino, 1950, p.206.

¹¹ Cit. in E. Raimondi, *op. cit.*, p.48.

D'Annunzio, che ha pubblicato poesie, novelle, ma ancora nessun romanzo; e la strada è quella, darsi cioè anima e corpo alla «forma d'arte [...] destinata a sopravvivere ogni altra nel futuro [...] quella che meglio d'ogni altra è capace di contenere una vasta combinazione estetica di elementi vitali diversi»,¹² al romanzo per dirla breve, che può garantire, se il genio c'è e la fortuna aiuta, fama e quattrini.

Il clima sta però cambiando, man mano che il secolo declina; cambia il gusto del pubblico, i suoi bisogni e le sue pretese, cambia la sua stessa composizione, mentre si annuncia quella «bancarotta della scienza» che trascina con sé una visione del mondo ed una estetica; D'Annunzio sa bene che il suo romanzo, (un dramma di «alta passione» con «due donne e un uomo, tutt'e tre eletti di mente e di spirito», aveva scritto al Nencioni nel novembre 1887)¹³ non deve ispirarsi, se vuol piacere, a quelle forme d'arte che i tempi irrimediabilmente condannavano; un esempio da non seguire lo aveva dato, proprio a ridosso della pubblicazione del *Piacere*, il *Mastro Don Gesualdo*, uscito a puntate sulla «Nuova Antologia» fra il luglio e il dicembre 1888. Verga vi dipingeva una società schiava dell'interesse sottomessa alla logica spietata della «roba», descritta senza paura dell'effetto greve, della pagina tetra, dei personaggi «antipatici», con una partecipazione sempre frenata, per amore di oggettività (e segreta inclinazione pessimistica), con un amore irriducibile e amaro per la «realtà» (anche se il secondo romanzo dei «vinti», dalla tecnica meno avanguardistica dei *Malavoglia*, più raffinato di stile, già sulla strada di un nuovo interesse psicologico per i personaggi, guarda in qualche modo anch'esso al futuro); non era certo questo ciò che D'Annunzio voleva nella sua lungimiranza di artista, a tutti i costi, moderno; tanto più che doveva risuonare nelle sue orecchie, come segnale dei bisogni del lettore medio di fine-Ottocento, il grido di protesta di Panzacchi, in *Critica spicciola*, cui dà occasione un libro di racconti di Capuana: «Crede l'amico Capuana che giovi proprio all'arte e alla vita il seguitare anche un pezzo a cercare e a mostrare sempre nell'uomo il gnomo, il cretino, il mostro? Ci siamo stancati degli eroi belli, forti, virtuosi; è ben giusto che ci dichiariamo risticchi di questo canagliume monotono che ci buttate ogni giorno sotto la vista».¹⁴

Basta scorrere *Il Piacere* per notare, nello stile, nelle tecniche narrative, nell'ambientazione, il rifiuto del «documento umano» e del «canagliume monotono» che vi viene rappresentato.

Un ritorno al romanticismo? In effetti D'Annunzio presta vigile orecchio ai fermenti innovativi europei del crepuscolo del naturalismo, ne assimila l'intonazione e porta in «provincia» ciò che ha raccolto nei suoi frenetici ma superficiali vagabondaggi letterari; si pensi per esempio all'inserzione, nel romanzo, di brani poetici, i sonetti di Sperelli convalescente, una scelta che rimanda alla consacrazione estetico-spirituale, all'aura sacerdotale che aveva avvolto in epoca romantica il poeta e la poesia, quasi che solo il sentimento e i suoi più raffinati veicoli letterari, i versi, potessero avvicinare al mistero dell'universo.

C'è ovviamente un forte compiacimento narcisistico, che giunge a volte fino all'auto-citazione, nelle poesie del *Piacere*; l'autore, D'Annunzio si maschera e si

¹² G. D'Annunzio, *L'arte letteraria nel 1892 - La prosa*, ora in Idem, *Pagine disperse*, op. cit., p.546.

¹³ Cit. in G. Fatini, *D'Annunzio a Nencioni*, «Quaderni dannunziani» XVIII-XIX, 1960, p.679.

¹⁴ E. Panzacchi, *Critica spicciola*, Roma, 1886, p.224.

dichiara nel poeta Sperelli, quasi volesse dire al pubblico che sta conquistandosi: guardate che quel protagonista sono io, capace di virtuosismi di stile ben più sublimi di questa mia pur sceltissima prosa («Qualis artifex valeo» è appunto uno dei primi motti dannunziani)!

E siamo così di nuovo al problema del pubblico e del mercato, a quanto D'Annunzio aveva capito dei bisogni del suo tempo: i lettori chiedono narrativa, ma l'autore cerca ai loro occhi una suprema consacrazione estetica, insoddisfatto del ruolo di «scienziato dimezzato», alla Capuana. Ne nasce un romanzo che rimanda però costantemente al sublime della poesia, all'ideologia dell'arte come un mondo superiore di mistica perfezione, esperienza iniziatica che ci lascia intuire misteri altrimenti inavvicinabili.

Un doppio brivido per il lettore: si abbandona, con qualche sforzo per lo stile artificiato, al genere che gli è consueto, ma con la sensazione di partecipare ad un supremo agape di bellezza che lo sottrae elevandolo alla volgarità del quotidiano, di diventare protagonista di una trasfigurazione.

Anche in questa operazione D'Annunzio ha sotto gli occhi un vicinissimo modello, *Il mistero del poeta*, di Fogazzaro, pubblicato sulla «Nuova Antologia» dal gennaio all'aprile 1888. Storia di un amore sublime, voluto dal destino, tra una fanciulla che morirà subito dopo le nozze (togliendo il cattolico Fogazzaro dall'impaccio di dover raccontare una notte d'amore) e il poeta, che qua e là indulge, a rivelare il languido lirismo del suo sentimento, alla poesia. Certo, le sdolciate filastrocche romantiche di Fogazzaro hanno poco a che fare con il nitido e cesellato verso dell'Artifex, con le sue eleganti e pacatamente sensuali stilizzazioni, a mezza strada tra stilnovismo e pre-raffaellismo:

Io - dice - son l'innaturale Rosa
generata dal sen della Bellezza.
Io son che infondo la suprema ebrezza.
Io son colei che esalta e che riposa.¹⁵

Ma poco conta che rispetto al provinciale poeta fogazzariano il giovane D'Annunzio possa vantare una cultura ben più aggiornata e internazionale; la funzione è la stessa, aprire uno spazio sublime, accendere un bagliore di sogno e sentimento nel corpo un po' monotono della prosa, collocare nel castone grigio del romanzo, usurato dalla consuetudine naturalista, qualche gemma finemente tagliata.

