

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 11 / Issue no. 11

Giugno 2015 / June 2015

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 11) / External referees (issue no. 11)

Franco Arato – Università di Torino

Giuseppe Chiecchi – Università di Verona

Fabio Forner – Università di Verona

Mara Santi – Universiteit Gent

William Spaggiari – Università Statale di Milano

Anna Tylusińska-Kowalska – Uniwersytet Warszawski

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2015 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Ottocento

TESSERE DI TRAME. LA CITAZIONE NEL ROMANZO ITALIANO DELL'OTTOCENTO

a cura di Fabio Danelon

<i>Presentazione</i>	3-15
<i>Foscolo tra antichi e moderni. La citazione nelle "Ultime lettere di Jacopo Ortis"</i> CECILIA GIBELLINI (Università di Verona)	17-46
<i>Citare (e non) nei "Promessi Sposi". Storia e invenzione</i> CORRADO VIOLA (Università di Verona)	47-76
<i>Il linguaggio degli affetti. "Fede e bellezza" e il romanzo di Gertrude</i> DONATELLA MARTINELLI (Università di Parma)	77-96
<i>Scrivere e riscrivere. Modi della citazione nelle "Confessioni d'un Italiano"</i> SARA GARAU (Università della Svizzera Italiana)	97-121
<i>"Mai, inteso nominare". La citazione in "Dio ne scampi dagli Orsenigo"</i> SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano)	123-144
<i>Citazioni e autocitazioni nel "Mastro-don Gesualdo"</i> GIAN PAOLO MARCHI (Università di Verona)	145-166
<i>Processi intertestuali nel "Piacere"</i> RAFFAELLA BERTAZZOLI (Università di Verona)	167-192
<i>Reminiscenze e citazioni letterarie in "Piccolo mondo antico"</i> TIZIANA PIRAS (Università di Trieste)	193-210

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] <i>Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance</i> , edited by G. di Bacco and Y. Plumley, Volume Two: <i>Cross-Disciplinary Perspectives on Medieval Culture</i> , Liverpool, Liverpool University Press, 2013 LUCA MANINI	213-217
--	---------

[recensione/review] Antonio Liruti da Udine, *Sonetti sopra le tragedie di Vittorio Alfieri*, Edizione critica a cura di M. Lettieri e R. M. Morano, Prefazione di G. Bárberi Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014
CATERINA BONETTI

219-222



RAFFAELLA BERTAZZOLI

PROCESSI INTERTESTUALI NEL “PIACERE”

“Un verso perfetto [...] non appartiene più all’artefice, ma è di tutti e di nessuno, come lo spazio, come la luce, come le cose immanenti e perpetue.”

Gabriele d’Annunzio, *Il Piacere*

1. *Verso una definizione*

Nella stringente metafora della “anxiety of influence” in cui Harold Bloom focalizza l’idea dell’evoluzione della grande letteratura,¹ s’innesta il fondamentale concetto di intertestualità della semiologa francese Julia Kristeva, per cui ogni testo si configura come un “mosaïque de citations”.² Roland Barthes vede nel testo assommarsi frammenti di codici e di linguaggi, formule, modelli ritmici, elementi di linguaggi sociali, perché, precisa, c’è sempre ‘linguaggio’ prima del testo:

¹ Si veda H. Bloom, *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

² Cfr. J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, in Id., *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyses (Extraits)*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 85.

“ [...] tout texte est un *intertexte* ; d’autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L’intertextualité, condition de tout texte, quel qu’il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d’influences ; l’intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l’origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.”³

Le riflessioni di Barthes, in sede critica, ridefiniscono e superano i concetti di fonte, influenza, imitazione e plagio in un contesto mutato e con prospettive, scopi e modalità differenti da quelli originari: il testo diviene innovativo, produttore di un nuovo senso, “statut, non d’une *reproduction*, mais d’une *productivité*”.⁴ In tal senso, le opere riaffermano la capacità di produrre una molteplicità di nuovi sensi.

L’intertestualità, termine che appartiene tutto al dominio del testo, è parola chiave nel mondo letterario di Gabriele d’Annunzio. Nella sua opera troviamo infatti un incessante travaso d’immagini e motivi da autori diversi, in una ricchissima operazione musiva. Nello stesso tempo riconosciamo in D’Annunzio una chiara consapevolezza nei confronti del problema intertestuale, cui accenna in numerose sue dichiarazioni. Il 28 gennaio 1896, in una lettera aperta ad André Maurel uscita sul “Figaro”, egli respinge l’ennesima accusa di plagio con una dichiarazione illuminante:

“Del resto la questione d’arte, è una sola. Io ho saputo imprimere a quegli *emprunts* insignificanti una mia nota personale? L’originalità vera di uno scrittore risiede del resto in quella virtù per la quale tutto ciò che egli tocca pare divenuto sua proprietà.”⁵

³ R. Barthes, *Texte (théorie du)* [1973], in Id, *Œuvres complètes*, Édition établie et présentée par E. Marty, Éditions du Seuil, 1994, t. II (1966-1973), p. 1683.

⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵ Citiamo la traduzione pubblicata dalla “Gazzetta Letteraria” dell’8 febbraio 1896.

I prestiti di cui parla D'Annunzio sono i tratti intertestuali, che in un appunto posto a margine del *Proemio* aggiunto alla *Vita di Cola di Rienzo*, si riconoscono come fondativi dell'opera d'arte:

“Il genio più favorito è quello che assorbe tutto, che si assimila tutto senza recare il menomo pregiudizio alla sua originalità nativa, a ciò che si chiama il carattere, ma conferendo in tal modo al carattere la sua vera e propria forza e sviluppando tutte le sue attitudini.”⁶

D'Annunzio punta dritto al problema sollevando implicitamente alcune domande, centrali per il nostro discorso sull'intertestualità: quale rapporto esiste tra un poeta e il mondo letterario che lo ha preceduto? qual è il significato di originalità di un'opera? Per rispondere a queste domande attingiamo alle riflessioni di Umberto Eco, che elabora il concetto di enciclopedia culturale desumendolo dalla semiotica interpretativa; un'idea che si aggancia a quella più lata di “semiosfera” letteraria di Juri Lotman, nel senso di un macrosistema nel quale le culture interagiscono arricchendosi.⁷ Fra l'*intentio auctoris* e l'*intentio lectoris* si colloca infatti l'enciclopedia culturale che rappresenta la cultura o l'universo dell'intertestualità: potenzialmente si tratta di una libreria delle librerie, in cui sono raccolte le informazioni dei testi precedenti della tradizione culturale. Enciclopedia è dunque intertestualità del sapere globale e ogni scrittore ha una sua personalissima enciclopedia.⁸ Eco elabora nello stesso tempo l'altro concetto fondamentale della cooperazione testuale: per mettere in moto la “macchina pigra”⁹ del testo e perché produca senso, è

⁶ Citato in A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, Milano, Mondadori, 2000, p. 291.

