



**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA**

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA MODERNA

Classe LM-14

**“Il connubio arte-vita e la funzione dell’ambiente in  
D’Annunzio: ‘IL PIACERE’, ‘IL FUOCO’, ‘MAIA’”**

Relatore: Prof. Guido Baldassarri

Laureanda: Gloria Grandin

Matricola: 1095731

ANNO ACCADEMICO 2018/2019



*Quanto più ci innalziamo,  
tanto più piccoli sembriamo  
a quelli che non possono volare.*

*Nietzsche, Aurora*



# Sommario

INTRODUZIONE.....	7
<b>CAPITOLO I: L'autore e il panorama storico-culturale.....</b>	<b>9</b>
I.I La vita.....	9
I.II Il panorama storico-sociale.....	16
I.III Gabriele D'Annunzio e le diverse fonti di ispirazione.....	21
<b>CAPITOLO II: Il piacere, Il fuoco, Maia. Caratteri fondamentali.....</b>	<b>27</b>
II.I « <i>Il piacere</i> ».....	27
II.II « <i>Il fuoco</i> ».....	35
II.III « <i>Maia</i> ».....	40
<b>CAPITOLO III: L'ambiente e l'arte: personaggi attivi nella narrazione o semplici comparse? .....</b>	<b>45</b>
III.I Opera prima: <i>Il piacere</i> .....	45
III.II Opera seconda: <i>Il fuoco</i> .....	81
III.III Opera terza: <i>Maia</i> .....	103
<b>CONCLUSIONI.....</b>	<b>115</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>123</b>



# INTRODUZIONE

Alla base di questo breve studio, vi è la curiosità di comprendere come, spesso, nelle opere d'arte in generale e, in particolare in quelle scritte, l'ambientazione "racconta", partecipa, tanto quanto un componente della vicenda; essa gioca un ruolo fondamentale negli avvenimenti dei personaggi. Non solo l'ambiente si trasforma e si cala nella storia: interessante è scoprire che nel corso dei secoli e con l'avvento della modernità, anche l'Arte, intesa come Bellezza autentica, abbia cambiato stile e forma e tutto questo trova modo di essere esplicitato nei romanzi o liriche che siano.

In modo particolare ho scelto di concentrare la mia attenzione su Gabriele D'annunzio, personaggio multiforme, eclettico e talvolta enigmatico. Più volte, presso il Vittoriale degli Italiani a Gardone, ho respirato Arte e determinazione: la bellezza e la grandezza di quel luogo rispecchiano esattamente la persona e le idee dell'autore, espresse chiaramente nei suoi testi. Le opere prese in considerazione sono tre, due romanzi e un'opera in versi, con lo scopo di offrire un ampio spettro di confronto tra ciò che accade ne *Il piacere* e *Il fuoco*, rispetto all'opera lirica *Maia*, contenuta nel ciclo delle *Laudi*.

La tesi si compone di quattro parti fondamentali: il primo sulla vita e sulle opere di D'Annunzio, in cui sono messi in luce fatti fondamentali che l'hanno portato ad essere il grande Vate che conosciamo, gli eventi salienti della sua vita e come le circostanze esterne e il contorno storico-sociale abbiano influito sulla sua formazione, culturale e personale. Il secondo capitolo vede elencati i caratteri delle tre opere prese in esame, nella loro

generalità di temi e trame. Il terzo presenta in modo approfondito, attraverso l'analisi dei testi nelle edizioni integrali, le specifiche riguardo l'ambientazione naturale o artificiale, il rapporto di essa con i personaggi attivi nel testo e il ruolo dell'Arte nella modernità. Nella quarta e ultima parte si traggono le conclusioni in merito al lavoro svolto e si espongono gli elementi rilevanti dell'indagine eseguita.



# CAPITOLO I

## L'autore e il panorama storico-culturale

### I.1 La vita

Gabriele D'Annunzio nacque il 12 marzo 1863 a Pescara da famiglia borghese e benestante. Fu inviato a compiere gli studi ginnasiali e liceali presso il prestigioso collegio Cicognini di Prato, dove rimarrà fino al 1881. Questi saranno gli anni fondamentali in cui D'Annunzio si dimostrerà un allievo dalle doti eccezionali, desideroso di primeggiare su tutti tanto che otterrà ben presto risultati brillanti. All'età di sedici anni, nel novembre 1879, pubblicò la sua prima raccolta di poesie intitolata *Primo vere*, ispirata alle *Odi barbare* di Carducci per il quale professa una grandissima ammirazione. Nel 1881 si trasferisce a Roma per frequentare l'università di Lettere ma, di fatto, il suo interesse verte al giornalismo; abbandona gli studi e partecipa assiduamente alla vita mondana e letteraria, poiché trova terreno fertile nella capitale del nuovo Stato unitario, centro di una politica affaristica ed epicentro dell'attività culturale e giornalistica. La collaborazione con diversi periodici e l'attività ricreativa immergono D'annunzio nella società che vede incontrare la decadenza del seducente mondo aristocratico e l'emergere inarrestabile della borghesia desiderosa di potere. Da questo momento nello scrittore vita e letteratura si fondono: egli aspira a diventare il modello del nuovo eroe esteta per il mondo del divismo romano, tra duelli, feste e piaceri raffinati, segnalandosi per un'esistenza

lussuosa.<sup>1</sup> La vita privata, come quella sociale, è movimentata: gli amori con le signore dell'alta società si intrecciano alle avventure occasionali, tratto che caratterizzerà sempre la figura di D'Annunzio. Il primo matrimonio risale al 28 luglio 1883 con la nobildonna Maria Hardouin di Gallese, unione celebrata solo per interesse dello scrittore, per avere l'opportunità di entrare nel bel mondo romano.

Sul piano letterario egli è alla ricerca della propria originalità e nel 1882 pubblica *Canto novo* per prendere le distanze dalla sua prima opera. Il tema dominante in questa raccolta poetica è la sensualità, rappresentata nella sua freschezza giovanile, anche se l'espressione di cui si serve lo scrittore è piuttosto velata di tragicità ed esasperazione. Prosegue l'autore con composizioni, affiancandole sempre all'attività giornalistica, che si possono definire scandalistiche, come la raccolta di novelle del 1884 *Il libro delle vergini*, che ha al centro vicende di violente attrazioni sessuali, stupri e deformità fisiche, demenza e malattia, o la terza raccolta *San Pantaleone*, per le quali si comprende come D'Annunzio sia consapevole della necessità di «misurarsi con la concorrenza» e per questo è alla ricerca di un prodotto letterario che soddisfi le esigenze del nuovo pubblico sempre più numeroso. In questo periodo romano si manifesta la prodigalità smisurata che rimarrà tratto identificativo del personaggio: «Io sono un animale di lusso e il superfluo m'è necessario come il respiro», scrisse una volta a Emilio Treves, suo editore.

Sul versante della vita privata le infedeltà nei confronti della moglie non hanno tregua. E' dell'aprile del 1887 l'incontro con Elvira Fraternali-Leoni, la donna che rappresenterà il più grande amore dello scrittore. Barbara, chiamata così da D'Annunzio, diviene musa ispiratrice e stimolo

---

<sup>1</sup> Cfr. R. BUSCAGLI, G. TELLINI, «Letteratura e storia», vol. V, Firenze, Sansoni, 2005, p. 494

costante alla sensibilità, all'arte e alla vita stessa dell'autore. Dal primo soggiorno a Venezia e dall'esperienza passionale vissuta con questa amante, deriverà l'ispirazione per la scrittura del primo vero capolavoro, *Il piacere*, del 1889. Il romanzo narra le vicende del primo eroe esteta della letteratura italiana, Andrea Sperelli, che ricalca il nuovo mito umano dell'Estetismo europeo, dedito esclusivamente al culto della bellezza rara e artificiosa, con una poesia fatta di immagini estenuate e voluttuose, in ambientazioni esoteriche, stracarica di ornato e preziosa nel linguaggio.

Il periodo romano si conclude tra molti problemi sentimentali ed economici: la relazione con Barbara Leoni sta volgendo a termine, la moglie Maria tenta il suicidio, i creditori lo assediano.

Perciò nell'agosto del 1891 lascia la capitale e si trasferisce a Napoli dando vita a un'altra fase della sua poetica. Il primo periodo del soggiorno napoletano è contraddistinto da un senso di stanchezza e malinconia, che porta alla stesura dei due romanzi *Giovanni Episcopo* e *L'innocente*, quest'ultimo pubblicato a puntate sul «Corriere di Napoli» da Matilde Serao e Scarfoglio.

Ben presto D'Annunzio sostituisce nel suo cuore Barbara con Maria Gravina Cruyllas di Ramacca, dalla quale nasceranno due figli, e questo nuovo amore porta nuovi scandali e nuovi debiti. Per farvi fronte Gabriele lavora duramente, collabora con editori e riviste del luogo, compone le liriche del *Poema paradisiaco* e le *Odi navali*, entrambe del 1893. Anche la situazione familiare aggiunge complicazioni alla vita dell'autore; la morte del padre, infatti, aveva messo in drammatica evidenza la situazione debitoria del patrimonio ma la soluzione non è assolutamente la rinuncia al lusso ma l'ennesimo sequestro dei suoi beni e il conseguente ritorno in Abruzzo, dove potrà terminare *Il trionfo della morte* e successivamente l'altra

opera in prosa *Le vergini delle rocce*, che apparirà a puntate sul «Convito». Durante questi anni nel pescarese c'è stato un continuo evolversi di idee e di modalità di scrittura. Nel precedente *Poema paradisiaco* si denotava l'acquisizione dei modi del simbolismo europeo mentre nel romanzo faceva la sua comparsa ufficiale l'ideale superomistico meditato dalla lettura del pensiero di Nietzsche. Sempre in questi anni, anche grazie alla collaborazione editoriale con Treves, cresce la diffusione nazionale della sua opera e l'attrazione per l'autore pescarese si fa sempre più viva tanto da avere risonanza internazionale.

Col 1895 si apre la stagione teatrale, a seguito del viaggio-crociera in Grecia presso Micene e Tirinto, con Scarfoglio, e di un nuovo incontro con la Duse; il mito della classicità è rigenerato, sull'ondata estetizzante che illumina l'Europa di fine secolo grazie anche alle scoperte dell'archeologo tedesco Schliemann<sup>2</sup>. Oltre al teatro, le impressioni del viaggio e i luoghi dell'antica Ellade riemergeranno trasfigurati nel primo libro delle *Laudi*. Ben presto, nel 1896, è terminata la tragedia ideata durante il viaggio, *La città morta* e a essa fa seguito una conclusione presto riappacificata con la Duse, poiché l'interpretazione della "prima" era stata promessa a Sarah Bernhardt; seguono molte altre opere teatrali, tra il 1897 con *Sogno d'un mattino di primavera* e *La Pisanelle* del 1913, una produzione che risponde all'esigenza di un'arte totale, che solo la vasta rappresentazione scenica può offrire, e che d'Annunzio veniva ora scoprendo e che sarà esternata solo ne *Il fuoco*.

---

<sup>2</sup> Heinrich, archeologo (1822 - 1890), lo scopritore della civiltà micenea. Arricchitosi col commercio, nel 1863 liquidò la propria ditta, mosso dal desiderio di esplorare i luoghi descritti da Omero. Nel 1871 iniziò scavi sulla collina di Hisarlik, dove mise in luce la cittadella fortificata di Troia, individuando nove strati sovrapposti.

Divenuto un mito per se stesso e per il pubblico di massa, nel 1897 si dedica anche alla politica ed è eletto deputato della Destra, sedendo nei banchi del Parlamento, sulla base del programma esposto nel «Discorso della siepe», incentrato sulla difesa della proprietà privata, e sulla critica della politica italiana, ancora scossa dal disastro di Adua del 1896. Nel corso del mandato passò all'estrema sinistra opponendosi al governo Pelloux tanto che nella tornata elettorale successiva si presentò addirittura come candidato socialista. Nel frattempo il rapporto con la Duse era sfociato nel trasferimento di entrambi a Settignano presso Firenze, sempre sull'onda di una «vita inimitabile», tanto che la dimora prescelta sarà una villa appartenuta al marchese Gino Capponi e, per questo, detta «La Capponcina». Qui concepisce il disegno di una nuova lirica, realizzata nel *Ciclo delle Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*. Insieme alla produzione letteraria D'Annunzio cura gli impegni mondani costellati di viaggi, esibendo sempre nuove relazioni sentimentali: la rottura con la grande attrice Eleonora Duse segna l'ingresso di nuove figure femminili nella sua vita amorosa, le quali saranno trasfigurate anche nelle opere teatrali. Nel 1910 la vita lussuosa condotta all'eccesso e il tracollo finanziario portano lo scrittore a trasferirsi a Parigi, abbandonando «La Capponcina». Nella capitale francese entra in contatto con il vivace mondo artistico e letterario della raffinata città, suscitando curiosità e attrazione per letterati e artisti come Proust e Debussy. Inizia presto a partecipare alla sceneggiatura del film *Cabiria* del 1913 e, per far fronte ai debiti, intensifica la relazione con il «Corriere della Sera», al quale invia dalla Francia le prose autobiografiche *Le faville del maglio* (1911-1914).

Torna a farsi carico dell'impegno politico in occasione della guerra in Libia per la quale compone le *Canzoni della gesta d'oltremare*. Allo scoppio

della Prima guerra mondiale rientra in patria come poeta vate nel 1915, pronunciando a Genova il 5 maggio 1915 *l'Orazione per la sagra dei Mille*, che infiamma gli animi già accesi degli interventisti, così che alla fine di maggio anche l'Italia dichiara guerra all'Austria. Alla guerra Gabriele chiese e ottenne di partecipare non come un normale combattente ma organizzando azioni eccezionali di marina e soprattutto di aviazione: si era dato al volo fin dai primi esperimenti, tanto che lo aveva celebrato nel romanzo *Forse che sì forse che no*. Il poeta-soldato quindi partecipa alla guerra nella prospettiva dell'eroe esteta e superuomo, sempre pronto a cogliere ogni occasione per la propria autoesaltazione; celebri tra i giornalisti di vari paesi sono le sue imprese e azioni belliche dal risultato spettacolare, tra cui il volo su Vienna del 1918 durante il quale fece cadere da undici velivoli cinquantamila volantini scritti in italiano che esortavano la resa e la fine della belligeranza. Al rientro da un volo, durante un ammaraggio di fortuna, urtò la testa contro una mitragliatrice ferendosi all'occhio destro. Costretto a ritirarsi a Venezia trascorre a riposo i primi mesi del 1916 con l'occhio bendato e ormai perduto componendo la prosa memoriale e lirica del *Notturmo*, pubblicata nel 1921. Terminata la guerra, il poeta fu protagonista dell'agitazione nazionalista contro la "vittoria mutilata", che rivendicava Fiume e la Dalmazia. Nel 1919 si pose alla testa di alcuni reparti con i quali occupò Fiume; solo dopo che il trattato di Rapallo ebbe definito i confini con la Jugoslavia all'inizio del 1921, stabilendo quindi l'indipendenza di Fiume, Giolitti, capo del governo, costrinse con forza D'Annunzio e i suoi ad andarsene. Nonostante la sconfitta, l'autore sul piano personale raggiunge il vertice del suo estetismo e del superomismo politico. Disgustato dalla politica di quel momento, dopo il colpo di stato fascista, si rassegnò al ruolo di vate nazionale scegliendo come dimora ciò che diverrà il Vittoriale degli Italiani, a Gardone sul lago di Garda. In esso il poeta trascorre gli ultimi

anni della sua vita, in compagnia dell'amante Luisa Baccara e di molte altre donne, celebrato e al tempo stesso controllato dal regime fascista. Nella prima parte dell'ascesa politica di Mussolini, D'annunzio non esita a contrapporsi al duce, ma dopo il consolidamento della dittatura e i continui riconoscimenti ufficiali di Mussolini, la posizione del poeta cambia fino al consenso esplicito e pubblico espresso soprattutto all'inizio della guerra d'Etiopia, pur negando la sua approvazione di Mussolini a Hitler. Muore al Vittoriale il 1° marzo 1938.

## I.II Il panorama storico-sociale

La formazione letteraria e culturale di D'Annunzio si colloca in un contesto assai variegato e in rapido mutamento, caratterizzato da diversi aspetti: il culmine e la crisi del Positivismo, del Naturalismo e del Verismo; la nascita e lo sviluppo del Decadentismo con le tendenze significative del Simbolismo e dell'Estetismo; la diffusione delle filosofie "irrazionalistiche" (Nietzsche e Bergson) in reazione al Positivismo; i contrasti sociali, politici e ideologici che portarono alla nascita dei grandi partiti popolari e allo scontro violento tra classi e nazioni fino alla Prima guerra mondiale.

Il Positivismo che dominava la cultura europea del periodo, il secondo Ottocento, è una corrente filosofica e culturale nata in Francia nella prima metà del secolo che si contraddistingue per l'esaltazione del "positivo", di ciò che è reale, in opposizione all'astratto, metafisico, e la celebrazione della scienza. La borghesia diventa classe consapevole di essere protagonista di un processo storico frutto dell'interazione tra scienza e lavoro umano. E' in questo clima di fiducia nella razionalità e nell'oggettività del reale che nasce la letteratura realista in Europa, dal Naturalismo francese al Verismo italiano. Il Positivismo si fa largo e si impone grazie alla diffusione che ne fa il filosofo Auguste Comte, il quale muove dall'ideale di una scienza intesa come guida della storia e della civiltà. Bisogna essere coscienti dei successi conseguiti dalla disciplina scientifica, unica forma di sapere possibile per l'uomo, e assumerla come modello per qualunque altra conoscenza.

Sulla scena del periodo emerge la pubblicazione nel 1859 dell'*Origine delle specie* di Charles Darwin. La discussione scaturita dall'opera finì per



prendere in causa tutti gli ambiti sociali, sconfinando da quello scientifico fino ad arrivare a quelli filosofici e religiosi. Nell'ipotesi di Darwin, fondata su osservazioni scientifiche dirette, le specie viventi non sono fisse ma in continua evoluzione, in relazione ai cambiamenti dell'ambiente esterno. La fiducia nell'esistenza di una realtà positiva comprensibile e dominabile dalla ragione, e l'illusione di riuscire a riprodurre la realtà nella sua essenza più intima, precorrono la nascita del movimento del Verismo. Il raffronto analogico tra la letteratura e la pittura del tempo, in modo particolare con i macchiaioli, sembra addirittura essere autorizzato dalle parole dello stesso Verga che, nella prefazione ai *Malavoglia* del 1881, dichiara lo scopo della nuova arte: «Rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere»<sup>3</sup>. Verga, alle febbri romantiche, sostituiva un più meditato sentimento della vita; agli esuberanti lirismi, un'espressione più pacata e austera. Il Verismo è strettamente congiunto alle teorie positiviste e allo sviluppo del metodo sperimentale e di ricerca scientifica. Quel che conta è che i personaggi sono ripresi dal vivo, mai in posa. Un piccolo germe di novità è introdotto dalla nuova concezione della macchia, che aderisce liberamente al vero, ma nell'impressionismo francese inizia a rappresentare l'idea di una realtà mobile e soggettiva. Entra così in crisi l'idea di un'oggettività statica e fissa e positiva, e il vero diventa cangiante nonché legato all'io.

La cultura del Positivismo entra in crisi dopo aver dominato incontrastata, grazie allo sviluppo della produzione industriale e alla crescita senza precedenti di ricchezza e benessere in occidente, alla fine dell'Ottocento. Questo crollo si colloca nel contesto di un mutamento più vasto, storico e sociale: gli squilibri collettivi tra paesi industrializzati e

---

<sup>3</sup> Giovanni VERGA, *I Malavoglia*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 6-7

poveri contribuiscono a creare un senso di sfiducia nei confronti della razionalità dell'impresa scientifico-tecnologica e della certezza del progresso. Si insinua il dubbio: la realtà è proprio e solamente quella che si vede e si percepisce con l'esperienza come viene definita dalla scienza?

«La scienza è accusata di essere bassamente materialista, insensibile alle esigenze più profonde dell'uomo, come sentimenti, ideale, morale e fede. Su questa base c'è tutto un fiorire di ritorni alla religione o alle filosofie idealiste, spiritualiste, mistiche: si proclama la superiorità dell'azione sul pensiero, dell'intuizione sull'analisi razionale, si denuncia il carattere inferiore, meramente utilitario, della conoscenza scientifica».<sup>4</sup>

La fiducia positivista negli ultimi vent'anni dell'Ottocento, lascia il passo a suggestioni estetizzanti, al culto del sublime e a sussulti emotivi e irrazionali.

Tra le voci che si fanno carico di dare, o perlomeno tentare di dare, una risposta, antitetica alla proposta finora in voga, un posto capitale spetta ad Arthur Schopenhauer, il quale sostiene che l'uomo e l'universo siano dominati da un'energia primordiale, una volontà irrazionale, per cui la vita umana è desiderio, mancanza. Schopenhauer individua nella realtà un sogno, un inganno della conoscenza. Dal filosofo tedesco gli scrittori del secondo Ottocento deriveranno la sfiducia nella ragione e nel progresso, come anche una varietà di temi tra cui la noia, l'amore come inganno, l'inettitudine a vivere e l'esaltazione dell'arte come mezzo per liberare l'uomo dall'inquietudine e dalla volgarità borghese.

---

<sup>4</sup> Guido ARMELLINI, Angelo COLOMBO, «La letteratura italiana», Guida storica per lo studente, Bologna, Zanichelli, 2003, p. 399

Una seconda voce che spicca a fine secolo in risposta alla crisi del Positivismo è quella del filosofo tedesco Friedrich Nietzsche. Ammiratore di Schopenhauer e Wagner egli era stato demolitore di certezze millenarie dell'uomo che egli stesso si crea per poter sopravvivere. Attraverso Zarathustra in *Così parlò Zarathustra* del 1884, il filosofo annuncia la fine dell'uomo comune e l'avvento del superuomo, ossia di colui che è in grado di accettare la vita e di rinunciare all'illusorietà di Dio. Il superuomo non vede più nulla al di sopra della propria naturalità: la perdita dei punti di riferimento tradizionali è un'occasione di liberazione, di gioiosa espansione delle energie naturali dell'uomo, della sua "volontà di potenza". Dall'opera di Nietzsche gli scrittori di fine Ottocento trarranno soprattutto l'idea della caoticità della vita, in un mondo senza Dio, senza certezze ultraterrene, e ne deriveranno vitalismo ed ebrezza dionisiaca e la critica alla morale comune.

Anche in Italia si iniziano a sentire i primi raffreddamenti dell'entusiasmo positivista, cui contribuisce il diffondersi di queste filosofie spiritualistiche. Si esprime così il Decadentismo italiano, che racchiude al proprio interno due indirizzi di gusto e poetica differenti: l'Estetismo e il Simbolismo. Entrambe le correnti trovano i loro manifesti in alcuni testi scaturiti dall'ambiente parigino dell'ultimo ventennio del secolo. Contemporaneamente all'antologia di Verlaine, nel 1884 usciva il romanzo *A rebours* di Huysmans, la "Bibbia del Decadentismo". L'autore contribuisce alla creazione di un nuovo modello di eroe, con la figura del protagonista, il *dandy*, che disgustato dalla banalità del vivere quotidiano e dal grigiore della metropoli parigina, si rifugia nella solitudine, fuori delle città, dedicandosi al culto del piacere e del bello, in modo anche estremo e artificioso. Con questo artificio Huysmans dà vita a un nuovo mito decadente: l'eroe esteta, antidemocratico e cultore dell'arte come bellezza assoluta, aristocratica e raffinata, divulgatore dell'arte fine a se stessa contro

ogni principio utilitaristico e moralistico. Ben presto i caratteri della nuova cultura europea, grazie ad alcuni importanti autori che faranno da tramiti letterari, entreranno anche a far parte della penisola italiana.