È qui che si sperimenta, forse per la prima volta, «il miracolo (dannunziano) di forzare ad una circolazione culturale di massa una serie di miti che, nella loro sostanza, erano tipicamente elitari ed antidemocratici. Alla mediocrità intellettuale dei suoi lettori piccolo-borghesi», continua ancora Aror Rosa, «egli poteva infatti proporre niente di meno che di trasformarsi in tanti piccoli eroi, potenzialmente capaci di un atto risolutivo». ¹⁶ Col *Piacere*, insomma, D'Annunzio offre al pubblico un prodotto elegante e raffinato, e ciò che più conta, dal sapore di aristocratica esclusività: l'estetismo per tutti, ecco la formula vincente e ancora oggi tutto sommato praticata per dirigere i consumi della società di massa.

¹⁵ G. D'Annunzio, *Il Piacere*, op. cit., p.150.

¹⁶ A. Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, Vol. IV, *Dall'unità ad oggi*, Torino, 1965, p.1086.

Se ritorniamo alle pagine di riflessione teorica degli anni che contornano *Il Piacere* ci attendono altre sorprese e prende forma sotto i nostri occhi un «sistema» già antitetico alla visione naturalistica della letteratura; metteva in guardia Zola, esaltando la «virilità del vero» contro le sirene del Romanticismo? Chiedeva «documenti sull'uomo», «idee chiare», «un metodo analitico», sospettoso dell'arte come pura «musica», ostile a quel «luogo di perdizione» che è l'«ideale» («si entrava da una piccola porta e vi si trovavano in pieno giorno stanze buie, illuminate dalle candele. Non era più la vita banale [...] si era immersi in una voluttà profonda, resa attraente da una punta d'ignoto»)? Vituperava la ricetta dell'arte romantica: «si agisce sui nervi; non si parla affatto all'intelligenza» (pur riconoscendo che «quando un retore ha genio, è padrone incontestato delle folle [...]. Uno scienziato fa il vuoto in un uditorio»)?¹⁷ Bene, D'Annunzio va in direzione diametralmente opposta tanto da dare quasi l'impressione di modellare la sua poetica, antifrasticamente, sulle posizioni del grande naturalista cui dedica alcune delle sue più ambiziose uscite giornalistiche, gli articoli sulla *Morale di E. Zola*.

Uno scrittore che appartiene, a detta di D'Annunzio, a un ciclo d'arte ormai compiuto, a un mondo distaccato interamente dal nostro [...], incapace com'è «di conoscere il gran flutto d'idee, di sensazioni e di sentimenti nuovi che si agita alla soglia del nuovo mondo».¹⁸

Nonostante il fatto che anch'egli sia stato a volte conquistato da «quel bisogno del Sogno che di recente in un discorso ai giovani deplorava ed abbassava»,¹⁹ Zola infatti, da vecchio positivista incallito, non riesce più ad accettare la voce che da più parti solleva l'inquietudine e l'ansietà della giovane generazione: «Non vogliamo più la verità. Dateci il sogno! Riposo non avremo se non nelle ombre dell'ignoto. Là, soltanto, si schiudono i mistici fiori il cui profumo lenirà le nostre sofferenze [...]».²⁰

Proprio il «bisogno del Sogno» (è il titolo di un articolo sul «Mattino» di Napoli dell'estate 1892) rappresenta infatti uno dei pilastri della poetica dannunziana, ancora in fieri e contraddittoria, ma già definita nelle sue tendenze di fondo.

E la scienza? Potrà sviluppare sistematicamente le intuizioni dell'arte, invertendosi quella gerarchia che la vedeva sovrana e superiore, oppure fornire alla letteratura uno stimolo per riscoprire il «Meraviglioso» (*Il romanzo futuro*, «La Domenica di Don Marzio», 31 gen. 1893); oppure ancora, approfondendo lo studio delle patologie psichiche sollecitare l'artista a inusitate scoperte, a finissime rappresentazioni (*Una tendenza* «Il Mattino», 30-31 gen. 1893); oppure, infine fornire a narratori alle prese con le tortuosità del romanzo psicologico «un vocabolario di una ricchezza incomparabile, atto a fermare in una pagina con precisione grafica, le più tenui, fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell'incoercibile sogno».²¹

Non ci interessa, per ora, in una prospettiva tragiuardata sul *Piacere*, l'altro grande tema di riflessione degli anni napoletani, Wagner e Nietzsche, che condurrà per linea

¹⁷ E. Zola, *Lettera ai giovani*, in Idem, *Il romanzo sperimentale*, Parma, 1980, *passim*, pp.43,47,65,68.

¹⁸ G. D'Annunzio, *La morale di E. Zola* (1893), in A. Castelli, *op. cit.*, p.564.

¹⁹ Ivi, p.558.

²⁰ Ivi, p.563.

²¹ G. D'Annunzio *L'arte letteraria nel 1892 - La prosa* (1892), ora in A. Castelli, *op. cit.*, p.549.

diretta all'invenzione del superuomo. Sul tema del «sogno», invece, come esca per il bovarismo dei lettori e via d'uscita dalle secche del naturalismo, vale però la pena citare, in conclusione, qualche battuta dell'intervista di D'Annunzio ad Ojetti nel volume del 1896 *Alla scoperta dei letterati*, dove confluiscono vari passi degli articoli citati, rifusi in una veste più organica e concentrata: «Io noto un fenomeno volgare. L'Europa è inondata di quella letteratura che si suol chiamare amena [...]. Il commercio della prosa narrativa non era mai giunto ad un tal grado di attività. L'appetito sentimentale della moltitudine non era mai giunto a un così rapido consumo di alimenti letterarii [...]. Tutte le varietà e tutti i miscugli sono offerti al gusto dei compratori in questa gran fiera di ideali a buon mercato [...]. Ma tra il romanzo sottile appassionato e perverso, che la dama assapora con lentezza voluttuosa nella malinconia del suo salotto aspettando, e il romanzo di avventure sanguinarie, che la plebea divora seduta al banco della sua bottega, c'è soltanto una differenza di valore. Ambedue i volumi servono ad appagare un medesimo bisogno, un medesimo appetito: il bisogno del sogno, l'appetito sentimentale. Ambedue in diverso modo ingannano un'inquieta aspirazione ad escir fuori dalla realtà mediocre, un desiderio vago di trascendere l'angustia della vita comune, una smania quasi incosciente di vivere una vita più fervida e complessa».²²

Hanno queste frasi valore retroattivo? E se sì, come ci aiutano a capire *Il Piacere*? La risposta alla prima domanda deve essere, io credo, affermativa; nel passo citato confluiscono, come si diceva, riflessioni degli anni precedenti, maturate su quello sfondo di attenzione alle tematiche del pubblico e del mercato da cui scaturisce molta parte dell'attività giornalistica del cronista mondano e dell'impegno creativo del narratore. E *Il Piacere*? Si ribadisce innanzitutto ciò che già sapevamo, che il romanzo non intende «sperimentare», nel senso zoliano (no, per lo meno, come suo impegno prevalente) quanto coinvolgere e intrattenere; il che significa in concreto suscitare una specie di incanto orfico, proporre un gioco ardito e raffinato per attirare il lettore nel suo mondo, facendo appello prima di tutto ai sensi, alle emozioni, ai «nervi».