⁷ Si veda J. Lotman, *La semiosfera*, traduzione e a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 58-59.

⁸ Si veda U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 108-110.

⁹ Cfr. Id., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 24.

necessario lo sforzo dell'interprete, concretizzato attraverso l'enciclopedia culturale del lettore. È un lavoro di cooperazione sul quale lo stesso D'Annunzio si era interrogato in termini di sorprendente chiarezza, cogliendo la problematicità del rapporto intertestuale ed evidenziando l'esistenza di un patto forte con il lettore:

“Io so quel che ho messo e metto ne' miei libri. Ma so veramente tutto quel che posi e pongo? Son io solo che so? O v'è un lettore nel mondo che sa, leggendo i miei libri, quel ch'io ignoro?”¹⁰

Ma, in che modo si può riconoscere all'interno di un testo il rapporto intertestuale? E quali sono i dispositivi che permettono di identificare, all'atto pratico, l'esistenza di una relazione d'intertestualità? Esistono degli indicatori forti del rapporto intertestuale: la citazione, l'allusione, la trasformazione o l'imitazione, la parodia, il *pastiche*, il plagio. Gérard Genette ne ha tracciato una griglia interpretativa e una distinzione terminologica, parlando di transtestualità o trascendenza testuale come di tutto ciò che lo mette il testo “en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes”.¹¹ L'attenzione del critico si appunta su cinque tipi di relazioni transtestuali, elencate secondo un ordine crescente d'astrazione:

- L'intertestualità è la presenza effettiva di un testo in un altro. Comprende la citazione (con le virgolette, con o senza riferimento preciso), il plagio come prestito non dichiarato ma ancora letterale, l'allusione come enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato.

¹⁰ G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, cit., pp. 211-212. La citazione è contenuta in un appunto datato “Luglio 1932”, intitolato *I libri* e non passato nel testo definitivo del *Libro segreto*.

¹¹ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

- La paratestualità esamina le relazioni che sussistono tra un testo e ciò che viene chiamato paratesto (titolo, esergo, prefazione, postfazione).
- La metatestualità è il discorso sul testo: riconosce la relazione critica che intercorre fra un testo che commenta un altro testo, nonché i riferimenti interni.
- L'ipertestualità mette in relazione un ipertesto con un testo anteriore detto ipotesto, secondo un procedimento di trasformazione diretta (imitazione) quando vi si riscontrano alcune caratteristiche formali o di trasformazione semplice quando lo imita senza riprendere caratteristiche precise. Le relazioni ipertestuali, dunque, sono relazioni di trasformazione o imitazione di un testo in un altro (parodia, satira, *pastiche*).
- L'architestualità è la relazione del testo con altri testi per caratteristiche comuni, cioè l'insieme delle categorie generali (tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari) a cui appartiene ogni singolo testo.¹²

2. *Le accuse di plagio*

La vicenda del D'Annunzio scrittore è sempre stata accompagnata da accuse di plagio. Pubblicando sulla "Gazzetta letteraria" del 4 gennaio 1896 il saggio *L'arte di comporre di Gabriele d'Annunzio* (poi raccolto nel volume *L'arco di Ulisse* del 1921) Enrico Thovez inizia la sua personale polemica sui plagi dannunziani. Prove numerose dei prelievi da autori soprattutto francesi accusano un D'Annunzio eccessivamente disinvolto nel rifarsi a testi in prosa e in versi, spesso senza neppure preoccuparsi di

¹² Si veda ivi, pp. 8-14 e E. Biagini, *Forme e funzioni della critica*, Firenze, Pacini, 1987, pp. 7-42.

camuffare la fonte. Con una *boutade*, Thovez scrive che l'“edizione delle opere di D'Annunzio” andava fatta “col testo a fronte”.¹³

Due sono gli aspetti su cui si appuntano le critiche, innanzitutto quello etico (“Crediamo dunque se non sia per caso possibile aprir gli occhi dei dannunzietti italiani sulla sincerità e sulla severità, sulla moralità e sulla buona fede dell'arte del loro idolo”), in secondo luogo quello estetico, analizzato secondo varie angolazioni critiche. Thovez accusa D'Annunzio di scarsa autenticità:

“A forza di calzare le anime altrui come camicie, il poeta finisce per farsi una camicia propria, così ben tagliata e cucita, e riccamente ricamata e aderente alla forma, che ai più sembra impossibile che non vi debba palpitar sotto un cuore e agitarsi un'anima, tanto che persino il poeta si illude di possederli e ne parla con una certa baldanza. Il caso di Gabriele d'Annunzio appartiene a questa categoria.”¹⁴

Le doti del poeta mimetico sono i suoi strumenti di contraffazione della realtà ed egli è un *technikòs* senza un cuore:

“Nella culla di Gabriele d'Annunzio le Càriti posero molti preziosi giocattoli [...] gli posero una macchina fotografica con lenti limpidissime e lastre straordinariamente impressionabili a tutte le forme ed a tutti i colori; un fonografo maravigliosamente sensibile e riprodotte ogni suono con illusione grande e stentorea abbondanza di voce. Se, oltre a questi ed altri balocchi minori, gli avessero dato anche un cuore, un'anima ed un carattere, Gabriele d'Annunzio sarebbe senza dubbio un grande poeta.”¹⁵

D'Annunzio, dunque, non possiede un'anima autentica ma è solamente il protagonista di un camaleontismo megalomane:

“Egli può fare volta a volta la lirica patriottica del Carducci, quella impassibile dei Parnassiani, quella ermetica del Maeterlinck: può rifare con ugual facilità il canto

¹³ Cfr. E. Thovez, *Il pastore il gregge e la sampogna. Dall'“Inno a Satana” alla “Laus vitae”*, Napoli, Ricciardi, 1911, p. 226.

¹⁴ *Ivi*, p. 199.

