



Gabriele d'Annunzio
IL PIACERE

a cura di Angelo Piero Cappello
postfazione di Marcello Esposito e Marco Dotti

Gabriele d'Annunzio

IL PIACERE

A cura di Angelo Piero Cappello

Postfazione di Marcello Esposito e Marco Dotti

Pubblicato per



da Mondadori Libri S.p.A.

Proprietà letteraria riservata

© 2010 RCS Libri S.p.A., Milano

© 2016 Rizzoli Libri S.p.A. / BUR Rizzoli, Milano

© 2021 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-15969-2

Prima edizione BUR Classici moderni: novembre 2021

Seguici su:

www.rizzolilibri.it

 [/RizzoliLibri](https://www.facebook.com/RizzoliLibri)

 [@BUR_Rizzoli](https://twitter.com/BUR_Rizzoli)

 [@rizzolilibri](https://www.instagram.com/rizzolilibri)

PREFAZIONE

1889: la nascita del Novecento letterario

I fenomeni culturali, per loro natura, non sono mai coincidenti con limiti cronologici e date esattamente determinati. Il 1889, ad esempio, potrebbe davvero esser preso come l'anno di riferimento per individuare la fine dell'esperienza narrativa ottocentesca, che in Italia andò sotto il nome di verismo, e l'inizio della letteratura italiana del Novecento. Infatti, a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, uscivano nelle librerie italiane, per la stessa casa editrice, i due romanzi che segnavano rispettivamente la fine della parabola discendente del verismo nostrano (se si eccettuano alcune tra le più tarde prove di scrittura dello stesso Verga, di Capuana e De Roberto) e l'inizio della parabola ascendente della narrativa novecentesca in Italia. Parliamo, evidentemente, del *Mastro don Gesualdo* di Giovanni Verga e de *Il Piacere* di Gabriele d'Annunzio. Il primo finiva per chiudere una lunga esperienza di scrittura iniziata con la novella *Nedda* nel 1874, passata attraverso la raccolta di *Vita dei campi* (1880), portata al culmine con *I Malavoglia* (1881) e, di fatto, conclusa con *Mastro don Gesualdo*. Negli stessi anni, formandosi sugli stessi modelli del naturalismo francese di Zola, Goncourt e Maupassant e del verismo italiano di Verga e Capuana, Gabriele d'Annunzio esordisce con i volumi di novelle *Terra vergine* (1882), *Il libro delle vergini* (1884) e *San Pantaleone* (1886): ma con gli altri narratori di quella stessa stagione il giovane esordiente di Pescara ha in comune, e solo in apparenza, soltanto il punto di partenza. Giungerà al romanzo, nel giro di pochi anni, modificando radicalmente i modelli di riferimento e capovolgendo

completamente il mondo narrativo disegnato dagli altri. Quando d'Annunzio inizia a progettare la stesura di un romanzo (il cui primo titolo, subito abbandonato, è *Pantagruelion*), accenna vagamente a un'opera corale con grandi masse e vicende di carattere epico-storico; poi, progetta un'ambientazione provinciale, con declinazioni popolari e regionali; infine, quando è alle soglie della stesura del romanzo, e ha già deciso che vi porterà dentro tutto il bagaglio di scrittura che nel frattempo ha accumulato come cronista mondano e interprete d'eccezione della vita aristocratica nella Capitale, parla di romanzo psicologico e di costume. E lo «studio» dei documenti umani, di zoliana memoria, resta chiuso e si esaurisce nello spazio breve della lettera dedicatoria a Francesco Paolo Michetti (l'amico pittore, proprietario del convento in cui Gabriele si rifugia a scrivere il romanzo), in cui d'Annunzio dichiara di voler metter in pagina lo «studio della vita». Anche i modelli di riferimento sono cambiati: al naturalismo e al verismo, si sono ora sostituiti lo psicologismo di Bourget e Amiel, l'estetismo di Huysmans, la scrittura parnassiana di Banville, il simbolismo di Poictevin. La straordinaria consonanza, ora, si misura con un altro libro uscito in Francia sempre nel 1889: *Saggio sui dati immediati della coscienza*, si intitola il libro di Henri Bergson, che distingue il concetto di *tempo* dei fenomeni oggettivi da quello di *durata* delle impressioni nella coscienza. E i meccanismi che governano le dinamiche narrative nel *Piacere* sono senza dubbio quelli della “durata” anziché quelli del “tempo”, cosa che fa immediatamente del romanzo di d'Annunzio il testo del primo simbolismo narrativo in Italia. Con uno straordinario fiuto sociologico e culturale d'Annunzio, stratega della propria affermazione letteraria, intuisce che il pubblico è ormai stanco delle storie di paese o di campagna, disinteressato alle condizioni dei falliti e dei disoccupati; le «lettrici» del 1889 sono affette da inguaribile bovarismo e preferiscono sognare storie d'amore e di passione, possibilmente tra aristocratici, belli, indifferenti, “psicosociopatici” ma vincenti. E se il mercato delle lettere chiede, d'Annunzio risponde.