Il suo pubblico, D'Annunzio lo sa bene, è quello già vasto e composito dell'ultimo Ottocento: con una classe media in forte crescita, caratterizzata da insicurezza e revanscismo, ostilità nei confronti del «popolo» e invidia verso i ceti aristocratici e alto-borghesi. Ceti medi, stimati in più di 7.000.000 milioni negli anni '80,²³ dalla varia e contraddittoria fisionomia ideologico-culturale, su uno sfondo comune di stanchezza e delusione dei confronti dei valori risorgimentali dell'austera visione del mondo (inutilmente austera, visti i grandi fallimenti dell'Italia unita) della borghesia liberale, lacerati tra un'indistinta e un po' frivola voglia di nuovo, di modernità, di edonismo, ed una persistente e quasi istintiva vocazione al conformismo e alla conservazione.

Come riconosceva Fogazzaro all'indomani della conquista di Roma, «il ceto medio si è fatto denso e potente. Vi abbonda l'istruzione, vi scarseggia la cultura fine ed elevata, il senso squisito dell'arte». E sono questi «volghi», «ricchi di passioni e di fantasia (che) si affollano avidamente intorno al romanziere»;²⁴ il cui arduo impegno, D'Annunzio lo

²² D'Annunzio a U. Ojetti, in U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati* (1895), ora Firenze, 1946, pp.350,351,352,353. Passim

²³ Sono stime di Sylos Labini, che E. Gentile riprende e commenta in *Fascism in Italian Historiography*, «Journal of contemporary History», Vol.21, n.2, aprile 1986.

ha capito, consiste nel produrre un «contenitore» dove le ragioni di attrattiva e i poli di identificazione siano maggiori dei motivi di disgusto, dove i cento occhi del «volgo», proprio mentre il suo gusto viene modellato, elevato, omogeneizzato, possano trovare ciascuno una pagina, una riga, un'immagine in cui perdersi affascinati.

Ecco *Il Piacere*: qui il disgusto nei confronti delle plebi, sia quella rurale («Due giovinastri, scarni e biechi, giocavano a carte, fissandosi negli intervalli con uno sguardo pieno d'ardor bestiale»)²⁵ che cittadina («Venivano giù per la discesa [...] torme d'operai [...]». Alcuni si dondolavano cantando a squarciagola una canzone impudica [...]. Due o tre di quelle figure rossastre e bieche gli rimasero impresse»)²⁶ fa tutt'uno con il vagheggiamento voyeuristico dell'aristocrazia, come se il cronista mondano, che di quella classe sa tutto e tutto ha descritto, prendesse per mano il lettore e lo invitasse a sbirciare gli interni, i salotti, le sale di ricevimento, le stanze da letto di palazzi altrimenti inaccessibili, gli illustrasse le feste, gli abiti, i modi di vita, le raffinate consuetudini dell'*ars amandi* di quel ceto di cui tutti vorrebbero far parte e che si sforzano intanto, nella maschinità dei loro mezzi, di imitare.

E se i giovani aristocratici, nel I capitolo del libro terzo, si dimostrano alla prova dei fatti altrettanto inclini all'esternazione lasciva, alla volgarità gridata di quegli operai che cantano «a squarciagola una canzone impudica» per le strade di Roma, ed è la lunga scena di una serata di una giovane brigata aristocratica che fa pensare più al bordello che al ritrovo patrizio, la narrazione si colloca comunque al di qua del giudizio di valore, contestata dalle arguzie in latino, dallo scoppiettare di *bon mots* che il narratore accarezza con sorridente approvazione come segni di spirito, lusso, buon gusto, insomma, nonostante tutto e contro ogni logica: «Rosa linguatica, glube nos».

Che il romanzo risenta, insomma, di un'atmosfera intrisa di pregiudizi di classe, e di aperte sollecitazioni al bovarismo, ci vuol poco a capirlo; basta un blasone ed un po' di Catullo perché anche la volgarità si illegiadrisca.

Ma sono altri i segni del carattere aperto e disponibile dell'opera: si pensi per esempio a come polarmente dissociato si presenti il tema della donna, «femme fatale» e torbido oggetto di desiderio, Elena Muti (il cui fascino morboso viene accentuato dal lungo *excursus* in apertura del IV libro sulle perversioni inglesi cui Elena evidentemente soggiace con voluttà) e Maria Ferres, «turris eburnea» infelicemente maritata, ma nondimeno madre impeccabile, di schietta e vissuta religiosità della passione non mai provate e s'agghiacciava agli sbigottimenti della colpa»²⁷ che cede ad un miraggio di gioia fattole intravedere dall'astuzia di un seduttore, condotta all'abisso da una passione invincibile per la quale nessuno, in un'epoca di moralità declinante come l'ultimo Ottocento (sta per arrivare il Dr. Freud!) in cui cominciano ad allentarsi gli stretti lacci dell'etica borghese, ma pure ancora profondamente pervasa di sensibilità romantica, si sentirebbe in fondo di condannarla: «egli (Sperelli, FS) sapeva d'essere amato da un alto e nobile spirito, egli sapeva omai di trovarsi innanzi a una grande e

²⁴ A. Fogazzaro, *Dell'avvenire del romanzo in Italia* (1872), in *Scene e prose varie*, Milano, 1945, p.345.

²⁵ G. D'Annunzio, *Il Piacere*, op. cit., p.10.

²⁶ Ivi, p.80.