¹⁵ *Ibidem*.

panteistico dello Shelley, l'inno universale e l'ode civile del Whitman, l'epinicio di Pindaro, il poema peripatetico del Byron, l'episodio classico di Leconte de Lisle, l'elegia romana del Goethe, il sonetto decorativo dell'Heredia, la ballata fantastica del Poe, la novella oggettiva alla Flaubert, quella cinica alla Maupassant, il romanzo autopsicologico del Dostojewski e quello di tendenza del Tolstoj, la tragedia borghese dello Hauptmann, il dramma irrealista del Maeterlinck."¹⁶

Tutte queste doti, che ne fanno un poeta di straordinaria duttilità, dotato di un mimetismo eccezionale, non sono sostenute dall'autenticità dell'ispirazione per cui tutto risulta tragicamente approssimativo:

“Qual è la causa misteriosa di questo difetto di persuasione, di quest'ombra di freddezza che si pone tra noi e le creazioni del poeta? La causa è questa. Nelle opere del D'Annunzio della vera terribilità tragica, della vera grandezza eroica, del vero calore lirico, della genuina semplicità, dell'autentica densità filosofica non abbiamo che *il press'a poco*.”¹⁷

Mancanza di autenticità, mimetismo nella contraffazione, superficialità: nulla si salva nella valutazione di Thovez. Nel prosieguo il critico cita il parere di Benedetto Croce come esempio *e contrario* per la sua tesi. Croce infatti, nella prefazione alla rubrica *Reminiscenze ed imitazioni* sulla “Critica” del novembre 1903, aveva esposto con chiarezza la sua posizione sul problema delle fonti, che si innestava sull'idea del primato dell'opera letteraria così come lo avevano inteso i teorici del Settecento. Importante, scrive Croce, è il risultato e non tutto ciò che precede una vera opera d'arte, poichè il vero poeta assorbe in un atto completamente nuovo il già noto:

“Un'opera letteraria è tale perché ha una nota propria, originale, nuova; studiarla nelle sue fonti, nei suoi precedenti, nella materia che la costituisce; vale, dunque, andarla a cercare dove essa non è, e rinunciare a raggiungere una qualsiasi conclusione. Che, se per caso, nelle fonti, si ritrovasse intera l'opera letteraria presa in esame, ciò vorrebbe dire che quell'opera non era opera letteraria, ma semplice trascrizione di

¹⁶ Ivi, p. 205.

¹⁷ Ivi, p. 207.

un'opera o di più opere preesistenti: lavoro di copia o di combinazione meccanica, e perciò d'indole, non già estetica, ma pratica. Cosicché, 'studiare un'opera d'arte nelle sue fonti', è una vera e propria contraddizione in termini. Quando l'opera c'è, non si risolve nelle sue fonti; e quando si risolve, l'opera d'arte non c'è."¹⁸

Croce come "pragmatista" (così Thovez) pensa l'arte come intuizione e non come pensiero:

"Che se, in luogo di un'appropriazione senza altro, quell'opera vien sottomessa ad una serie di variazioni, che possono andare dal piccolo ritocco e dalla traduzione via via sino all'assorbimento di alcuni frammenti e motivi isolati in un'altra opera d'arte, l'unica questione letteraria che sorge è di vedere se il ritocco è felice, se la traduzione è bella, se l'imitazione è a suo luogo, se il nuovo organismo artistico è vitale."¹⁹

Thovez non si arrende alle osservazioni di Croce, mentre arriva a tratteggiare la figura di un D'Annunzio spasmodicamente teso al furto, attorniato da libri non per goderne ma per sfruttarli. Non a caso l'uso del termine "mosaico" per definire l'opera è in accezione tutta negativa: "Quando il D'Annunzio compone i suoi mosaici poetici con in una mano la penna, e le dita della altra fra le pagine di qualche autore, non si ferma a metà".²⁰

Sulla scia di Thovez si colloca l'agguerritissimo Giampiero Lucini, che inserisce nella sua *Antidannunziana* (1914) un *Mastro de' plagi dannunziani*. Il lungo elenco punta sulla mancanza di originalità che caratterizzerebbe l'opera dannunziana, definita un "fenomeno puramente

¹⁸ La citazione crociana è ivi, p. 218.

¹⁹ Ivi, p. 226.

²⁰ Cfr. Id., *L'arte del comporre di Gabriele D'Annunzio*, in Id., *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1921, p. 45. Molti interventi sull'argomento uscirono nel 1896 sulla "Gazzetta Letteraria", dove venivano elencati i debiti non solo con la letteratura francese (da Gustave Flaubert a Guy de Maupassant, da Joséphin Péladan a Théodore de Banville, da Charles Baudelaire a Paul Verlaine), ma anche con la letteratura russa (Lev Tolstoj, Fedor Dostoevskij) e americana (Walt Whitman).

cerebrale, ossia un serbatoio di energie psichiche”, mentre la poesia per Lucini deve essere “sentita” e non “orecchiata”:²¹

“Perché vi sono due modi d’acquisto delle idee: per esperienza propria, o per coltura. L’idea può essere il risultato di una concezione personale, ed allora ci appartiene veramente e porta l’impronta originale nostra; ma può essere acquistata per sovrapposizione e non per elaborazione diretta, e ci apparirà velata come nozione venuta d’altri. Essa non ci rappresenta in totalità, non è fatta a nostra simiglianza, figlia nostra; ma darà di noi quel tanto che può combaciare colle linee generali della nostra percezione; la quale, del resto, non può trovare, per altre manchevolezze organiche, il modo di dimostrarsi completamente, originalmente, intiera. A Gabriele D’Annunzio è più facile il secondo mezzo d’acquisto ideologico, che non il primo, per difetto essenziale.”²²

Nel suo *Mastro de’ plagi dannunziani*, diviso in sezioni, Lucini individua le fonti del *Piacere*. La letteratura più indagata è quella francese:

“*Initiation* di J. Peladan (vedi Thovez, *Gazzetta letteraria*, anno, XX n. 3). – *I concetti di Andrea Sperelli intorno al sonetto* sono le idee che Théodore de Banville, colle stesse parole, ha esposto nel suo *Petite traité de poésie française* – Per la situazione risolutiva del romanzo, cfr *Madeleine Férat*, *Cap. XI* dello Zola. – La figura del marchese *Mount Edcumbe* è copiata tal quale da un’altra che rappresenta un *baronetto inglese* conosciuto dal De Goncourt, il quale lo rende con molta vigoria nel suo *Journal* di molti volumi: non solo D’Annunzio vi prende lo spunto, ma ben anche colle parole, li episodii: ricorda la collezione di libri erotici, la descrizione delle rilegature ed altre particolarità che si possono leggere al cap. XIV del *Piacere* da pag. 359 in avanti.”²³

Sono riconosciuti rapporti situazionali anche con i primi romanzi verghiani:

“Se rileggiamo l’*Eros* di Verga, vi troviamo alcune situazioni principali che saranno impiegate nel *Piacere*. Il *Marchese Alberto* è il fratello maggiore di *Andrea Sperelli*; *Adele* è *Maria Ferres*, se non perfettamente simile nel carattere, però germana. Che differenza tra la *principessa Metelliana* e *donna Elena Muti*? Anche nel titolo dei due romanzi si accorge la parentela: ed il D’Annunzio deve aver sott’occhio l’*Eros* ed in

²¹ Cfr. G. P. Lucini, *Antidannunziana. D’Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1914, p. 291.

