

CHIARA SILVESTRI

Florealismo e analogismo della rappresentazione della natura nel Piacere di Gabriele d'Annunzio.

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

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

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

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

CHIARA SILVESTRI

*Florealismo e analogismo della rappresentazione della natura nel *Piacere* di Gabriele d'Annunzio.*

*Il contributo esamina il ruolo della natura nel *Piacere* nei termini di una predisposizione analogica e antinaturalistica esaltata dall'autobiografismo e dalla consapevolezza tecnico-espressiva. Nell'ambito di questa configurazione testuale si osserva la particolare corrispondenza degli elementi floreali con il tema della vita sentimentale e sessuale del protagonista Andrea Sperelli, che rimanderebbe a un dissidio tra spiritualità e carnalità in d'Annunzio. Per l'aspetto panico e catartico, evidente nella raffigurazione del mare a Schifanoia, si propone all'attenzione l'affinità con l'opera del regista Paolo Sorrentino, sostenuta in studi recenti.*

Nel *Piacere* di Gabriele d'Annunzio la rappresentazione della natura è data prevalentemente da descrizioni virtuosistiche di piante e fiori annidati nell'ambiente urbano di Roma e in quello della tenuta marittima di Schifanoia. Mirabile nel tratto, rimanda a un intento analogico piuttosto che decorativo, secondo quell'affinità con il simbolismo europeo da tempo individuata dalla critica.¹ La funzione analogica della natura nel *Piacere* vive soprattutto nella rispondenza con gli impulsi emotivi del protagonista Andrea Sperelli; si tratta, dunque, di una natura essenzialmente filtrata dal suo sguardo, presa nel gioco di rifrazioni creato dalla focalizzazione interna. Il rapporto tra gli stati d'animo di Sperelli e gli elementi naturali è parte di quella relazione con le 'cose', lemma ricorrente nel romanzo, che il narratore illustra nel primo capitolo quasi fondendosi nel protagonista, mentre questi, nella sua casa, attende di ritrovarsi con Elena Muti dopo una lunga separazione:

Gli spiriti acuiti dalla consuetudine della contemplazione fantastica e del sogno poetico danno alle cose un'anima sensibile e mutabile come l'anima umana; e leggono in ogni cosa, nelle forme, ne' colori, ne' suoni, ne' profumi, un simbolo trasparente, l'emblema d'un sentimento o d'un pensiero, ed in ogni fenomeno, in ogni combinazione di fenomeni credono indovinare uno stato psichico, una significazione morale".²

La citazione è sufficiente a chiarire come la forte suggestione simbolista prevalga sulla categoria della decorazione che, pur riconosciuta a livelli magistrali, resta riduttiva. In occasione del convegno che verificò i legami di d'Annunzio con il simbolismo europeo fu anche indagato l'interesse di Henry James e James Joyce per l'autore abruzzese,³ ed è stata ricondotta a d'Annunzio la teoria dell'epifania, fondamentale nell'opera di Joyce,⁴ che può essere intravista *in nuce* nel passo citato.

¹ Per il carattere analogico della poetica dannunziana si veda *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, a cura di E. Mariano, Atti del Convegno di Studio, Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973, Milano, Il Saggiatore, 1976; in particolare E. RAIMONDI, *Il D'Annunzio e il simbolismo*, 25-64, offre un ampio inquadramento del tema, e L. ANCESCHI, *D'Annunzio e il sistema della analogia*, 65-101, indica il rapporto con la poesia novecentesca. È propria della prosa dannunziana la «capacità di trovare a ogni passo immagini, descrizioni, similitudini, il che ci riporta a un primato del visivo, ovvero a un'abbondante presenza di "correlativi oggettivi"», R. BARILLI, *D'Annunzio in prosa*, Milano, Mursia, 1993, VII. Si veda anche G. PETROCCHI, *D'Annunzio e la tecnica del "Piacere"*, «Lettere italiane», vol. 12, n. 2, 1960, 168-179.

² G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, in *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1988, 16. Il passo è proposto nel saggio di Raimondi. Studi più recenti, invece, piuttosto che le analogie e la disposizione al simbolismo, sottolineano la «dilatazione ipertrofica dell'elemento descrittivo, troppo forbito e compiaciuto», C. MONTAGNANI, P. DE LORENZO, *Come lavorava d'Annunzio*, Roma, Carocci, 2018, 12.

³ Si veda G. MELCHIORI, *James, Joyce e D'Annunzio*, in *D'Annunzio e il simbolismo...*, 299-311, che intuì l'influsso di d'Annunzio su Joyce.

⁴ Cfr. G. RICCA, «*Il terzo stadio della bellezza*». Epifania e realismo in *D'Annunzio e Joyce*, «Lettere italiane», LXVIII (2016), 1, 42-65; MELCHIORI, *James, Joyce e D'Annunzio...*, tiene conto del titolo del Libro I del *Fuoco*, 'L'epifania del fuoco'.