²⁷ G. D'Annunzio, *Il Piacere*, op. cit., p.328.

terribile passione, egli aveva omai coscienza di quella grandezza come della propria viltà».²⁸

Due figure sulle quali dovremo ancora ritornare, parlando del romanzo *al femminile*, con le quali D'Annunzio sembra capace di garantire risposte a differenti bisogni psicologici, «specializzando» le sue protagoniste: Elena (ma non è già il nome emblematico?) ipostasi della Chimera sensuale, fantasma della psiche maschile che proprio in quegli anni il poeta è autoanaliticamente intento ad affrontare («Anima, e sai tu ben qual mala pugna/ il Piacer abbia a le tue porte accesa/ e come, ad avvanzar sua folle impresa/ con simulazioni anche ti giugna». *L'assedio*, in *L'Isottero - Chimera*, 1889). Maria Ferres, polo di identificazione femminile in un personaggio che D'Annunzio cesella assai accuratamente, consapevole che è su di lei, sui contorni di positiva eticità della sua figura, che si gioca il successo del romanzo; tanto da invitare il Treves che, consegnando l'opera al proto, avanzava moralistiche riserve sul protagonista, di concentrarsi su di lei, quasi pensata apposta per il bisogno d'aria pura di quei lettori che non sapessero tollerare «tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane»:²⁹ «Voi avrete capito che, studiando quello Sperelli, io ho voluto studiare, nell'ordine morale, un *mostro*. Perché mai i critici dovrebbero insanire? [...] date tutta la vostra pietà a Maria Ferres, che ne ha bisogno. Povera creatura!».³⁰

E si pensi ancora alla tematica dell'artificio, che D'Annunzio sviluppa con calcolata moderazione, dando un taglio assai originale a Sperelli, emulo italico di Des Esseintes; seguendo Bourget, infatti, il motivo decadente dell'artificio viene ricondotto ai limiti psicologici della «nevrosi» e della «perversione», modellando un'anima «camaleontica, mutabile, fluida», corrotta dall'alta cultura e dall'attitudine sperimentale, dove ha «perfidamente» fruttificato il *seme del sofisma*, un personaggio che quasi «naturalmente» si abbandona al gioco perverso dello scambio, degno epilogo, ma dai poco credibili risvolti morali, di un romanzo fondato sui tortuosi rovelli di una psiche assetata di complicazioni.

Ma l'estrema soluzione di Huysmans, che evoca un mondo artificiale, la villa-museo di Fontenay, dove la natura è ammessa solo se si teatralizza, solo se ha l'aspetto di una copia (caso estremo: la predilezione per quei fiori che sembrano imitare le proprie imitazioni) non viene accolta.

Proprio mentre si modella un personaggio seguendo le più aggiornate indicazioni della modernità, si bada bene di ancorarlo ad un mondo di rassicurante tradizionalismo (nel senso delle consuetudini letterarie, si intende), facendolo portatore di una sensibilità alla moda, ma in fin dei conti assai poco trasgressivo (il revival neo-rinascimentale, i preraffaelliti, il giapponesismo, tutte cose che la Roma di fine Ottocento conosceva e aveva metabolizzato), Goethe e Shelley in campo letterario (evitando di riproporre i nomi fatti da Huysmans), dimostrando infine molto gusto, e poca volontà di trasgressione, in quelle descrizioni di Roma che molti hanno considerato le cose migliori del romanzo («Sono rimasto sorpreso al vedere quanto sia

²⁸ Ivi, p.345-346.

²⁹ G. D'Annunzio, *A F. P. Michetti, Il Piacere*, op. cit., p.4.

³⁰ G. D'Annunzio a E. Treves, 5 maggio 1889, in *Le prime lettere di G. D'Annunzio al suo editore*, a cura di M. Mosso, in «L'illustrazione italiana», 6 maggio 1923, p.514.

grande D'Annunzio come paesaggista»,³¹ scriveva Musil alla fine degli anni '30); non c'è traccia insomma nel *Piacere* di quei «cieli incandescenti come lastre di lamiera»,³² o di quei rumori di pioggia che paiono prodotti da «sacchi di piselli scrollati sulla testa dell'acquazzone» che trasformano molte descrizioni di *A rebours* in ardite metafore in lode dell'artificio, ma ben più casalinghi acquarelli di Roma che qualche virtuosismo cromatico, qualche inatteso gioco di luce non basta a differenziare in modo spiccato da un'iconografia consolidata.

(tralascio del tutto il problema di come il «paesaggismo» dannunziano del *Piacere* realizzi gli auspici del «cenacolo contiano» di una poesia «dotata di qualità pittoriche», in parallelo agli esperimenti di pittura di paesaggio capace di distillare il dominante valore sentimentale dell'ambiente naturale: paesaggio – stato d'animo).³³

Si può azzardare l'ipotesi che D'Annunzio, con l'ambigua valorizzazione della nevrosi di Sperelli (uno studio del suo stesso «male»: «a furia di guardarmi nel cuore e di acuire il mio intelletto», scrive nel 1888 a Barbara Leoni, «sono diventato un essere tutto doloroso e spasimante, divorato continuamente dai miei stessi pensieri»),³⁴ intenda fornire come è stato detto molto bene a proposito di Des Esseintes, un polo di autoriconoscimento a «una frazione [...] non integrata e atipica della borghesia stessa: la sotto-classe o la non-classe degli intellettuali e degli artisti»,³⁵ a tutti quelli insomma, un cetto meno ampio in Italia che nella Francia degli stessi anni (ma presto anche da noi si parlerà del «proletariato intellettuale degli spostati»)³⁶ che insofferenti della cultura dell'ideologia, della prassi politica della borghesia liberale nel giro di pochi anni si schiereranno all'opposizione, conieranno le formule dell'idealismo, dell'anti-parlamentarismo, poi del nazionalismo, si raccoglieranno intorno a riviste come «Convito», «Il Marzocco», e ancora «Leonardo», «Hermes», «Il Regno», ecc., e per ora possono sfogare il loro disagio riconoscendosi nello spirito anti-borghese e anarco-elitista di Sperelli, facendo proprio il suo dispetto per l'affarismo e i maneggi di improvvisate élites politico-economiche; senza peraltro che il romanzo osi sfidare apertamente i gusti dei conservatori, se non tratti in inganno certo disorientati dai giochi di prestigio di D'Annunzio, aduso a «mitigare per l'uditorio, con una falsa ritrattazione moraleggiante, l'esibita perversione del suo decadentismo»³⁷ (la qual cosa non toglie che la critica ufficiale, fors'anche stizzita dal battage pubblicitario che aveva preceduto l'uscita del libro, fosse per la maggior parte ostile al *Piacere*, come rileva D'Annunzio in una lettera all'editore, nei giorni in cui si trovava in campagna a «capolavorare» sull'*Invincibile*: «Ho moltissimi articoli sul *Piacere*, circa quaranta. Che coro asinino!»³⁸

³¹ R. Musil, *Diari*, vol. II, Torino, 1980, p.1085.

³² J.-K. Huysmans, *Controcorrente*, Torino, 1989, p.143, poi 116.

³³ Per un chiarimento di questi temi cfr. A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia (1885-1900)*, Torino, 1981. Specialmente il cap. I.

³⁴ G. D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, Firenze, 1954, p.99. La lettera in questione risale al 17 dicembre 1888.

³⁵ I. Margoni, *Postfazione a J.-K. Huysmans, Controcorrente*, op. cit., p.209.