Una questione di stile

«Chi mi darà lo stile?», si chiedeva, esitante, il giovane scrittore nell'affrontare la prima prova romanzesca di quella che sarebbe divenuta, poi, una lunga carriera di narratore. Lo stile, negli anni che vanno dal 1884 al 1889, lo era andato sperimentando tra le pagine dei giornali a cui collaborava come cronista mondano; e lo stesso primo romanzo si rivelerà essere un testo “sperimentale” pronto ad accogliere tutte le prove di una scrittura che però fin dall’inizio si presenta chiaramente come “dannunziana”. Il 1° dicembre 1884 apparve su «La tribuna» una nuova rubrica dal titolo *Giornate romane*, con un articolo dedicato all’arte giapponese: *Toung-Hoa-Lou, ossia cronaca del fiore d’oriente*, a firma di Gabriele d’Annunzio sotto lo pseudonimo Shiun-Sui-Katsu-Kava. Ad analizzare lo stile di questa “prosetta” si scopre in nuce il narratore del *Piacere*, tutto intento a strutturare la sua scrittura secondo moduli musicali e isometrie sintattiche già molto lontane dalle semplificazioni parlate dello stile verista e piuttosto indirizzate ad evocare sensazioni ed emozioni che a descrivere fedelmente figure e situazioni. Qualche giorno dopo, ad esempio, il 21 dicembre 1884, a firma Sir. Vere de Vere (altro pseudonimo dello scrittore di Pescara), si legge un “giornale intimo” sul quale la protagonista Donna Claribel trascrive «le sue quotidiane impressioni». Dopo una cavalcata nella campagna romana ella annota: «Certe volte pareva che in mezzo a un vapore roseo, tutto roseo come un cielo di ventaglio di Jokoama, nevicassero falde d’oro. [...] Tutta la campagna, nel tramonto, aveva assunto uno splendore tragico: la vegetazione si era fatta di bronzo; le distanze parevano moltiplicate; la brezza fredda mordeva la faccia». Lo stesso farà, nel romanzo di quattro anni dopo, Maria Ferres, che ha l’abitudine di «notar cotidianamente» le sue impressioni: «Il sole stava per cadere dietro il colle di Rovigliano, in un cielo tutto rosato come un cielo dell’estremo Oriente. Rose rose rose cadevano da per tutto, lente, spesse, molli, a somiglianza d’una nevata in un’aurora...». È evidente che la situazione “inventata” per la cronachetta giornalistica del 1884 è ripresa identica nel romanzo, per cui il cielo «tutto roseo come un cie-