### **I.III Gabriele D'Annunzio e le diverse fonti di ispirazione**

Nel contesto sostanzialmente arretrato della poesia italiana, è Gabriele D'Annunzio uno dei primi a conoscere e a far conoscere nella penisola la novità d'oltralpe. Da vorace lettore qual è, D'Annunzio entra velocemente in contatto con questo ricco e multiforme ambiente culturale di fine secolo, muovendosi con disinvoltura in un mondo che cambia rapidamente. Le opere e i temi che incontra sulla propria strada vengono digeriti e rigenerati con straordinaria facilità. Dal Positivismo e dalle teorie darwiniane deriva una concezione tendenzialmente materialistica e atea del mondo e della vita che in seguito confluirà nella sua visione pagana della Classicità, intesa come ebbrezza carnale e dionisiaca dell'esistenza, e nel vitalismo superomistico nato dalla filosofia di Nietzsche. Movendo dalle idee del filosofo tedesco, lo scrittore vede la natura come eterno e ciclico divenire fine a se stesso, come uno scorrere continuo di materia non animata senza alcuna origine superiore e fine ultimo. L'opera variegata e vasta dell'autore vede ricorrere tutti i caratteri tipici del repertorio decadente: contaminazione tra sacro e profano, erotismo inquieto, sadismo, attrazione dell'esotico, accostamento bellezza-morte, esuberanza dei sensi che accompagna il deperimento organico della materia. Alla molteplicità dei temi e allo sperimentalismo delle forme espressive si accosta l'eclittismo dei generi praticati dallo scrittore secondo il suo principio che ne mostra la personalità mutevole: «o rinnovarsi o morire»<sup>5</sup>. In questa voglia di rinnovamento D'Annunzio riesce a toccare anche temi meno consueti, come

---

<sup>5</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, *Giovanni Episcopo*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton, 1995, pag. 10

la riflessione intima e personale e l'equilibrio esistenziale, che trovano modo di sbocciare in testi quali il *Notturmo* e *Le faville del maglio*.

Nella fine dell'Ottocento non si può prescindere dagli autori di riferimento del momento quali Carducci per la poesia e Verga per la prosa. E' proprio da questi modelli che prende avvio la produzione del primo D'Annunzio, il quale se ne stacca rapidamente sia superandoli che contaminandoli con una nuova sensibilità raffinata. La sua prima raccolta poetica *Primo vere* (1879-1880) si rifà al modello delle *Odi barbare* di Giosuè Carducci, ma già in questi componimenti si avverte la necessità di ricerca di nuove modalità espressive, incentrate su una forte sensualità, caratteristica della sua successiva produzione. A questa primaria vena delicata e sensuale il poeta, sempre spinto dalla sua volontà sperimentale, aggiunge nuovi elementi e tematiche che finiranno col segnare il distacco definitivo da Carducci: compaiono il motivo della ricerca incessante del piacere, le figure femminili rappresentate con tratti animaleschi e il fascino della morte.

Per quanto riguarda l'ambito della prosa, i primi esperimenti dannunziani si rifanno all'esempio di Verga novelliere, in cui l'Abruzzo natio sostituisce la Sicilia di *Vita dei campi*, anche se con elementi chiaramente distanziatori. Nel 1882 quando esce *Terra vergine*, del Verismo D'Annunzio rende solo l'involucro, ossia l'aspetto esteriore, nonostante siamo in clima prettamente verista:

«Ciò che lo interessa non sono i canoni della poetica verista, l'impersonalità e l'oggettività della rappresentazione, né tantomeno il proposito della denuncia sociale, bensì l'espressione del gusto per il primitivo e per il barbarico, la violenza, la crudeltà e l'ossessione del sangue in un paesaggio suggestivo più che realistico». <sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Renato BUSCAGLI, Gino TELLINI, «Letteratura e storia», vol. V, Firenze, Sansoni, 2005, p. 502

Dopo la trattazione della raccolta di novelle, nell'Italia provinciale e carducciana di quegli anni nasce ufficialmente un nuovo poeta; subito si fa vivo in lui il desiderio di intraprendere nuove esperienze letterarie, ma egli è ancora combattuto tra il modello di romanzo tradizionale, ossia naturalistico e veristico, e le nuove tendenze francesi estetizzanti che si affacciano nel panorama italiano appunto con l'uscita del romanzo di Huysmans, in cui fa la sua prima comparsa il personaggio dell'esteta seducente e amorale. Del resto le esperienze poetiche recenti hanno distanziato l'autore dalla cultura e poetica naturalistico-verista avvicinandolo all'adorazione dei sensi, e al culto della bellezza. Puntuale è la sua collaborazione e partecipazione al mondo dell'ambiente letterario romano attraverso la pubblicazione di articoli, poesie e racconti che riassumono la sua produzione artistica fino a quel periodo; fino alla stesura organica delle cronache mondane per la «Tribuna» del principe Maffeo Sciarra dal 1884 al 1888. Tale collaborazione divenne non solo attività più o meno libera e volontaria, ma vero e proprio mestiere. E' in questo periodo romano, e Roma è palesemente il luogo più adatto alla trasformazione, che l'esaltazione dell'ignoto, dell'incerto e dell'ideale prevalgono sulle angoscianti certezze della scienza, della ragione, della verità.

«Senza un'idea e un ideale a posto, ma con una sfrenatezza sensuale e una grassa raffinatezza sembrano il fiore di una civiltà cardinalizia post-secentesca, l'ambiente della Roma improvvisata capitale era il più propizio per offrire un'atmosfera decadente al poeta che doveva diventare il principe del decadentismo italiano».<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Walter BINNI, «La poetica del decadentismo», Firenze, Sansoni, 1968, p. 77

Proprio Gabriele si configura come il protagonista di quegli anni e di quelle idee. Nel suo caso però si può parlare più di tematiche decadenti che di un'adesione piena ad un mondo poetico che, altrove (Francia), è già ben consolidato; ma è altrettanto vero che la capacità di assimilazione porta alla configurazione della sua opera come "un'enciclopedia del decadentismo europeo". Perciò è necessario ripercorrere l'itinerario del poeta abruzzese per arrivare al punto di contatto con la sensibilità decadente. Appare centrale l'esperienza del «Convito». La rivista visse un paio d'anni, dall'inizio del 1895 alla fine del 1896 sotto la direzione di Adolfo De Bosis con l'obiettivo di recuperare ed esaltare

«La fede nella virtù occulta della stirpe, nella forza ascendente delle idealità trasmesse dai padri, nel potere indistruttibile della Bellezza, nella sovrana dignità dello spirito, nella necessità delle gerarchie intellettuali, in tutti gli alti valori che oggi dal popolo d'Italia sono tenuti a vile, e specialmente nell'efficacia della parola». <sup>8</sup>

Si coglie netto il rifiuto della realtà contemporanea, l'aspetto più appariscente dell'atteggiamento decadente; in Italia, però, è di difficile attuazione il rifiuto totale, poiché il campionario decadente cerca sì da un lato di sfuggire all'appiattimento dei tempi, ma non sfugge ai valori della tradizione. Il «Convito» è anche ponte alla fase più matura dell'autore e della sua arte. Proprio sulle colonne della rivista trova spazio a puntate il

---

<sup>8</sup> La rivista letteraria *Convito* viene fondata a Roma, nel gennaio del 1895, da Adolfo De Bosis, Gabriele D'Annunzio ed Angelo Conti. Pubblicherà ad intervalli irregolari, fino al 1907, dodici numeri stampati su fastosa carta a mano, e presentati in una lussuosa e raffinata veste tipografica. Ai primi nove numeri collaborarono autori dalla tendenza estetizzante e decadente, appartenenti alla vecchia ed alla nuova generazione letteraria italiana. Autori come Edoardo Scarfoglio, Enrico Nencioni, Enrico Panzacchi, Giovanni Pascoli. Nel testo, parte del proemio considerato il Manifesto del Decadentismo.



suo romanzo *Le vergini delle rocce* che rappresenta in maniera eclatante la conversione all'ideale superomistico. Il superuomo dannunziano nasce in sintonia con le prospettive europee di fine secolo, scaturendo dalle suggestioni di Wagner e Nietzsche; il diffuso antipositivismo cresce a dismisura opponendo alla fede nella scienza, e quindi alla fiducia nell'uomo, l'esaltazione del genio, dell'individualismo, della razza e della bellezza. L'interesse per i diseredati cede il passo a una concezione "guerriera" dell'esistenza, per cui

«Si seppelliscono ad Aci Trezza tutti i pescatori e si rivolge lo sguardo alle meditazioni vitali di eroi che tendono a rappresentare in se stessi la vera moralità rispetto ad una visione del mondo che reagisce con violenza ai moti sociali del tempo, riaffermando decisamente la preminenza del mito borghese».<sup>9</sup>

D'Annunzio è ufficialmente riferimento indiscusso del mito borghese, cosa che si evince anche attraverso il suo percorso ideologico, narrativo e di culto della propria personalità che culmina nei romanzi-manifesto *Le vergini delle rocce*, *Il trionfo della morte* e, in particolar modo, ne *Il fuoco*. Questa scelta sfocia in un duplice risultato: da un lato la divaricazione dannunziana rispetto alle contemporanee avanguardie europee; dall'altro la nascita del "dannunzianesimo", ossia la costruzione del mito del poeta armato, che si nutre della forza superomistica. Gli eroi, i protagonisti, di questa stagione narrativa diverranno i campioni riconosciuti di una borghesia attenta unicamente a respingere tutto ciò che minaccia la loro superiorità. Saranno però solamente degli eroi fittizi, intercambiabili nei loro ruoli.

---

<sup>9</sup> Roberto CADONICI, «Come leggere Il piacere di Gabriele D'annunzio», Milano, Mursia, 1990, p.14

«Comunque si chiamino [i personaggi], qualunque lingua parlino o qualsiasi abito vestano, in qualsiasi età o paese si muovano, essi sembrano e sono fratelli: nessun lettore confonderebbe mai nel ricordo Padron 'Ntoni con Mastro don Gesualdo; ma, anche dopo ripetute letture, chi saprebbe dire con precisione se Tullio Hermil sia l'eroe dell'*Innocente* o quello del *Piacere*? Se Stelio Effrena sia il protagonista del *Fuoco* o quello delle *Vergini delle rocce*? [...] Col tempo i personaggi diversi sfumano e si confondono in un personaggio solo diversamente atteggiato, e le storie dei vari romanzi o dei vari drammi si fondono nella nostra memoria quali varianti o episodi di una medesima storia».<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Giuseppe. PETRONIO, Gabriele D'Annunzio, *Letteratura italiana, I maggiori*, Milano, Marzorati, 1967, pp. 1312-1313.

## CAPITOLO II

### *Il piacere, Il fuoco, Maia.* **Caratteri fondamentali.**

#### II.I «*Il piacere*»

Nel maggio 1889, Gabriele D'Annunzio presso l'editore Treves pubblica *Il piacere*, il cui successo è immediato e grande. L'autore di soli ventisei anni, sta tentando di trovare una collocazione in una delle correnti letterarie in voga negli ultimi decenni dell'Ottocento. Per poter diventare, però, non solo uno scrittore di successo presso il grande pubblico, ma anche uno degli esponenti di spicco della letteratura italiana ed europea, comprende di dover mettere da parte liriche, novelle e pubblicistica, e darsi al romanzo.

E' del 1884 la lettera all'amico e maestro Enrico Nencioni in cui lo scrittore rivelava il proposito di scrivere un romanzo «omerico-epico in cui molti personaggi operino e grandi masse di popoli si muovano, un romanzo con moltissimi fatti e poca analisi, un romanzo a fondo storico».<sup>11</sup> Nel novembre 1887, sempre in una lettera al Nencioni, il progetto romanzesco dannunziano sembra aver imboccato la via giusta tanto che egli lo presenta come un "dramma di alta passione" che coinvolge due donne e un uomo, "eletti di mente e di spirito".<sup>12</sup> Nel gennaio del 1889 *Il piacere* è finalmente terminato. Non c'è da temere, per l'editore, che sia un'opera in cui

---

<sup>11</sup> Manuele MARINONI, *D'annunzio, il romanzo e la psicologia sperimentale l'invincibile: un "roman d'une maladie"*, in *Rivista di studi italiani*, Anno XXXIV, n. 2, Agosto 2016, p.129

<sup>12</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, *Il piacere*, postfazione di Simona Micali, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2017, p. 355

imperversano gli scandali che fino ad ora hanno accompagnato le ultime pubblicazioni dannunziane, anzi è scritta con “severità d’arte”.

*Il piacere* doveva formare, insieme a *L’innocente* (1892) e al *Trionfo della morte* (1894) il ciclo dei *Romanzi della Rosa*. Tale indicazione della trilogia apparve nella prima ristampa dei tre volumi, tutte avvenute nel 1896, mentre era assente nei frontespizi delle prime edizioni: stava a indicare e sottolineare la centralità dell’Eros in queste prose, voleva rappresentare, secondo la definizione dell’autore nella dedica introduttiva a *Il piacere*, «tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane». <sup>13</sup> Mirava a stigmatizzare l’azione distruttrice del piacere, descrivendo non senza compiacimento, quel mondo vacuo che gli era suggerito dall’aristocrazia romana e dalla propria esperienza nella capitale.

A tale ciclo faceva seguito e si contrapponeva un’altra trilogia, *I romanzi del giglio*, di cui D’Annunzio realizzerà solamente il primo, *Le vergini delle rocce* del 1895. Secondo il programma a esso dovevano seguire *La Grazia* e *L’Annunciazione* di cui però rimangono solamente l’enunciazione della trama e la volontà di realizzazione.

Terzo ciclo dannunziano è l’incompleto *Ciclo del Melograno*, ideato con i romanzi *Il fuoco* (compiuto, e del 1900), *La vittoria dell’uomo* e *Trionfo della vita*, col fine di approdare ad un’aulica e regale elevazione spirituale che è ambizione costante del romanzo “veneziano”.

*Il piacere*, concepito e iniziato dal 1884, fu ufficialmente scritto tra il luglio e il dicembre del 1888, nel “Convento” di Francavilla in Abruzzo, la dimora dell’amico pittore Francesco Paolo Michetti, dove l’autore si era ritirato appositamente.

---

<sup>13</sup> Gabriele D’ANNUNZIO, *Il piacere*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2017, pag. 12

Il romanzo si apre proprio con una dedica all'amico Michetti, il quale diventa guida e compagno di quella prima "conversione" che si insinua nell'animo dello scrittore:

«Nella stanchezza della lunga e grave fatica, la tua presenza m'era fortificante e consolante come il mare. Nei disgusti che seguivano il doloroso e capzioso artificio dello stile, la limpida semplicità del tuo ragionamento m'era esempio ed una emendazione. Ne' dubbii che seguivano lo sforzo dell'analisi, non di rado un tuo aforisma profondo m'era di lume.

A te che studii tutte le forme e tutte le metamorfosi dello spirito come studii tutte le forme e tutte le metamorfosi delle cose, a te che intendi le leggi per cui si svolge l'interior vita dell'uomo come intendi le leggi del disegno e del colore, a te che sei tanto acuto conoscitor di anime quanto grande artefice di pittura io debbo l'esercizio e lo sviluppo della più nobile tra le facoltà dell'intelletto: debbo cioè l'abitudine dell'osservazione e debbo, in ispecie, il metodo. Io sono ora, come te, convinto che c'è per noi un solo oggetto di studii: la Vita».<sup>14</sup>

In poche righe è riassunto il nuovo sistema di valori letterati in cui inquadrare i principi della nuova poetica, nella quale l'artificio dello stile viene bilanciato dalla semplicità del ragionamento. L'opera d'arte è un prodotto riservato a pochi eletti, ma fruibile a più livelli da diverse fasce di pubblico.

Il romanzo, inizialmente suddiviso in quindici capitoli più l'epilogo, fu ampiamente ritoccato nel 1894 in vista dell'edizione francese, al fine di renderne la struttura più agile e di mascherare almeno in parte l'evidenza dei plagi d'oltralpe; tali modifiche però non avvennero nelle edizioni

---

<sup>14</sup> *Ibidem*

italiane. D'Annunzio si limitò, nell'Edizione Nazionale delle sue opere del 1928, a dividere l'opera in quattro libri.

Protagonista del romanzo *Il piacere* è Andrea Sperelli, bellissimo giovane di nobili origini, che, a ventun anni, con la morte del padre, eredita una considerevole fortuna. Rimasto solo, dall'Inghilterra si stabilisce a Roma prendendo dimora nell'antico palazzo Zuccari, presso Trinità dei Monti. Andrea, formatosi nella tradizione aristocratica familiare di grande cultura, egli stesso artista, poeta e incisore, persegue di «fare la propria vita come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui»<sup>15</sup>, dedicandosi interamente al culto della bellezza rara, artificiosa e raffinata. Subito l'autore, fin dal primo capitolo, presenta i caratteri salienti di Andrea, ossessionato dall'acuta ricerca del piacere, seguendo solamente il senso estetico invece del senso morale, eleggendo la menzogna come suo comportamento abituale.

«E poiché egli ricercava con arte, come un estetico, traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebrezza. [...] Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore. Ma nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé; vi spendeva la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a somiglianza di un incantatore il quale fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo».<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 44

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 26

Come naturale conseguenza del suo gusto estetico notevolmente elevato, nella sfera intima lo Sperelli è attratto soprattutto da un tipo di donna spregiudicata, dal fascino ombroso; durante una cena nel palazzo della cugina marchesa d'Ateleta incontra l'affascinante Elena Muti, la quale scatena nel giovane un'attrazione fatale. L'intensa relazione tuttavia dura poco perché la donna nel marzo 1885 abbandona lo Sperelli per un matrimonio di convenienza con Humphrey Heathfield, un lord inglese. Profondamente deluso dalla vita, Andrea si immerge in una vita dissoluta, passando da un amore all'altro con grande leggerezza, ricercando disperatamente in ogni donna l'immagine di Elena che gli ha rapito il cuore. Nell'intento di sedurre donna Ippolita Albonico, viene sfidato e ferito a duello dal rivale Giannetto Rutolo. Trascorre, Andrea, la convalescenza nella villa di Schifanoja, ospite della cugina e qui incontra Maria Ferres, la seconda figura femminile cruciale del romanzo. Maria, di origini senesi, è moglie di un diplomatico del Guatemala, e madre di una bambina, Delfina. «Ma è piuttosto malinconica, di natura; e tanto dolce. La storia del suo matrimonio, anche, è poco allegra. Quel Ferres non è simpatico»<sup>17</sup>, così la descrive chi la conosce. Questa suscita nel giovane Sperelli un nuovo amore intenso e strano: nella voce di Maria, infatti, Andrea crede di risentire l'accento di Elena Muti.

In questa prima fase l'affetto per la Ferres sembra di carattere puro, quasi stilnovistico e preraffaellita, dolce, anche se il sentimento che avverte il protagonista ben presto si rivela ambiguo. Si mantiene nei due amanti però l'amore spirituale fino a quando Maria e Andrea ritornano a Roma, luogo in cui il giovane incontra di nuovo donna Elena. Incapace di riconquistarla, lo Sperelli riprende la relazione con la senese al fine di creare

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 156

un doppio erotico: immaginare di possedere Elena mentre si unisce a Maria. Durante un incontro amoroso con quest'ultima, Andrea grida il nome di Elena: Maria, indignata e gravemente offesa, fugge abbandonandolo per sempre, cosa che Elena poco prima aveva già fatto.

La trama così illustrata segue lo sviluppo in ordine lineare e cronologico dei fatti narrati, nell'arco di tempo che va dal 1884 al 1887. In realtà, nell'opera, l'autore ha scelto la tecnica narrativa del racconto retrospettivo, con frequenti passaggi dal presente al passato e viceversa. Il romanzo si apre, infatti, nella sera dell'ultimo dell'anno del 1886 con l'attesa di Elena da parte di Andrea Sperelli, ancora follemente innamorato della vecchia amante, e da lì in poi è ricostruito retrospettivamente l'amore felice trascorso con la donna. Il loro primo incontro nel novembre 1884 avviene subito dopo l'arrivo a Roma del giovane. Il saluto di addio sulla via Nomentana è del marzo 1885. Terminato il periodo trascorso insieme, non sempre idilliaco, l'abbandono che ne consegue fa precipitare il protagonista in una forte dissipazione edonistica fino al duello che quasi gli costa la vita.

La parentesi ristoratrice e il quadretto agreste offrono a Sperelli una seconda possibilità: la convalescenza diventa espiazione per gli eccessi romani, e ora l'eroe si ritrova rinnovato e purificato pieno di speranze e buone intenzioni per intraprendere da capo il percorso di educazione estetica e sentimentale. Si presenta da questo momento la vicenda con Maria Ferres: la nuova relazione sentimentale è narrata attraverso il diario intimo della donna con numerose citazioni di Bach, Beethoven, Mozart, Shelley e altri autori. Terminato il racconto diaristico, la storia riprende con il ritorno a Roma di Maria e Andrea e, nell'incontro di Elena, che chiude il lungo flashback.



«La mattina del 30 dicembre, nella via dei Condotti, inaspettatamente [...] egli ebbe una commozione inesprimibile, come dinnanzi al compiersi d'un fato meraviglioso, come se il riapparir di quella donna in quel momento tristissimo della sua vita avvenisse per virtù d'una predestinazione ed ella gli fosse inviata per soccorso ultimo o per ultimo danno del naufragio oscuro».<sup>18</sup>

I primi due capitoli del libro terzo, quindi, spiegano del ritorno di Andrea alla sua vecchia vita, nell'autunno 1886, e da qui in avanti la trattazione narrativa si riallaccia alla parte iniziale del romanzo, all'apertura della storia, al momento della visita di Elena, rovesciando oltretutto clamorosamente il senso della scena dell'incipit.

Andrea non è l'amante costante che era sembrato fin dalle prime righe ma negli anni di lontananza da Elena, oltre ad aver tradito il suo ricordo, ha intrapreso una nuova relazione con Maria promettendole fedeltà eterna. Questa parte è la tappa fondamentale del "divorzio morale" tra l'autore e l'eroe che si consuma per tutto il corso del libro terzo: abbandono dei buoni propositi, cedimento alle seduzioni del Piacere, riaccendersi del desiderio per Elena, ma più impuro e indegno, e degenerazione dei sentimenti per Maria, colorati di carnalità.

«Ieri, una grande scena di passione , quasi con lacrime; oggi una piccola scena muta di sensualità. E a me pareva ieri d'essere sincero nel sentimento, come io era dianzi sincero nella sensazione. Inoltre, oggi stesso, un'ora prima del bacio d'Elena, io avevo avuto un alto momento lirico accanto a Donna Maria. Di tutto questo non riman traccia. Domani, certo, ricomincerò. Io sono camaleontico, chimerico,

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 252

incoerente, inconsistente. Qualunque mio sforzo verso l'unità riuscirà sempre vano. Bisogna omai ch'io mi rassegni. La mia legge è in una parola: NUNC. Sia fatta la volontà della legge.

Rise di sè medesimo. E da quell'ora ebbe principio la nuova fase della sua miseria morale».<sup>19</sup>

Andrea smette definitivamente di vergognarsi della propria bassezza e di lottare contro la propria natura ambigua, tanto che sceglie di rinunciare al suo percorso di formazione: il narratore sospende ogni benevolenza residua nei suoi confronti, e si dedicherà a mettere in luce spietatamente le sue viltà.