³⁶ V. Pareto, *Memento homo*, in «Il Regno», 1904. Ora in D. Castelnuovo Frigessi, a cura di, *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, Torino, 1977, p.532.

³⁷ A. Felice, *Introduzione a D'Annunzio*, Roma-Bari, 1991, p.35.

³⁸ Cfr. *Le prime lettere di G. D'Annunzio al suo editore*, op. cit., p.515. La lettera in questione risale al 29 luglio 1889.

E che dire dell'uscita di Sperelli sui «Quattrocento bruti, morti brutalmente»³⁹ a Dogali nell'87? Vale ovviamente lo stesso discorso: poteva condividere con velato consenso una frase così dissacrante quella frazione della gioventù italiana che, cresciuta nel riflusso degli ideali risorgimentali, per disgusto nei confronti della meschinità della vita pubblica, del trasformismo, degli scandali, aveva rifiutato o si sentiva esclusa dal mondo politico e dall'impegno civile e cercava un'amara realizzazione edonistica in un'Italia la cui decadenza apparente irreversibile, e a soli pochi anni dal risorgimento nazionale, faceva pensare sempre di più a Bisanzio.

Mentre d'altra parte quelle espressioni potevano facilmente venir attribuite alla nevrosi di uno squallido personaggio, di un «mostro», discolpando così completamente un narratore che, come si era affrettato a rammentare a Treves, aveva a suo tempo scritto, per i morti di Dogali, un'ode «molto commossa».

Ma la riprova più palmare delle diverse velocità a cui procede *Il Piacere*, del carattere insomma miratamente «multanime» del romanzo, intenzionato a mantenere aperto il rapporto con diversi strati di pubblico, lo si ricava sul fronte del tema «femminile»: ci sono anzi molti segni che il vero «lettore implicito» del *Piacere*, per impiegare una formula cara ad un recente e fortunato indirizzo critico, sia in realtà una lettrice, come aveva d'altronde già intuito un fine interprete come Petronio, arrischiando una sintesi che va riportata: «D'Annunzio scrive per le mogli ai cui uomini si rivolge Carducci [...], inventa affascinanti miti mondani (che diventeranno presto romanzi mondani) e squisitezze conturbanti d'amore, arrischia della pornografia elegante»;⁴⁰ e poco importa che le pagine contengano qualche gemma rara riservata a pochi, servirà per aggiungere agli altri sapori del *Piacere* anche il fascino dell'arcano: «Bisogna che le tre parole greche rimangano» scrive D'Annunzio all'editore nella Pasqua dell'89, «Se i lettori e le lettrici non capiranno non sarà poi gran male! Quelle tre parole non hanno nessuna importanza. Ne hanno una di *stile*. Il romanzo non soffrirà alcun danno dalla dolce ignoranza della lettrice».⁴¹

Ecco che grazie a «Vere de Vere», «Lila Biscuit», «Miching Mallecho», sono alcuni dei fantasiosi pseudonimi del cronista mondano della «Tribuna», finisce per realizzarsi una delle brillanti profezie di quel grande interprete del suo tempo che è stato Baudelaire, al cui fine intuito si deve l'osservazione di Samuel Cramer, uno dei suoi rari personaggi («che una volta firmò con il nome d'arte di Manuela de Monteverde qualche follia romantica») che «le donne sono il vero pubblico del secolo XIX».⁴²

Se non si volesse credere a quanto D'Annunzio stesso dichiara («il romanzo sottile [...] che la dama assapora [...], il romanzo di avventure sanguinarie che la plebea divora [...]») e considerare invece i femminili, «la dama», «la plebea», una mera scelta di comodo, rimane qualche testimonianza di fruizione, da quella più generica del Carassus,⁴³ che documenta il grande successo dei romanzi della «Rosa» tra le parigine, a quelle più specifiche che si evincono dalle lettere delle protagoniste di un'epoca nella

³⁹ G. D'Annunzio, *Il Piacere*, op. cit., p.287.

⁴⁰ G. Petronio, *Appunti per una biografia sociale*, in «Quaderni del Vittoriale», nov.-dic. 1979, n.18, p.22.

⁴¹ Cfr. *Le prime lettere di D'Annunzio al suo editore*, op. cit., p.514.

⁴² C. Baudelaire, *La Fanfarlo*, Milano, 1993, p.3,11.

⁴³ E. Carassus, *Le snobisme et les lettres françaises*, Parigi, 1966, p.354.

quale, per la prima volta dopo il Rinascimento, la donna fa di nuovo la sua massiccia comparsa, come produttrice e consumatrice, nel mondo delle lettere.

Di frequentazioni dannunziane rimprovera Filippo Turati l'amica Anna Kuliscioff («quello che non ti perdonerò mai, è di passare le notti con quell'impotente del D'Annunzio»),⁴⁴ sebbene l'interlocutrice non avesse nascosto il suo giudizio negativo sulla *Gioconda*; mentre Eleonora Duse, qualche anno prima, aveva chiesto ad Arrigo Boito di mandarle una copia del *Trionfo della morte*, «il libro di quell'altro mago [...] quel diavolo Santo Gabriele e D'Annunzio [...]».⁴⁵

Solo qualche scarna indicazione, è vero, ma perché mai le lettrici italiane avrebbero poi dovuto comportarsi tanto diversamente da Emma Bovary che in provincia, vagheggiando la vita animata di Parigi, le galanterie della Capitale, si abbona a periodici femminili, legge i resoconti delle Prime, delle corse, dei ricevimenti, divora i romanzi di Sue, Balzac, George Sand per saziare il suo bisogno di raffinatezza ed emozioni?⁴⁶ Vittima consapevole e felice del contagio romantico, come molte altre dopo di lei del contagio dannunziano: malattia epidemica, a quanto pare, se Gozzano, ricordando Gaspara Stampa «vittima della maniera del suo tempo», poteva aggiungere rivolto ad Amalia Guglielminetti, prostrata dalla sua stessa infermità: «noi lo siamo del nostro, con gli imparatici dannunziani».⁴⁷

Per aprire con una formula il breve discorso che chiude queste mie pagine, si potrebbe dire che D'Annunzio, nel *Piacere*, attento soprattutto alle esigenze dei fruitori, contamina (*contamina*, si badi bene, non sintetizza) il romanzo psicologico alla Bourget e il romanzo sentimentale di scuola romantica; è come se mettesse insieme, in altre parole, *Le disciple* di Bourget (pubblicato nello stesso anno del *Piacere* e che D'Annunzio leggerà, come confessa, con straordinaria attenzione) e la verghiana *Storia di una capinera*, per accontentare da un lato quegli strati di lettori «intellettuali» che potevano capire l'attualità di Sperelli e la modernità di metodo della biopsia cui viene sottoposto, dall'altro il bisogno di immedesimazione, di partecipazione sentimentale, di chi cercava nella vicenda compensazione ad una esistenza grigia, senza palpiti né passione.