Gli elementi naturali sono dunque disseminati tra le altre ‘cose’ e puntellano una rete di percezioni, emozioni e analogie rese con consapevolezza tecnica e intenso autobiografismo, dalle quali risulta un inevitabile effetto antinaturalistico.⁵ La critica ha osservato con attenzione l’allontanamento di d’Annunzio da una poetica naturalista o verista, ancora presente nelle novelle, arrivando a indicare un vero percorso di liberazione del giovane d’Annunzio dalla «intromissione spietata dei meccanismi veristi»⁶ nella prima raccolta *Terra Vergine*, cui seguono il *Libro delle vergini* (1884) e *San Pantaleone* (1886).⁷ Se anche *Il Piacere* fosse stato inteso come lo studio di costumi che Verga si era proposto di estendere alle classi agiate, la prossimità della voce narrante al protagonista Sperelli impedisce una narrativa sulla linea di Flaubert e Zola e del verismo italiano;⁸ in definitiva, nel primo ‘romanzo della rosa’ il superamento di qualsivoglia impronta verghiana è compiuto. Un autobiografismo quasi ineluttabile avvolge *Il Piacere* incidendo anche sul ruolo da assegnare alla natura. Se le risposdenze tra natura e personaggi appartengono all’arte narrativa *tout court*, nel primo approdo romanzesco del giovane e già prolifico d’Annunzio la sensibilità individuale del protagonista (e dell’autore) invade la rappresentazione e determina la novità del tocco.

Il Piacere, «zeppo di citazioni, di echi, di raffronti “eruditi”, di insistite comparazioni figurative»,⁹ oltre che di riprese intertestuali nell’ambito dello stesso *opus* dell’autore, propone ripetutamente il motivo della natura addomesticata e antropizzata, ibridata con l’ambiente urbano e gli elementi artistici. Fin dagli scritti giornalistici Roma è la scena che magnifica la commistione di arte e natura, ad esempio nel pezzo su «La Tribuna» del 20 luglio 1887, a firma ‘Il Duca Minimo’:

Roma è sovraneamente bella e grande dilettevole in tutte le stagioni. Ma non la Roma invernale, tutta color d’oro sotto il pallido cielo di gennaio, come una città dell’estremo Oriente; né la Roma primaverile, tutta fiorita di rose e di viole come un verziere, ridente nell’azzurro con le sue fontane serene e con le sue chiese argente; né la Roma d’autunno, immersa nella pura dolcezza e nella taciturna pace che le piocono i cieli sparsi di nuvole bianche, può venire al paragone con l’igne Roma estiva che arde solitaria e grandiosa in mezzo alla sua campagna.¹⁰

Diversamente da questo primo reportage, nel *Piacere* hanno la preminenza gli sgarci occupati da qualche pianta o fiore, oppure quadri primaverili e autunnali, e la Roma invernale sotto la neve nel

⁵ Questo aspetto è discusso in A.P. CAPPELLO, *L’antirealismo di d’Annunzio dalle Novelle al Piacere (un paradigma indiziario)*, in *Il Piacere*, Atti del 12 Convegno, Pescara - Francavilla al mare, 4-5 maggio 1989, a cura di E. Tiboni con la collaborazione di R. Russo, Pescara, Fabiani, 1989, 307-320. R. MERTENS BERTOZZI, *L’antirealismo di Gabriele d’Annunzio. La crisi del formalismo nel Notturmo*, Firenze, La Nuova Italia, 1954, tratta invece la produzione successiva.

⁶ BARILLI, *D’Annunzio in prosa...*, 21.

⁷ Per queste raccolte, che troveranno una sistemazione nelle *Novelle della Pescara* del 1902, Barilli parla di «stagione inautentica», ivi, 15. Nel *Piacere* d’Annunzio «lascia i modelli di un narrare oggettivo, reificato, per ritornare allo schema dell’“educazione sentimentale”» (43), precedente alla stagione del realismo ottocentesco. Giorgio Barberi Squarotti tende a sottolineare i segnali antinaturalistici già presenti nelle novelle, la scelta di vicende «del tutto al di fuori del verismo, verso l’esplorazione dei torbidi impulsi del sesso e di una violenza fisica cieca», G. BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di d’Annunzio*, Milano, Mursia, 1982, 41. Gibellini propone di distinguere tra il ‘naturismo’ di *Terra vergine* (1882) e il ‘naturalismo’ del 1884-1886, P. GIBELLINI, *Natura e cultura nel “verismo” dannunziano*, in D’ANNUNZIO, *Terra vergine*, Milano, Mondadori, 1981, 5-30.

⁸ Tellini parla di una «tecnica onniscente monologica» di d’Annunzio, G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell’Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, 236, e lo colloca in una linea Fogazzaro, Bourget, Huysmans, contrapposta alla lezione di Verga (252). La concezione del *Piacere* come ‘studio’ di stampo naturalistico appare dunque fuorviante, cfr. *infra*.

⁹ PETROCCHI, *D’Annunzio e la tecnica...*, 168.