²² Ivi, p. 249.

²³ Ivi, pp. 257-258.

certi punti seguirlo a passo a passo, cercando di superarlo, o di essergli diverso, invano.”²⁴

Da parte sua D’Annunzio ha affermato ripetutamente la necessità di avvalersi della pagina altrui, dimostrando che l’*imitatio* è una forza attiva nel processo dell’elaborazione artistica: la scrittura diviene un’azione trasversale, un ponte gettato sulle letterature e sulle altre arti. Nel *Piacere* questa necessità è direttamente esplicitata:

“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. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Cino, del Petrarca, di Lorenzo de’ Medici, il ricordo d’un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il la, una nota che gli servisse di fondamento all’armonia della prima strofa.”²⁵

Spesso non si tratta di un recupero diretto ma di un percorso tortuoso dove le fonti s’intrecciano, si contaminano e si ricreano, come dimostrano alcuni esempi scelti fra il ricchissimo repertorio transtestuale del romanzo.

3. *Il romanzo e la sua storia*

Il Piacere è il primo romanzo dannunziano, composto tra luglio e dicembre 1888, “fra li ultimi stornelli della messe e le prime pastorali della neve”.²⁶ Troviamo la sua prima spora creativa nell’annuncio del 7 agosto 1887 sul “Fanfulla della Domenica”, dove si dichiara imminente la pubblicazione di un romanzo intitolato *Barbara Doni*, con evidente rimando onomastico all’amante di quegli anni Barbara Leoni. Qualche

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, in Id., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, p. 146.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 4 (Dedica a Francesco Paolo Michetti).

mese più tardi, sul "Capitan Fracassa" del 31 dicembre, lo scrittore chiarisce meglio il *plot* narrativo definendo *Il Piacere* un romanzo psicologico. Il manoscritto viene spedito a Emilio Treves il 1° febbraio 1889, con dedica "A Francesco Paolo Michetti", l'amico che aveva ospitato D'Annunzio nella sua casa di Francavilla durante la stesura. La stampa si conclude nel maggio, superate le non poche perplessità dell'editore per l'argomento scabroso. A partire dall'edizione del 1896 il romanzo esce con il soprattitolo *I romanzi della Rosa*, ciclo che avrebbe accolto *L'Innocente* e *Trionfo della morte*. A partire dall'Edizione Nazionale del 1928 il testo viene diviso in quattro libri e in capitoli, sostituendo i quindici capitoli e l'epilogo primitivi.

Nel 1894, in previsione di un'edizione francese (*L'Enfant de volupté*), il romanzo sarebbe stato ampiamente rivisto. Scrive a Georges Hérelle: "Veggio bene i difetti di quel libro: difetti specialmente di costruzione: e sono lieto di avere un'occasione per correggerli almeno in parte".²⁷ In tal modo il *Piacere*, nel punto finale della parabola genetica, si configura come opera translinguistica, con interessanti innesti su un impianto narrativo nuovo. Diamo conto di un caso esemplare, in cui l'autore (e non il traduttore Hérelle) cassa il passo sul sonetto desunto dal *Petit traité de poésie française* (1872) di Banville (in elenco tra i plagi evidenziati da Lucini). L'imprestito, troppo scoperto per i lettori transalpini, come altre digressioni estetiche, era divenuto ridondante anche per D'Annunzio.²⁸ Questo il passo francese:

²⁷ Cfr. Id., *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Rocco Carabba, 2004, p. 185 (lettera del 30 maggio 1894).

²⁸ Si veda F. Livi, *D'Annunzio, Hérelle e "L'Enfant de volupté"*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani in Pescara (Pescara – Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989)*, Pescara, Fabiani, 1989, pp. 203-221.

“La forme du Sonnet est magnifique, prodigieusement belle, — et cependant infirme en quelque sorte; car les tercets, qui à eux deux forment six vers, étant d’une part physiquement plus courts que les quatrains, qui à eux deux forment huit vers, — et d’autre part semblant infiniment plus courts que les quatrains, — à cause de ce qu’il y a d’allègre et de rapide dans le tercet et de pompeux et de lent dans le quatrain; — le Sonnet ressemble à une figure dont le buste serait trop long et dont les jambes seraient trop grêles et trop courtes. Je dis ressemble, et je vais au-delà de ma pensée. Il faut dire que le Sonnet ressemblerait à une telle figure, si l’artifice du poète n’y mettait bon ordre.”²⁹

Il passo di Banville si era formalizzato in calco nel *Piacere*:

“La forma del sonetto, pur essendo meravigliosamente bella e magnifica, è in qualche parte manchevole; perché somiglia una figura con il busto troppo lungo e le gambe troppo corte. Infatti le due terzine non soltanto sono in realtà più corte delle quartine, per numero di versi; ma anche sembrano più corte delle quartine, per quel che la terzina ha di rapido e di fluido nell’andatura sua in confronto alla lentezza e alla maestà della quartina. Quegli è migliore artefice, il quale sa coprire la mancanza; il quale, cioè, serbando alle terzine la imagine più precisa e più visibile e le parole più forti e più sonore, ottiene che le terzine grandeggino e armonizzino con le superiori strofe senza però nulla perdere della lor leggerezza e rapidità essenziali.”³⁰

Nella traduzione francese D’Annunzio preferisce inserire considerazioni sul rinnovamento morale di Andrea:

“Dans la langueur de son sang, dans la faiblesse de sa chair, par la suggestion des paysages nobles et calmes, Andrée avait eu la vague illusion qu’une vie morale nouvelle s’éveillait peu à peu dans les profondeurs de son âme étonnée. [...] Sur l’aspiration renaissante qui le ramenait à la Femme, flottait comme une vapeur mystique Un rêve pieux de pureté voilait son désir obscur.”³¹

Nella stesura definitiva Andrea Sperelli è un giovane aristocratico, raffinato incisore e poeta, rappresentante di una società moralmente fiaccata; nel suo progetto edonistico-estetico campeggia il motto “il verso è

²⁹ Th. De Banville, *Petit traité de poésie française*, in Id., *Œuvres*, Genève, Slatkine, 1972, vol. VII, p. 205.

³⁰ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 147.