Come logica conseguenza del bipolarismo del romanzo (che è anche poi, a complicare le cose, un bipolarismo etico) deriva anche la sua organizzazione in blocchi narrativi con un loro carattere specifico e autonomo: il «metodo analitico» impiegato dal narratore lungo quella linea Taine-Bourget che porta al superamento, ma per lisi, della concezione dell'uomo del naturalismo, non può funzionare con un personaggio come Maria Ferres, del quale si deve rispettare la natura sentimentale, senza correre il rischio di raggelarne il carattere con gli acidi razionalistici dell'analisi psicologica, facendone una torbida gemella di Sperelli.

D'Annunzio ha capito che soprattutto questo suo personaggio può garantire al *Piacere* un buon impatto sul pubblico, sulle lettrici e su quei lettori che esigono valori di edificazione; ed è proprio su Maria Ferres che insiste costantemente per dissipare le perplessità del suo editore tormentato dagli scrupoli di coscienza per un libro così

⁴⁴ F. Turati a A. Kuliscioff, 29 maggio 1899, in *Carteggio Turati-Kuliscioff*, I, 1977, Torino, p.651.

⁴⁵ Cit. in N. Mangini, *A. Boito ed E. Duse - una singolare storia d'amore e d'amicizia*, in «Otto/Novecento», dic. 1990, p.122.

⁴⁶ Cfr. G. Flaubert, *Madame Bovary*, Milano, 1965, p.47.

⁴⁷ G. Gozzano, *Lettere ad A. Guglielminetti*, Milano, 1951, p.32. La lettera in questione risale al 1907.

audace, quasi a suggerire un itinerario di lettura adatto alle sue cautele: «Credo che dal lungo studio e dal gran calore d'arte venga al mio libro un'aura di spiritualità. Io credo che da molti anni non si sia scritto un libro più spirituale e più doloroso. Basterebbe la sola figura di Maria per illuminare la tenebra più fitta. Quando voi avrete letto tutto intero il volume mi darete ragione; e vi sentirete forse stringere il cuore [...];⁴⁸ di conseguenza di Maria Ferres deve rimanere integra la fiducia nei sentimenti «buoni», nell'amore, nell'onestà, devono essere rispettati come un sacro mistero gli slanci ed i tormenti, deve essere raccontata la caduta allontanando quanto più possibile dalla sua persona il peso della responsabilità; tanto c'è l'altro, il «mostro», metà Don Giovanni, metà Cherubino sulle cui spalle si può scaricare ogni colpa, rendendo ancora più tenebroso, secondo le intenzioni dell'autore, un ritratto incupito da virtuosismi di chiaroscuro.

Ecco che il narratore cambia maschera, toglie quella indifferente se non pessimista del patologo, dimentica lo strumentario messo a punto da saggisti come Bourget, evita accuratamente ogni intrusione in un Io che finirebbe per smontare come un meccanismo, per rendere inerte e forse ributtante come un animale squartato, a esclusiva soddisfazione dell'intelligenza, se il suo microscopio solo lo sfiorasse; rendendo impossibile in tal caso ogni ingenuo abbandono, ogni slancio di partecipazione emotiva da parte del lettore.

Perfino le contraddizioni del personaggio vengono solo accennate («Ella sentì il suo sangue infiammarsi, la sua anima languire. Il brivido della passione vinse il brivido del timor divino»),⁴⁹ mentre ci sarebbe ricca materia per il bisturi, nervi da esporre, organi da analizzare, proprio come si procede fin dalle primissime pagine per la «nevrosi» di Sperelli (le origini aristocratiche, l'educazione impartitagli dal padre, le esperienze di vita che rinforzano e modellano una psiche già incline alla contraddizione, alla mutabilità, *race, milieu e moment*, insomma).

Così si spiega la decisione di riservare a Maria Ferres uno spazio narrativo tutto suo, il lungo capitolo del giornale intimo, che documenta con la piena libertà di chi dialoga con se stesso, il nascere dell'amore («il Giornale è [...] la cronaca dei giorni felici e dei giorni tristi, la traccia grigia o rosea lasciata dalla vita che fugge»;⁵⁰ un capitolo di speciale timbro espressivo, languido e sentimentale, quasi sciopposo, dipinto a larghi e malinconici colpi di pennello, dove i riferimenti colti, le divagazioni erudite vengono fortemente ridotti, trionfa la retorica romantica dello sfumato, dell'ineffabile, della «notte», non fumiga lo zolfo ma odorano i fiori: «Mi sembra che la notte mi ammonisca d'una sciagura prossima e che all'ammonizione risponda in fondo a me un rimorso indefinito. Il *Preludio* di Sebastiano Bach ancora m'incalza; si mesce all'anima mia con il fremito del vento e con il singhiozzo del mare. Non piangeva, dianzi, qualche cosa di me in quelle note?».⁵¹

È qui che Maria può essere veramente se stessa, secondo la strategia dell'autore, ed è qui che il suo carattere, che D'Annunzio ha già risolutamente iniziato a modellare nel segno di una singolare congenialità con l'espressione musicale (netto il contrasto

⁴⁸ Citato in *Le prime lettere di G. D'Annunzio al suo editore, op. cit.*, p.514.

⁴⁹ G. D'Annunzio, *Il Piacere, op. cit.*, p.330.

⁵⁰ Ivi, p.164.

⁵¹ Ivi, p.201.