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p.286

## II.II <<Il fuoco>>

L'intreccio, esemplare in D'Annunzio, tra vita e biografia personale raggiunge probabilmente il suo punto più alto nel romanzo *Il fuoco*, che vede come protagonista il più fedele specchio dell'autore tra tutti i personaggi dei suoi romanzi.

Pubblicata dal fidato editore Treves nel 1900, l'opera trova le sue radici in alcuni eventi capitali della vita reale del Vate: nel 1894, a Venezia, egli incontra, dopo uno scambio epistolare iniziato un paio d'anni prima, la celebre attrice Eleonora Duse, con cui intreccia una relazione prima che sentimentale, ricca di presupposti per un rapporto motivato da reciproci interessi e utilità. L'incontro tra queste due grandi personalità del panorama artistico e culturale di fine secolo ha conseguenze importanti per lo scrittore: egli intraprende progressivamente la strada della scrittura teatrale, con l'idea di restaurare la drammaturgia, elevandola nei toni e nella tragicità, poiché il teatro di ispirazione verista dava ormai segni di crisi. Per fare ciò, si trasferisce nella residenza della "Capponcina", presso Firenze, così da stare vicino alla nuova compagna, nella vita e nell'arte.

D'altro canto, attinge a piene mani al tumultuoso legame con l'attrice per allestire la trama del nuovo romanzo, sviluppo estremo della poetica del decadentismo. Le spinte autobiografiche alla composizione dell'opera, seppur scritta in terza persona, sono ulteriori e diversificate: il soggiorno veneziano fornisce lo spunto per la scenografia delle vicende; il viaggio in Grecia del 1895, sull'onda del crescente interesse per il "mito" della classicità, a seguito degli scavi archeologici di Schliemann alla ricerca della

città di Troia, suggerisce la riflessione sul valore dell'arte per la rinascita e il rinnovamento del tempo presente.

La narrazione de *Il Fuoco* è divisa in due libri: *L'epifania del fuoco* e *L'impero del silenzio*, sempre però sullo sfondo di una Venezia sontuosa, città che ha «la virtù di stimolare la potenza della vita umana in certe ore eccitando tutti i desiderii sino alla febbre».<sup>20</sup>

Protagonista del romanzo è il superuomo dannunziano Stelio Effrena, giovane e brillante intellettuale, con dei propositi ben definiti:

«Egli era giunto a compiere in sé stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie. Egli era giunto a perpetuare nel suo spirito, senza intervalli, la condizione misteriosa da cui nasce l'opera di bellezza e a trasformare così ad un tratto in specie ideali tutte le figure passeggere della sua esistenza volubile. Egli aveva indicato appunto questa sua conquista quando aveva messo in bocca ad una delle sue persone le parole: «Io assisteva in me medesimo alla continua genesi di una vita superiore in cui tutte le apparenze si trasfiguravano come nella virtù di un magico specchio». Dotato di una straordinaria facoltà verbale, egli riusciva a tradurre istantaneamente nel suo linguaggio pur le più complicate maniere della sua sensibilità con una esattezza e con un rilievo così vividi che esse talvolta parevano non più appartenergli, appena espresse, rese oggettive dalla potenza isolatrice dello stile. [...] In quanti l'udivano per la prima volta si generava un sentimento ambiguo, misto di ammirazione e di avversione, manifestando egli sé medesimo in forme così fortemente definite che sembravano risultare

---

<sup>20</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Milano, BUR Rizzoli, 2013, p.11

da una volontà costante di stabilire fra sé e gli estranei una differenza profonda e insormontabile».<sup>21</sup>

Nella personalità di Stelio, quella dell'autore si completa di tutti gli elementi che servono a farne una figura capace di estendere la propria visione del mondo nell'estetica, nel gusto, nella morale, nella politica. Stelio Effrena ha una dottrina di vita, un'ideologia da insegnare ai discepoli eletti che apprenderanno da lui i diritti e le prerogative degli uomini dotati di intelletto e di spirito eccezionale.

Al fianco del giovane artista compare in tutto il romanzo la figura di Foscarina, palese alter ego della Duse, la quale spesso è chiamata da Effrena anche Perdita

«Ben lo sapeva colei ch'egli chiamava Perdita; e, come la creatura pia attende dal Signore l'aiuto soprannaturale per operare la sua salvezza, ella pareva attendere ch'egli la ponesse infine nello stato di grazia necessario per elevarsi e per rimanere in tal fuoco, verso cui ella era spinta da un folle desiderio di ardere e di struggersi, disperata d'aver perduto fin l'ultimo vestigio della sua giovinezza e paurosa di ritrovarsi sola in un deserto cinereo».<sup>22</sup>

Foscarina è una famosissima attrice tragica, sullo sfondo di una Venezia decadente e moritura, che ben riassume tutte le contraddizioni e tutte le fascinazioni del decadentismo dannunziano.

Stelio consacra la sua esistenza all'ebbrezza dell'arte e dal sogno titanico del capolavoro, fondato sulla teoria estetica della rinascita della tragedia greca in terra latina come opera d'arte totale, tanto che fin

---

<sup>21</sup> *Ivi* p.18

<sup>22</sup> *Ivi* p.19

dall'inizio viene presentato chiaramente il tema del discorso per il quale si è recato a Venezia con la Foscarina:

«Vorrei parlare stasera di queste intime cose, Perdita. Vorrei celebrare in me le nozze di Venezia e dell'Autunno, con una intonazione non diversa da quella che tenne il Tintoretto nel dipingere le nozze di Arianna e di Bacco per la sala dell'Anticollegio:-azzurro, porpora e oro». <sup>23</sup>

Foscarina, donna ormai matura che sacrifica la propria personalità all'amore appassionato per il giovane Effrena, si trova poi a lottare contro la rivalità della bellissima Donatella arvale, che condivide gli ideali etici ed estetici e che simboleggia, altrettanto esplicitamente, la forza vigorosa della nuova arte teatrale. Benché Donatella rinunci all'amore per Stelio per curare il padre malato, Foscarina non vede placarsi la gelosia per Effrena, che nel frattempo ha conosciuto l'anziano Wagner, suo mito e termine di confronto assoluto poiché intreccia la via letteraria con il teatro, la musica, la pittura, l'aspirazione a un'opera d'arte totale che ristabilisca la primigenia unità di parola, musica e danza.

Solo in un secondo momento la protagonista decide di rinunciare al proprio amore per un ideale superiore, quello artistico: diventerà infatti l'ancella silenziosa dell'ascesa alla gloria di Stelio e, una volta compiuto il proprio compito, per non essere d'ostacolo alla libertà sentimentale e artistica dell'amato, emigrerà per una tournée oltreoceano.

---

<sup>23</sup> *Ivi* p.31

Nel frattempo Stelio, nell'ultima scena, trasporta la bara di Wagner<sup>24</sup> alla stazione di Venezia per l'ultimo viaggio in patria, il tutto avvolto da un grave silenzio:

«Il corteo fu breve. La barca mortuaria andava innanzi [...] L'alto silenzio di Colui che aveva trasformato in infinito canto per la religione degli uomini le forze dell'Universo [...].

All'approdo uno stuolo taciturno di devoti attendeva. Le larghe corone odoravano nell'aria cinerea. S'udiva l'acqua sbattere sotto le prue ricurve.

I sei compagni tolsero il feretro dalla barca e lo portarono a spalla nel carro che era pronto su la via ferrata. I devoti appressandosi deposero le loro corone su la coltre. Nessuno parlava».<sup>25</sup>

Nel taciturno silenzio e nel momento tragico della partenza della salma del grande Wagner, però, c'è un alone di speranza per una nuova stagione, una nuova primavera tanto che «i tronchi insigni mettevano già i nuovi germogli nella luce di Roma».<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> WILHELM RICHARD WAGNER, Lipsia, 22 maggio 1813 – Venezia, 13 febbraio 1883

<sup>25</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Milano, BUR Rizzoli, 2013, p.343-344

<sup>26</sup> *Ibidem*

## II.III <<Maia>>

La scrittura dannunziana trova terreno edificabile in tutte le tipologie di testo letterario. Dopo la composizione di romanzi di grande successo, Gabriele D'annunzio torna ad essere affascinato dalla forma antica della lirica, tanto che progetta un'opera vastissima intitolata *Ciclo delle Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*.

La composizione fu ideata inizialmente in sette libri, come le Pleiadi, le mitiche figlie di Atlante e Pleione trasformate in stelle, al cui sorgere era anticamente legata l'attività della navigazione. Di questi sette libri, videro la luce solo i primi cinque. Il primo di essi, *Maia* o *Laus Vitae*, esce nel 1903; il secondo e il terzo, *Elettra* e *Alcyone*, appaiono alla fine del 1903, ma con data 1904 presso Treves; il quarto libro, *Merope*, contenente le *Canzoni delle gesta d'oltremare*, sulla guerra di Libia (1911), vede la luce nel 1912; il quinto, *Canti della guerra latina*, dedicato alla Prima guerra mondiale, va alle stampe nel 1934.

Benché il testo più antico risalga al 1896, D'annunzio mostra di aver abbastanza chiaro nella mente il progetto delle Laudi solo dal 1899. Il titolo, solenne ed enfatico, deriva da due motivi, personale e ideologico. Il termine Laudi ha origine da un evento autobiografico, ossia l'uscita con Eleonora Duse nel settembre del 1897: colpito dal misticismo e dalla sacralità francescana, il poeta riprende l'antico genere della lauda, incentrata appunto sulla lode degli esseri viventi in quanto creature di Dio. L'intento del Vate è tutt'altro che religioso, e si traduce in una lode della natura, non del suo creatore, e della storia umana, nella prospettiva di un nuovo paganesimo fondato sul mito del superuomo, unico capace di vivere



appieno la vita, e sull'ebrezza dionisiaca, sul godimento dei sensi e su una forte sensualità.

Il *Ciclo delle laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi* trasfigura letterariamente il viaggio in Grecia compiuto dal poeta nel 1895.

Il *Prologo* iniziale comprende i due testi programmatici nei quali si espongono i principi fondamentali della poetica dell'intero ciclo delle Laudi, che sono la celebrazione di Ulisse come simbolo del superuomo

«Quale iddio su l'erte  
rupi nel cuore della fiamma è atteso?».   
Non un iddio ma il figlio di Laerte  
qual dallo scoglio il peregrin d'Inferno  
con le pupille di martiri esperte  
vide tristo crollarsi per l'interno  
della fiamma cornuta che si feo  
voce d'eroe santissima in eterno.  
«Né dolcezza di figlio...» O Galileo,  
men vali tu che nel dantesco fuoco  
il pilota re d'Itaca Odisseo». <sup>27</sup>

e la fusione panica con la natura.

E dal culmine dei cieli alle radici del Mare  
balenò, risonò la parola solare:  
«Il gran Pan non è morto!».

[...]

---

<sup>27</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, «Maia» in *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton, 1995, vv. 25-36

Ed io, che l'udii solo, stetti con le tremanti  
creature muto. E il dio mi disse: «O tu che canti,  
io son l'Eterna Fonte.  
Canta le mie laudi eterne». Parvemi ch'io morissi  
e ch'io rinascessi. O Morte, o Vita, o Eternità! E dissi:  
«Canterò, Signore».<sup>28</sup>

*Maia*, il primo libro, è un poema di ottomila quattrocento versi liberi, suddivisi in ventuno canti, pervaso da uno spirito dionisiaco e vitalistico e intento alla declamazione panica e ridondante delle forme della vita e del mondo.

«O Vita, o Vita,  
dono dell'Immortale  
alla mia sete crudele,  
alla mia fame vorace,  
alla mia sete e alla mia fame  
d'un giorno, non dirò io  
tutta la tua bellezza?».<sup>29</sup>

Di fronte al radicale mutamento della società contemporanea, il poeta esteta, divenuto superuomo e dominato quindi dalla volontà di potenza e di intervento sulla realtà, non si isola nel culto raffinato della bellezza ma si ripropone come profeta di un nuovo “rinascimento”. La poesia è celebrata come affermatrice di energia vitale, attraverso la rivisitazione dei miti dell'Ellade antica. Attraverso la trasfigurazione mitica dei nuovi mezzi di produzione (macchine, fucine, fabbriche), il presente volgare e corrotto può

---

<sup>28</sup> *Ivi*, vv.133-154

<sup>29</sup> *Ivi*, vv.i 15-21

essere riscattato e condotto verso un futuro di potenza nazionalistica sotto la guida del superuomo rigeneratore della stirpe latina. D'Annunzio arriva quindi a celebrare questa nuova realtà, fonte di una nuova forza e di una nuova bellezza al pari di quelle classiche, capace di adempiere a compiti eroici e imperiali. Infine, il poeta inneggia anche alle nascenti masse operaie che possono a buon diritto fungere da strumento per l'azione del superuomo.

I temi mitologici carichi di riferimenti eruditi si alternano alle immagini delle città moderne, grandiose e terribili, attraverso un tomo concitato e sublime che parte dal primo fino all'ultimo verso. D'Annunzio si propone come nuovo poeta-vate, cantore dei miti della modernità aggressiva e attivistica contro il Cristianesimo, la democrazia e il socialismo, percepibile attraverso la dominazione e l'esaltazione dell'io del poeta

« E io dissi: «O mondo, sei mio!

Ti coglierò come un pomo,  
ti spremerò alla mia sete,  
alla mia sete perenne»».<sup>30</sup>

Il libro si conclude con il saluto al maestro Carducci, maestro spirituale ed esempio dei primi scritti dannunziani, modello di vitalismo neopagano, e con la preghiera alla natura, concepita materialisticamente come divenire eterno, senza fine né scopi superiori.

Il libro riporta il triplice viaggio metaforico del poeta prima nella Grecia classica, simbolo della perduta comunione tra uomo e natura, poi nell'Agro romano e nella Cappella Sistina, simboli della rinascenza latina e

---

<sup>30</sup> *Ivi*, vv. 106-109

del raggiungimento dell'ideale eroico, e infine nel deserto africano, dove il poeta incontra Felicità e Libertà.

Sul piano formale, l'opera presenta interessanti sperimentazioni a livello metrico e stilistico. D'Annunzio predilige al verso principe della poesia italiana, l'endecasillabo, misure più brevi, svincolate dalla rima e con scansioni ritmiche vicinissime al verso libero. A livello di registro linguistico, per esaltare appunto l'arte e la vita del passato, utilizza con prevalenza un lessico ricercato ed elevato, con passaggi da immagini mitologiche, di gusto arcaico e prezioso, a riflessioni di tipo religioso, politico e sociale, contaminando antichità classico-rinascimentale con la modernità.

## CAPITOLO III

### L'ambiente e l'arte: personaggi attivi nella narrazione o semplici comparse?

#### III.I Opera prima: *Il piacere*

##### **Percorso in tre tappe. Tappa uno.**

Leggendo il romanzo dannunziano è forte l'impressione che lo spazio entro cui i protagonisti si muovono non sia semplicemente insieme di luoghi chiamati a fare da sfondo: si fa sempre più evidente che l'opera sia pervasa in tutta la sua lunghezza da descrizioni precise e meticolose dell'ambiente, interno o esterno che sia e che lo spazio svolga perciò un ruolo ben più importante di quello di «piatto fondale su cui vengono proiettati gli accadimenti della narrazione».<sup>31</sup>

Lo spazio è personaggio esso stesso nella misura in cui prende parte attiva alla vicenda, ne influenza lo svolgimento e ne co-determina gli esiti. Di spazio si parla intendendo, nel caso specifico, la dimensione fisica entro cui si muovono i personaggi, la somma dei singoli luoghi, mentre i luoghi sono le parti di spazio ben identificabili in cui si svolge la vicenda. I luoghi aiutano quindi nel testo a creare un vero e proprio habitat al personaggio.

Tra la trama e lo spazio in cui essa si svolge c'è una certa circolarità: narrativamente, i quattro libri in cui si suddivide la storia mostrano tre tappe di un percorso del protagonista visto come un processo di caduta - ripresa - caduta. Nella prima parte viene descritta la "caduta" del

---

<sup>31</sup>Francesca SCOLLO, «Gli spazi antagonisti del Piacere» in *Allegoria*, 2003 n°44, p. 61

protagonista Andrea Sperelli in uno stato di “superomismo estetico”, che si concluderà con la ferita riportata dopo il duello. La tappa successiva è incentrata fondamentalmente sul percorso di guarigione di Andrea, simbolo anche una rinascita interiore e spirituale. L’ultima parte, invece, vede il dissolversi di qualunque speranza di redenzione interiore per il protagonista e la conseguente e definitiva ricaduta nel vizio morale che farà precipitare il romanzo verso il tragico epilogo.

A queste tre fasi corrispondono tre tipologie di spazi che riproducono la stessa circolarità: città - natura - città.

Essendo lo spazio personaggio attivo nel romanzo, la gestione di esso si unifica a quella narrativa; la caduta nell’immoralità e la malattia, fisica e spirituale, trovano espressione nello spazio della città, mentre il momento della convalescenza e del distacco dal vizio trovano la propria sede nella campagna. A livello di tempo narrativo le vicende che vedono Andrea protagonista in città procedono con grande ritmo, dove invece soggiorna in campagna, la storia subisce un drastico rallentamento, ma vengono poste le basi per l’esito finale.

La maggior parte del romanzo si svolge nella grande e movimentata Roma e l’opera, fin dall’incipit, spalanca le porte alla narrazione dei rumori della capitale i quali vengono percepiti subito dal protagonista, attento però alla cura ossessiva degli oggetti all’interno della stanza, in cui Andrea Sperelli attende la visita dell’amante:

«Le stanze andavansi empiendo a poco a poco del profumo ch’esalavano ne’ vasi i fiori freschi. Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavano sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d’un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgono dietro la Vergine nel tondo di Sandro Botticelli alla galleria

Borghese. Nessuna altra forma di coppa eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigione diafana paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta.

Andrea Sperelli aspettava nelle sue stanze un'amante. Tutte le cose a torno rivelavano infatti una special cura d'amore. Il legno di ginepro ardeva nel caminetto e la piccola tavola del tè era pronta, con tazze e sottocoppe in majolica di Castel Durante ornate d'istoriette mitologiche da Luzio Dolci, antiche forme d'inimitabile grazia, ove sotto le figure erano scritti in carattere corsivo a zàffara nera esametri d'Ovidio. La luce entrava temperata dalle tende di broccatello rosso a melagrane d'argento riccio, a foglie e a motti. Come il sole pomeridiano feriva i vetri, la trama fiorita delle tendine di pizzo si disegnava sul tappeto».<sup>32</sup>

Con insistenza tormentosa come un perfetto decadente, l'autore colloca ogni cosa al proprio posto. Tutti gli oggetti nominati non sono di uso quotidiano, ma prodotti preziosi, particolari, unici e raffinati. Spesso il narratore, per la scrupolosità che impiega per le descrizioni, scompare nel personaggio, nonostante la narrazione sia in terza persona.

Andrea Sperelli, oltre alla preparazione perfetta del luogo in cui avverrà l'incontro con Elena Muti, prepara anche se stesso con un'intensa e sovrapponibile cura, come fosse egli stesso parte dell'ambiente.

«Andrea vide nell'aspetto delle cose intorno riflessa l'ansietà sua; e come il suo desiderio si sperdeva inutilmente nell'attesa e i suoi nervi s'indebolivano, così parve a lui che l'essenza direi quasi erotica delle cose anche vaporasse e si dissipasse inutilmente. Tutti quegli oggetti, in mezzo a' quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano

---

<sup>32</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, *Il piacere* op. cit. p. 15-16

per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità. Non soltanto erano testimoni de' suoi amori, de' suoi piaceri, delle sue tristezze, ma erano partecipi. [...] E poiché egli ricercava con arte, come un estetico, traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebbrezza. Questo delicato istrione non comprendeva la commedia dell'amore senza gli scenari. Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore. Ma nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé; vi spendeva la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a somiglianza d'un incantatore il quale fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo. [...]

Pareva, invero, ch'egli conoscesse direi quasi la virtualità afrodisiaca latente in ciascuno di quegli oggetti e la sentisse in certi momenti sprigionarsi e svolgersi e palpitare intorno a lui. Allora, s'egli era nelle braccia dell'amata, dava a sé stesso ed al corpo ed all'anima di lei una di quelle supreme feste il cui solo ricordo basta a rischiarare un'intera vita. Ma s'egli era solo, un'angoscia ghroave lo stringeva, un rammarico inesprimibile, al pensiero che quel grande e raro apparato d'amore si perdeva inutilmente».<sup>33</sup>

La sua personalità narcisistica, caratterizzata ormai inestricabilmente dall'artificio, lo induce a pensare di poter supplire, con le belle forme e con la raffinatezza, all'assenza di autentici sentimenti.

Le domande che si pone il protagonista e le azioni da lui compiute sono precise, maniacali:

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 26-27



«Egli pensò con una trepidazione profonda: “Fra pochi minuti Elena sarà qui. Quale atto io farò accogliendola? Quali parole io le dirò?”.

L’ansia in lui era verace e l’amore per quella donna era in lui rinato veracemente; ma la espressione verbale e plastica de’ sentimenti in lui era sempre così artificiosa, così lontana dalla semplicità e dalla sincerità, che egli ricorreva per abitudine alla preparazione anche ne’ più gravi commovimenti dell’animo.

Cercò d’immaginare la scena; compose alcune frasi; scelse con gli occhi intorno il luogo più propizio al colloquio. Poi anche si levò per vedere in uno specchio se il suo volto era pallido, se rispondeva alla circostanza. E il suo sguardo, nello specchio, si fermò alle tempie, all’attaccatura dei capelli, dove Elena allora soleva mettere un bacio delicato. Aprì le labbra per mirare la perfetta lucentezza dei denti e la freschezza delle gengive, ricordando che un tempo ad Elena piaceva in lui sopra tutto la bocca. La sua vanità di giovine viziato ed effeminato non trascurava mai nell’amore alcun effetto di grazia o di forma. Egli sapeva, nell’esercizio dell’amore, trarre dalla sua bellezza il maggior possibile godimento. Questa felice attitudine del corpo e questa acuta ricerca del piacere appunto gli cattivavano l’animo delle donne. Egli aveva in sé qualcosa di Don Giovanni e di Cherubino: sapeva essere l’uomo di una notte erculea e l’amante timido, candido, quasi verginale. La ragione del suo potere stava in questo: che, nell’arte di amare, egli non aveva ripugnanza ad alcuna finzione, ad alcuna falsità, ad alcuna menzogna. Gran parte della sua forza era nella sua ipocrisia. “Quale atto io farò accogliendola? Quali parole io le dirò?”. Egli si smarriva, mentre i minuti fuggivano. Egli non sapeva già con quali disposizioni Elena sarebbe venuta».<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup>Ivi, p. 23-24

Mentre Andrea è in attesa, il flashback che riporta al momento in cui Elena se n'è andata senza spiegazione si conclude, lasciandolo fortemente provato, tanto che «la puerile debolezza della sua natura, sedata la prima sollevazione, gli dava ora un bisogno di lacrime».<sup>35</sup>

Nel caso delle protagoniste femminili, lo spazio serve a creare le condizioni per il loro agire nel testo. Non è casuale la scelta di far comparire per la prima volta Elena Muti quando la vicenda si svolge in città, e Maria Ferres quando la vicenda si è spostata in campagna.

Elena finalmente giunge presso Palazzo Zuccari ma, al contrario di ciò che pensa Andrea, ora è un'altra donna, che ha accettato l'invito solo in memoria dell'amore trascorso, con il desiderio espresso di essere «la tua sorella più cara, la tua amica più dolce».<sup>36</sup>

«Che fa a me la tua pietà di sorella? [...]