¹⁰ D’ANNUNZIO, *Scritti giornalistici. 1882-1888*, vol. I, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1996, 876.

racconto del mancato appuntamento con Elena Muti del Libro Terzo, episodio in un certo senso culminante. Un'anticipazione più puntuale del romanzo si trova nell'articolo *Le corse in via Salaria*, apparso su La Tribuna 17 aprile 1885, a firma Vere de Vere, dove si affacciano 'musco', 'roseti', 'cipressi' e 'bussi':

Passando lungo le mura della villa Ludovisia incoronate di verdura novella, si entra nella porta Salaria [...] Poi, a poco a poco, dalle muraglie macchiate di musco e dai roseti sovrachianti e dalle punte acute dei cipressi incomincia a discendere su l'umiltà dei pedoni una dolce poesia conventuale. Per una gran cancellata sorretta da due cariatidi muliebri, fugge in lontananza un viale di alti bussi.¹¹

La descrizione prelude a quella offerta da un'altra scarrozzata lungo le ville romane, in un altro degli episodi cruciali del *Piacere*, e cioè quello, rivissuto nel ricordo, del primo commiato da Elena.

Nel 1888, dunque, cominciando la stesura del romanzo l'autore s'inoltrava in un territorio nuovo: l'interfacciarsi dello sguardo del personaggio con gli elementi naturali e artistici è la relazione nella quale si giocano le possibilità espressive di una sensibilità estrema, tanto autoriflessa quanto avveduta delle novità culturali del momento.¹² Nel florealismo¹³ del *Piacere* si è riconosciuto l'influsso determinante della pittura preraffaellita. In particolare, all'Esposizione Nazionale di Roma del 1883 d'Annunzio vide i quadri di Lawrence Alma-Tadema, dapprima neoclassico, poi vicino ai preraffaelliti, e lo colpirono *A question or The idyll* (1877), raffigurazione della richiesta di un giovane alla donna amata.¹⁴ Le rose costituiscono l'elemento floreale prevalente nel *Piacere*, appunto il primo dei tre 'romanzi della rosa', cui seguiranno *L'Innocente* e il *Trionfo della Morte*, nell'unico ciclo concluso tra quelli progettati dall'autore. Non sorprende che in d'Annunzio possa riproporsi l'abbinamento di rose e di viole, il dittico leopardiano che il Pascoli critico stigmatizzò per l'imprecisione e la mancanza di realismo.¹⁵ Anche se non dimostrato¹⁶ non sembra improbabile che d'Annunzio avesse notizia di un altro dipinto di Alma-Tadema, *The roses of Heliogabalus*, esposto alla Royal Academy Summer Exhibition del 1888, che raffigura l'episodio leggendario nel quale l'imperatore romano, in occasione di un banchetto, fece preparare un controsoffitto carico di petali di rosa, che poi riversò sui commensali. La scena potrebbe aver ispirato la pioggia di rose del diario di Maria Ferres e il motivo dei petali che cadono in vari luoghi del *Piacere*. Altri due quadri di Alma-Tadema, *The Tepidarium* (1881) e *The Unconscious Rivals* (1893), uno precedente e l'altro successivo al *Piacere*, fanno pensare a reciproche influenze tra il pittore e lo scrittore. Un altro ipotesto figurativo per il motivo della rosa potrebbero essere stato *La vedova romana* (1874), del noto preraffaellita Dante

¹¹ Ivi, 287.

¹² S. COSTA, *D'Annunzio*, Napoli, Salerno, 2012, 11-26, ricostruisce la temperie tra simbolismo, decadentismo ed estetismo negli anni di formazione che portano al *Piacere*, «il primo lussureggiante bottino di un avventuroso navigatore-corsaro» (23).

¹³ BARILLI, *D'Annunzio in prosa...*, 19.

¹⁴ La versione precedente del dipinto, *Pleading*, corrisponde a quella descritta da d'Annunzio nella recensione del 1883 nel «Fanfulla della Domenica», G. PIERI, *D'Annunzio and Alma-Tadema: Between Pre-Raphaelitism and Aestheticism*, «The Modern Language Review», vol. 96 (2001), n. 2, 361-369: 363. Pieri indica l'impulso dato da d'Annunzio al preraffaellismo in Italia (361) e l'allineamento della seconda fase del movimento all'estetismo e al simbolismo, prendendo in esame le figure femminili e i riferimenti precisi a singoli quadri negli scritti giornalistici dannunziani, mentre nel *Piacere* i riecheggiamenti sono mescolati (368); distingue poi tra l'influsso iniziale di Alma-Tadema e la successiva conoscenza dell'arte di Rossetti, che a d'Annunzio venne da un articolo di Enrico Nencioni (367-369).

¹⁵ La questione è stata esaminata in vari studi, tra i più recenti M. ARNAUDO, *Le rose e le viole di Leopardi: una lettura intertestuale*, «Italice», vol. 94 (2017), n. 2, 224-231.

¹⁶ Cfr. PIERI, *D'Annunzio and Alma-Tadema...*, 363.