lo di ventaglio di Jokoama» appare lo stesso che nel *Piacere* è il «cielo tutto rosato come un cielo dell'estremo oriente», e quel «nevicassero falde d'oro» del 1884 nel romanzo è diventato «a somiglianza d'una nevata in un'aurora». Ma quel che più colpisce, è che già all'altezza del 1884 d'Annunzio avviava la sperimentazione di uno stile di scrittura tutto fondato su moduli sintattici brevi e ripetuti, accumulati uno dietro l'altro a provocare quasi un crescendo emotivo («la vegetazione si era fatta di bronzo»; «le distanze parevano moltiplicate»; «la brezza fredda mordeva la faccia»), struttura che rappresenterà la cifra sintattica su cui appare costruita la prosa del *Piacere*. Tutto questo diventa più evidente man mano che la prosa del giornalista si avvicina, cronologicamente, al romanzo. In un articolo del 5 febbraio 1888 a firma Duca minimo (ulteriore pseudonimo di d'Annunzio), intitolato *Il "ballo della caccia" al Teatro Nazionale* il cronista mondano scrive: «Le favole degli arazzi ridono su tutte le pareti, fuggono lungo le balaustre, avvolgono la sommità delle colonne....». E qui si scorge meglio lo stile di d'Annunzio che sarà nel *Piacere*, con quel procedere per «accumulo», per continue riprese e aggiunte. I verbi *ridono*, *fuggono*, *avvolgono*, hanno tutti lo stesso soggetto e producono l'effetto di fissare l'attenzione del lettore proprio su quel loro ripetersi, fonicamente, che sposta il valore dell'immagine dal grado di adesione alla realtà alla «musica» determinata dal ripetersi di elementi fonici e fonematici (si ripete tre volte la desinenza verbale *-ono*). Ma ciò che era per il Duca minimo una sperimentazione, per l'autore del *Piacere* sarà regola e tecnica della propria scrittura. Quella del giornalismo era stata per d'Annunzio una palestra di stile che lo doveva preparare al lavoro più serio, tanto è vero che il 6 aprile 1886 scrive una lettera al proprietario del giornale annunciando le dimissioni perché – dice – «ho una gran voglia di mettermi a lavorare sul serio intorno a un lavoro lungo e d'importanza per me capitale». Per motivi economici, le dimissioni arriveranno solo due anni dopo quando, il 21 luglio 1888, si sarà trasferito da Roma a Francavilla, nel convento del suo amico pittore Francesco Paolo Michetti, e in sei mesi di isolamento produrrà finalmente il suo romanzo dallo stile nuovo e rivoluzionario.

D'altra parte, che di sperimentazione stilistica si parli, per *Il Piacere*, è dimostrato anche dal fatto che proprio in questo primo romanzo d'Annunzio sperimenta anche una dimensione di scrittura che gli tornerà particolarmente utile e congeniale a partire da quel nucleo di prose che vanno sotto la definizione di "prosa notturna". I frammenti diaristici di cui si compone il quarto capitolo del secondo libro del *Piacere*, ad esempio, sembrano sostanziati da una scrittura senza tempo e senza spazio – senza elementi, cioè, che ne attualizzino la stesura o ne circostanzino l'evento –, quasi "faville" di un "maglio" ancora di là da venire cronologicamente, ma già presente nell'inesausta ansia di ricerca che caratterizza i momenti migliori della letteratura di d'Annunzio. È il diario di Maria Ferres, che occupa il quarto capitolo del secondo libro, a fornire la parentesi sperimentale più significativa del romanzo: uno spazio in cui la scrittura potrebbe già definirsi "notturna" per tema e sintassi. Si anticipa, dunque, in questo romanzo, tutto un sistema di scrittura che sarà completamente riconoscibile solo a partire dal 1906 – per tener provvisoriamente valide le date indicate da gran parte della critica – ma di cui si vedono le prime avvisaglie, le prime timide sperimentazioni già all'altezza del 1889: dall'epoca di stesura del *Piacere* alle date di composizione delle prime *Faville*, passano circa diciassette anni ma, nel frattempo, quel nucleo originario di "scrittura notturna" si verrà dilatando, andrà proliferando qua e là, andrà producendo altri isolati testi in forma di appunto da taccuino, in forma di articolo di giornale, si verrà traducendo in frammenti di romanzo (passaggi stilistici che richiamino direttamente una scrittura diaristica si possono rinvenire nel *Giovanni Episcopo* o nell'*Innocente*, nell'*Invincibile* ovvero nel *Trionfo della morte*), per non dire di quanto abbia determinato il progressivo strutturarsi della scrittura dannunziana in prosa sempre più secondo modalità paratattiche e asindetiche.

Non è un caso, poi, che nel Diario di Maria Ferres gli appunti che si collocano tra il 15 settembre 1886 ed il 9 ottobre dello stesso anno, termini specificati dalle date apposte da Maria, fanno quasi tutti riferimento alla "notte" sia come notazione temporale che come metafora dell'abisso interiore. E come quando, nel

Libro segreto d'Annunzio dirà che scrivere è in fondo un rivivere, così anche Maria nella scrittura ritrova un po' se stessa, rivi-ve, o almeno trova in essa sollievo e conforto «come dopo una confessione». Solo attraverso questa scrittura/confessione Maria può tentare di conoscersi, di esplorare l'ombra che è dentro di sé, quel mistero che tiene nascosto nel cuore: che è qualcosa di più che non semplicemente la paura di cedere all'amore di Andrea, di mostrargli «il gesto che consente».