Egli la strinse forte ai polsi ed appressò la sua faccia a quella di lei così ch'ella ebbe in su la bocca il caldo alito.

“Io ti desidero, come non mai” seguì egli, cercando d'attirarla al suo bacio, circondandole con un braccio il busto. “Ricordati! Ricordati!”

Elena si levò respingendolo. Tremava tutta. [...]

“Soffriresti tu, “ gridò ella con la voce un po' soffocata, non potendo patire la violenza, “Soffriresti tu di sparire con altri il mio corpo?”

Ella aveva profferita quella domanda crudele, senza pensare. Ora, con gli occhi molto aperti, guardava l'amante: ansiosa e quasi sbigottita, come chi per salvarsi abbia vibrato un colpo senza misurarne la forza, e tema di aver ferito troppo nel profondo.

L'ardore di Andrea cadde d'un tratto. E gli si dipinse sul volto un dolor così grave che la donna n'ebbe al cuore una fitta.

---

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 22

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 36

Andrea disse, dopo un intervallo di silenzio:

“Addio”.»<sup>37</sup>

Dopo questa sconvolgente rivelazione e di conseguenza la fine del colloquio, lo scenario preparato inizialmente per l’attesa della donna cambia improvvisamente. Elena, all’interno della stanza senza Andrea, rimane sola con le sue percezioni dell’ambiente, che sono perfettamente funzionali alla vicenda e all’animo della protagonista:

«Rapidamente, volse gli occhi intorno, abbracciò con uno sguardo indefinibile tutta la stanza, si fermò alle coppe dei fiori. Le pareti le sembravano più vaste, la volta le sembrava più alta. Guardando, ella aveva la sensazione come d’un principio di vertigine.

Non avvertiva più il profumo; ma certo l’aria doveva essere ardente e grave come in una serra. L’immagine di Andrea le appariva in una specie di balenio intermittente; [...]

Scotendosi, andò verso la finestra, l’aprì, respirò il vento. Rianimata, si volse di nuovo alla stanza. Le fiamme pallide delle candele oscillavano agitando leggere ombre sulle pareti. Il camino non aveva più vampa, ma i tizzoni illuminavano in parte le figure sacre del parafuoco fatto d’un frammento di vetrata ecclesiastica. La tazza di tè era rimasta su l’orlo del tavolo, fredda, intatta. Il cuscino della poltrona conservava ancora l’impronta del corpo ch’eravisi affondato. Tutte le cose intorno esalavano una melancolia indistinta che affluiva e s’addensava al cuor della donna.»<sup>38</sup>

Con la fine del colloquio inizia il viaggio a ritroso con consequenzialità logico-temporale.

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 37-38

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 39-40

Dopo il primo paragrafo in cui si descrive l'attesa trepidante di Elena da parte di Andrea, la narrazione volge verso l'antica famiglia Sperelli, di cui è precisata la linea. Il protagonista è erede di una famiglia in cui «l'urbanità, l'atticismo, l'amore delle delicatezze, la predilezione per gli studii insoliti, la curiosità estetica, la mania archeologica, la galanteria raffinata erano nella casa degli Sperelli qualità ereditarie».<sup>39</sup>

Il giovane conte:

«Unico erede, proseguiva la tradizione familiare.

Egli era, in verità, l'ideale tipo del giovane signore italiano del XIX secolo, il legittimo campione d'una stirpe di gentiluomini e di artisti eleganti, ultimo discendente d'una razza intellettuale.

Egli era, per così dire, tutto impregnato di arte. La sua adolescenza, nutrita di studii vari e profondi, parve prodigiosa. Egli alternò, fino a vent'anni, le lunghe letture coi lunghi viaggi in compagnia del padre e poté compiere la sua straordinaria educazione estetica sotto la cura paterna, senza restrizioni e costrizioni di pedagoghi. Dal padre appunto ebbe il gusto delle cose d'arte, il culto appassionato della bellezza, il paradossale disprezzo de' pregiudizii, l'avidità del piacere.

[...] L'educazione d'Andrea era dunque, per così dire, viva, cioè fatta non tanto sui libri quanto in cospetto delle realtà umane. Lo spirito di lui non era soltanto corrotto dall'alta cultura ma anche dall'esperimento; fin dal principio egli fu prodigo di sé; poiché la grande forza sensitiva, ond'egli era dotato, non si stancava mai di fornire tesori alle sue prodigalità. Ma l'espansione di quella sua forza era la distruzione in lui di un'altra forza, della forza morale che il padre stesso non aveva ritengo a deprimere. Egli non si accorgeva che la sua

---

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 42

vita era la riduzione progressiva della sue facoltà, delle sue speranze, del suo piacere, quasi una progressiva rinunzia.»<sup>40</sup>

D'Annunzio, dopo aver delineato le caratteristiche del giovane Sperelli, crea l'ambiente più adatto alla vita dell'eroe del suo romanzo, ritagliando la città di Roma in modo da adeguarla al protagonista. Alla base di tale dinamica vi è l'opposizione tra bello e utile, e di conseguenza tra luoghi caratterizzati dal loro valore estetico e luoghi costruiti per una qualche utilità pratica. Nasce così la contrapposizione tra la Roma barocca e la Roma borghese, tra la città artistica e quella dell'utile e del guadagno. Il microcosmo in cui si muove Andrea si identifica con la Roma delle chiese e dei palazzi, delle bellezze artistiche e delle mondanità. «D'Annunzio, dunque, tende a isolare quella parte della città che, con il proprio assetto urbanistico, possa rispecchiare gli ideali di bellezza ed eccezionalità coltivati da Andrea».<sup>41</sup>

Quest'ultimo esprime la propria preferenza in fatto di luoghi romani:

«Ed egli venne a Roma, per predilezione. Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fori, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità Imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese;

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 43 - 44

<sup>41</sup> Francesca SCOLLO, «Gli spazi antagonisti del Piacere» op. cit. p 64

una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore. In casa della marchesa d'Ateleta sua cugina, sopra un albo di confessioni mondane, accanto alla domanda "Che vorreste voi essere?" egli aveva scritto "Principe romano"».42

Il campo d'azione di Andrea risulta ristretto al massimo: nemmeno la classicità delle rovine imperiali è ammessa nel suo circuito, ad eccezione dei frammenti di antichità e recuperati nelle ville.

Parallelamente alla presentazione dettagliata dei gusti e dell'ambiente in cui si svolge "esternamente" la vicenda del protagonista, emergono, come spesso accade, i suoi pensieri e le sue riflessioni; il giovane esteta, carico di propositi e grandi scopi, non tarda a interrogarsi sulla buona riuscita dei suoi desideri:

«Avrebbe alfin trovato la donna e l'opera capaci d'impadronirsi del suo cuore e di divenire il suo scopo? Non aveva dentro di sé la sicurezza della forza né il presentimento della gloria o della felicità. Tutto penetrato di arte non aveva ancora prodotto nessuna opera notevole. Avido d'amore e di piacere, non aveva ancora interamente amato né aveva ancora mai goduto ingenuamente.»43

Andrea aveva smarrito ogni volontà e ogni tipo di moralità nei confronti della vita e in particolare delle donne. Il progetto di vita del protagonista è quello di un essere superiore: «Bisogna fare la propria vita,

---

<sup>42</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, *Il piacere* op. cit. p. 45-46

<sup>43</sup> *Ibidem*

come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui». Questi precetti del padre, già ricordati in precedenza, pervadono il figlio «impregnato d'arte». Il Piacere, quindi, quasi personificato fin dal titolo, è «l'unico signore di quell'anima»<sup>44</sup>. La normale conseguenza è la sostituzione dei precetti estetici a quelli morali, da cui deriva la vera e propria perversione dalla quale Andrea, a un certo punto, non sa più difendersi, precipitando nell'inganno, nella lussuria, nella corruzione dell'anima che lo conducono a inevitabile sconfitta. Tutta la sua esistenza, benché votata per la debolezza del fallimento, è sorretta dall'acuta sensibilità, dall'estetismo raffinato di cui l'autore si compiace.

«Nel tumulto delle inclinazioni contraddittorie egli aveva smarrito ogni volontà e ogni moralità. La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico aveva sostituito il senso morale. Ma codesto senso estetico appunto, sottilissimo e potentissimo e sempre attivo, gli manteneva nello spirito un certo equilibrio. Gli uomini d'intelletto, educati al culto della Bellezza, conservano sempre, anche nelle peggiori depravazioni, una specie di ordine. La concezione della Bellezza è, dirò così, l'asse del loro essere interiore, intorno al quale tutte le loro passioni gravitano».<sup>45</sup>

Da tale descrizione si intuisce che non sia solo la lussuria a invadere l'animo di Andrea, ma evidentemente è la Bellezza la regina dell'Estetismo. Prende così maggiormente corpo, all'interno dell'identificazione parziale tra autore e protagonista, l'Arte. Allora è più semplice leggere la storia del

---

<sup>44</sup>Roberto CADONICI, «Come leggere Il piacere di Gabriele D'annunzio» op. cit. p. 64

<sup>45</sup>Gabriele D'ANNUNZIO, *Il piacere* op. cit. p. 47

protagonista come tentativo di costruire la vita a imitazione di un'opera d'arte.

Dopo aver definitivamente compreso i caratteri salienti del conte, con il procedere della narrazione, ci si imbatte nell'entrata in scena "cronologica" della Muti, e il narratore inizia, con qualche tratto, a presentarla. Il dandy, incontrando la duchessa di Scerni, appunto Elena, non esita un attimo pensa: «Ecco la mia donna».

Il secondo incontro del romanzo, ma primo in ordine di tempo storico, avviene ancora una volta all'interno di un palazzo, questa volta della cugina, durante una cena. La scena è descritta con minuzia tanto che si riesce facilmente a intuire che i personaggi presenti in scena, in realtà, di fronte alla scossa di attrazione tra lo Sperelli e la Muti, spariscono nello sfondo. Agli occhi del giovane e di conseguenza del narratore, Elena è l'unico "oggetto" del desiderio e degno di attenzione.

Per questa prima parte, le cui vicissitudini si svolgono in città e principalmente in ambienti chiusi, esempio importante dell'ambiente che si confà alla chiusura dell'interiorità del personaggio, è la descrizione dell'asta, a cui partecipano gli amanti.

«Così ebbe principio l'avventura di Andrea Sperelli con Donna Elena Muti.

Il giorno dopo, le sale delle vendite pubbliche, in via Sistina, erano piene di gente elegante, venuta per assistere all'annunziata contesa.

Pioveva forte. In quelle stanze umide e basse entrava una luce grigia; lungo le pareti erano disposti in ordine alcuni mobili di legno scolpito e alcuni grandi trittici e dittici della scuola toscana del XIV secolo; quattro arazzi fiamminghi, rappresentanti la Storia di Narcisso, pendevano fino a terra; le maioliche metaurensi occupavano due lunghi scaffali; le



stoffe, per lo più ecclesiastiche, o spiegate sulle sedie o ammucchiate su i tavoli; i cimeli più rari, gli avorii, gli smalti, i vetri, le gemme incise, le medaglie, le monete, i libri di preghiere, i codici miniati, gli argenti lavorati erano raccolti dentro un'alta vetrina, dietro il banco dei periti; un odor singolare prodotto dall'umidità del luogo e da quelle cose antiche, empiva l'aria».<sup>46</sup>

Particolare interesse suscita questo episodio dell'asta: oltre a presentare il nuovo incontro dei due amanti, l'autore ha modo di esaltarsi con tutto il suo campionario di oggetti esaltanti «odore di muffa e di anticaglie», a cui si uniscono i profumi delle nobili dame presenti all'asta. Il nucleo della narrazione sono le particolarità descrittive, e fra cammei e lords si consuma un'altra tappa del duetto amoroso che fa intendere a entrambi di avere una certa sintonia spirituale ed artistica, la loro consonanza di gusto, l'exasperato estetismo.

La relazione, nel mentre, prende vigore e per un po' sembra essere estranea al mondo:

«Una felicità piena, obliosa, libera, sempre novella, tenne ambedue, dopo d'allora. La passione li avvolse, e li fece incuranti di tutto ciò che per ambedue non fosse un godimento immediato. Ambedue, mirabilmente formati nello spirito e nel corpo nell'esercizio di tutti i più alti e i più rari dilette, ricercavano senza tregua il Sommo, l'Insuperabile, l'Inarrivabile; e giungevano così oltre, che talvolta un oscura inquietudine li prendeva pur nel colmo dell'oblio, quasi una voce d'ammonimento salisse dal fondo dell'esser loro ad avvertirli d'un ignoto castigo, d'un termine prossimo».<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Ivi, p.69

<sup>47</sup> Ivi, p.91

Dettagli artistici si mescolano alla loro relazione; essi coinvolgono le ville e i musei di Roma, i luoghi cantati da Goethe, putti, pietre e cipressi.

«Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. Le chiese remote dell'Avventino; Santa Sabina su le belle colonne di marmo pario, il gentil verziere di Santa Maria del Priorato, il campanile di Santa Maria in Cosmedin, simile a un vivo stelo roseo nell'azzurro, conoscevano il loro amore. Le ville dei cardinali e dei principi: la Villa Panphily, che si rimira nelle sue fonti e nel suo lago tutta graziata e molle, ove ogni boschetto par chiuda un nobile idillio ed ove i baluardi lapidei e i fusti arborei gareggian di frequenza; la Villa Albani, fredda e muta come un chiostro, selva di marmi effigiati e museo di busti centenarii, ove dai vestiboli e dai portici, per mezzo alle colonne di granito, le cariatidi e le erme, simboli di mobilità, contemplano l'immutabile simmetria del verde; e la Villa Medici che pare una foresta di smeraldo ramificante in una luce soprannaturale; e la Villa Ludovisi, un po' selvaggia, profumata di viole, consacrata dalla presenza della Giunone cui Wolfgang adorò [...] tutte le Ville gentilizie, sovrana gloria di Roma conoscevano il loro amore.»<sup>48</sup>

L'amore si esalta a tal punto da stimolare le aspirazioni artistiche dello Sperelli, che si diverte a incidere e versificare.

Prende così corpo una più chiara forma d'identificazione con l'autore che diventerà poi più evidente.

Avvicinandosi alla fine della prima tappa del protagonista all'interno dell'ambiente cittadino, troviamo l'addio di Elena, improvviso e immotivato, proprio nel momento in cui l'amore è al suo culmine che

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 92-93

corrisponde anche alla stagione della primavera romana, che «fioriva con inaudita letizia». Nonostante il duro colpo, allo Sperelli arrivavano dall'ambiente circostante cittadino alcune incitazioni che gli rinnovavano interiormente il fascino della donna che lo aveva appena abbandonato. Era per questo turbato da «invincibili angosce e implacabili tumulti».

Gettatosi a capofitto nel “piacere”, passare da un amore all'altro non lo stordisce a sufficienza tanto almeno da dimenticare l'amante, delle cui seconde nozze gli giunge notizia.

«Ciascuno di questi amori portò a lui una degradazione novella; ciascuno l'inebriò d'una cattiva ebrezza, senza appagarlo; ciascuno gli insegnò una qualche particolarità e sottilità del vizio a lui ancora ignota. Egli aveva in se i germi di tutte le infezioni. Corrompendosi, corrompeva. La frode gli invescava l'anima [...], una bassa curiosità lo spingeva a scegliere le donne che avevan peggior fama. Talvolta piacevasi di sovrapporre alla nudità presente le evocate nudità di Elena e di servirsi della forma reale come d'un appoggio sul qual godere la forma ideale ».

Andrea decide quindi di corteggiare Donna Ippolita Albonico, stimolato dal solo nome, dal capriccio di donarle il gioiello comprato all'asta sul quale era incisa la scritta “Tibi Hippolyta”. La conquista trova però l'ostacolo della gelosia dell'amante della donna. I rivali giungono a sfidarsi a duello, e anche in questo caso D'Annunzio approfitta per esaltare la bellezza barocca di Roma durante il viaggio che Andrea compie per raggiungere Villa Sciarra.

«Roma splendeva, nel mattino di maggio, abbracciata dal sole. Lungo la corsa, una fontana illustrava del suo riso argenteo una piazzetta ancor nell'ombra; il portone d'un palazzo mostrava il fondo d'un cortile ornato di portici e di statue; dall'architrave barocco d'una chiesa di travertino pendevano i paramenti del mese di Maria. Sul ponte apparve il Tevere lucido fuggente tra le case verdastre, verso l'isola di San Bartolomeo. Dopo un tratto di salita apparve la città immensa, augusta, radiosa, irta di campanili, di colonne e d'obelischi, incoronata di cupole e di rotonde, nettamente intagliata, come un'acropoli, nel pieno azzurro».<sup>49</sup>

Come la classicità imperiale sembra essere sottomessa al gusto decadente per la rovina, spesso costretta a un contesto del tutto lontano dall'originale, così la natura, che nella sezione centrale del libro appare predominante grazie allo spostamento della vicenda in campagna, in questa prima parte, così come nell'ultima, compare solo nella sua forma "umanizzata" come giardino. La natura in questo momento è piegata alle esigenze estetiche dell'uomo, dell'arredo urbano. Essa è privata della propria autonoma esistenza per farsi particolare dello scenario «dell'enorme salotto cittadino, che ha come proprio fulcro Piazza di Spagna».<sup>50</sup>

Hanno un'importanza particolare i giardini presenti nel testo: in primo luogo essi contribuiscono a dare vita all'atmosfera che possiamo definire quasi onirica di cui Roma si ammanta in certe circostanze e che l'autore crea con abile e sapiente gioco di elementi descrittivi, e in quanto sono prefigurazioni del processo di trasformazione del microcosmo di Andrea. I giardini non sono mai visti direttamente, ma sempre attraverso le mura di

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 126

<sup>50</sup> Francesca SCOLLO, «Gli spazi antagonisti del Piacere» op. cit. 65

recinzione delle ville. Assumono una certa dimensione di mistero, di chiusura e aprono l'immaginazione a mondi fantastici. È proprio ciò che accade nel piccolo mondo romano in cui vive il protagonista, un mondo quasi magico, racchiuso nella bolla della propria superiore bellezza e difeso da ogni contatto con la Roma borghese vista come l'antitesi di qualunque ideale estetico. Sia i giardini, quindi, che la Roma di Andrea, «seguono le regole classiche del locus amoenus e dell'hortus conclusus. In entrambi i casi il concetto di limite e di confine sembra poter garantire la sopravvivenza di un luogo in cui prevalga il piacere estetico su qualsiasi idea di utilità»<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 66

### **Percorso in tre tappe. Tappa due.**

Dopo la grave ferita a duello, il giovane Sperelli è costretto a letto presso il palazzo della cugina. L'ambiente che fa da sfondo alle vicende della seconda tappa della crescita del protagonista non è più cittadino;

«Ospitato da sua cugina nella Villa di Schifanoja, Andrea Sperelli si riaffacciava all'esistenza in cospetto del mare. Poiché ancora in noi la natura simpatica persiste e poiché la nostra vecchia anima abbracciata dalla grande anima naturale palpita ancora a tal contatto, il convalescente misurava il suo respiro sul largo e tranquillo respiro del mare, ergeva il suo corpo a similitudine de' validi alberi, serenava il suo pensiero alla serenità degli orizzonti. A poco a poco, in quegli ozii intenti e raccolti, il suo spirito si stendeva, si svolgeva, si dispiegava, si sollevava dolcemente come l'erba premuta in su' sentieri; diveniva infine verace, ingenuo, originale, libero, aperto alla pura conoscenza, disposto alla pura contemplazione.»<sup>52</sup>

La già marcata tendenza all'estetismo si fortifica così sul versante più propriamente mistico-spirituale; immerso nello studio e nella contemplazione, si purifica rinunciando e rinnegando la vita precedente, il piacere, il desiderio.

«Dopo la mortale ferita, dopo una specie di lunga e lenta agonia, Andrea Sperelli ora a poco a poco rinasceva, quasi con un altro corpo e con un altro spirito, come un uomo nuovo, come una creatura uscita da un fresco bagno leteo, immemore e vacua. Parevagli d'essere entrato in una forma più elementare. Il passato per la sua memoria aveva una sola

---

<sup>52</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, *Il piacere* op. cit. p.136

lontananza, come per la vista il cielo stellato è un campo eguale ne diffuso sebbene gli astri sian diversamente distanti. I tumulti si pacificavano, il fango scendeva dall'imo, l'anima facevasi monda; ed egli entrava nel grembo della natura madre, sentivasi da lei maternamente infondere la bontà e la forza. »<sup>53</sup>

La convalescenza è dedicata a lunghi colloqui con la natura, confidenti e confortanti: lì, appunto, nella serenità e nel silenzio di un paesaggio naturale incontaminato, di fronte alla vasta dolcezza del mare, ritempra le sue forze, rinasce, cura con successo le ferite dell'anima e del corpo.

Si conferma, quindi, la volontà espressa nella dedica di un'esplicita e netta ripulsa da parte di Andrea di tutte le ingannevoli dolcezze della vita precedente.

«Dov'eran mai tutte le sue vanità e le sue crudeltà e i suoi artifici e le sue menzogne? Dov'erano gli amori e gli inganni e i disinganni e i disgusti e le incurabili ripugnanze dopo il piacere? Dov'erano quegli immondi e rapidi amori che lasciavan nella bocca come la strana acidezza di un frutto tagliato con un coltello d'acciaio? Egli non si ricordava più di nulla. Il suo spirito avea fatto una grande renunziatione. Un altro principio di vita entrava in lui; qualcuno entrava in lui, segreto, il quale sentiva la pace profondamente. Egli riposava, poiché non desiderava più.

Il desiderio avea abbandonato il suo regno; l'intelletto nell'attività seguiva libero le sue proprie leggi e rispecchiava il mondo oggettivo [...]; le cose apparivano nella loro forma vera, nel lor vero colore, nella vera ed intera lor significazione e bellezza, precise, chiarissime; [...] in questa temporanea morte del desiderio, in questa temporanea assenza

---

<sup>53</sup> Ibidem

della memoria, in questa perfetta oggettività della contemplazione appunto era la causa del non mai provato godimento ».<sup>54</sup>

Ma dalla natura stessa gli giunge la disillusione. La visione di un infuocato tramonto marino si trasforma ai suoi occhi in una “sanguinosa titanomachia” facendo naufragare miseramente la serenità interiore faticosamente raggiunta.

«Un giorno egli vide perduto. [...] pareva un episodio di una qualche titanomachia primitiva, uno spettacolo eroico, visto, a traverso un lungo ordine di età, nel cielo della favola. [...] affascinato dal tramonto bellicoso, egli non anche giungeva a veder chiaramente in sé medesimo. Ma, quando la cenere del crepuscolo piove spegnendo ogni guerra e il mare sembrò un’immensa palude plumbea, egli credè udire nell’ombra il grido dell’anima sua, il grido d’altre anime.

Era dentro di lui, come un cupo naufragio nell’ombra. [...]

Dentro di lui non restava che un freddo abisso vuoto; d’intorno a lui, una natura impassibile, fonte perenne di dolore per l’anima solitaria. Ogni speranza era spenta; ogni voce era muta; ogni ancora era rotta. A che vivere? »<sup>55</sup>

La sua vita gli pare allora completamente inutile, perduta; Andrea si sente improvvisamente solo, senza legami certi, senza speranze. La vita vissuta è una continua degradazione di cui il suo animo ora si vergogna; «Ma questo periodo di visioni, questa specie di misticismo, fu brevissimo».

Ben presto lo Sperelli ricomincia a prendere coscienza di sé, a rientrare nella sua corporeità primitiva. Il paesaggio naturale non lo abbandona mai,

---

<sup>54</sup> *Ivi*, p.137

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 141-142



diviene per lui un simbolo, un emblema e una scorta «che lo guidava a traverso il labirinto interiore».