³¹ Id., *L’Enfant de volupté*, Paris, Calmann-Lévy, 1897, p. 139. Per il distacco critico dell’autore in questa fase, si veda G. Baldi, *Le ambiguità della “decadenza”*, Napoli, Liguori, 2008, p. 28.

tutto".³² In lui, artista *faber*, è già sbizzato l'eroe dannunziano che, abbandonando gli aspetti di estrema decadenza, assumerà nei romanzi futuri dei precisi tratti superomistici. *Il Piacere* è in linea con le nuove istanze del romanzo psicologico e di idee, mostrando una struttura aperta, intessuta di brani di prosa d'arte in cui si passa dal tono alto a quello intimistico meditativo. Il livello linguistico si modula su un solo registro, quello dell'autore, condiviso dal narratore.

Come in altre occasioni, D'Annunzio inventa un espediente pubblicitario per favorire le vendite del libro. Diffonde un'acquaforte con un soggetto femminile dormiente, avvolto in un drappo di seta e afferma che il disegno è opera dello stesso Andrea Sperelli. Il protagonista del romanzo, dunque, viene subito investito di un ruolo duplice: come figura di *artifex additus artifici* è sia l'interprete della *fictio* sia l'analista di una condizione estetica che lo coinvolge in prima persona. Simulando un intreccio sapiente di realtà e finzione, di *inventio* e autobiografismo, D'Annunzio alimenta le fantasie di quel pubblico borghese che seguiva le sue *Cronache mondane*.

L'elaborazione testuale del *Piacere* si avvale degli antigrafici di alcune novelle, delle raccolte poetiche di quegli anni e delle lettere a Barbara Leoni. Il primo nucleo narrativo è da cercarsi in un racconto pubblicato il 22 marzo 1885 nel "Fanfulla della Domenica" con il titolo *Frammento*, nel quale si narra la storia della relazione amorosa tra Andrea e Elena, omonimi dei futuri protagonisti del *Piacere*: la vicenda adombra la breve *liaison* sentimentale tra D'Annunzio e la giornalista Olga Ossani (Febea), iniziata nel novembre 1884 e conclusasi nel marzo 1885 con il matrimonio di lei con il giornalista Luigi Lodi. Le pagine del *Frammento* in cui si descrive la passeggiata romana degli amanti sono utilizzate (con minime

³² Cfr. G. d'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 145.

varianti) nella prima parte del *Piacere*, secondo un processo di intertestualità interna; mentre il testo residuo sarà pubblicato con titolo *Il commiato* nella raccolta di novelle *San Pantaleone* (1886).

La procedura intertestuale tocca anche numerosi passi degli articoli che il giovane Gabriele aveva pubblicato sulle riviste della capitale come “cronache” e “favole mondane”: autentiche prove di scrittura per il futuro romanzo, ricchissimo serbatoio di temi diversi, dall’arte alla moda. Un caso paradigmatico è quello che riguarda le descrizioni delle nobildonne romane, dei loro abbigliamenti e acconciature, reimpiegate per costruire le figure femminili del romanzo. Si legga l’articolo *Spigolature* (“Tribuna”, 1° novembre 1887), che sfrutta osservazioni attinte da Péladan:³³

“Oramai tutte le donne, educate nel lusso e velate d’una certa incipriatura estetica, si somigliano [...]

La donna spirituale è d’una natura infinitamente più nobile e più alta che non la donna materiale. Pur tuttavia ella porta nella commedia umana elementi assai più pericolosi. Una romantica è occasione di peccato e di disordine, più che s’ella facesse pubblica professione d’impudicizia. Mai, con la dedizione pura e semplice del suo corpo, la donna seminerà tutti i mali che sorgeranno al suo passare se la lettura l’ha esaltata e s’ella irraggia una capziosa luce ideale”,³⁴

ma rinvia anche al *Piacere* in una precisa circolarità di rimandi, per questa descrizione di Elena Muti:

“Possedendo una certa intelligenza, essendo stata educata nel lusso d’una casa romana principesca, in quel lusso papale fatto di arte e di storia, ella erasi velata d’una vaga incipriatura estetica, aveva acquistato un gusto elegante; ed avendo anche

³³ Si veda J. Péladan, *L’Initiation sentimentale*, Paris, Dentu, 1887.

³⁴ G. d’Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, Testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996, vol. I (1882-1888), p. 939. Si veda I. Ciani, “Il piacere”, *romanzo d’una vita*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani in Pescara (Pescara – Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989)*, cit., pp. 37-67; Id., *La rielaborazione del testo giornalistico nell’opera*, in *D’Annunzio, il testo e la sua rielaborazione*, in “Quaderni del Vittoriale”, 56, 1977, pp. 24-47; G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., pp. 1106 ss. (commento della curatrice).

compreso il carattere della sua bellezza, ella cercava, con finissime simulazioni e con una mimica sapiente, di accrescerne la spiritualità, irraggiando una capziosa luce d'ideale. Ella portava quindi, nella comedia umana, elementi pericolosissimi; ed era occasione di ruina e di disordine più che s'ella facesse pubblica professione d'impudicizia."³⁵

4. I livelli intertestuali del "Piacere"

L'intreccio tra scrittura narrativa e scrittura critica, con digressioni sull'arte, con interventi su temi filosofico-estetici, letterari e musicali, fa del *Piacere* un romanzo 'moderno', attento alle posizioni estetiche del Novecento, in una fase di crisi della formula naturalista. D'Annunzio opera su una struttura scarna e semplificata, tutta dentro i ricordi e i pensieri di Andrea. Il romanzo mostra, per contro, una complessa impalcatura transtestuale con esempi appariscenti di paratestualità, metatestualità e ipertestualità. Le fonti letterarie sono state capillarmente individuate: Baudelaire, Flaubert e Maupassant, la narrativa di Paul Bourget e la prosa di Edmond e Jules de Goncourt, ma anche il *Journal intime* di Henri-Frédéric Amiel (1883), l'*Initiation sentimentale* di Péladan (1887), *À rebours* di Joris-Karl Huysmans (1884).³⁶ I rapporti con la cultura inglese, dalla poesia di John Keats e Percy Bysshe Shelley alla saggistica di Walter Pater e John Ruskin, nascono con la mediazione dell'amico Enrico Nencioni.³⁷

Sul piano paratestuale il *Piacere* mostra alcuni elementi di indubbio interesse. Nella dedica all'amico pittore Francesco Paolo Michetti,

³⁵ Ivi, p. 261.

³⁶ Su D'Annunzio e la cultura francese si veda G. Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, prefazione di G. Oliva, introduzione di P. Gibellini, a cura di M. Rasera, Lanciano, Carabba, voll. I e II, 2013 e M. R. Giacon, *Le fonti francesi di D'Annunzio* (in corso di stampa).

³⁷ Si veda M. R. Giacon Hermosilla, *D'Annunzio e Nencioni: descrizione del personaggio femminile e ascendenze nencioniane nel "Piacere"*, in "Studi novecenteschi", XII, 30, dicembre 1985, pp. 209-273.