Gabriel Rossetti, un quadro caratterizzato dai fiori sparsi sulla lira della giovane ma soprattutto, sull'altro lato, dalla rigogliosa ghirlanda di rose intorno all'urna cineraria del marito. Del resto l'aura preraffaellita è già nella raccolta di liriche *Isaotta Guttadàuro* (1886), dove d'Annunzio si fa dipintore di cortesi raffinatezze, tra «le rose ed i rinfreschi», «cibi e rose» e scene «ne' boschi e ne' rosai» ('Prologo'), osservando come «le bacchiche foglie colorite mesceansi con le rose a le ringhiere» ('Il dolce grappolo'). Nel *Piacere*, all'inizio dell'idillio con Maria Ferres il paesaggio di Schifanoia è impreziosito da delicate presenze di fiori, come «qualche foglia di rosa caduta dai cespugli di sopra»¹⁷ che galleggia nell'acqua delle vasche; il gusto floreale contamina il boschetto di arbusti di bacche, dove «i grappoli floridi, simili a mazzi di mughetti, bianchi e rosei ed innumerevoli, pendevano dalle cime dei rami giovini».¹⁸

Quanto alle influenze della letteratura dell'epoca sul *Piacere*, queste dovrebbero coinvolgere un ampio numero di testi, tutta la costellazione degli esteti *fin de siècle*, degli ammiratori di Baudelaire e degli indagatori di stati d'animo e di passioni fervide o languide, tra i quali sono stati prevalentemente indicati Joris-Karl Huysmans e Paul Bourget. D'Annunzio, «onnivoro quanto plagiario lettore»,¹⁹ fa riecheggiare i loro scritti nel *mood* e nei motivi simbolici e descrittivi del romanzo. Tra le opere straniere alla moda negli anni Ottanta dell'Ottocento i *Fragments d'un journal intime* del filosofo e poeta svizzero Henri-Frédéric Amiel furono pubblicati postumi in due volumi nel 1883-1884 e divennero un fenomeno letterario. L'inquietudine che attraversa *Il Piacere*, e il motivo della convalescenza, potevano evidentemente alimentarsi di un ipotesto quale il diario di Amiel:

La vie est bien la fleur de l'herbe qu'un matin fane et qu'un coup d'aile fauche; [...] Pour sentir vivement la poésie des roses d'un matin, il faut sortir des griffes de ce vautour qu'on appelle maladie. Le fond et le rehaut de tout, c'est le cimetière. La seule certitude, in ce monde d'agitations vaines et d'inquiétudes infinies, c'est la mort, et ce qui est l'avant-goût et la petite monnaie de la mort: la douleur.²⁰

Andando a stringere sulla rappresentazione della natura, a d'Annunzio può essere avvicinato Francis Poictevin, poeta e romanziere amico di Huysmans. Lo stile di Poictevin è esemplificato da un passo dei suoi *Paysages* del 1888 che descrive le nuvole:

Certaines nues, combien séductrices, indéchiffrables! Elles indiquaient toutes formes d'intangible sveltesse, elles intriguaient l'humaine intelligence sans la pouvoir laisser jamais, car elles ne lui permettaient de les préciser, de leur donner un nom, de les assujettir à une comparaison, même la plus complexe ou la plus raffiné. En leur si délicate minceur elles gardaient des restrictions sans rien de borné, elles tissaient le ciel de leur trame vaguement inconséquente, elles l'adornaient sans surcharge. [...] elles figurent, ce semble, les invisibles mouvements de l'air matinal d'un ciel raréfié, vierge encore mais non plus avec innocence.²¹

Qui la descrizione va a cogliere la corrispondenza tra il fenomeno naturale e il principio psicologico, una tessitura che, insieme alla raffinatezza e cura estenuata dei dettagli, accomuna le opere

¹⁷ D'ANNUNZIO, *Il Piacere...*, 179.

¹⁸ Ivi, 182. Per il florealismo in d'Annunzio si veda anche GIBELLINI, *Fiori di carta: la fonte della flora di Aleyone*, in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Atti del II convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 29-30 novembre 1980, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1982, 41-52.

¹⁹ COSTA, *D'Annunzio*, 11.

²⁰ H.-F. AMIEL, *Fragments d'un journal intime*, deuxième édition, tome I, Paris, Sandoz & Thuillier, 1884, 139. Cfr. COSTA, *D'Annunzio*, 24, che vede in Amiel un'ispirazione per il diario di Maria Ferres.

²¹ F. POICTEVIN, *Paysages*, Paris, Librairie de la Revue Indépendante, 1888, 163-164.

cosiddette decadenti. Ai fini del primo romanzo dannunziano è significativo che in questi testi la dicotomia di purezza e corruzione sia uno dei temi più spesso chiamati in causa, in parallelo nell'essere umano e nella natura.

Si arriva così al tema sensuale e sessuale che, congiunto alla ricerca di spiritualità, è cruciale nel *Piacere*. La critica ha riconosciuto a d'Annunzio il merito di aver aperto la narrativa italiana al «polo dell'eros».²² Benché si possa trovare un aspetto modaiolo in questa scelta, è indubbio che lo stesso autore fosse assai coinvolto nella questione, e probabile che si dibatesse tra desiderio di stupire ed essere ammirato dal pubblico ed esigenze intime autentiche. Nella dedica del *Piacere* a Francesco Paolo Michetti, suo generoso ospite durante la composizione del romanzo, quando la serenità della sua casa permise il «doloroso e capzioso artificio dello stile»,²³ d'Annunzio vagheggia l'esaltante potenziale di quell'arte che finirà con l'essere ammorbante oltre che sublimatrice. Certo il tema della sessualità assume un maggiore spessore²⁴ se si è disposti a credere che l'autore del *Piacere* intendesse rappresentare «non senza tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane».²⁵ Benché s'intrecci al dispiegamento di bellezze calligrafiche, dunque, nel problema della vita sentimentale e sessuale del protagonista il lettore può trovare un certo anelito all'autenticità e al bene. Sembra dunque possibile conciliare il tema del sesso con un combattuto bisogno di sincerità, anche in un autore di stile e atteggiamenti in genere estroflessi.²⁶