con Sperelli, spirito vivo e sensuale, affascinato dalle arti figurative, incisore estetizzante e poeta parnassiano) si approfondisce e si completa in slanci di effusione patetica, mettendo a nudo, ma senza smargarne il mistero, le inconfessate nostalgie, il segreto bisogno di amore e felicità che smuove le acque grigie di un'anima condannata ad un involontario letargo sentimentale, le inquiete pulsazioni di un cuore assetato d'assoluto; condizione interiore che mai il dialogo galante del salotto aristocratico potrebbe evocare, precipitati che la «stechiometria» bourgetiana ridurrebbe a protocolli di elementi chimici, senza «anima» né «poesia». Non si dimentichi del resto, è D'Annunzio che parla a proposito di Wagner, che «soltanto alla musica oggi è dato esprimere i sogni che nascono nella profondità della malinconia moderna, i pensieri indefiniti, i desideri senza limiti, le ansie senza causa, le disperazioni inconsolabili, tutti i turbamenti più oscuri e angosciosi [...]»;⁵² una magia che Maria conosce perfettamente, per congenito dono di natura e per lunga tradizione di cultura (gli abbandoni dell' '800 romantico, la «melodia» dell'anima e della tastiera, come titola una famosa tela Tranquillo Cremona), e che trasmette a Sperelli, al fatuo viveur, al «delicato istrione» che nel contesto narrativo di questo II libro, cronaca di una labile educazione sentimentale, è costretto a parlare la sua stessa lingua («E' stato osservato che la sentimentalità dello Sperelli in quel periodo di convalescenza discorda troppo con la sua consueta immoralità. L'osservazione è giusta, in parte. Io ho voluto semplicemente mostrare l'effetto della convalescenza, l'influsso dello stato fisiologico sullo stato morale [...]»;⁵³ «Ella cantava accompagnandosi [...] La melodia del Paisiello, semplice, pura, spontanea piena di soavità accorata e di alata tristezza, su un accompagnamento chiarissimo, agorgando dalla bella bocca afflitta s'inalzava con tal fiamma di passione che il convalescente, turbato fin nel profondo, sentì passarsi per le vene le note a una a una, come se nel corpo il sangue gli si fosse arrestato ad ascoltare. Un gelo sottile gli prendeva le radici de' capelli; ombre rapide e spesse gli cadevano su gli occhi; l'ansia gli premeva il respiro. E l'intensità della sensazione ne' suoi nervi acuiti era tanta ch'egli doveva fare uno sforzo per contenere uno scoppio di lacrime».⁵⁴

Si capisce così che l'autocritica di D'Annunzio nella lettera al traduttore che abbiamo appena citata è in realtà un po' accessiva: egli è costretto a scrivere per partita doppia, creando in Sperelli e Maria non soltanto due personaggi per più ragioni antitetici, ma due catalizzatori di «maniere» stilistiche e due veicoli di strumenti narrativi molto differenziati; il primo libro per esempio, appartiene tutto a Sperelli e al suo segreto complice, il narratore: vi viene bourgetianamente tratteggiato il caso della peculiare nevrosi di un uomo sul quale «tutte le cose dell'esistenza esteriore avevano [...] un gran potere d'oblio, lo occupavano, lo eccitavano al godimento rapido dei piaceri mondani»;⁵⁵ «l'ideal tipo del giovin signore italiano del XIX secolo [...], l'ultimo discendente di una razza intellettuale»;⁵⁶ proteso a realizzare la massima paterna di «fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte»;⁵⁷ a costo di smarrire ogni volontà e

⁵² G. D'Annunzio, *Il caso Wagner*, in A. Castelli, *op. cit.*, p.586.

⁵³ D'Annunzio a Hérelle, 12 marzo 1895, in A. Andreoli, *op. cit.*, p.35.

⁵⁴ G. D'Annunzio, *Il Piacere*, *op. cit.*, p.166.

⁵⁵ Ivi, p.13.

⁵⁶ Ivi, pp.35-36.

⁵⁷ Ivi, p.37.

ogni moralità, cedere lo scettro agli istinti, surrogare col senso estetico la deficitaria fibra morale.

Elena non impaccia in questo libro l'opera del narratore; è uno smagliante oggetto di desiderio, vivificata dalle analogie con quel mondo di eletta bellezza cui essa appartiene, insuperabile meraviglia della natura che regge il paragone con i dipinti che ne metaforizzano il fascino ambiguo; tanto più che Sperelli finirà per cogliere in lei, analizzandone per la prima volta il carattere con una sottigliezza d'indagine acuita dall'ansia di un possesso impossibile, un'anima perfettamente consentanea: «Accadeva in lei un fenomeno a lui ben noto. Ella giungeva a creder verace e grave un moto dell'anima fittizio e fuggevole; ella aveva, per dir così, l'allucinazione sentimentale come altri ha l'allucinazione fisica [...]. In fondo ad ogni atto, a ogni manifestazione dell'amor d'Elena trovava l'artificio, lo studio, l'abilità, la mirabile disinvoltura nell'eseguire un tema di fantasia, nel recitare una parte drammatica, nel combinare una scena straordinaria»;⁵⁸ scopriva insomma in lei un analogo femminile, vittima dei suoi stessi artifici, della sua capacità istrionica di posare e sedurre, crudele fiore carnivoro cresciuto nelle serre del «piacere» romano.

Comincia in questo libro la difficile danza sulla fune di un autore che sa di doversi distanziare dal suo personaggio, ributtante per il moralismo borghese («Il libro ha carattere autobiografico: ebbene io capirei che sulla fede del libro si dessero pubbliche e vigorose sculacciate all'autore»)⁵⁹ e conia formule dispettive per marcare i limiti di una altrimenti troppo scoperta congenialità: «la puerile debolezza della sua natura», l'«esaltazione fatua», «la sua vanità di giovane viziato ed effeminato», ecc.; ma il cui mondo, consuetudini di vita, inclinazione all'arte, raffinatezza di modi, ecc. ci si compiace di collocare nella piena luce dell'ideale.

Nel II libro invece D'Annunzio cambia velocità, muta passo: la narrazione appartiene tutta ad un'eroina romantica (che esautora addirittura per un intero capitolo la voce prevaricante del narratore), se vogliamo il solo polo positivo del romanzo, con cui Sperelli deve intrecciare un pericoloso duetto piegando la voce cinica del *viveur* ad inaspettati timbri sentimentali: da qui le incertezze di D'Annunzio sulla riuscita di questa parte del romanzo (che vorrebbe addirittura stralciare nella revisione dell'opera per il pubblico francese): un personaggio nato dall'amara intelligenza degli anni post-naturalisti tende la mano ad una fanciulla di enfatico sentimentalismo, che appartiene in tutto alle vaporose atmosfere, agli oleografici crepuscoli che il naturalismo aveva inteso spazzar via. Siamo alla riscrittura del tema, certo anche dannunziano, della «bontà» (qui della «convalescenza»), già sperimentato in molte liriche della *Chimera*, che propizia, recuperando una dominante romantica che in fondo stride con il tono più autentico del romanzo, la strumentale assunzione del vecchio motivo lacrimoso della virtù insidiata, dell'innocenza tradita, di Faust e Margherita. Snodo di sicuro effetto patetico, ma di troppo evidente opportunismo etico, che non riesce a salvare il romanzo dalla ricorrente accusa di immoralità.

⁵⁸ Ivi, pp.263, 261-62, passim.

⁵⁹ G. Giacosa alla madre, 19 maggio 1889. In S. Costa, a cura di, *G. D'Annunzio - Maschere e volti di un personaggio*, Firenze, 1988, p.51.