D'Annunzio spiega le ragioni del nuovo romanzo, rinviando a tutta quella serie d'interventi che in Francia avevano sollevato un acceso dibattito sulla formula del romanzo naturalista: da Ferdinand Brunetière a Maurice Barrès, da Téodor de Wyzewa a Bourget. Nello stesso tempo egli usa la tecnica dell'antifrasi nei confronti dell'intero assetto etico-estetico del libro, anticipando e annullando le inevitabili accuse d'immoralità:

“Questo libro, composto nella tua casa dall'ospite bene accetto, viene a te come un rendimento di grazie, come un ex-voto. [...]

Sorrido quando penso che questo libro, nel quale io studio, con tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottilità e falsità e crudeltà vane, è stato scritto in mezzo alla semplice e serena pace della tua casa, fra gli ultimi stornelli della messe e le prime pastorali della neve, mentre insieme con le mie pagine cresceva la cara vita del tuo figliuolo.”³⁸

È un'antifrasi non del tutto pretestuosa, se D'Annunzio avrebbe in seguito preso le distanze in sede critica dal personaggio di Andrea, esteta moralmente fiaccato e non più idoneo a rappresentare la modernità letteraria.³⁹ All'altezza del romanzo, tuttavia, la posizione estetica di Sperelli è quella dello stesso D'Annunzio, un artista poliedrico che incarna l'esteta per eccellenza, i cui valori sono riconducibili all'edonismo:

“Egli passava dall'uno all'altro amore con incredibile leggerezza; vagheggiava nel tempo medesimo diversi amori; tesseva, senza scrupolo, una gran trama d'inganni, di finzioni, di menzogne, d'insidie per raccogliere il maggior numero di prede.”⁴⁰

A quali modelli letterari guardava il giovane D'Annunzio? Al protagonista di *À rebours*, ma con molti distinguo: anche se munito di una cultura ben più sofisticata e matura, Des Esseintes appare esasperato e solipsistico, mentre Sperelli si specchia nella realtà sociale e ne vive le

³⁸ G. d'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 4.

³⁹ Si veda G. Baldi, *Le ambiguità della “decadenza”*, cit., pp. 7 ss.

⁴⁰ G. d'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 104.

contraddizioni. Si veda il piacere, tutto intransitivo, della rituale vestizione del protagonista di Huysmans:

“ [...] Des Esseintes se frotta les mains, et s’installe devant une bibliothèque vitrée où un jeu de chaussettes de soie était disposé en éventail ; il hésitait sur la nuance, puis, rapidement, considérant la tristesse du jour, le camaïeu morose de ses habits, songeant au but à atteindre, il choisit une paire de soie feuille-morte, les enfila rapidement, se chaussa de brodequins à agrafes et à bouts découpés, revêtit le complet, gris-souris, quadrillé de gris-lave et pontillé de martre, se coiffa d’un petit melon, s’enveloppa d’un mac-farlane blue-lin et, suivi du domestique qui pliait sous les poids d’une malle, d’une valise à soufflets, d’un sac de nuit, d’un carton à chapeau, d’une couverture de voyage renfermant des parapluies et des cannes, il gagna la gare.”⁴¹

Al contrario, in Sperelli si nota un certo compiacimento transitivo nell’idea che questa raffinatezza potrà essere esibita, anche se con sprezzante superiorità:

“Vestendosi, aveva una infinità di minute cure della sua persona. Sopra un gran sarcofago romano, trasformato con molto gusto in una tavola per abbigliamento, erano disposti in ordine i fazzoletti di batista, i guanti da ballo, i portafogli, gli astucci delle sigarette, le fiale delle essenze, e cinque o sei gardenie fresche in piccoli vasi di porcellana azzurra. Egli scelse un fazzoletto con le cifre bianche e ci versò due o tre gocce di pao rosa; non prese alcuna gardenia perché l’avrebbe trovata alla mensa di casa Doria; empiì di sigarette russe un astuccio d’oro martellato, sottilissimo, ornato d’uno zaffiro su la sporgenza della molla, un po’ curvo per aderire alla coscia nella tasca de’ calzoni. Quindi uscì.”⁴²

Certi tratti quasi maniacali di Andrea, segno di un Io malato, pessimista e dolente, sono ispirati alle speculazioni di Bourget (*Essais de psychologie contemporaine* e *Physiologie de l’amour moderne*, 1889) e ai trattati di psicologia sperimentale di Théodule Ribot (*Les maladies de la*

⁴¹ J.-K. Huysmans, *À rebours*, in Id., *Romans I*, Édition établie sous la direction de P. Brunel, Paris, Robert Laffont, 2005, pp. 681-682. Il romanzo è citato in G. d’Annunzio, *I libri nuovi in Francia*, in Id., *Scritti giornalistici*, cit., vol. I (1882-1888), p. 1178 (uscito in “La Tribuna”, 17 maggio 1888). Per la fortuna di *À rebours* in Italia tra il 1884 e il 1889 si veda G. Tosi, *Le fonti francesi*, in Id., *D’Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, cit., vol. II, pp. 698-704.

⁴² G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 73.

volonté, 1883 e *Les maladies de la personnalité*, 1885): indagini sulla personalità che influenzeranno anche *L'innocente* e il *Trionfo della morte*. Ci sono poi i modelli letterari degli eroi di Alfred de Musset, George Sand e ancora Bourget: figure archetipiche di *dandy* e *flâneur* che trasformano raffinatezza e vita mondana in espressione estetica sul filo della biografia e della letteratura. È un *cliché* ben tratteggiato da Baudelaire nel saggio del 1863 *Le peintre de la vie moderne*, dove si descrive l'eterna ambivalenza dell'artista che nutre in sé la meraviglia del fanciullo e la distaccata ricerca di distinzione del *dandy*:

“Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit. [...] Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences [...]”⁴³

Sperelli è un aristocratico che parla del “diluvio democratico” come segno della barbarie moderna, perfetta cifra di una mercificata società borghese. L'idea è presente nei materiali preparatori del dramma *La nemica* (mai portato a termine):

“La democrazia moderna ha per compito di tutto imbruttire e tutto volgarizzare. La delicatezza estetica, l'eleganza, l'atticismo, l'urbanità, il soave, lo squisito, il *nuancé*, tutto ciò che fa il fascino d'una letteratura eletta, e d'una cultura aristocratica sparisce a poco a poco”;⁴⁴

e ritorna in questa forma nel *Piacere*:

⁴³ Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in Id., *Critique d'art*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, vol. II, pp. 710-711 (*Le Dandy*).

⁴⁴ G. d'Annunzio, *La nemica*, in Id., *La nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1998, p. 16. Si veda G. Baldi, *Le ambiguità della “decadenza”*, cit., p. 15.

“Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italica, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d’ eletta cultura, d’ eleganza e di arte. A questa classe, ch’io chiamerei arcadica perché rese appunto il suo più alto splendore nell’ amabile vita del XVIII secolo, appartenevano gli Sperelli. 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.”⁴⁵

Vero e proprio ispiratore del pensiero sperelliano è tuttavia, nell’incrocio intertestuale, un passo di Amiel:

“Le prodigieux déluge démocratique ne fera pas le mal que l’ invasion des Barbares n’ a pas pu faire, il ne noiera pas immédiatement les résultats de la *haute culture*; mais il faut se résigner à ce qu’ il commence par tout enlaidir et par tout vulgariser, de même que l’ intrusion soudaine de la rue dans le salon submerge la bonne société et réduit au silence les gens comme il faut.”⁴⁶

Sul piano metatestuale si formalizza così l’ idea di *Bildung* di Sperelli, basata sul culto mistico della bellezza. Il continuo commento a opere di pittura e di musica corrisponde peraltro alla formazione del giovane D’ Annunzio, dominata da un onnivoro bisogno di conoscenze: arti figurative dal Medioevo all’ età contemporanea e dai Primitivi al *Liberty*,² trattati di pittura sull’ arte italiana dove spicca perfino la presenza di un “modesto storico dell’ arte francese”⁴⁷ come Georges Lafenestre (*La Peinture italienne*, 1885). Ed è ovviamente importante la conoscenza di *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* di Pater (1873), dove troviamo – a proposito di Giorgione – la sintesi della concezione artistica sperelliana

⁴⁵ G. d’ Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 34.

⁴⁶ H-F. Amiel, *Journal intime*, Texte établi et annoté par Ph. M. Monnier et A. Cottier-Duperrex, Edition intégrale publiée sous la direction de B. Gagnebin et Ph. M. Monnier, Lausanne, Éditions L’ Age d’ Homme, 1983, t. V (Mai 1863-Octobre 1865), p. 789 (sottolineature nostre). Si veda G. Tosi, *Le fonti francesi dell’ estetismo di Andrea Sperelli*, in Id., *D’ Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, cit., vol. II, pp. 705 ss.

⁴⁷ Cfr. Id., *La fortuna del “Martyre de saint Sébastien”*, ivi, vol. II, p. 860.

(“he is typical of that aspiration of all the arts towards music [...] towards the perfect identification of matter and form”)⁴⁸ che sarà trasferita nel *Piacere*.

Analogamente un passo de *La Peinture anglaise* pubblicato da Ernest Chesneau nel 1882 (“Lawrence a le culte de la toilette: le falbalas, les fourrures, les velours, voilà ce qui le préoccupe d’abord [...] l’éclat des yeux, les bouches entr’ouvertes sont rendus admirablement”)⁴⁹ sarà trasferito in modo letterale nel romanzo:

“Pareva una creatura di Thomas Lawrence; aveva in sé tutte le minute grazie feminine che son care a quel pittore dei falpalà, dei merletti, dei velluti, degli occhi luccicanti, delle bocche semiaperte.”⁵⁰

Un vasto tratto intertestuale è rappresentato dal “Giornale intimo” di Maria Ferres incastonato nel secondo libro del *Piacere*, “un Itinerario dell’Anima”⁵¹ strutturato sull’eco del *Journal intime* (“itinéraire d’une âme”)⁵² di Amiel, dove prevale il carattere estetico e filosofico vagamente elaborato sul pensiero di Arthur Schopenhauer:

“Tous ces innombrables et merveilleux symboles [...] les formes, les couleurs, les végétaux, les êtres vivants [...] m’apparaisaient charmants et saisissants [...] Un paysage quelconque est un état de l’âme et qui lit dans tous les deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail.”⁵³

⁴⁸ Cfr. W. Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, with an Introduction and Notes by K. Clark, London, Fontana, 1961, p. 134.

⁴⁹ Cfr. E. Chesneau, *La Peinture anglaise*, Paris, Quantin, 1882, p. 58 e p. 63.

⁵⁰ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 40.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 188.

⁵² Cfr. H-F. Amiel, *Journal intime*, cit., t. II (Janvier 1852 – Mars 1856), p. 43.

⁵³ *Ivi*, p. 62.

Se il protagonista del romanzo ama, come è noto, la poesia delle origini,⁵⁴ le preziosità lessicali gli arrivano tuttavia dai simbolisti e dai parnassiani, Baudelaire, Banville, Théophile Gautier. E il Goethe delle *Elegien*, da cui D'Annunzio trae spunto per le proprie *Elegie romane* composte negli stessi anni, è direttamente citato.⁵⁵ Se è vero del resto che Andrea Sperelli “quasi sempre, per incominciare a comporre, [...] aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta”,⁵⁶ le citazioni poetiche del *Piacere* instaurano sempre contaminazioni forti e vistosi cortocircuiti con le precedenti raccolte poetiche dello stesso D'Annunzio.

Altro amore assoluto di Sperelli è la musica, che tocca i precordi instillando un sentimento d'inquietudine profonda. Nei suoi articoli su Richard Wagner, D'Annunzio ne definisce i caratteri:

“Soltanto alla musica è oggi dato esprimere i sogni che nascono nelle profondità della malinconia moderna, i pensieri indefiniti, i desiderii senza limiti, le ansie senza causa, le disperazioni inconsolabili, tutti i turbamenti più oscuri e angosciosi che noi abbiamo ereditato dagli Oberman, dai René, dai Jocelyn, dai Guérin, dagli Amiel e che trasmetteremo ai nostri successori.

Riccardo Wagner non soltanto ha raccolto nella sua opera tutta questa spiritualità e questa idealità sparse intorno a lui, ma, interpretando il nostro bisogno metafisico, ha rivelato a noi stessi la parte più occulta di nostra intima vita.”⁵⁷

Il commento ai brani musicali denota una sensibilità sottile e una conoscenza non comune, con citazioni di Boccherini, Cherubini, Paisiello e Scarlatti. Il primo posto va però alla musica tedesca, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelsson, Schuman e Brahms, ma soprattutto Bach:

⁵⁴ Si veda A. Nozzoli, *Il libro di versi di Andrea Sperelli*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani in Pescara (Pescara – Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989)*, cit., pp. 253-267.

⁵⁵ Si veda G. d'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 88.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 146.

⁵⁷ *Id.*, *Il caso Wagner III*, in *Id.*, *Scritti giornalistici*, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, Testi raccolti da G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, vol. II (1889-1938), p. 250 (uscito in “La Tribuna”, 3 agosto 1893).