Nel *Piacere* la tensione tra sensualità e spiritualità si riverbera nell'intrigo di arte e natura e si ripropone in infinite variazioni simboliche. La natura, e con essa i fiori, è forse inclinata a prorompere, ma un raffinato gusto culturale la costringe in un ruolo ancillare e irrisolto, che crea un senso di latente inappagamento.²⁷ Gli intarsi degli elementi naturali nella scenografia artistica sono tanto indispensabili all'estetismo della rappresentazione quanto rispondenti all'incontro, e dissidio, di esigenze sensuali e spirituali, la mirabile unione che il romanzo continua a blandire finendo con l'abbandonarsi a una tormentosa lacerazione. Uno dei quadri artistico-naturali si situa nel 'giorno del gran commiato' da Elena Muti, ricordato con esattezza nell'analessi del capitolo I del Libro Primo:

La carrozza chiusa scorreva con un romore eguale, al trotto: le muraglie delle antiche ville patrizie passavano d'innanzi agli sportelli biancastre, quasi oscillanti, con un movimento continuo e dolce. Di tratto in tratto si presentava un gran cancello di ferro, a traverso il quale vedevasi un sentiero fiancheggiato di alti bussi, o un chiostro di verdura abitato da statue latine, o un lungo portico vegetale dove qua e là raggi di sole ridevano pallidamente.²⁸

²² BARILLI, *D'Annunzio in prosa...*, IX, e 41-63; questo aspetto è stato sottolineato anche da Luigi Baldacci.

²³ D'ANNUNZIO, *Il Piacere...*, 3.

²⁴ Si è parlato di «motivo moralistico che non è soltanto una finzione, ma ha un suo spessore nella narrazione», BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di d'Annunzio...*, 75.

²⁵ D'ANNUNZIO, *Il Piacere...*, 4. Nel presentare il proprio romanzo come uno 'studio' di costumi Gibellini individua il tentativo di d'Annunzio di neutralizzare o prevenire accuse di immoralità, mentre lo stesso autore polemizzò esplicitamente col naturalismo nell'articolo sulla *Prosa del 1892*, GIBELLINI, *Gabriele D'Annunzio. L'arcangelo senza aureola*, Brescia, Editoriale Bresciana, 2008, 17. In quello scritto d'Annunzio, assai modernamente, rimproverava al naturalismo di concepire una realtà in se stessa, staccata dal soggetto.

²⁶ Per il personaggio d'Annunzio si veda A. ANDREOLI, *D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 2004, che peraltro non si sofferma sulle vicende sentimentali.

²⁷ Già in *Terra vergine*, contesto assai diverso, Gibellini ha individuato uno «scontro tra il mondo del naturale e quello del culturale», GIBELLINI, *Natura e cultura...*, 17.

²⁸ D'ANNUNZIO, *Il Piacere...*, 7-8.

Anche alle ville biancastre viene attribuita una disponibilità sensuale, contenuta dai cancelli di ferro e dalle austere piante di bosso, tra gli altri incontri oppositivi di arte e natura, quali le statue tra la verdura e i portici vegetali.

Il florealismo prevale nella rappresentazione della natura ibridata e antropizzata del *Piacere*, e nell'ambito di esso il motivo dei fiori recisi che ornano case e persone e vivono una propria teatralità evocatrice. La pagina iniziale, cominciando la descrizione della stanza nella quale Sperelli sta aspettando Elena, custodisce un piccolo teorema dell'incontro tra la natura (e, simbolicamente, il sesso) e l'artificio degli oggetti:

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 [...] Nessuna altra forma di coppa eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigione diafana paiono quasi spiritualizzarsi e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta.²⁹

Le rose vagamente oscene sono imprigionate nelle coppe di cristallo, e da lì si offrono, immagini di una dedizione parte amorosa e parte religiosa, attraverso il raffinato filtro del discorso indiretto libero del protagonista, che si muove tra i due poli della sensualità e della spiritualità.³⁰ In riferimento al tema sessuale d'Annunzio può essere accostato a Joséphin Péladan, autore dell'*Initiation sentimentale*, la cui lettura potrebbe aver lasciato in lui una traccia determinante, come suggerirebbero le parole di un personaggio femminile nella scena della seduzione:

une fleur odorante et pure penche vers vous son calice et dit «respirez-moi», vous menacez la douce fleur de la briser [...] j'ai l'âme pleine de votre image, est-ce donc une souillure? Je serai une chute pour un ange, un animal me profanerait; [...] mon souffle déridera votre front et mes lèvres sauront épanouir les vôtres.³¹