«Il mare non soltanto era per lui una delizia degli occhi, ma era una perenne onda di pace a cui si abbeveravano i suoi pensieri, una magica fonte di giovinezza in cui il suo corpo riprendeva la salute e il suo spirito la nobiltà. Il mare aveva per lui l'attrazione misteriosa d'una patria; ed egli vi si abbandonava con una confidenza filiale, come un figliuol debole nelle braccia d'un padre onnipossente. E ne riceveva conforto; poiché nessuno mai ha confidato il suo dolore, il suo desiderio, il suo sogno al mare invano.

Il mare aveva sempre per lui una parola profonda, piena di rivelazioni subitane, di illuminazioni improvvise, di significazioni inaspettate. Gli scopriva nella segreta anima un'ulcera ancor viva sebbene nascosta e glie la faceva sanguinare; ma il balsamo poi era più soave. [...] Gli svegliava nella memoria una ricordanza e glie l'avvivava così ch'ei sofferisse tutta l'ammarezza del rimpianto verso le cose irrimediabilmente fuggite; ma gli prodigava poi la dolcezza d'un oblio senza fine.»<sup>56</sup>

La fiamma della vita passata, nonostante l'ambiente incontaminato che lo circonda, torna a farsi largo dentro e fuori da lui. Persino la natura sembra mandare segnali ad Andrea, sembra turbare la sua quiete. Come un lampo, un mattino, l'immagine di Elena risorge nella sua memoria: non è solo lei, ma un miscuglio di immagini di altre donne si sovrappongono a quella.

Al protagonista convalescente non resta che cercare consolazione in altro, in pensieri soavi tali che nemmeno lui è cosciente delle emozioni e

---

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 139-140

delle sensazioni provate, ma sa per certo che nell'amore ogni possesso è imperfetto e ingannevole, e ogni gioia porta con sé il germe del dubbio.

«Finora egli aveva sempre saputo quel che desiderava e non aveva quasi mai trovato piacere da desiderare invano. Ora, non poteva dire il suo desiderio; non sapeva. Ma, certo, la cosa desiderata doveva essere infinitamente soave, poiché era una soavità anche desiderarla».<sup>57</sup>

Solo la scienza, l'Arte è amante fedele:

«L'Arte! L'Arte! Ecco l'Amante fedele, sempre giovine, immortale; ecco la Fonte della gioia pura, vietata alle moltitudini, concessa agli eletti; ecco il prezioso Alimento che fa l'uomo simile a un dio. Come aveva egli potuto bere ad altre coppe dopo avere accostate le labbra a quell'una? Come aveva egli potuto ricercare altri gaudii dopo aver gustato il supremo? Come il suo spirito aveva potuto accogliere altre agitazioni dopo aver sentito in sé l'indimenticabile tumulto della forza creatrice? Come le sue mani avevan potuto oziare e lascivire su i corpi delle femmine dopo aver sentito erompere dalle dita una forma sostanziale? Come, infine, i suoi sensi avean potuto indebolirsi e pervertirsi nella bassa lussuria dopo essere stati illuminati da una sensibilità che coglieva nelle apparenze le linee invisibili, percepiva l'impercettibile, e indovinava i pensieri nascosti della Natura?».<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 144

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 146

Così nell'arte, la poesia e il verso gli appaiono come punto di arrivo, così come nel romanzo è espressa la teoria secondo la quale per il poeta "il verso è tutto"

«Il verso è tutto. Nella imitazione della Natura nessun strumento d'arte è più vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obbediente, sensibile, fedele. Più compatto del marmo, più malleabile della cera, più sottile d'un fluido, più vibrante d'una corda, più luminoso d'una gemma, più fragrante d'un fiore, più tagliente d'una spada, più flessibile d'un virgulto, più carezzevole d'un murmure, più terribile d'un tuono, il verso è tutto e può tutto. Può rendere i minimi moti del sentimento e i minimi moti della sensazione; può definire l'indefinibile e dire l'ineffabile; può abbracciare l'illimitato e penetrare l'abisso; può avere dimensioni d'eternità; può rappresentare il sopraumano, il soprannaturale, l'oltramirabile; può inebriare come un vino, rapire come un'estasi; può nel tempo medesimo posseder il nostro intelletto, il nostro spirito, il nostro corpo; può, infine, raggiungere l'Assoluto. [...]

Un pensiero esattamente espresso in un verso perfetto è un pensiero che già esisteva preformato nella oscura profondità della lingua. Estratto dal poeta seguita ad esistere nella coscienza degli uomini. Maggior poeta è dunque colui che sa scoprire, disviluppare, estrarre un maggior numero di codeste preformazioni ideali. [...]

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana ».<sup>59</sup>

Così Sperelli-D'Annunzio, svelata la sua abitudine di iniziare i componimenti poetici prendendo spunto «d'una intonazione musicale

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 148-149

datagli da un altro poeta», si getta nuovamente nella fatica - ebrezza della composizione, ritornando a coltivare gli aspetti artistici propri della sua natura. Questo è sufficiente per ricondurlo alla serenità così che anche il racconto può tornare a una dimensione collettiva.

Il ruolo dell'Arte è decisivo nella ripresa psicologica del giovane, poiché «nel comporre studiava sé medesimo curiosamente». Il suo sentimento poetico nasceva dal contrasto fra la depravazione nella vita cittadina e la presente "risurrezione". Il mare in ogni caso non mancava di assisterlo nelle sue composizioni, imitandolo «or rapido or lento», dando alle pagine di questa parte di narrazione, un ritmo pacato ma sistematico, altalenante tra l'elevazione alla scrittura dei sonetti e la preoccupazione di aver perso la tecnica.

La ritrovata vena poetica lo spinge non solo a produrre con discreta continuità sonetti diversi, ma anche a riprendere in considerazione con rinnovata energia progetti rimasti nel cassetto.

«Così Andrea cominciava ad riavvicinarsi all'Arte, curiosamente sperimentandosi in piccoli esercizi e in piccoli giuochi, ma ben meditando opere meno lievi. Molte ambizioni, che già un tempo lo avevano incitato, tornarono ad incitarlo; molti progetti d'un tempo gli si riaffacciarono nello spirito modificati o completi; molte antiche idee gli si ripresentarono sotto una luce nuova o più giusta; molte immagini gli brillarono chiare e nitide, senza ch'egli potesse rendersi conto di quel loro svolgimento. Pensieri subitanei insorgevano dalle profondità misteriose della coscienza e lo sorprendeivano.

Egli intendeva trovare una forma di poema moderno, questo inarrivabile sogno dimolti poeti; e intendeva fare una lirica veramente moderna nel contenuto ma vestita di tutte le antiche eleganze, profonda e limpida, appassionata epura, forte e composta. Inoltre vagheggiava

un libro d'arte su i Primitivi, su gli artisti che precorrono la Rinascenza, e un libro d'analisi psicologica e letteraria su i poeti del Dugento in gran parte ignorati. Un terzo libro avrebbe egli voluto scrivere sul Bernini, un grande studio di decadenza, aggruppando intorno a quest'uomo straordinario che fu il favorito di sei Papi non soltanto tutta l'arte ma anche tutta la vita del suo secolo. [...]

In materia di disegno, egli intendeva illustrare con acque forti la terza e la quarta giornata del Decamerone ».<sup>60</sup>

La fase di vera e propria convalescenza di anima e corpo termina qui; lo scenario si apre all'entrata in scena di un nuovo personaggio, destinato a divenire centrale per le sorti sia del romanzo che di Andrea Sperelli. Giunge infatti presso Villa Schifanoja un'amica della cugina Francesca, «Donna Maria Ferres y Capdevila, la moglie del ministro plenipotenziario del Guatemala». Non è un caso che Maria compaia proprio in questo momento del romanzo, proprio in questa ambientazione: è quasi donna angelicata, che si fa cura per la guarigione di Andrea.

È sempre la cugina d'Ateleta che si fa portatrice della conoscenza femminile al cugino. Come in precedenza aveva presentata Elena Muti, così ora è intermediaria per il secondo momento di sconvolgimento interiore a livello intimo e amoroso.

«“Perché ridi? ” le chiese Andrea.

“Per un'analogia.”

“Quale?”

“Indovina.”

“Non so.”

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p.158

“Ecco: pensavo a un altro annuncio di presentazione e a un’altra presentazione ch’io ti feci, son quasi due anni accompagnandola con una profezia allegra. Ti ricordi?”

“Ah!”

“Rido perché anche questa volta si tratta di un’incognita e anche questa volta io sarei...l’auspice involontaria. Ma il caso è diverso, ossia è diverso il personaggio del possibile dramma”>>. <sup>61</sup>

La struttura dell’intreccio amoroso è congegnata in modo da evidenziare il più possibile tanto l’immaturità quanto la progressiva degenerazione morale del protagonista: infatti il giovane Sperelli, nonostante le carenze fisiologiche e i difetti derivanti dai cattivi insegnamenti paterni, ha la fortuna di ripetere il percorso di educazione sentimentale per due volte con due diverse donne.

L’abile D’Annunzio da questo momento duplica il personaggio femminile e anche l’indecisione che ne deriva, costituiscono un topos della trama di educazione sentimentale. La contrapposizione tra le due figure femminili, parte già dalla scelta dei nomi propri: da un lato abbiamo la sensuale Elena, il cui nome richiama esplicitamente l’archetipo della bellezza fatale, già dal suo ingresso in scena; al polo opposto si colloca la pacata Maria, *turris eburnea*, madre ideale e irreprensibile moglie, in cui il protagonista individua subito come unica consolatrice che conforta e perdona.

«Aveva un volto ovale, forse un poco troppo allungato, ma appena appena un poco, di quell’aristocratico allungamento che nel quindicesimo secolo gli artisti ricercatori d’eleganza esageravano. Ne’

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 159

lineamenti delicati era quell'espressione tenue di sofferenza e di stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' tondi fiorentini del tempo di Cosimo. Un'ombra morbida, tenera, simile alla fusione di due tinte diafane, d'un violetto e d'un azzurro ideali, le circondava gli occhi che volgevan l'iride lionata degli angeli bruni. I capelli le ingombravano la fronte e le tempie, come una corona pesante; si accumulavano e si attortigliavano sulla nuca. Le ciocche, d'innanzi, avevan la densità e la forma di quelle che coprano a guisa d'un casco la testa dell'*Antinoo Farnese*. Nulla superava la grazia della finissima testa che pareva d'esser travagliata dalla profonda massa, come da un divino castigo. [...]

Donna Maria sorrideva, d'un sorriso malinconico e quasi direi incantato come quel d'una persona che sogni. Nella sua bocca socchiusa il labbro di sopra avanzava un poco quel di sotto, ma così poco che appena pareva, e gli angoli si chinavano in giù dolenti e nel loro incavo lieve accoglievano un'ombra. Queste cose creavano un'espressione di tristezza e di bontà, ma temperata da quella fierezza che rivela l'elevazion morale di chi ha molto sofferto e saputo soffrire ».<sup>62</sup>

La senese Maria è l'esatto contrario di tutte quelle donne che sono passate nel letto e nel cuore di Andrea e proprio per questo egli se ne invaghisce nonostante continui inconsciamente a pensare ad Elena.

L'ambiente circostante che fa da sfondo alle vicissitudini di Maria e il protagonista, almeno nella prima parte, risplende di colori sgargianti.

«Il laureto infatti andavasi diradando, il mare appariva più libero; d'un tratto il bosco dei corbezzoli andracni rosseggiò come un bosco di coralli terrestri portanti alla sommità de rami ampie ciocche di fiori. Il

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 162-163

bel bosco fioriva e fruttificava entro una insenatura ricurva come un ippodromo, profonda e solatia, dove tutta la mitezza di quel lido raccoglievasi in delizia. I tronchi degli arbusti, vermigli i più, taluni gialli, sorgevano svelti portando grandi foglie lucide, verdi di sopra e glauche di sotto, immobili nell'aria quieta. I grappoli floridi, simili a mazze di mughetti, bianchi e rosei ed innumerevoli, pendevano dalle cime dei rami giovini; le bacche rosse e aranciate pendevano dalle cime de' rami vecchi. Ogni pianta n'era carica; e la magnifica pompa dei fiori, dei frutti, delle foglie e degli steli dispiegavasi, contro il vivo azzurro marino, con la intensità e la incredibilità d'un sonno, come l'avanzo d'un orto favoloso >>.<sup>63</sup>

D'Annunzio ricorre a un espediente narrativo interessante: dal primo momento del soggiorno di Maria alla villa, prende forma un diario, il quale porta un cambiamento a livello narrativo, passando dalla terza alla prima persona. Il romanzo viene raccontato secondo sensazioni e sentimenti della nuova protagonista e tutto concorre a preparare la giusta atmosfera per questa insolita storia d'amore; quotidianamente viene "smantellato" un pezzetto della "turris eburnea" a vantaggio dell'assalto di Andrea.

Subito il convalescente, grazie alla sua vena artistica, si fa largo nella sensibilità della giovane donna, abile suonatrice di piano.

« Egli mi conquista l'intelletto e l'anima, ogni giorno più, ogni ora più, senza tregua, contro la mia volontà, contro la mia resistenza. Le sue parole, i suoi sguardi, i suoi gesti, i suoi minimi moti entrano nel mio cuore >>.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 182

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 198



Anche se l'amore ha ormai chiaramente preso possesso della donna, Maria è determinata alla rinuncia: accetta dentro di sé quel sentimento pur relegandolo nella sfera spirituale, illudendosi che il rapporto con Andrea possa avere un percorso silenzioso e del tutto platonico. L'unica salvezza che ritiene possibile è la totale rinuncia a quell'amore, rifugiandosi nell'amore verso la figlia Delfina e nella fede religiosa.

Così come è irrealistico e impossibile mantenere fede alla castità, anche lo sfondo naturale che circonda le vicende dei due personaggi "pareva l'immagine sognata della scena reale".

« Come nella poesia di Persey Shelley ciascuno stagno pareva essere un breve cielo che s'ingolfasse in un mondo sotterraneo; un firmamento di luce rosea, disteso su la terra oscura, più infinito dell'infinita notte e più puro del giorno; dove gli alberi si sviluppavano allo stesso modo che nell'aria superiore ma di forme e di tinte più perfetti che qualunque altro di quelli in quel luogo ondeggianti. E vedute soavi, quali non mai si videro nel nostro mondo di sopra, v'eran dipinte dall'amor dell'acque per la bella foresta; e tutta la loro profondità era penetrata d'un chiarore elisio, d'un'atmosfera senza mutamento, d'un vespro più dolce che quel di sopra ».<sup>65</sup>

All'apice della sofferenza d'amore, Maria decide di abbandonare la villa dell'amica. La partenza da Schifanoja è una fuga salutare e opportuna, ma al tempo stesso la separazione dalla persona amata la sconcerza e la addolora così che le pagine del diario si chiudono con l'ulteriore conferma di un amore che ormai è disposto a tutto pur di realizzarsi.

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 213

### **Percorso in tre tappe. Tappa tre.**

Ad eccezione, dunque, della parentesi centrale in cui la vicenda si sposta in campagna, la maggior parte del romanzo si svolge in città, sempre a Roma. Qui la consonanza fra spazio e personaggio diventa perfetta: si viene a creare un rapporto simbiotico di tale intensità da rendere difficile capire se sia Andrea a trasformare i propri umori sotto l'influenza del mutevole aspetto della città o se sia quest'ultima a cambiare in sintonia con il protagonista.

Il ritorno di Andrea dalla campagna è segnato da una Roma «lavata dalla pioggia, resa triste e malinconica dal diffuso grigiore del clima».<sup>66</sup> Lo stesso umore dell'ambiente si trasmette anche al giovane che sente la carica seduttiva che esercitano in lui i luoghi.

«Giunse a Roma il 24 ottobre, una domenica, con la prima gran pioggia mattutina d'autunno. Rientrando nel suo appartamento della casa Zuccari, provò un piacere straordinario. [...] tutto intorno, conservava ancora, per lui, quella inesprimibile apparenza di vita che acquistano gli oggetti materiali tra mezzo a cui l'uomo ha lungamente amato, sognato, goduto e sofferto [...].

Pioveva. Per qualche tempo, egli rimase con la fronte contro i vetri della finestra a guardare la sua Roma, la grande città diletta, che appariva in fondo cinerea e qua e là argentea tra le rapide alternative della pioggia spinta e respinta dal capriccio del vento in un'atmosfera tutta egualmente grigia, ove ad intervalli si diffondeva un chiarore, subito dopo spegnendosi, con un sorridere fugace. La piazza della Trinità de' Monti era deserta, contemplata dall'obelisco solitario. Gli alberi del

---

<sup>66</sup> Francesca SCOLLO, «Gli spazi antagonisti del Piacere» op. cit. p. 63

viale lungo il muro che congiunge la chiesa alla Villa Medici, si agitavano già seminudi, nerastri e rossastri al vento e alla pioggia.

Egli, guardando, non aveva un pensiero determinato ma un confuso viluppo di pensieri; e gli occupava l'anima un sentimento soverchiante ogni altro: il pieno e vivace risveglio del suo vecchio amore per Roma, per la dolcissima Roma, per l'immensa augusta unica Roma, per la città delle città, per quella ch'è sempre giovine e sempre novella e sempre misteriosa, come il mare. >><sup>67</sup>

Ricominciava così per lui la vita di città, la vita mondana, con strascichi però della calma e della pacatezza campagnole:

«Egli voleva, prima di riprendere quel vecchio esercizio, darsi a una piccola meditazione e a una piccola preparazione, stabilire una regola, discutere seco medesimo qual dovesse essere la condotta futura. >><sup>68</sup>

Il contatto con l'atmosfera cittadina e con la propria casa, popolata di tutti quegli oggetti così carichi di significati e di memorie, risveglia in Andrea desideri e bisogni edonistici che la permanenza in campagna aveva soltanto sopito. I luoghi trasformano l'animo del protagonista: il movimento fisico nello spazio, dalla campagna alla città, causa un parallelo movimento spirituale, dalla pacificazione dei sensi al desiderio esasperato del piacere. Lo spazio, dunque, influenza il protagonista a tal punto da modificare il suo modo di percepire la vita e di rapportarsi agli altri personaggi. E in questa dinamica di scambi tra il protagonista e la realtà che lo circonda, la città di Roma svolge un ruolo di primaria importanza.

---

<sup>67</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, *Il piacere* op. cit. p. 229-230

<sup>68</sup> *Ibidem*

Il ritorno a Roma coincide con un nuovo imbarbarimento morale dello Sperelli. Anche se la vita brillante di un tempo non gli è più possibile, gli aspetti concreti ed esteriori della sua vita tornano a essere schiavi del piacere. Non potendo giustificare un così veloce cambiamento dalle idealità di Schifanoja alle crude cronache romane, l'autore attribuisce al protagonista indugi e disgusti che sarebbero vinti dalla sua debolezza, da un'assenza di energia che lo conduce passivamente «alla ricerca del godimento, dell'occasione, dell'attimo felice, affidandosi al destino, alle vicende del caso, all'acozzo fortuito delle cagioni».

Andrea da questo momento è intrappolato in se stesso, in una serie di dubbi, di indugi e di insicurezze.

«Trovò la vita invernale già molto mossa; fu subito ripreso nel gran cerchio mondano. Ma egli non s'era mai trovato in una disposizione di spirito più inquieta, più incerta, più confusa; non aveva mai provato dentro di sé uno scontento più molesto, un malessere più importuno».<sup>69</sup>

L'ambiente cittadino che aveva lasciato prima della partenza per Schifanoja fatica a riconoscerlo; è sempre la stessa città ma gli occhi di Andrea vedono tutto sotto un'altra luce, filtrata dall'insicurezza. Rivedrà mai Maria? Elena sarà di nuovo sua? Domande che non trovano risposta nell'immediato ma che lo Sperelli affronterà nel corso dell'ultima parte del romanzo.

Il paesaggio è invernale, tutto è delicato, non deciso. La coltre di neve che imbianca Roma rende lo scenario soffuso, il che richiama appunto i passi felpati del protagonista, i gesti attutiti dall'incertezza.

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 250

Dopo essere venuto a conoscenza del motivo per il quale la sua adorata Elena era partita, ossia un matrimonio di convenienza con un lord inglese, «egli vedeva quelle mani toccare la nudità di Elena. Contaminare il corpo bellissimo».

Il supplizio e la freddezza dei sentimenti della donna nei confronti di Andrea trovano sfogo nell'aria gelida e nella visione di Trinità dei Monti, «come intagliata in un marmo appena appena appena roseo».

La grande capitale, celebrata nelle prime pagine, è ora presentata spesso come immersa in una dimensione di sogno, accentuata dall'attenzione dell'autore agli aspetti cromatici delle descrizioni.

In alcuni momenti, poi, la dimensione onirica del paesaggio si fa predominante e i connotati di realtà si perdono in descrizioni quasi liriche, in cui la parola può trasformare la realtà e restituirne un'immagine fantastica.

«Splendeva su Roma, in quella memorabile notte di febbraio, un plenilunio favoloso, di non mai veduto lume. L'aria pareva impregnata come d'un latte immateriale; tutte le cose parevano esistere d'una esistenza di sogno, parevano immagini impalpabili come quelle d'una meteora, parevan esser visibili di lungi per un irradiazione chimerico delle loro forme. La neve copriva tutte le verghe dei cancelli, nascondeva il ferro, componeva un'opera di ricamo più leggera e più gracile d'una filigrana, che i colossi ammantati di bianco sostenevano come le querci sostengono le tele dei ragni. Il giardino fioriva a similitudine d'una selva immobile di gigli enormi e difformi, congelato; era un orto posseduto da una incantazione lunatica, un esanime paradiso di Selene. Muta, solenne, profonda, la casa dei Barberini occupava l'aria: tutti i rilievi grandeggiavano candidissimi gettando un'ombra cerulea, diafana come una luce; e quei candori e quelle ombre

sovrappongono alla vera architettura dell'edificio il fantasma d'una prodigiosa architettura ariosteana.»<sup>70</sup>

La neve copre e al tempo stesso svela il "fantasma" che si cela sotto la superficie reale delle cose. La città diviene così un Castello di Atlante in cui chi entra è costretto a rincorrere per sempre i fantasmi dei propri desideri.

«Ma egli non sapeva quale delle due donne avrebbe preferita in quello scenario fantastico: se Elena Heathfield vestita di porpora o Maria Ferres vestita d'ermellino. E, come il suo spirito piacevasi d'indugiare nell'incertezza della preferenza, accadeva che nell'ansia dell'attesa si mescessero e confondessero stranamente due ansie, la reale per Elena, l'immaginaria per Maria.»<sup>71</sup>

Egli però aspetta Maria, l'unica donna, inizialmente ormai possiamo dire, pura e in grado di mimetizzarsi con l'ambiente candido del momento. Ella è devota al giovane Sperelli, innamorata sinceramente e ancora ferma nella sua difficile decisione di mantenere un amore platonico, ma lui ha ancora addosso il forte ricordo di Elena. Entrambi i protagonisti rimasti sulla scena vivono dunque una specie di sogno, riponendo l'uno nell'altra desideri e aspettative che appartengono ormai soltanto alla loro fantasia, ma di cui ormai non sono più capaci di fare a meno. Lo Sperelli trapassa gradualmente dal ruolo di eroe problematico a quello di personaggio negativo, mentre la Ferres assume al ruolo di co-protagonista ed eroina tragica, offrendo così al lettore un oggetto di identificazione narrativa facilitandogli il compito di convertire l'originaria simpatia per Andrea in una decisa disapprovazione. L'apice viene raggiunto quando Andrea, preso

---

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 297

<sup>71</sup> *Ibidem*

dalla passione amorosa, forse inconsciamente, pronuncia il nome di Elena mentre si unisce con Maria.