Di là dalla riconoscibilissima maggiore perizia espressiva del *Notturmo* (dove sarà più disinvolto l'uso della frase nominale, della struttura enumerativa, del coordinamento anziché della subordinazione delle frasi), anche nel diario di Maria il riferimento a un'angoscia mortale che è buio di sé, mistero, notte, si fa sempre più frequente assumendo i contorni della malattia della volontà e della morte. Tutto il diario, nella struttura narrativa e in quella stilistica, appare come un progressivo dar corpo proprio a quella voce che «parla nel profondo» della notte interiore, che suggerisce e stimola «emozioni profonde ed elementari» dando loro inflessioni e moduli espressivi inediti. E allora anche le immagini, i ricordi, che nella prosa di Maria si stemperano nelle onde di un lago musicale, divengono scrittura tutta musicale e melodica, segno di quel che per d'Annunzio sarà sempre un irrinunciabile «bisogno di esprimere, di significare». Sennonché, in questo caso, l'«espressione» e la «significazione» non sono che il veicolo di un flusso interiore, di una coscienza che diviene scrittura: secondo frasi che si giustappongono, per paratassi, ed evitano le involuzioni troppo «razionali» delle subordinazioni. Tutto ciò è perfettamente coerente con un progetto diaristico che voglia porsi come esplorazione dell'ombra della coscienza, dei fantasmi di un'interiorità «ammalata», fragile, che quanto più si ricerca tanto più si perde fra le intricate maglie della scrittura. Nel giornale di Maria, infatti, non ci sono che appunti, annotazioni, istantanee trasposizioni di sentimenti riflessi di un malessere che si trasferisce sulle pagine con l'intensità e la vividezza con cui compaiono nella mente e nell'animo della donna: così che nel buio di sé e in quello della notte, una sorta di subcoscienza vigila e vede le allucinanti ed

evanescenti «ombre spesse» che passano attraverso il «cervello»: «La visione assume un'intensità così cruda che faccio uno sforzo per non gridare di spavento e di dolore. Folgori di follia mi traversano il cervello... Sono nella notte, ma la mia notte è di fiamma in travaglio». È la scrittura che si fa segno indelebile nell'oscurità, scandaglio lucente nella «notte solida» della coscienza.

Il diario contenuto nelle pagine del *Piacere*, forse, è un episodio troppo isolato e marginale per poter essere assunto a punto di partenza per un discorso generale sull'arte dannunziana; e però non si può negare che se si considera quanto certe strutture e certe tematiche ricorrono in maniera costante ed eguale, solo "drappeggiate" diversamente, nelle sue opere, viene il dubbio che lo sperimentalismo tanto vario e policromo dello stile dell'*Imaginifico* abbia, al fondo, una tonalità monocroma, uniforme e compatta. Attente analisi filologiche hanno mostrato che, come *Il Piacere*, anche molte altre opere (si pensi solo ai casi più evidenti del *Trionfo della morte*, di *Alcyone*, *Notturmo*, *Libro segreto*) hanno una "storia interna" ben diversa, complessa e più stratificata nel tempo di quanto la leggenda, voluta e alimentata anche dallo stesso autore, abbia tentato di farci credere: in modo che le linee piane e regolari di una storia che va dal d'Annunzio «solare» al «notturmo», si intrecciano, si confondono, si fanno nodo e groviglio.

In realtà, a voler frugare tra le carte del laboratorio dannunziano, il dubbio che le pagine "notturme" costituiscano una versione inedita di d'Annunzio, assolutamente nuova e contrastante con la precedente, sotto forma di una «rottura stilistica» o come «orma di una metamorfosi interna alla continuità di un sistema e alla costanza ossessiva di un temperamento», si dissipa facilmente. Piuttosto, le novità (tali solo per la sistematicità delle formule adottate) dello stile "notturmo" hanno ampie e sostanziali premesse già nell'arte cronologicamente chiamata "solare": esercitazioni di stile – dello stile "notturmo", cioè – si trovano già negli scritti giornalistici, nei *Taccuini*, nelle novelle, nel primo romanzo e nei successivi; come se la "solarità" del d'Annunzio giovane risultasse già piena di ombre, di chiazze scure ove si gene-