Un altro romanzo di Péladan, *A coeur perdu*, potrebbe aver dato lo spunto per la scena risolutiva del *Piacere*, che nello scambio del nome rivela il tradimento nei confronti della passione di Maria e sancisce il fallimento di Andrea.³²

Una delle chiavi del successo del *Piacere* sembra essere una schematicità strutturale, oltre le descrizioni cesellate, lussureggianti o *fanées*, e oltre i tentennamenti psicologico-morali, schematicità fondata nell'opposizione delle due protagoniste femminili e anche nelle due ambientazioni, Roma e Schifanoia.³³ La sensualità fa capo al personaggio di Elena e la spiritualità a quello di Maria, entrambe collocate in un prezioso allestimento di arte e natura, che continua a rimandare al dissidio centrale. Se il dramma psicologico del *Piacere* affonda nella componente sessuale, l'aspirazione alla

²⁹ Ivi, 5.

³⁰ Cfr. ivi, 93.

³¹ J. PÉLADAN, *L'initiation sentimentale*, Paris, Edinger, 1887, 336. Un articolo del 1895 di Enrico Thovez, *La farsa del superuomo*, cui ne seguirono altri, imputa al d'Annunzio del *Piacere* alcune riprese quasi letterali da *L'Initiation sentimentale*.

³² PÉLADAN, *A coeur perdu*, Paris, G. Edinger, 1888, 301-302. In questo caso non si tratta di scambio di persona, ma del 'fallimento' del personaggio maschile che segue a una lunga, esaltata preparazione dell'atmosfera di un amplesso.

³³ Nei personaggi di Elena e Maria del *Piacere* Simona Costa riscontra «la reversibile specularità tra donna fatale e donna innocente che, mentori il Flaubert della *Tentation de Saint Antoine* e lo Swinburne di *Poems and Ballads* e sulla scia di preraffaelliti come Morris e Rossetti, percorre l'intera opera dannunziana», COSTA, *D'Annunzio*, 23; a questo si aggiunge «la commistione sacro-profano, l'affocato misticismo» (25); con particolare riferimento al romanzo *A rebours* di Huysmans indica «le nozze fra natura e arte (connubio fondante del gusto liberty)» (13).

totalità significa contemperare la soddisfazione carnale nella spiritualità, o, se si vuole, l'elevazione sentimentale nella sessualità, due esigenze inverse ma equivalenti. Andrea non trova appagamento nella propria *routine* di relazioni sociali mondane, e l'ultima parte del romanzo ci dice che è su un'incompletezza di natura sessuale che si appunta il problema. Maria, «creatura così spirituale», la donna che più investe in Sperelli, capitola di fronte alla disinvoltura di lui nell'enfatizzare sensazioni e trasporti illusori in nome della sua ricerca. Tuttavia, a un certo punto del romanzo si intuisce che Andrea vorrebbe fermarsi a lei, nella quale ha intravisto la totalità che cercava. Annunciandogli il prossimo arrivo dell'ancora sconosciuta Maria a Schifanoia la cugina Francesca ha tra le braccia un fascio di rose:

Alcune, larghe e chiare, come quelle della Villa Pamphily, freschissime e tutte imperlate, avevano non so che di vitreo tra foglia e foglia; altre avevano petali densi e una dovizia di colore che faceva pensare alla celebrata magnificenza delle porpore di Elisa e di Tiro; altre parevano pezzi di neve odorante e facevano venire una strana voglia di morderle e d'ingoiarle; altre erano di carne, veramente di carne, voluttuose come le più voluttuose forme d'un corpo di donna, con qualche sottile venatura. Le infinite gradazioni del rosso, del cremisi violento al color disfatto della fragola matura, si mescevano alle più fini e quasi insensibili variazioni del bianco, dal candore della neve immacolata al colore indefinibile del latte appena munto, dell'ostia, della midolla di una canna, dell'argento opaco, dell'alabastro, dell'opale.³⁴

Nelle pagine del Giornale intimo di Maria che registrano i giorni della seduzione ricompaiono le rose, in una pioggia che fa pensare all'Alma-Tadema di *The roses of Heliogabalus*:

Era una sera tranquillissima, senza vento. Il sole stava per cadere dietro il colle di Rovigliano, in un cielo tutto rosato come un cielo dell'Estremo Oriente. Rose rose rose piovevano da per tutto, lente, spesse, molli, a simiglianza d'una nevatina in un'aurora. Quando il sole scomparve, le rose si moltiplicarono, si diffusero fin quasi all'orizzonte opposto, perdendosi, sciogliendosi in un azzurro chiarissimo, in un azzurro argentino, indefinibile, simile a quello che s'incurvava su le cime delle montagne coperte di ghiacci.³⁵

Le rose, dunque, riverberano una prodigalità sessuale, che può essere esibita o rimossa, come in questo caso, purificata nell'«azzurro argentino» e nel «ghiaccio» del diario di Maria.