Ciò porta le fila del discorso ormai verso l'epilogo della narrazione, che vede i personaggi costretti a una chiusura tragica e al tramonto di tutti gli ideali e di tutti i valori finora tenuti difficilmente a galla.

La vita come opera d'arte da parte del giovane non è compiuta: anche a livello storico-narrativo, la dissoluzione degli ideali artistici perseguiti vede la "morte" nella visita alla tomba del grande poeta Shelley. Maria e Andrea si recano al cimitero ed ella

«Sentiva in fondo all'anima ch'ella non andava soltanto a portar fiori sul sepolcro d'un poeta ma che andava a piangere, in quel luogo di morte, qualche cosa di sé, irreparabilmente perduta. [...]

Da prima muoiono i nostri piaceri, e quindi le nostre speranze, e quindi i nostri timori; e quando tutto ciò è morto, la polvere chiama la polvere e noi anche moriamo. »<sup>72</sup>

L'amore, così come i valori di Arte e Bellezza trovano sepoltura. Assistiamo al fallimento dell'arte, dell'esteta e del progetto di quest'ultimo perché la società viene invasa dalla volgarità, dalla sconfitta della bellezza, messa in vendita e poi acquistata da "uomini impuri".

In questa prospettiva, la sequenza finale dell'asta dei beni dei Ferres che chiude il romanzo, e trasforma questo luogo in una sorta di tomba, richiamando l'asta cardinalizia dell'esordio, per Sperelli assume il valore di una punizione non solo sentimentale ma anche e prima di tutto sociale e ideologica; stavolta a disputarsi gli arredi raffinati messi all'incanto non sono più gentildonne e gentiluomini, bensì "negozianti, rivenditori di

---

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 341

mobili usati, rigattieri: gente bassa”, la cui presenza è un’evidente violazione dell’intimità della residenza aristocratica. Qui però l’esteta non può scappare a gambe levate come dall’osteria del primo capitolo, ma è costretto a mescolarsi a quella plebe per aggiudicarsi qualche ricordo della donna amata.

«Egli si aprì un varco tra i corpi agglomerati, vincendo il ribrezzo, facendo uno sforzo enorme per non venir meno. Aveva la sensazione, in bocca, come d’un sapore indicibilmente amaro e nauseoso che gli montasse su dal dissolvimento del suo cuore. Gli pareva d’escire, dai contatti di tutti quegli sconosciuti, come infetto di mali oscuri e immedicabili. La tortura fisica e l’angoscia morale si mescolavano. »<sup>73</sup>

La casa spogliata di tutto si fa simbolo della vita stessa del protagonista che, ammantata di fatui e mondani ideali come di preziose tappezzerie, finisce per rivelare il «parato di carta a fiorami volgari» che fino a quel momento era rimasto nascosto. Così gli strappi sulle pareti, sono squarci nel velo dell’illusione con cui Andrea aveva creduto di poter tenere lontano da sé e dal suo mondo quel “diluvio” che sembrava voler sommergere ogni ideale di bellezza. La conclusione del romanzo, dunque, segna il fallimento della ricerca di una vita spesa inseguendo edonisticamente il piacere: la scena finale, con il protagonista costretto a seguire i facchini che portano su per le scale della sua abitazione l’armadio acquistato la mattina stessa all’asta, richiama alla mente un corteo funebre, in cui “l’armario” così faticosamente trasportato sembra essere il feretro in cui è sepolto il sogno di bellezza e di eccezionalità di Andrea.

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 350



### III.II Opera seconda: *Il fuoco*

*Il fuoco* è, fondamentalmente, un romanzo senza vicenda. Precisamente, si tratta di un'opera in cui le strutture narrative non sono piegate a una trama ben precisa, ma utilizzate per generare un testo in cui sono assenti l'azione e l'intreccio. Possiamo definirlo come un autoritratto collocato in una cornice superba e sontuosa: la Venezia delle calli e dei labirinti e soprattutto dell'autunno, cioè del finire inesorabile di un'epoca.

I primi germi dell'idea generale di un romanzo «veneziano», con le sue proprie caratteristiche, risalgono agli ultimi mesi del 1894, ed è dell'anno successivo l'idea di completare con quel romanzo la Trilogia del Giglio; ma nel 1896 lo stesso romanzo è proposto ai fratelli Treves come primo volume di un'altra trilogia ancora da scrivere, quella dell'Alloro. È comprensibile come *Il fuoco*, nella sua composizione, attraversi tutto il periodo della biografia letteraria di D'Annunzio, nel quale assorbe e cede idee, spunti, tracce: il romanzo del 1900 funge da snodo verso il quale affluiscono le pagine di appunti, taccuini, ma anche dal quale ripartono, poi, pagine e frasi che confluiranno nelle opere teatrali e nelle Laudi.

«*Il fuoco* è la sintesi di tutta la vita e di tutta l'opera di Gabriele D'Annunzio, è l'espressione ultima della sua maestria e della sua inquietudine, è un addio memorabile ed è un inatteso riconoscimento».<sup>74</sup>

Così Angelo Conti recensisce *Il fuoco* alla sua comparsa in libreria.

---

<sup>74</sup> Angelo CONTI, *Il fuoco di Gabriele D'Annunzio* in «L'illustrazione italiana», 11-25 marzo 1900; ora in G.Oliva, *D'annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992

Attraverso *Il fuoco* passa tutto il D'Annunzio già conosciuto e si annuncia un D'Annunzio nuovo: tutta la scrittura di prima e quella successiva trovano in questo romanzo il punto di convergenza. All'inizio del 1900, infatti, l'autore aveva già avuto modo di conoscere le varie tendenze letterarie europee contemporanee e di scegliere la sua strada personale.

Un'idea fissa è presente negli anni di stesura del *Fuoco*, ossia l'idea di rinascita della tragedia come momento fondante un'arte nuova, un'arte che si nutra della totalità delle forme espressive, proprie del teatro, della musica, del romanzo, e che realizzi l'"opera del futuro". Già per Nietzsche

«La musica, in tutte le sue potenzialità dionisiache, era alla base di ogni opera d'arte; per D'Annunzio rimane fuori discussione la virtù compositiva e commotiva della Parola: la Parola è il fondamento di ogni opera che tenda appunto alla perfezione».<sup>75</sup>

L'idea della musicalità del testo legata al suono delle parole, nel *Fuoco* appare superata in virtù di una considerazione più complessa e completa del concetto: D'Annunzio scopre che l'essenza della musica non è nei suoni ma nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue.

Tutte le pagine dell'opera sembrano essere state vergate inseguendo un'armonia di pieni e di vuoti, di ombre e di luci, di silenzi e di musica. Quest'ultima, la musica, non è data solo dalla sonorità delle parole ma dalle pause e dagli spazi grafici che impongono il silenzio.

Il romanzo non è suddiviso in capitoli, ma le parti "bianche", silenziose, di testo, impongono la partizione delle scene. L'opera è solamente bipartita in «L'Epifania del Fuoco» e «L'Impero del Silenzio».

---

<sup>75</sup> Angelo Piero CAPPELLO, *Come leggere il fuoco*, Mursia, Milano, 1997, pag. 31

Una delle ipotesi plausibili per giustificare questa assenza di partizioni interne al romanzo è che la scelta sia del tutto congrua al percorso che D'Annunzio stesso stava compiendo: l'abbandono totale dell'impianto narrativo tradizionale (di matrice ottocentesca e positivista), in favore di una tecnica narrativa nuova e libera da vincoli esterni e procedente secondo un flusso continuato.

Questa continuità di narrazione, infatti, secondo l'idea di unità delle arti, sembra essere alla base della struttura del romanzo.

Analizzando il testo, pur in assenza di vere e proprie strutture narrative, così come vengono intese in modo tradizionale, la filigrana che lega insieme i periodi, le scene e i due tempi del romanzo, affiora proprio nel momento in cui si analizza la microstruttura testuale: nomi pronomi e aggettivi si ripetono all'interno di una stessa scena.

Una delle prime scene, dei primi scambi tra i personaggi, per esempio, si apre con il dialogo tra la Foscarina, famosa attrice tragica, e Stelio Effrena, acclamato poeta drammaturgo. Entrambi attraversano in gondola i canali veneziani per raggiungere Palazzo Ducale, dove Stelio dovrà tenere un discorso. Ciò che interessa qui è la qualità ritmica dei dialoghi tra i personaggi; dialoghi che seguono la legge della ripetizione, come confermava Angelo Conti.

«Voi non fate se non alimentare il mio orgoglio e darmi l'illusione di aver già conseguito quelle virtù a cui di continuo aspiro [...] Voi riproducete talvolta in me lo stupor religioso [...] Voi, cara amica, non entrate nella mia anima se non a compiere simili esaltazioni.»<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Gabriele D'Annunzio, *Il fuoco*, Rizzoli, Milano, 2013, p.16

Questa legge della ripetizione, ripresa dalla struttura della tragedia greca, diventa in questo romanzo il fondamento della sua musicalità e della sua ritmicità.

*Il fuoco*, a ben vedere, è una «lunga litania, un pianto sospirato e funebre sulla Bellezza che si disfa e scompare».<sup>77</sup>

La musicalità e l'Arte percorrono interamente tutta l'opera, fin dalle prime righe, tanto che, ovviamente, la scelta di Venezia come città, che fa da sfondo ma che anche partecipa alla vicenda, non è casuale.

Venezia è "patria" dell'arte, della bellezza ed è esplicativa delle idee dannunziane già a colpo d'occhio. Venezia, però, muore: in quest'opera è tutto un mondo, tutta una tradizione non solo letteraria ma pittorica, musicale, artistica che si inabissa scomparendo. Il grande artista ha il compito, o si sente in dovere, di rivelare la vera e autentica Bellezza attraverso le "immagini":

«A Venezia, come non si può sentire se non per modi musicali così non si può pensare se non per immagini. Esse vengono a noi da ogni parte innumerevoli e diverse, più reali e più vive delle persone che ci urtano col gomito nella calle angusta. Noi possiamo chinarci a scrutare la profondità delle loro pupille seguaci e indovinar le parole ch'esse ci diranno, dalla sinuosità delle loro labbra eloquenti. Talune sono tiranniche, come amanti imperiose, e ci tengono lungamente sotto il giogo del loro potere. Altre si presentano tutte chiuse in un velo come le vergini o strettamente fasciate come i pargoli, e soltanto colui che sa lacerare quegli involucri può elevarle alla vita perfetta. »<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Giorgio BURRINI, «La favola bella. Riflessioni e note in margine alla lettura del Fuoco di D'Annunzio» in *Il lettore di provincia*, 2003, n° 118, p. 23

<sup>78</sup> Gabriele D'Annunzio, *Il fuoco*, p. 15-16

Il grande artista, Stelio, ha come scopo quello di farsi interprete delle immagini, perché nell'Arte si riproduce la musica viva della natura. La sostanziale novità del *Fuoco* è l'ascolto attento ed empatico della vita segreta delle cose e della natura, che dispone l'artista a una condizione di medium, capace di intercedere «tra il caos indistinto delle energie vitali che si agitano in ogni aspetto della realtà e la compiuta forma che l'intelligenza di quelle forze acquista in un'opera d'arte»<sup>79</sup>.

La dissoluzione equorea che lentamente dissolve Venezia e ne corrompe ogni modellatura delle pietre e dei muri dipinti è arginata solo dalla parola evocativa delle immagini, non dunque l'arte fissata nel manufatto ma solo quella creata dalla parola e figurata con l'evocazione di mobili immagini già sepolte nel mistero della natura e della mente dell'uomo. È in questa magica coincidenza fra il paesaggio interiore ed esteriore che la parola diventa simbolo e con vita autentica non imbalsamata resiste alla morte.

All'artista spetta di interpretare e comunicare i segreti della Natura: gli strumenti dell'arte ne renderanno compiuta e intellegibile per tutti, la forma.

«In quell'ora egli non era se non il tramite pel quale la Bellezza porgeva agli uomini, raccolti in un luogo consacrato da secoli di glorie umane, il dono divino dell'oblio. Egli non faceva se non tradurre nei ritmi della parola il linguaggio visibile con cui già in quel luogo gli antichi artefici avevano significato l'aspirazione e l'implorazione della stirpe. E per un'ora quegli uomini dovevano contemplare il mondo con occhi diversi, dovevano sentire pensare e sognare con un'altra anima.

---

<sup>79</sup> Angelo Piero Cappello, *Come leggere il fuoco*, op. cit. p. 42 libro

Era il sommo beneficio della Bellezza rivelata; era la vittoria dell'Arte liberatrice su le miserie e su le inquietudini e su i tedii dei giorni comuni. >><sup>80</sup>

Dunque, Effrena assolve un compito di cui ha bisogno l'intera umanità: salvare la Bellezza dell'Arte dal mondo borghese nel quale l'unico valore riconosciuto è quello materiale del denaro. E' in questo che si scopre il superomismo che pervade l'intero romanzo, la volontà di affermazione e di vittoria sul mondo e sul tempo.

Tutto, a Venezia, è l'allegoria di un ideale di Bellezza che non teme il mondo e il tempo: sono i canali le cui acque cupe destano in Stelio una violenta energia di vita; sono le cupole e gli affreschi, i palazzi e i giardini; i colori dell'Autunno coniuge di Venezia; sono i riflessi dorati del sole sopra le effigi di un'antica sapienza; tutti questi segni, presi singolarmente, potrebbero essere segnali di morte, ma che, al contatto col protagonista, divengono simbologie di vita e di Bellezza. Quando l'oratore, dopo il discorso, tace, il dissolvimento avanza e il tempo riprende il suo corso.

La congiunzione dell'Arte alla Vita, nell'unico tramite che è Stelio Effrena, riporta naturalmente a uno dei due temi di fondo del romanzo, cioè la Bellezza che è anche energia vitale, dionisiaca, forza prodigiosa che irrompe nella quotidianità degli uomini. Oltre alla Bellezza, la Morte è l'altro campo semantico su cui si basa tutto il romanzo. A essi afferiscono tutte le immagini ricorrenti del fuoco e dell'acqua, della luce e dell'ombra, dell'estate e dell'autunno, della giovinezza e della vecchiaia, e anche degli stessi due protagonisti: Stelio Effrena e Foscarina. Già la determinazione onomastica induce a una riflessione: a Effrena si può attribuire una personalità vitale, "senza freni", portatore della bellezza dell'arte; a

---

<sup>80</sup> Gabriele D'Annunzio, *Il fuoco*, op. cit. p.58

Foscarina si attribuisce una natura più “notturna”, crepuscolare, funerea e perdente al confronto di Stelio, il quale la chiama anche Perdita.

Non a caso una delle prime immagini esplicitate nel romanzo è quella della morte dell’Estate:

«Perdita, non vi sembra che noi seguitiamo il corteo dell’Estate defunta? Ella giace nella barca funebre, vestita d’oro come una dogaressa, come una Loredana o una Morosina o una Soranza del secolo lucente; e il corteo la conduce verso l’isola di Murano dove un maestro del fuoco la chiuderà in un involucro di vetro opalino affinché, sommersa nella laguna, ella possa almeno guardare a traverso le sue palpebre diafane i molli giochi delle alghe e illudersi di aver tuttavia intorno al corpo l’ondulazione continua della sua capellatura voluttuosa aspettando l’ora di risorgere.»<sup>81</sup>

Procedendo da questo punto, se seguiamo il fil rouge che parte dal tema della Morte, della dissoluzione, per arrivare a toccare la Bellezza, ci imbattiamo nel recupero “immaginario” del passato, come se il passato potesse rinvigorire il presente e ridargli quella vita che sta scemando, e soprattutto ridargli un senso.

«Conoscete, Perdita [...], conoscete una particolarità assai graziosa della cronaca dogale? La dogaressa per le spese dei suoi vestimenti solenni, godeva di alcuni privilegi sopra il dazio dei frutti. Non vi rallegra questa notizia, Perdita? I frutti delle isole la vestivano d’oro e la cingevano di perle. Pomona che dà la mercede ad Aracne: ecco un’allegoria che il Veronese poteva dipingere nella volta del Vestiario. Io gioisco quando mi raffiguro la signora eretta sugli altissimi

---

<sup>81</sup> *Ivi*, p.13

zoccoli gemmati, se penso ch'ella porta qualcosa di agreste e di fresco entro le pieghe del drappa grave: il beneficio dei frutti. Quali sapori acquista la sua opulenza! Ebbene, amica mia, immaginate che queste uve e questi fichi del nuovo Autunno rendano il prezzo della veste d'oro in cui è avvolta l'estate morta».<sup>82</sup>

Ciò che Stelio descrive non è da considerarsi vero e proprio passato, a ben vedere, non è un episodio lontano e irrecuperabile: tutto assurge alla dimensione di mito che è senza tempo.

Ecco la vera scommessa dell'autore: rifondare il mito. Non quello defunto del classicismo ma quello «vivo dell'arte veneta che ancora risplende e può additare ai contemporanei la via da seguire lungi da ogni grigiore prosaico». E l'artista ne è il principale artefice.

Le immagini che suscita Venezia nel grande artista, come già ricordato, e che nascono dal profondo sono considerabili come miti. Esse sono vere, vive e diverse ed escono dal grigiore del quotidiano. Sembrano nascere per generazione spontanea e imporsi agli occhi di chi finalmente voglia davvero vedere.

Il poeta è il mediatore tra mito e vita, è l'unico interprete della Bellezza e ha l'incarico di trasmetterla agli uomini e renderli partecipi, educandoli al Bello.

«Ecco, dunque, che per voi e per quelli che mi amano io ho veramente rinnovellato un antico mito trasfondendomi, con una maniera ideale e significatrice, in una forma della Natura eterna; cosicché quando sarò morto (e la natura mi conceda di manifestarmi intero nell'opera mia, innanzi ch'io muoia!) i miei discepoli mi onoreranno sotto la specie del

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 14-15



melagrano, e nell'acutezza della foglia e nel colore flammeo del balausto e nella gemmosa polpa del frutto coronato vorranno riconoscere qualche qualità della mia arte. [...]

Io medesimo, per affinità, sono condotto a svilupparmi secondo il genio magnifico della pianta in cui mi piacque di significare le mie aspirazioni verso una vita ricca e ardente.»<sup>83</sup>

Il grande artista e mediatore può svolgere il proprio compito perché spinto e innalzato dall'amore per Perdita: è il basamento su cui l'anima sensitiva del poeta opera la metamorfosi sublimante. Così risponde Stelio all'amata Perdita:

«Ah, cara amica, quanto vi amo e quanto vi sono grato per questo! [...] Voi non fate se non alimentare il mio orgoglio e darmi l'illusione di aver già conseguito quelle virtù a cui di continuo aspiro. Mi sembra talvolta che voi abbiate il potere di conferire non so che qualità divina alle cose che nascono dalla mia anima e di farle apparir lontane e adorabili ai miei occhi medesimi. Voi riproducete talvolta in me lo stupor religioso di quello statuario che, avendo trasportato la sera nel tempio i simulacri dei numi ancor caldi del suo lavoro e quasi direi attenenti ancora al suo pollice plastico, la mattina dopo li vide esaltati sui piedistalli e avvolti in una nube d'aromati e spiranti divinità da tutti i pori della materia sorda in cui egli li aveva foggiate con le sue mani periture. Voi, cara amica, non entrate nella mia anima se non a compiere simili esaltazioni. Perciò ogni volta che buona sorte mi concede di stare vicino a voi, mi sembrate necessaria alla mia vita; e non di meno nelle troppo lunghe separazioni, io posso vivere e voi potete

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p.23

vivere, ambedue sapendo quali splendori potrebbero nascere dalla congiunzione perfetta delle nostre due vite.

Cosicché, mentre so quel che voi mi date e più quel che potreste darmi, io vi considero come perduta per me, e nel nome con cui mi piace di chiamarvi io voglio esprimere questa mia consapevolezza e questo mio rammarico infiniti...»<sup>84</sup>

Le parole di Stelio infiammano l'animo di Perdita che si innalza in un'atmosfera superiore. Vive un'altra vita, al di sopra delle mediocrità quotidiane:

«Ella provava, anche una volta, un'inquietudine e un timore ch'ella medesima non sapeva definire. Le pareva di smarrire il senso della sua vita propria e d'esser sollevata in una specie di vita fittiva, intensa e allucinante, dove il suo respiro diveniva difficile. [...] Ciò che più faceva grave la sua pena era il riconoscere una vaga analogia tra quel sentimento agitato e l'ansietà che si impadroniva di lei nell'atto di introdursi nella finzione scenica per incarnare una sublime creatura dell'Arte. - Non l'attraeva egli forse a vivere in quella stessa zona di vita superiore [...]?»<sup>85</sup>

D'Annunzio vede nella forma d'arte l'unico modo per non precipitare nel grigiore e nella piattezza della modernità; l'autore sembra voler instaurare una profonda corrispondenza tra ciò che è in noi e ciò che è in natura, creando così il mito che è metro di identificazione e di salvezza. La realtà nella sua quotidianità e ripetizione, allora, non bastava più. "Bisognava prendere il largo, alzarsi in volo".

---

<sup>84</sup> *Ivi*, p.16

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 17

Dopo aver assistito al passaggio di una barca ricolma di melograni, Stelio apostrofa la Foscarina:

«Non credete voi, Perdita [...] al beneficio occulto dei segni? Intendo che a simiglianza di coloro i quali credono di patire le virtù di una stella noi possiamo creare una rispondenza ideale tra la nostra anima e una qualche cosa terrena, per modo che a poco a poco questa impregnandosi della nostra essenza e magnificandosi nella nostra illusione ci appaia quasi rappresentativa di nostre ignote fatalità e assuma quasi una figura di mistero aprendo in certe congiunture di nostra vita».<sup>86</sup>

Il protagonista è fermamente convinto che il mito debba per forza rinascere dalle ceneri di una civiltà tramontata che si era creduta immortale.

La «favola bella» è il fine ultimo di ogni artista, il senso di tutta un'opera e il travaglio di una generazione. Bisognava dunque rompere con il grigiore della realtà quotidiana e puntare ai cieli di una nuova visione delle cose, che soddisfa le esigenze spirituali di un'umanità provata dalle rivoluzioni materialistiche del moderno.

D'Annunzio nel *Piacere* scriveva all'amico Michetti che l'unico oggetto di studi possibile era la vita. Non però la vita di tutti i giorni, quotidiana e scialba; ma la Vita superba, che nella finzione viene esaltata e compresa attraverso l'opera d'arte. Anche nel *Fuoco* le pagine della vita privata di D'Annunzio sono riportate alla loro purezza, dove acquistano tono colore e suono di una vita eterna.

---

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 21-22

Vi è un chiaro riferimento alla biografia dannunziana all'interno delle pagine del romanzo. La storia d'amore narrata nel *Fuoco* che coinvolge Stelio Effrena e la Foscarina ha precisi riferimenti biografici. Ma Stelio e Perdita acquistano altro valore epifanico che non D'Annunzio e la Duse. Nelle pagine dell'opera la corrispondenza che congiunge i due amanti è metafora della morte che è inserita nello scorrere del tempo, ed è anche l'esaltazione del superuomo; il percorso che i due protagonisti compiono per le calli veneziane non è casuale: Effrena va inserito nel campo semantico della forza, dell'arte, dell'energia vitale tutto simboleggiato dal fuoco. Foscarina è riferita con il significato opposto della sconfitta; essa ricorre spesso paragonata all'immagine dell'acqua.