Nel III libro Sperelli riprende a Roma la corsa affannosa al «piacere», riappropriandosi così di tutto lo spazio narrativo; un protagonista sempre osservato attraverso la lucida lente bourgetiana, ma su cui grava ora, a beneficio dei benpensanti, una più marcata diffidenza morale. A usare troppo di Bourget, infatti, si poteva finire per dichiarare l'inevitabilità, anzi l'inesistenza del male in termini di responsabilità individuale (il contemporaneo dibattito francese sul *Disciple* la dice lunga a questo proposito,⁶⁰ con grande scandalo di quei tanti lettori che volevano trovare nell'arte l'ideale, la fede, i buoni principi, e che il fatalismo scientifico avrebbe disgustato.

Ecco che al «teorema» Sperelli, così ortodossamente impostato secondo premesse tainiane («non era in lui nemmeno l'ombra del sospetto che la causa remota della sua miseria fosse nel primo insegnamento paterno»)⁶¹ viene data un' inaspettata torsione cattolica: «Andrea [...] perse ogni preoccupazione sentimentale e passionale [...] e l'avventura di piacere apparve sola alla sua vanità, alla sua viziosità, lucidamente [...]. Egli era dunque sulla via di una duplice conquista [...] doveva convertire in amanti due sorelle, cioè due che volevano fare presso di lui professione di sorelle [...]. Io sono camaleontico, chimerico, incoerente, inconsistente. Qualunque mio sforzo verso l'unità riuscirà sempre vano. Bisogna ormai ch'io mi rassegni [...]. Rise di sé medesimo. E da quell'ora ebbe principio la nuova fase della sua miseria morale. Senza alcun riguardo, senza alcun ritegno, senza alcun rimorso, egli si diede tutto a porre in opera le sue immaginazioni malsane. Per trarre Maria Ferres a cedergli, usò i più sottili artifici, i più delicati intrichi, illudendola appunto nelle cose dell'anima, nella spiritualità, nell'idealità, nell'intima vita del cuore».⁶²

L'ultimo tempo del romanzo, il IV libro, è il più scontato e il più stringato: bisogna giungere al dunque, distillare con astuta alchimia i veleni di un'opera che puzza di zolfo (e di seme! si ricordi l'osservazione di Moleschott) in un liquore per tutti i gusti. È quello «*spasimo intellettuale*» delle «difficoltà della fine»⁶³ di cui parla D'Annunzio in una lettera a Barbarella dal volontario e laborioso esilio abruzzese.

A propiziare una conclusione edificante Sperelli è così ricondotto all'archetipo di Don Giovanni, alle prese con una inconsapevole Donna Anna sul cui corpo consuma un'infame e cerebralistica profanazione: siamo al colpo di scena della perversa sovrapposizione Elena/Maria che D'Annunzio sta preparando già da molti capitoli, seminando nel testo segnali che lasciano intravedere insospettite affinità tra le due donne («nella voce di lei sonavano alcuni accenti della voce di Elena Muti, perfetti»):⁶⁴ «Il suo ardore era quasi iroso. Egli immaginava di stringere il capo dell'altra, e immaginava quel capo macchiato dalle labbra del marito; e non ne aveva ribrezzo ma ne aveva anzi un desiderio più selvaggio».⁶⁵

Coerentemente con l'ultima conformistica maschera, Sperelli è visto attraverso un filtro di moralismo esasperato, il libro si trasforma in una sorta di amara parabola nutrita di buoni sentimenti, con una aggettivazione di maniera, ingenua e stucchevole, che

⁶⁰ Cfr. per esempio T. Goruppi, *Le «Disciple» di P. Bourget*, in *Il principe e il filosofo*, a cura di L. Sozzi, Napoli, 1988.

⁶¹ G. D'Annunzio, *Il Piacere*, op. cit., p.259.

⁶² G. D'Annunzio, *Il Piacere*, op. cit., pp.285,286,290 passim.

⁶³ G. D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, op. cit., p.96 (13 sett. '88)

⁶⁴ G. D'Annunzio *Il Piacere*, op. cit., p.159.

⁶⁵ Ivi, p.336/337.

accentua, fino quasi alla involontaria parodia, l'intenzionale bipolarismo etico della situazione: «Egli guardò quel povero capo reclinato sotto il peso del presentimento; senti il peso leggero di quella fronte nobile e triste sul suo petto indurito dalla menzogna, fasciato di falsità. Una commozione angosciosa lo strinse [...]. E quel buon moto dell'anima si risolse in parole che mentivano». ⁶⁶

Lungo l'intero ultimo libro Maria Ferres sarà così la «povera creatura», la «povera anima», insidiata dal «crudo desiderio», dalla passione infame di un depravato; misera conclusione di sapore conformistico di un romanzo che avevano inaugurato le fanfare squillanti della trasgressione e condito i sapori più nuovi e provocanti della cucina francese.

Quanto poi inutile risulti questa strategia per ricondurre il romanzo nel quieto porto della tradizione, alla famiglia dei libri sani ed edificanti, lo dimostrano le cautele di Nencioni, che in una lettera al Protonotari avanza delle riserve ben più nette di quanto non faccia pensare la sua contemporanea recensione al *Piacere*: «Come organismo di romanzo è difettoso. Splendide decorazioni, e caratteri sbiaditi ed odiosi. Lo spirito del libro è il *raffinamento* del dilettantismo in Arte, e della voluttà nella Vita! È vero che in fondo vi è la triste *sazietà* del Piacere..., ma non basta». ⁶⁷

A nulla serve insomma che Sperelli, ricondotto alle domestiche atmosfere del romanzo borghese, si confonda al vociò della vendita all'incanto in casa Ferres tra operai e facchini, rimodellando in una troppo scoperta e tardiva allegoria etica l'amarezza di Frédéric, che nell'*Educazione sentimentale*, aggirandosi irrequieto nella deserta abitazione Arnoux, cimitero di sogni e di ideali, e poi nella breve visita alla casa d'aste, celebra attonito e smarrito, mentre la Storia va avanti, la definitiva catastrofe delle sue illusioni.

D'ANNUNZIEV »IL PIACERE«: NARATIVNI POSTUPCI I KOMUNIKATIVNE STRATEGIJE

Analizom stilskih i sadržajnih obilježja prvog D'Annunzиеva romana »Il Piacere« otkrivamo da je autor tu knjigu napisao radi uspjeha, koristeći se novinarskim iskustvom u ispraznom i pomalo provincijskom Rimu kralja Umberta.

Uočljive neujednačenosti narativnih postupaka ovoga romana proizlaze odatle što se pisac htio obraćati raznim slojevima publike, stvarajući tekst koji se može čitati prema različitim ključevima.

⁶⁶ Ivi, p.332.

⁶⁷ Cfr. G. Fatini, a cura di, *D'Annunzio e Nencioni*, in «Quaderni dannunziani», XVIII-XIX, 1960, p.683. La lettera in questione risale al 16 giugno 1889.