L'episodio dell'appuntamento proposto e poi mancato da Elena nella notte romana innevata è notevole per il fascino paesaggistico, che può essere stato presente a Joyce per la conclusione di *The Dead*, l'ultimo racconto di *Dubliners*:

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 difforni, congelato; era un orto posseduto da una incantazione lunatica, un esanime paradiso di Selene.³⁶

L'episodio è cruciale soprattutto per l'elaborazione della complementarietà, e a un tempo sovrapposibilità, delle due donne. Infatti Andrea «pensò la figura di Elena tra il gran candore. Quella della senese risorse spontanea, oscurò l'altra, vinse il candore [...] La notte di luna e di neve

³⁴ D'ANNUNZIO, *Il Piacere...*, 153.

³⁵ Ivi, 213-214. Il motivo ritorna alla fine del Libro Terzo: «Era, nel cielo, una pioggia di rose» (315), secondo quella tecnica di cui si è scritto che «dall'uso al riuso, all'uso del riusato e così via all'infinito d'Annunzio sembra giocare a comporre e scomporre», CAPPELLO, *L'antirealismo di d'Annunzio dalle Novelle al Piacere (un paradigma indiziario)* ..., 311.

³⁶ D'ANNUNZIO, *Il Piacere...*, 302.

era dunque sotto il dominio di Maria Ferres». ³⁷ La voce narrante è quasi rapita nel glossare: «Dalla sovrana purezza delle cose nasceva l'immagine dell'amante pura, simbolicamente. La forza del Simbolo soggiogava lo spirito del poeta». ³⁸ Il solito indiretto libero si attarda su Maria che incede, glorificandola; ma quella specie di preghiera è turbata da elementi meno suadenti:

Un'ombra, cerulea come una luce che si tinga in uno zaffiro, l'accompagna. I gigli enormi e difforni non s'inclinano, poiché il gelo li ha irrigiditi, poiché il gelo li ha fatti simili agli asfodilli che illuminavano i sentieri dell'Ade. ³⁹

La rigida purezza dei gigli che non s'inclinano era premonitrice, e l'oscillazione che sembrava aver trovato l'attrazione definitiva in Maria si scuote: «E l'altra non veniva!». ⁴⁰ Elena, dunque, maritata per interesse e ormai scarsamente disponibile, resta il punto di riferimento del desiderio sessuale del protagonista. ⁴¹ Nel quarto libro *Il piacere* diventa un componimento tragico, con la vittima inconsapevole che, non conoscendo, a differenza del lettore, i pensieri di Andrea, sente l'amante pronunciare il nome che spezza la sua illusione. Il dramma di Maria finisce col coincidere con quello di un Andrea irrisolto, affannato e disgustato.

Simbolismi e confronti floreali sono disseminati nel *Piacere*, ad esempio quello tra la rosa e l'orchidea nell'episodio di una serata mondana nel Libro secondo. Elena, «osservando da vicino l'orchidea sanguigna e difforme» la chiama «fiore diabolico», e Andrea puntualizza: «fiore simbolico, tra le vostre dita», mentre «il fiore, quasi innaturale, come generato da un malefizio, ondeggiava in sul gambo» in un fragile vaso a tubo. «Ma io preferisco le rose» conclude Elena «posando l'orchidea, con un atto di repulsione che faceva contrasto al suo precedente moto di curiosità.» ⁴² Così alla sensualità avvolgente della rosa si affianca il doppio perverso dell'orchidea. A loro volta, «cinque o sei gardenie fresche in piccoli vasi di porcellana azzurra» ⁴³ rallegrano la stanza di Palazzo Zuccari dove Andrea si prepara per uscire, come il Des Esseintes di *À rebour*; più tardi le malignità su Elena scivoleranno nelle conversazioni «fra i trionfi delle magne rose di Villa Pamphily». ⁴⁴

Dopo l'appuntamento notturno mancato da Elena nella notte innevata, di cui si è detto, Andrea ha gettato il fascio di rose bianche sulla neve, davanti alla porta di Maria, che le vede e ne prova pietà, in un'ennesima declinazione del loro simbolismo:

Piansi per voi, d'amore; e piansi per le rose, di pietà. Povere rose! Mi pareva che dovessero vivere e soffrire e agonizzare, su la neve. Mi pareva, non so, che mi chiamassero, che si lamentassero, come creature abbandonate. ⁴⁵

Il motivo degli alberi, a sua volta, è una presenza defilata ma puntuale nel *Piacere*, in particolare i cipressi che sezionano lo spazio, un elemento anch'esso mutuato dalle arti figurative. Appaiono all'inizio del romanzo, a Roma, quando «la città, in fondo, si tingeva d'oro, contro un cielo

³⁷ Ivi, 303.

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ Ivi, 304.

⁴¹ Per la costruzione narrativa del *Piacere* sulla specularità delle due donne si veda F. CABURLOTTO, *D'Annunzio e lo specchio del romanzo. Sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2007, 31-40.

⁴² D'ANNUNZIO, *Il Piacere...*, 46.

⁴³ Ivi, 73.

⁴⁴ Ivi, 74.