Non a caso nel primo tempo del romanzo intitolato *L'epifania del fuoco*, a far da protagonista è Stelio, con il suo discorso che infiamma l'uditorio e rende manifesta agli altri la forza creatrice dell'arte, la quale arricchisce Venezia di una vita più profonda e vera, più duratura dei marmi che cederanno alla forza disgregatrice del tempo.

Al tema dionisiaco del fuoco e dell'energia artistica creatrice si contrappone il secondo tempo del romanzo, *L'Impero del silenzio*, dove le tematiche dell'ombra, dell'autunno, del silenzio e della morte fanno da contorno al primeggiare della protagonista femminile. La fragilità unita al timore che sopraggiunge davanti allo scorrere del tempo che fa scemare la giovinezza, la bellezza, l'energia, sono le prerogative della figura della Foscarina.

« Un gelo improvviso le occupò tutte le membra; di nuovo la strinsero l'orrore e il disgusto del suo corpo non più giovane. e ricordando La promessa recente, pensando che l'amato avrebbe potuto in quella notte medesima chiederle l'adempimento, di nuovo e la si contrasse tutta nel fremito di un pudore doloroso, misto di paura e d'orgoglio. i suoi occhi esperti E disperati percorsero la persona che le stava al fianco, La ricercarono, la penetrarono, ne sentirono la forza occulta ma certa, la freschezza intatta, la sanità pura, e quella indefinita virtù d'amore e tramandano come un aroma i corpi casti delle Vergini quando hanno attinto la perfezione del loro fiorire».<sup>87</sup>

L'area semantica rispetto alla quale è tratteggiata Foscarina, ancora una volta, è quella della malinconia, di un dolente crepuscolo, e la sua stagione è l'Autunno che porta con sé i segni della morte; anche a livello lessicale la protagonista nei dialoghi è sempre in "tonalità in minore tendente al tenue, allo sfumato e tese a evidenziare l'elemento femminile come polo debole, incapace di fronteggiare la volontà del superuomo".<sup>88</sup>

Al contrario, Stelio Effrena si esprime con una terminologia la cui scelta è nel segno della forza, utilizzando un vocabolario che trasmette potenza e volontà ferrea. I termini utilizzati da Stelio definiscono le qualità dell'eroe: è attratto dalle forze che si agitano nelle zone misteriose composte di cose inconoscibili; nulla di ciò che gli è sconosciuto, fa paura al superuomo che presto potrà dominare. E' da questa sicurezza del predominio che trae la forza l'eroe dannunziano: è super valutazione di sé e della propria volontà.

Non è un caso che il primo tempo del romanzo, di cui è protagonista Stelio con il suo discorso, sia tutto dominato dell'effettiva volontà di rendere chiara *L'epifania del fuoco*: iniziato il romanzo con l'aspettativa di Stelio nei

---

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 94

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 57

riguardi del suo discorso si chiude il primo tempo all'insegna del trionfo e della gioia creatrice. La metamorfosi di Stelio non è avvenuta, tutt'al più egli ha avuto la conferma della sua straordinaria capacità di visioni e lettura del mondo in termini di una totale empatia con il mondo esterno.

« Un sentimento sovrumano di potenza e di libertà gonfiò il cuore del giovine come il vento gonfiò la vela per lui trasfigurata.

Nello splendore purpureo della vela egli stette come nello splendore del suo proprio sangue ».<sup>89</sup>

Non è così invece per Foscarina:

« *Col tempo*. In una sala dell'Accademia, la Foscarina si era soffermata dinanzi alla Vecchia di Francesco Torbido, a quella donna rugosa sdentata floscia e gialliccia che non può più né sorridere né piangere, quella specie di ruina umana che è peggiore della putredine, quella specie di Parca Terrestre che invece della conocchia o del filo o delle forbici tiene fra le dita il cartiglio su cui è scritto l'ammonimento ».<sup>90</sup>

L'inizio del secondo tempo del romanzo, tempo che ruota tutto intorno alla figura della donna, è già all'insegna del percorso che compirà Foscarina. Sarà il suo, un itinerario attraverso gli stadi della malinconia, della coscienza della rovina, dell'autunno della vita visibile in tutte le cose che la circondano. Un passaggio che è anche modificazione e trasformazione, Foscarina, al contrario di Stelio, lo compie. La donna acquista una fisionomia sempre più completa e sempre più autonoma rispetto a Stelio

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 141

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 143

proprio per mezzo del suo passaggio attraverso i luoghi-simbolo dello scorrere del tempo e dell'incombere della Morte su ogni cosa.

In questo pellegrinaggio la protagonista si arricchisce in termine di autoscienza: quella che all'inizio del romanzo appare come un'immagine di fragilità e delicata sensibilità, il cui unico ruolo sembra esaltare per contrasto la forza virile di Stelio, via via che l'opera prende corpo, acquisisce i contorni sempre più nitidi dell'eroina.

Foscarina si trasforma e capovolge i termini del rapporto con Stelio; in questo "impero del silenzio" trova nido il senso della morte che Foscarina ha come punto di forza. La donna nel corso della sua vita vincendo le avversità e le tentazioni sempre con la propria forza di volontà, produce una corazza che le consente la vittoria definitiva.

«E per la prima volta da che ella lo amava, le parole di lui le sembravano vane, inutili suoni che movevano l'aria e non avevano alcun potere. Per la prima volta, egli medesimo le sembrò una debole e ansiosa creatura curvata sotto le leggi infrangibili».<sup>91</sup>

Per la prima volta in assoluto un eroe dannunziano appare debole agli occhi della compagna. Questo fatto può essere letto come un altro segnale dell'evoluzione del personaggio di Foscarina che si distanzia dalle precedenti, in quanto conscia della propria forza e orgogliosa delle proprie conquiste.

Nonostante la forza d'animo della donna, le si intonano tutte le variazioni sul tema del decadimento, del tempo, della morte, riscontrabili durante le lunghe passeggiate dei due amanti.

---

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 233-234

L'ambiente ingloba totalmente i due protagonisti, li avvolge essendo specchio delle loro anime, fondamentalmente di quella di Perdita. Si presta a ciò una Venezia "notturna", "autunnale", "acquatica" in quanto liquida e facile metafora dell'inesorabile dissolvimento. Non a caso, la prima passeggiata del secondo tempo del romanzo i due la fanno per la calle Gambarara, dove si erge il palazzo della Contessa Radiana di Glanegg:

«Quando in un mattino troppo chiaro si accorse che era venuto per lei il tempo disponibile virgola risolse di accomiarsi dal mondo perché gli uomini non esistessero al deperimento è allo sfacelo della sua bellezza illustre forse la simpatia delle cose che si disgregano e cadono in rovina la trattenne a Venezia».<sup>92</sup>

E' chiara, a questo punto, la valenza allegorica e simbolica di Radiana, il rifiuto, il tentativo di fuga, rispetto all'impetoso fluire del tempo, ma ancor più della stessa Venezia. Tutta la città funziona quasi da schermo sopra il quale scorrono le immagini-simbolo di un sentimento tragico che pervade la sensibilità di Foscarina e, di riflesso, di Stelio. Venezia è la città ideale per una storia d'amore giunta alla sua stagione autunnale, offrendo immagini di luoghi e situazioni crepuscolari oltre che la sua dolce malinconia.

Malinconico è, in tutto il romanzo, il tema del sentimento del tempo, dell'inesausto fluire delle ore su ogni cosa è su ogni persona. Così la passeggiata diventa espediente narrativo più semplice e più adeguato per la trattazione di questo tema. Dopo quella per la calle Gambarara, è subito il momento della passeggiata nel giardino Gradenigo: qui tutto è segno di morte, tra le pietre «disgiunte e consunte»:

---

<sup>92</sup> *Ivi*, p.149



«Alcuni felsi marciti giacevano all'ombra, sul lastrico, con la rascia guasta dalle piogge e stinta, simili a bare logorate dall'uso funebre, invecchiate sulla via del cimitero. L'odore affogante della canape esciva da un palazzo decaduto, ridotto a fabbrica di cordami, per le inferriate ingombre d'una pelurie cinerina come di ragnatelli confusi. [...] E quivi s'apriva il cancello del giardino tra due pilastri coronati da statue mutile su le cui membra i rami inariditi dell'edera davano immagine di vene in rilievo. Nulla al visitatore pareva più triste e più dolce. [...] S'udiva il fischio del treno che passava sul ponte della laguna, la cantilena d'un cordaio, il rombo dell'organo, la salmodia dei preti. L'estate dei morti illudeva la malinconia dell'amore»<sup>93</sup>.

L'amore, insito alla vita, si nutre d'illusione, mascherando, in una fuga dal tempo, il sentimento della fine. Lady Myrta elude il tempo persistendo «contro i guasti dell'età, ad ingannar sé medesima, a ricomporre ogni mattina la ridevole illusione con le acque, con gli olii, con gli unguenti, coi belletti, con le tinture». Essa è la figura di una cosciente illusione della giovinezza perdurante fino alla più tarda età.

L'ultima parte del percorso nel tempo di Perdita e Stelio vede i due personaggi lungo le rive del Brenta, luogo che più di tutti esprime il senso dell'attraversamento, metafora del nostro cammino della vita.

« Le ruote scorrevano scorrevano, nella strada bianca, lungo gli argini della Brenta. Il fiume, magnifico e glorioso nei sonetti degli abati cicisbei quando per la sua corrente scendevano i burchielli pieni di musiche di piaceri, aveva ora l'aspetto umile d'un canale ove guazzavano le anitre verdazzurre in frotte. Per la pianura bassa e

---

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 202-203

irrigua i campi fumigavano, le piante si spogliavano, il fogliame marciva nell'umidità delle zolle. Il lento vapor d'oro fluttuava su una immensa decomposizione vegetale che sembrava toccare anche le pietre le mura le case e disfarle come le frondi. Dalla Foscara alla Barbariga le ville patrizie -ove la vita dalle vene pallide, avvelenata delicatamente dai belletti e dagli odori, s'era spenta in languidi giochi sopra un neo, intorno a un cagnolino o dietro a un bombé si disgregavano nell'abbandono e nel silenzio. Talune avevano l'aspetto della ruina umana, con le loro aperture vacue che somigliavano alle orbite cieche, alle bocche senza denti. Altre al primo vederle parevano sul punto di ridursi in frantumi e in polvere come le capellature delle defunte quando si scoperchiano le tombe, come le vecchie vesti rose dai tarli quando si aprono gli armarii da lungo tempo chiusi. I muri di cinta erano abbattuti, rotti i pilastri, contorti cancelli, invasi dalle ortaglie i giardini. Ma [...] ovunque per la campagna fluviatile s'alzavano le statue superstiti. Erano innumerevoli, erano un popolo disperso, ancora bianche, o grigie o gialle di licheni, o verdastre di muschi [...]»<sup>94</sup>.

Dove un tempo fioriva la civiltà, la poesia e l'arte, non vi è altro, ora, che un insieme di macerie. Le mute statue, raffigurazioni dell'antico splendore dei greci

«Con le loro ombre, s'allungavano a poco a poco su la campagna, erano come le ombre del Passato irrevocabile, di ciò che non ama più, che non ride più, che non piange più, che non rivivrà mai più, che non ritornerà mai più. E la muta parola su le loro labbra di pietra era quella

---

<sup>94</sup> *Ivi*, p.234 -235

medesima che diceva l'immobile sorriso su le labbra della donna consunta: -NIENTE>>. <sup>95</sup>

Il romanzo procede per immagini. Anche nei confronti dell'amore. Il superuomo fa, nell'opera, un'assai magra figura a differenza della donna che si realizza come immagine di forza, di tenacia, di coraggio nel concedersi in totale abnegazione verso il protagonista, se questo suo concedersi può in qualche modo incentivare e nutrire l'Arte dell'amato.

Il superuomo protagonista del *Fuoco* è preso dall'ebbrezza dell'arte e dal titanico sogno di creare un capolavoro. In questo Effrena è vicino al poeta acquafortista del *Piacere*: la sua superiorità sta nel sentire e nel produrre la sovrana bellezza, più che nella volontà di potenza. Le nozze regali con l'Autunno «annunciano la miseria di quelle reali fra Stelio e Foscarina a conferma dell'imperfezione della vita e della misera realtà di fronte all'ideale»<sup>96</sup>.

Personaggio che compare a metà dell'opera e che, al termine, sugella in modo definitivo il connubio arte-vita è il grandissimo compositore Richard Wagner. Unico personaggio reale del libro, ha vissuto per qualche tempo a Palazzo Vendramin-Calergi, durante la composizione del *Parsifal*.

Stelio scopre che il grande compositore: è «molto stanco e affranto. [...] Il suo cuore è malato...». L'artista è spogliato della sua grandezza, si è fatto piccolo di fronte alla sofferenza fisica, «il gigante ridiveniva uomo, piccolo corpo incurvato dalla vecchiezza e dalla gloria, logorato dalla passione, morituro.

---

<sup>95</sup> *Ibidem*

<sup>96</sup> Giovanna CALTAGIRONE, «L'arte degli antichi e dei moderni nel Fuoco di D'Annunzio» in *Critica letteraria*, n° 2-3 p. 622

Wagner sosteneva che solo la Bellezza potesse dare tregua dal grigiore della vita quotidiana e

«Riccardo Wagner afferma che il solo creatore dell'opera d'arte è il popolo e che l'artista può soltanto cogliere ed esprimere la creazione del popolo inconsapevole...

Ma Riccardo Wagner pensa che il popolo consista di tutti coloro i quali sentono una miseria comune, intendete? Una miseria comune. [...]

Il popolo consiste di tutti coloro che sentono un oscuro bisogno di elevarsi, per mezzo della Finzione, fuor della carcere quotidiana in cui servono e soffrono».<sup>97</sup>

Il punto focale dell'incontro tra Effrena e Wagner avviene sul vaporetto, quando "il vecchio" si sente male. Stelio e l'amico Glauro non esitano un attimo a soccorrerlo:

« Essi portavano sulle loro braccia il peso dell'Eroe, portavano il corpo tramortito di Colui che aveva diffusa la potenza della sua anima oceanica sul mondo, la carne moritura del Rivelatore che aveva trasformato in infinito canto per la religione degli uomini le essenze dell'Universo. Come un brivido ineffabile di spavento e di gioia, come l'uomo che veda un fiume precipitarsi da una rupe, un vulcano fendersi, un incendio divorare una foresta, una meteora abbagliante nascondere il cielo stellato, come l'uomo al cospetto di una forza naturale che si manifesti improvvisa e irresistibile, Stelio Effrena sentì sotto la sua mano che reggeva il busto passata per l'ascella - egli si arrestò un istante a riafferrare il vigore che gli fuggiva e guardò quel

---

<sup>97</sup>Gabriele D'Annunzio, *Il fuoco*, op. cit. pag. 117-118

capo tutto bianco presso il suo petto - sentì sotto la sua mano ripalpitare il cuore sacro».<sup>98</sup>

Questa scena descrive il “passaggio di testimone” e insignisce Stelio del grande potere dell’arte di Wagner. Il protagonista riceve questa genialità d’artista avendo, però, un compito più arduo; il compositore è il genio del popolo tedesco, barbarico, ma Stelio è erede e interprete del romanticismo italiano-latino-greco. Egli ha su di sé una grande responsabilità: conciliare l’antico con il moderno.

Daniele Glauro, alter ego di Angelo Conti, è presente sul battello nel momento del malessere di Wagner ed è testimone del flusso di bellezza che corre dal cuore del tedesco a quello dell’amico. Dice Stelio:

«Abbiamo portato un eroe su le nostre braccia. Bisogna segnare questa giornata e celebrarla. I suoi occhi si sono riaperti in faccia a me; il suo cuore ha ripalpitato sotto la mia mano. Eravamo degni di portarlo, Daniele, per il nostro fervore.

- Degno tu non di portarlo soltanto ma di raccogliere, per mantenerla, qualcuna delle più belle promesse offerte dalla sua arte agli uomini che sperano ancora».<sup>99</sup>

Ritornando al tema della bellezza che sfiorisce e del tempo che scorre, solo alla fine del romanzo Stelio scopre che esiste qualcosa di più forte del tempo e della morte, qualcosa che riscatta l’uomo dalla condizione di soggezione in cui giace: il fuoco.

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 174

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 175

Il fuoco dei maestri vetrai di Murano, con la sua calda forza, piega e forgia la materia informe, crea dal nulla della morte le forme della vita e dell'arte.

In tutto ciò il legame con la Foscarina procede mutando si sempre più in una affinità elettiva che li rende complici e mutui sodali nell'arte: ma li separa il tempo, che spegne fin la più ostinata fiamma d'amore punto a capo il romanzo evolve verso la fine quando la Foscarina comprende che nulla è più possibile per salvare il loro amore dalla completa estinzione, pur essendo, lei virgola disposta a sacrificare i suoi sentimenti in favore della volontà artistica di Stelio: ella sarà ancora l'interprete tragica dei suoi drammi, è il suo amore nutrirà la più vivida fiamma dell'arte di lui.

La morte dell'amore e la morte di Wagner chiudono il romanzo con un senso di totale disfacimento. «Eppure, da quelle morti, Stelio Effrena non manca di ricavarne un segnale di vita interpretandole come la rivelazione di un segreto divino»<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Angelo Piero CAPPELLO, *Come leggere il fuoco* op. cit. p.51

### III.III Opera terza: *Maia*

L'approdo all'ideologia superomistica da parte di D'Annunzio negli ultimissimi anni del secolo, coincide con la progettazione di vaste e ambiziose costruzioni letterarie, che siano commisurate al compito di diffondere il verbo del "vate".

Così, come si è visto, D'Annunzio disegna cicli di romanzi, che però spesso non porta a termine; con intenti del genere affronta la produzione drammatica; nel campo della lirica vuole affidare la summa della sua visione a sette libri di *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*: un progetto di celebrazione totale.

Nel 1903 erano terminati e pubblicati i primi tre, *Maia*, *Elettra*, *Alcyone* ma anche questa costruzione rimane incompiuta. Un quarto libro, *Merope*, viene messo insieme nel 1912, raccogliendo le *Canzoni delle gesta d'oltremare*, dedicate all'impresa coloniale in Libia. Postumo fu poi aggiunto un quinto libro, *Asterope*, che comprende le poesie ispirate alla prima guerra mondiale. Gli ultimi due libri, pur annunciati, non furono mai scritti.

Il primo libro, *Maia*, non è una raccolta di liriche, ma un lungo poema unitario di oltre ottomila versi. L'opera, già a colpo d'occhio, presenta subito un'evidente novità formale: D'Annunzio non segue più gli schemi della metrica tradizionale né quelli della metrica barbara, ma adotta il verso libero e si susseguono senza ordine preciso i tipi di versi più vari, dal novenario al quinario, con rime ricorrenti senza schema fisso. Il fluire libero, irruente e concitato del verso risponde al carattere intrinseco del poema, che

si presenta come carne ispirato, profetico, pervaso di slancio dionisiaco e vitalistico (da qui il sottotitolo *Laus vitae*, Lode della vita).

L'intento di D'Annunzio è quello di un poema globale, che dia voce alla sua ambizione "panica"<sup>101</sup>, atta a raccogliere tutte le infinite e diverse forme della vita e del mondo. Ne deriva un discorso poetico tenuto su tonalità costantemente enfatiche e declamatorie, gonfie e ridondanti.

Il poema è la trasfigurazione mitica di un viaggio in Grecia realmente compiuto da D'Annunzio nel 1895. L'"io" protagonista si presenta come eroe "ulisside", proteso verso tutte le più multiformi esperienze, pronto a sprezzare ogni limite e divieto pur di raggiungere le sue mete. Il viaggio nell'Ellade è l'immersione in un passato mitico, alla ricerca di un vivere sublime, divino, all'insegna della forza e della bellezza.

Dopo questa iniziazione, il protagonista si reimmerge nella realtà moderna, nelle «città terribili», le metropoli industriali orrende, ma brulicanti di nuove, immense potenzialità vitali. Tutto è un confronto: il mito classico vale a trasfigurare questo presente, riscattandolo dal suo squallore. Il passato modella su di sé il futuro da costruire. Per questo l'orrore della civiltà industriale si trasforma in nuova forza e bellezza, equivalente a quella dell'Ellade, e i "mostri" del presente divengono luminose entità mitiche. Il poeta arriva così a inneggiare ad aspetti tipici della modernità quali il capitale, la finanza internazionale, i capitani d'industria, le macchine, poiché esse racchiudono in sé possenti energie, che possono essere indirizzate a fini imperiali.

---

<sup>101</sup> Pan era, per i greci, il selvaggio dio dei boschi e dei pascoli; figlio di Hermes era nato con zampe e barba di capra, vagando per le selve suonando la zampogna e aiutava i pastori a snidare le prede; era famoso per le sue imprese erotiche. Pan, inoltre, in greco significa "tutto"; da qui il sostantivo "panismo" e l'aggettivo "panico", che indicano la concezione per cui tutti gli elementi della natura contengono un'essenza divina, un principio superiore a cui l'uomo deve aderire per entrare in sintonia con il mondo. È un'immersione totale nella vita della natura, tesa a captarne attraverso i sensi i palpiti e i richiami, fino ad identificarsi con essa.



Dopo la fuga estetizzante nella bellezza del passato, D'Annunzio aveva affidato all'intellettuale-superuomo il compito di intervenire attivamente nella realtà, aprendo la strada a una nuova élite, facendo rivivere la bellezza e l'eroismo del passato in un nuovo Rinascimento e cancellando così un presente infame. Il superuomo dannunziano, infatti, si identifica per il disprezzo della vita grigia e volgare della massa, nella volontà di potenza, nella libertà dalle regole.

La contrapposizione alla realtà moderna era ancora violenta, radicale. Ora, con *Maia*, avviene una svolta importante: nel mondo moderno D'Annunzio scopre una segreta bellezza, un nuovo sublime, l'epica delle grandi imprese industriali e finanziarie. Ma, come dietro al vitalismo del superuomo si scorge pur sempre l'attrazione morbosa per il disfacimento e la morte, così dietro a questa celebrazione dell'epica eroica della modernità è facile intravedere la paura e l'orrore del letterato umanista dinanzi alla realtà industriale che tende ad emarginarlo o a farlo scomparire del tutto.

Il superomismo, in modo particolarmente evidente in quest'opera, si intreccia con la concezione di *panismo*, che raffigura l'uomo come parte inscindibile della natura. Condizione fondamentale affinché questa fusione, o perlomeno vicinanza, avvenga è che il "velo" che separa l'uomo dalla natura sia annientato.

Al centro dell'opera vi è un messaggio di rinnovamento spirituale, che si può realizzare attraverso il recupero dei miti e della forza morale dell'antichità greca in opposizione all'imbarbarimento portato dal cristianesimo. I miti classici nella pagina dannunziana sono riscoperti e rivivono nell'esaltazione dell'aspetto dionisiaco della religiosità pagana, cioè dell'ebbrezza irrazionale e istintiva che allude ad un contatto autentico con la natura e con le sue forze primordiali: «è in questa dimensione che si può ritrovare l'uomo nella sua pienezza di essere in cui corpo e spirito

erano fusi armoniosamente, prima che la minaccia del peccato e la condanna della carne cancellassero l'innocenza della vita vissuta in tutta l'infinita e discorde, ma non dissolutrice, varietà delle sue esperienze».<sup>102</sup>

Il riscatto dell'umanità dalla degradazione della società borghese può avvenire solo con la rinascita del paganesimo dionisiaco che trasfigura nel mito l'irrazionalità dell'esistenza e il caos della natura. L'asse portante dell'opera è l'impianto di miti antichi e di miti nuovi.

Già *L'Annunzio* celebra la poesia come rivelazione dell'ignoto, come missione profetica che ripristina la grandezza dello spirito greco.

Come invasato dal dio Dioniso, il poeta, dopo i due componimenti introduttivi *Alle Pleiadi e ai Fati* e *L'Annunzio*, libera un canto entusiastico alla «Vita», celebrandone con accenti sublimi la bellezza multiforme e terribile. Essa è un dono del dio Pan, concepito come il tutto vivente, sorgente di sensazioni intense e struggenti. I mille volti della «Vita» appaiono come il simbolo dello sconfinato desiderio del poeta di assaporare la voluttà senza fine di tutte le cose.

«O Vita, o Vita,  
dono terribile del dio,  
come una spada fedele,  
come una ruggente face,  
come la gorgóna,  
come la centàurea veste;  
o Vita, o Vita,  
dono d'oblio,  
offerta agreste,  
come un'acqua chiara,

---

<sup>102</sup> Giovanni BARBERI SQUAROTTI, «Miti nella Laus Vitae», in *Verso l'Ellade dalla città morta a Maia*, Edizars oggi e domani, Pescara, 1995 p.234

come una corona,  
come un fiale, come il miele  
che la bocca separa  
dalla cera tenace;  
o Vita, o Vita,  
dono dell'Immortale  
alla mia sete crudele,  
alla mia fame vorace,  
alla mia sete e alla mia fame  
d'un giorno, non dirò io  
tutta la tua bellezza?>><sup>103</sup>

Nella prima strofa, all'entusiastica invocazione iniziale rivolta alla vita, vissuta intensamente e paganamente come il dono del dio Pan, si intreccia una serie di penetranti similitudini. Esse evocano in un primo tempo immagini di violenza e di sangue, non prive di un certo gusto macabro, tipicamente decadente. Viene sottolineata la terribilità della vita, la cui esperienza si può trasformare in una spietata lotta superomistica. In un secondo momento, invece, per stemperare la tensione che si era creata all'inizio, le similitudini successive suggeriscono immagini dolci e agresti. La strofa si chiude con la triplice invocazione alla vita, dono divino per la sete e la fame del poeta superuomo, sempre pronto a celebrarne la bellezza multiforme.

Il viaggio in Grecia è un lavacro e un'iniziazione al nuovo mondo annunciato nella rinascita del mito pagano; scorrono nell'opera le vicende fantastiche o storiche di dei e di eroi veri o immaginari, rivissute del loro moderno cantore. Episodi e figure si accavallano e incastrano in un

---

<sup>103</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, «Maia» in *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton, 1995, vv. 1-21

«profluvio di immagini e di erudizione persino scolastiche, come nell'affollata sfilata olimpica del canto VI. *Maia* si presenta per intero qual è almeno alla sua origine: una periegesi, una guida fitta di citazioni più o meno letterarie ancor più che visive ».<sup>104</sup>

Plasmando un mito che esprima la rinascita dello spirito pagano in antitesi con il razionalismo moderno e con il cristianesimo, il poeta si affida alla figura di Pan; nella *Laus vitae* il dio diventerà colui «che conduce / ne' tempi il Ritorno eternale », trasposizione dell'ideale di rinnovamento possibile attraverso il recupero della grandezza morale degli antichi. Divinità della natura selvaggia, Pan è la personificazione di principi contraddittori dell'essere e della vita che la ragione non sa comprendere; ma è soprattutto «simbolo di un'esperienza totalizzante alla quale è necessaria la tensione e la partecipazione dei sensi non meno della profonda adesione dello spirito alla bellezza della natura. [...] La rinascita di Pan permette di contrapporre al mistero della croce cristiana un mito pagano di resurrezione».<sup>105</sup>

Nel mito di Pan si intrecciano cristianità e paganesimo: esso sembra dare l'avvio a immagini cristiane reinterpretate nelle forme della religione pagana, come se questa potesse rivestirle di un significato più autentico. L'insistenza sulla formula francescana *Laudato sii* nella prima parte dell'opera, allude a una religiosità spontanea e naturale, che divinizza gli elementi del cosmo. Il superamento del cristianesimo si compie nella Cappella Sistina, quando di fronte al Cristo del giudizio universale D'Annunzio conosce la sua resurrezione da quella vera e propria morte dello spirito che è la vita corrotta e alienata della città borghese. Si scopre

---

<sup>104</sup> Carlo CARENA, «La grecità in Gabriele D'Annunzio» in *Verso l'Ellade dalla città morta a Maia*, Ediz. oggi e domani, Pescara, 1995, p.13

<sup>105</sup> Giovanni BARBERI SQUAROTTI, «Miti nella *Laus Vitae*», op. cit. p.237

così che anche la rinascita di Pan, iniziale nell'opera, è anche prefigurazione di quella del poeta, che si immerge nel male ma che riscatta con una poesia che dona bellezza e libertà. D'Annunzio non è solo profeta della nuova religione ma può sostituirsi a Cristo nel confortare il popolo:

«Quivi rotto fu l'altro pane:  
fu dato all'unanime cuore  
il bene che supera tutti»<sup>106</sup>

La realtà a poco a poco scompare, ma miti spontanei popolano ancora la Grecia; in questo panorama di dubbio si presenta la figura del limitare, della soglia, del passaggio, visto come «ambiguo/tra il sogno e la vita»: Hermes è invocato come figlio di Maia, inviato sulla terra a udire e vedere le nuove meraviglie del mondo degli uomini. Queste meraviglie che vengono presentate a Hermes non appartengono alla natura, ma alle opere a all'ingegno dell'uomo. Il dio vedrà che ormai la terra intera è una piazza dove si guerreggia per la ricchezza e il potere; vedrà una «stirpe di ferro», macchine pesanti che obbediscono docili a donne e bambini, che accelerano il lavoro.

Hermes è invocato da D'Annunzio come «intercessore», come «esule dio» che fa da tramite tra la potenza dell'uomo e della sua anima costruttrice di simboli e l'anima del mondo attinta nella sua interezza soltanto dall'arte, dalla poesia.

Hermes rivela l'armonia di elementi contraddittori: nel suo stesso aspetto è presente l'ambiguità, evidente nelle forme della statua di Prassitele, che esprime contemporaneamente «grazia femminile» e vigore virile. Nell'arte e nella storia egli suscita ciò che l'ebbrezza dionisiaca

---

<sup>106</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, «*Maia*», op. cit. XVIII vv. 428-430

produce nell'esperienza individuale. Solo dall'adesione alla vita nella totalità dei suoi aspetti può formarsi quell'«opera diversa,/nata da un'incognita febbre,/fatta di dolore e di gioia», che è l'arte. L'eros è autentica comunione con la natura non ancora degradata dal cristianesimo a lussuria. Nella *Laus vitae* l'esaltazione dell'aspetto dionisiaco è affidata a frequenti visioni notturne e oniriche o ai riferimenti agli aspetti più oscuri e selvaggi della natura.

Il senso eroico della conoscenza e dell'azione come incessante sfida all'ignoto, sono temi fondamentali dell'opera. Si può dire che l'Ellade di *Maia* rappresenti essenzialmente un momento di evasione estetica ma anche di connotazione politica, una sintesi di classicismo e anticlassicismo. L'autore ha colto dapprima sentimentalmente e autobiograficamente poi visionariamente e miticamente, l'equivoco connubio che arresta l'uomo al colmo di ogni delirio dei sensi e della mente, mostrando greicamente il nulla di ogni cosa.

Si può inserire, a questo punto, il calco formale che D'Annunzio crea su Dante; in realtà, al pescarese, interessa prelevare la figura di Odisseo per farne qualcosa di ancora diverso di quello che Dante ne aveva fatto rispetto ad Omero: «un eroe della navigazione dell'anima dietro i fantasmi del proprio Desiderio e della Forza, qualcuno da poter opporre».<sup>107</sup> La lode della vita mette a suo fondamento che più della vita è necessario «navigare», saper affrontare il mare e tracciare una rotta, saper inseguire i propri sogni e i propri desideri sino ad affrontare ogni tempesta, proprio come Ulisse, colui che spinse «la carena della propria nave contro i pericoli dietro la sua anima fatta sirena finché il mare non si richiuse sopra di

---

<sup>107</sup> Giuseppe CONTE, «Maia ed Ermete» in *Verso l'Ellade dalla città morta a Maia*, Ediz. oggi e domani, Pescara, 1995, p.104

lui».<sup>108</sup> L'anima è l'energia che incessantemente cerca di produrre da sé, dalla sua sostanza, la potenza dei simboli:

«Ma l'anima umana non vive  
se non del suo sforzo incessante  
per effigiarsi su tutte  
le cose come sigillo»

E' l'energia che muove quegli uomini che danno il significato ed esistenza al mondo attraverso le proprie lotte e il proprio canto:

«Sol degno  
è che parli innanzi alla notte  
chi sforza il Mondo  
a esistere nelle sue lotte  
e lo esalta con la sua lira»

La parola diventa energia mitico-musicale, la poesia diventa profezia di una consacrazione estetica della vita e del mondo.

Ulisse è l'eroe della conoscenza evocato di nuovo nella «fiamma cornuta» che ne avvolgeva l'ombra di dannato; tuttavia, il fuoco che lo consuma non allude più a una condanna e a un fallimento ma si è trasformato nel simbolo tipicamente dannunziano della potenza creatrice e dell'eroismo di un'inesausta sfida all'ignoto, infinitamente superiore all'illusoria consolazione cristiana di una salvezza ultraterrena che possa riscattare il destino materiale. La curiosità dell'Ulisse dannunziano, la tensione continua al superamento dei limiti non si arresta di fronte

---

<sup>108</sup> Ivi, p105

all'invisibile mistero divino, e nemmeno di fronte alla percezione della finitezza umana. L'entusiasmo pagano e superomistico di Odisseo corrisponde all'irrazionalità dell'esperienza dionisiaca, all'adesione panica alla vita nella totalità delle sue forme; nel poema, Ulisse, si incarna in nuovi eroi, ma soprattutto nello stesso D'Annunzio si sforza di dimostrare che il mito può rinascere: a partire dalla crociera in Grecia, che segue le tappe di una nuova, inimitabile odissea.

Il poeta sostiene che la rifondazione della società sia possibile solo attraverso la ricostituzione di una poesia epica da opporre alla mitologia cristiana.

Intuire la presenza delle sostanze divine entro la materia terrestre resta l'obiettivo di conquista del poeta-nauta, che si propone così di poter a sua volta «trarre una vita divina/dalla faticosa materia».<sup>109</sup>

Nel reale mondo moderno, contemporaneo al poeta, non è semplice però rivedere la luminosità dell'arte degli antichi e la bellezza del mondo naturale, in mezzo all'«immondizia/polverosa che nera/fermenta sotto le suola»:

«Vesperi di primavera,  
crepuscoli d'estate,  
prime piogge d'autunno  
croscianti su l'immondizia  
polverosa che nera  
fermenta sotto le suola  
fendute onde si mostra  
il miserevole piede  
umano come tòrta

---

<sup>109</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, «Maia» in *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, op.cit. vv. 3734-3735



radice di dolore  
divelta; rigùrgito crasso  
delle cloache nell'ombra  
della divina Sera,  
tumulto della strada ingombra  
ove tutte le fami  
e le seti irrompono a gara  
d'avidità belluina  
per la forza che impera  
e partisce i beni col ferro,  
da voi sorgere io vidi  
non so quale orrida gloria.

Gloria delle città  
terribili, quando a vespro  
s'arrestano le miriadi  
possenti dei cavalli  
che per tutto il giorno  
fremettero nelle vaste  
macchine mai stanchi,  
e s'accendono i bianchi  
globi come pendule lune  
tra le attonite file  
dei platani lungh'esse  
le case mostruose  
dalle cento e cento occhiaie,  
e i carri su le rotaie  
stridono carichi di scòria  
umana scintillando  
d'una luce più bella

che la luce degli astri,  
e ne' cieli rossastri  
grandeggiano solitarie  
le cupole e le torri!»<sup>110</sup>

In questi versi il poeta collega il canto di sterminio che viene dai campi di battaglia greci a quello non meno feroce ma assolutamente privo di eroicità che viene dalle «città terribili», cioè le moderne città tentacolari, la cui angosciante visione lo riporta alla squallida realtà della vita quotidiana. La città, infatti, è il luogo dove Pan è assente e dove invece abitano gli uomini qualunque, che si affannano come bestie per la sopravvivenza. Il poeta-superuomo è lontano da essi e guarda con sdegno la realtà cittadina, benché in essa sia pur sempre in grado di cogliere ciò che alla massa non è concesso, cioè il suo attimo di gloria: il poeta infatti riconosce nel carattere artificiale e degradato della città i tratti superiori del mondo naturale. La città è un luogo infernale, sporco, maleodorante, contrapposto specularmente alla natura; come la città è il luogo della plebe, così la natura è il luogo incontaminato dove il poeta realizza, da solo, il suo destino di “eletto”.

In conclusione dell'opera, con *Maia* si ha una svolta nella concezione dell'intellettuale che non deve più fuggire dalla realtà bensì riscoprire una segreta bellezza in quest'ultima ed esaltarne alcuni aspetti anche se intravede la paura e l'orrore della sua condizione di letterato umanista.

---

<sup>110</sup> *Ivi*, vv. 5713-5754

# CONCLUSIONI

Nel breve lavoro eseguito, in cui ho preso in causa tre delle opere dannunziane, *Il piacere*, *Il fuoco* e *Maia*, mi sono soffermata in modo particolare sulla visione dell'ambiente, e sulla presunta partecipazione alle vicende, e sul ruolo dell'Arte, intesa come Bellezza vera.

Analizzando le opere seguendo l'ordine cronologico, ho potuto constatare che i due protagonisti dei romanzi sono molto diversi nonostante sembrino molto simili al primo approccio. La loro fondamentale diversità sta nel fatto che Andrea Sperelli, nel *Piacere*, può essere definito esteta più che artista: la sua è sostanzialmente una ricerca del bello esteriore; Stelio Effrena, invece, già dalla sonorità del nome evoca qualcosa che va al di là del tangibile, quasi simile alle stelle: egli è "senza freni", genio creativo e artista. Ciò che accomuna i due giovani, abitanti in trame e scenari diversissimi, è che le loro azioni trovano il loro specchio nell'ambiente circostante, naturale o artificiale che sia.

*Il piacere*, ambientato prevalentemente nella città di Roma, è quasi un alter ego del personaggio: maestosa e artistica, la grande capitale accompagna il protagonista per tutta l'opera e si trasforma, o comunque presenta dei lati di sé, in base alle inflessioni intime di Andrea. Solo la seconda parte del romanzo trova come scenario la campagna, fuori dall'ambiente cittadino, presso villa Schifanoja, in un paesaggio totalmente naturale. Qui la natura è madre consolatrice, allevia i dolori fisici e morali dell'uomo, che nel frattempo aveva preso coscienza di sé dopo l'abbandono dell'amante, è testimone attiva della speranza di redenzione per il giovane. E' addirittura terreno fertile per un nuovo amore, puro e platonico, lontano

dalle tentazioni della carne. Purtroppo però il cambiamento interiore sperato non avviene, tanto che al suo ritorno nella città tentatrice, i vizi riemergono fortemente.

L'ambiente quindi segue le vicende della trama interagendo, assecondando le inflessioni dei personaggi e ciò si evince più che chiaramente dalle descrizioni, lunghe e dettagliate. La meticolosità nell'inserire il lettore negli ambienti chiusi (come l'attesa di Elena all'inizio del testo o l'asta intermedia e l'elenco finale delle proprietà di casa Muti) esprime in modo inequivocabile l'essenza di Andrea. Grande esteta e amante del Bello, rivolge la propria vita esclusivamente all'estetica e alla ricerca del piacere esteriore.

Similare, per quanto riguarda l'immedesimazione con l'ambiente, è Stelio Effrena. Nel romanzo *Il fuoco*, Gabriele D'Annunzio si cala nel personaggio, o meglio, è il protagonista a essere esplicita copia del suo autore. Punto focale dell'opera senza vicenda è il soggiorno di Stelio e Foscarina a Venezia. Venezia, città lagunare, molto diversa dalla Roma del *Piacere*, è dipinta con toni autunnali, malinconici, in cui trova luogo la Bellezza dell'arte nel suo sfiorire, nel suo "autunno". Venezia è qui simbolo della tradizione letteraria che, con l'avvento della modernità, tende a scomparire. Compito dell'artista, del genio, è di farsi interprete delle "immagini", di dar loro nuovo vigore. La protagonista femminile deve far rivivere attraverso di sé la parola artistica scritta da Stelio, non solo come interprete ma nella vita reale esserne portatrice di esempio.

Verso la fine dell'opera, la vicenda si sposta a villa Pisani, a Strà. Questo è un luogo in continuità con la Venezia autunnale descritta precedentemente, poiché la rappresentazione delle statue nel giardino chiarisce l'idea già forte dell'arte in dissoluzione: grandi statue mutile che simboleggiano le figurazioni della mitologia classica e l'eternità dell'opera

d'arte, sono ricoperte da vegetazione appassita, e hanno il compito di sorvegliare la forte passione tra Effrena e Perdita, anch'essa destinata a estinguersi. In entrambi i romanzi, quindi, il grande passato, il Bello, l'Arte degli antichi, emergono come fantasmi di un tempo che non è più destinato a essere se non per mano di grandi e illustri personaggi che devono fare tutto ciò che è nelle loro facoltà per poter elevare anche il resto della "massa" a comprendere che solo la bellezza potrà salvare il mondo dal grigiore quotidiano.

L'ultima speranza di un passato che risorge è data dall'opera in versi, *Maia*. La scelta di comporre un'opera in versi ma senza uno schema metrico preciso mette, a mio avviso, in luce fin da subito il contrasto tra la voglia di recuperare il passato dei grandi poeti classici (volontà che si evince dalla scelta di comporre un'opera lirica) e l'impossibilità di farlo fino in fondo a causa dell'avvento del moderno, quindi scegliendo versi liberi e non metricamente precisi. *Maia* tratta di un viaggio in Grecia compiuto da D'Annunzio nel 1895 ed è all'insegna della forza e della bellezza che sono intrinseche negli ambienti dell'Ellade. A questi il poeta vi mette in contrasto la realtà moderna, squallida ma al tempo stesso ricca di potenzialità. Il superomismo contemporaneo, infatti, in modo particolarmente evidente si intreccia con la concezione di *panismo*, che raffigura l'uomo come parte inscindibile della natura. Condizione fondamentale affinché questa fusione, o perlomeno vicinanza, avvenga è che il "velo" che separa l'uomo dalla natura sia annientato.

Solo questa riesumata estetica, fatta di mito e metamorfosi degli dei, poteva consentire a D'Annunzio «l'esportazione di Ermete, non solo dal suo contesto storico, ma, meravigliosamente, dal suo museo, per eleggerlo

alla fine nune tutelare del moderno capitalismo industriale e delle sue conquiste tecnologiche».<sup>111</sup>

In conclusione, ciò che ritengo davvero importante e rilevante in queste opere è che non solo il grande artista, ma ogni uomo celebri la propria vita davvero come un'opera d'arte, poiché «sono ora [...] convinto che c'è per noi un solo oggetto di studii: la Vita».<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Francesco IENGO, «L'estetica di D'annunzio al collaudo della Grecia» in *Verso l'Ellade dalla città morta a Maia*, Edians oggi e domani, Pescara, 1995, p. 72

<sup>112</sup> Gabriele D'ANNUNZIO, *Il piacere*, op. cit. p.12







Gabriele d'Annunzio



I ROMANZI DEL MELAGRANO

# IL FUOCO

*... fa come natura face in foco.*

DANTE.

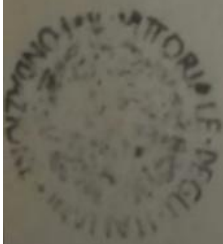


MILANO

FRATELLI TREVES, EDITORI

1900

Ottavo Migliaio.





# BIBLIOGRAFIA

## **Edizioni di testi dannunziani**

G. D'ANNUNZIO, *Giovanni Episcopo*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton, 1995

G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1900

G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Milano, BUR Rizzoli, 2013

G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2017

G. D'ANNUNZIO, *Maia in Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton, 1995

## **Edizioni di altri autori:**

G. VERGA, *I Malavoglia*, Torino, Einaudi, 1995

## **Saggi critici:**

G. PETRONIO, «Gabriele D'Annunzio», *Letteratura italiana, I maggiori*, Milano, Marzorati, 1967

W. BINNI, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1968

P. SORGE, «La Natura nei versi di Maia dedicati all'Ulisside» in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, da Atti del II convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 29-30 novembre 1980

- R. CADONICI, *Come leggere «Il piacere» di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mursia, 1990
- A. CONTI, «Il fuoco di Gabriele D'Annunzio» in *L'illustrazione italiana*, 11-25 marzo 1900; ora in G. Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992
- C. CARENA, «La greicità in Gabriele D'Annunzio» in *Verso l'Ellade dalla città morta a Maia*, Edgars oggi e domani, Pescara, 1995
- G. CONTE, «Maia ed Hermes» in *Verso l'Ellade dalla città morta a Maia*, Edgars oggi e domani, Pescara, 1995
- F. IENGO , «L'estetica di D'annunzio al collaudo della Grecia» in *Verso l'Ellade dalla città morta a Maia*, Edgars oggi e domani, Pescara, 1995
- G. BARBERI SQUAROTTI, «Miti nella Laus Vitae», in *Verso l'Ellade dalla città morta a Maia*, Edgars oggi e domani, Pescara, 1995
- P. PEPE, «Cromatismo e rifrazione nella poetica di Gabriele D'Annunzio: le rotte della Grecia» in *Verso l'Ellade dalla città morta a Maia*, Edgars oggi e domani, Pescara, 1995
- A. P.CAPPELLO, *Come leggere il fuoco*, Mursia, Milano, 1997
- G. BALDI, «Crisi del soggetto e maschera estetica nel Piacere», in *Moderna*, 2000, n°1
- G. CALTAGIRONE, «L'arte degli antichi e dei moderni nel Fuoco di D'Annunzio» in *Critica letteraria*, 2002, n° 2-3
- G. FICARA, «L'eternità infranta. Illusionismi dannunziani» in *Lettere italiane*, 2002, n°3

G. ARMELLINI – A. COLOMBO, «La letteratura italiana», Guida storica per lo studente, Bologna, Zanichelli, 2003

G. BURRINI, «La favola bella. Riflessioni e note in margine alla lettura del Fuoco di D'Annunzio» in *Il lettore di provincia*, 2003, n° 118

F. SCOLLO, «Gli spazi antagonisti del *Piacere*», in *Allegoria*, 2003, n°44

R. BUSCAGLI – G. TELLINI, «Letteratura e storia», vol. V, Firenze, Sansoni, 2005

M. CICCUTO, «Figurabilità delle images agentes nel viaggio greco di Maia» in *Italianistica*, 2009, n°3

M. MARINONI, «D'Annunzio, il romanzo e la psicologia sperimentale l'invincibile: un "roman d'une maladie"», in *Rivista di studi italiani*, Anno XXXIV, n. 2, Agosto 2016



# RINGRAZIAMENTI

Grazie alla mia famiglia per il sostegno in questi anni lunghi, belli e spesso difficili. Quando andrò a lavorare a scuola prometto che a pranzo sarò spesso da loro.

Grazie alla mia vera amica Sara, per tutto ciò che lei sa.

Grazie ad Alberto, chiave di volta per la mia vita, punto di arrivo per qualcosa, punto di partenza per molto altro.

Grazie a tutti coloro che in un modo o nell'altro, scolasticamente, hanno avuto o avranno bisogno di me.