⁴⁵ Ivi, 308.

pallidissimo sul quale già i cipressi del Monte Mario si disegnavan neri».⁴⁶ Nel paesaggio della villa di Schifanoia, accostati al «settemplice serpeggiamento tra la verdura superba e tra i foltissimi rosai», ritornano «i cipressi, acuti ed oscuri, più ieratici delle piramidi, più enigmatici degli obelischi»,⁴⁷ e il narratore ci dice appunto che «le meraviglie di Schifanoia erano le rose e i cipressi».⁴⁸ Il rilievo dato a due elementi della vegetazione così antitetici, l'uno sensuale e l'altro severo, induce l'idea di una consapevolezza *ante litteram* dell'immaginario poi studiato dalla psicoanalisi da parte di un d'Annunzio evidentemente predisposto a interessarsi a quella che sarà la tripartizione psichica freudiana.

All'inizio del Libro secondo, nel nuovo paesaggio abruzzese, la prima presenza naturale che accoglie l'arrivo del convalescente, è quella del mare. In questo caso il d'Annunzio critico d'arte e la familiarità con le marine pittoriche potevano coadiuvare le qualità dello scrittore:

Chiare marine di settembre! - Il mare, calmo e innocente come un fanciullo addormentato, si distendeva sotto un cielo angelico di perla. Talvolta appariva tutto verde, del fino e prezioso verde d'una malachite; e, sopra, le piccole vele rosse somigliavano fiammelle erranti. Talvolta appariva tutto azzurro, d'un azzurro intenso, quasi direi araldico, solcato di vene d'oro, come un lapislazzuli; e, sopra, le vele istoriate somigliavano una processione di stendardi e di gonfaloni e di palvesi cattolici. Anche, talvolta prendeva un diffuso luccicare metallico, un color pallido di argento, misto del color verdiccio d'un limone maturo, qualche cosa d'indefinibilmente strano e delicato; e, sopra, le vele erano pie e innumerevoli come le ali de' cherubini ne' fondi delle ancòne giottesche.⁴⁹

Ma l'autore del *Piacere* percepisce la natura e le cose soprattutto in quanto incontrano l'umano, e la rappresentazione si piega tendenzialmente a questo empito:

[...] Andrea Sperelli si riaffacciava all'esistenza in conspetto 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.⁵⁰

In queste occasioni la natura diventa quell'elemento unificatore, panico, che si offre allo scambio con la creatura umana, con un effetto catartico che apporta un riuscito contrappunto alla mondanità romana. A questo proposito, per concludere, sembra di poter condividere l'individuazione di echi dannunziani nel cinema di Sorrentino,⁵¹ un autore cinematografico molto predisposto alla citazione e al riuso, nonché a rappresentare una «*panic fusion*»⁵² tra luoghi e personaggi nei suoi film, opere nelle quali, inoltre, come l'autore del *Piacere*, attribuisce un ruolo centrale al sesso. I personaggi di Sorrentino usano gli spazi naturali e urbani

⁴⁶ Ivi, 15-16.

⁴⁷ Ivi, 152.

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ Ivi, 135. Per il rapporto tra la critica d'arte dannunziana e la sua poetica si veda GIBELLINI, *Introduzione*, in D'ANNUNZIO, *Pagine sull'arte*, a cura di S. Fugazza, Milano, Electa, 1986, 9-22.

⁵⁰ Ivi, 132.

⁵¹ A. MARIANI, *Experiencing Panismo in Sorrentino's The Great Beauty, Youth and Loro*, «Italia», 96 (2019), 3, 481-505. Mariani contesta precedenti studi che hanno individuato «the use of distant and aloof non-spaces in Sorrentino's films» con riferimento ai non-luoghi della *surmodernité* di Mark Augé (*Nonluoghi*, 1992), una suggestione che mi pare tuttavia innegabile, almeno per *Le conseguenze dell'amore* (2004). Mariani afferma che «Sorrentino adopts the aesthetic ambition of the panic, energetic language of art from D'Annunzio and develops it according to the semiotic capacities of cinema», 483.

⁵² Ivi, 482.

as cathartic tools to overcome their artistic aridity and existential malaise. They achieve this through a sort of Dannunzian *panismo*, which entails an intense fusion between human and environment as a metaphor for the character catharsis.⁵³

Grazie a qualche venatura di distacco ironico («il giorno del gran commiato»), ma anche a una naturale ineffabile consapevolezza nella visione, sia d'Annunzio che Sorrentino riescono in genere a non essere enfatici. Nel più recente *Parthenope* (2024), alla protagonista che gli chiede: «Cosa ti piace di una donna?» il grottesco cardinale Tesorone dichiara: «La schiena, il resto è pornografia», una risposta che si è tentati di associare all'archetipica descrizione dannunziana di Elena Muti di spalle. Chiudendo il cerchio, per le donne del *Piacere* si è ricordato Alma-Tadema, il cui dipinto *The Staircase* (1870) raffigura donne di spalle che salgono una scala.

Nella fase iniziale di una prolifica sperimentazione il gusto modaiolo di d'Annunzio e il fondo di sincerità dei turbamenti che ricrea nelle pagine del *Piacere* gli procurarono l'attenzione del pubblico. Qui, in particolare, si può concludere che gli elementi della natura contribuiscono a definire il protagonista Andrea Sperelli e le sue oscillazioni. Si tratta di una natura immersa nella cultura e in genere addomesticata, che pure conserva umori e valori strutturanti per un romanzo forse oleografico e compiaciuto ma anche, per certi aspetti, senza tempo.

⁵³ *Ibidem*