“L’*Adagio* aveva una elevazion di canto così possente, salva con tal volo alla sommità dell’estasi, con tal piena sicurezza allargavasi all’Infinito, che parve la voce d’una creatura soprumana la quale effondesse nel ritmo il giubilo d’una sua conquista immortale. Tutti gli spiriti erano trascinati dall’onda irresistibile.”⁵⁸

Rappresentato minuziosamente è il mondo romano in cui si muovono Andrea Sperelli ed Elena Muti, con ampi suggerimenti di Péladan per le atmosfere, le ritualità e le conversazioni galanti che si svolgono nel chiuso dei palazzi. Per la descrizione degli interni praticata con maniacale ossessione per il particolare, soprattutto nel primo libro del romanzo, D’Annunzio attinge al collezionismo orientaleggiante di Edmond de Goncourt (*La Maison d’un artiste*, 1881) e a vari spunti di Bourget (*Mensonges*, 1887). Per gli esterni soccorre il *Voyage en Italie* di Hyppolite-Adolphe Taine (1866) e il nuovo strumento del *Baedeker*. Le descrizioni delle ville, dei parchi e dei cieli romani, colte dal vivo o dai libri o attraverso sottili suggestioni pittoriche (Claude Lorrain), sono parte integrante dell’estetica di Sperelli. Si pensi a questa metafora mortuaria che rispecchia l’inquietudine del protagonista:

“Era un tramonto paonazzo e cinereo, un po’ lugubre [...] come un velario greve. Intorno alla fontana della piazza Barberini i fanali già ardevano, con fiammelle pallidissime come ceri intorno a un feretro”;⁵⁹

sapientemente estratta dal taccuino romano del Taine:

“Cette Rome hier au soir toute noire [...] quel spectacle *mortuaire* ! *La place Barberini* [...] est un catafalque de pierre où brûlent quelques flambeaux oubliés ; les pauvres petites lumières semblent s’engloutir dans le lugubre suaire d’ombre.”⁶⁰

⁵⁸ Id., *Il Piacere*, cit., p. 283.

⁵⁹ Ivi, p. 80.

⁶⁰ H. Taine, *Voyage en Italie*, Paris, Hachette, 1866, vol. I, p. 155 (sottolineature nostre).

Le figure femminili sono l'altro fondamentale elemento decorativo del romanzo⁶¹ e spesso si sovrappongono alle dame aristocratiche che le cronache giornalistiche dannunziane osservavano e studiavano direttamente, ma ancor più sovente si ispirano alla pittura. Si veda questa descrizione di Ippolita Albònico, animatrice dei salotti, dove esplicita è la forma ekfrastica:

“Questa dama aveva nella sua persona una grande aria di nobiltà, somigliando un poco a Maria Maddalena d’Austria, moglie di Cosimo II de’ Medici, nel ritratto di Giusto Suttermans, ch’è in Firenze, dai Corsini. Amava gli abiti sontuosi, i broccati, i velluti, i merletti. I larghi *collari medicei* parevano la foggia meglio adatta a far risaltare la bellezza della sua testa superba.”⁶²

O quella analoga della marchesa di Ateleta:

“Ella attraeva specialmente per la sua arguta giocondità, per la libertà de’ suoi motti, per il suo infaticabile sorriso. I lineamenti gai del volto rammentavano certi profili femminili ne’ disegni del Moreau giovine, nelle vignette del Gravelot. Ne’ modi, ne’ gusti, nelle fogge del vestire ella aveva qualche cosa di pompadouresco, non senza una lieve affettazione, poiché era legata da una singolar somiglianza alla favorita di Luigi XV.”⁶³

Ma si pensi anche ai primi ritratti di Maria Ferres, conformi ai modelli dei Primitivi e dei Preraffaelliti, alle “Vergini ne’ *tondi* fiorentini del tempo di Cosimo”, con la sua chioma nerissima che ricorda l’“Antinoo Farnese”⁶⁴ e i suoi abiti sofisticati:

⁶¹ Si veda A. Andreoli, *Struttura narrativa e personaggi femminili nel "Piacere"*, in *Il Piacere. Atti del XII Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani in Pescara (Pescara – Francavilla al Mare 4-5 maggio 1989)*, cit., pp. 125-139.

⁶² G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 108. Per un’eco del romanzo *L’Initiation sentimentale* di Péladan si veda E. Thovez, *I fondi segreti del superuomo*, in Id., *L’arco di Ulisse. Prose di combattimento*, cit., pp. 52-60.

⁶³ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 41.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 161.

“Portava un abito d’uno strano color ruggine [...] che si trovano ne’ quadri del divino Autunno, in quelli dei Primitivi, e in quelli di *Dante Gabriele Rossetti*. [...] Un altro nastro verdemare, ma sottile, cingeva il collo, annodato a sinistra con un piccolo cappio. Un nastro anche eguale legava l’estremità della prodigiosa treccia cadente di sotto a un cappello di paglia coronato d’una corona di giacinti simile a quella della Pandora d’Alma Tadema.”⁶⁵

Pittoriche ma anche letterarie sono le suggestioni messe in campo nell’ambiguo ritratto di Elena Muti. Elena trabocca sensualità, tutta desunta dal Péladan de *L’Initiation sentimentale* e dai Goncourt di *Idées et sensations* (1866). E la descrizione gioca sul tema dell’enigmaticità leonardesca (*La Gioconda*),⁶⁶ con riferimenti alla lirica di Bourget *Heures de regret* e al *Journal* dei Goncourt:

“Ella era in verità, ancor più desiderabile che una volta. L’enigma quasi direi plastico della sua bellezza era ancora più oscuro e attirante [...] aveva negli occhi e nella bocca un singolar contrasto di espressione: quell’espression passionata, intensa, ambigua, sovrumana, che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la profonda corruzione dell’arte, ha saputo infondere in tipi di donna immortali come Monna Lisa e Nelly O’ Brien.”⁶⁷

Elemento estetizzante di primo piano sono le mani della donna. Il tema è presente nella poesia simbolista e parnassiana, ma nel *Piacere* sono strette le connessioni con il Bourget di *Mensonges*⁶⁸ e il Flaubert di

⁶⁵ Ivi, p. 171.

⁶⁶ Si veda I. Ciani, *La rielaborazione del testo giornalistico nell’opera*, cit., p. 30.

⁶⁷ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 145. Si veda il famoso passo (“Toute les femmes sont des énigmes”), in E. e J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Texte intégral établi et annoté par R. Ricatte, Préface et chronologie de R. Kopp, Avant-Propos de l’Académie Goncourt, Introduction de R. Ricatte, Paris, Robert Laffont, 1989, vol. I (1851-1865), p. 543 (11 marzo 1860).

⁶⁸ Cfr. P. Bourget, *Mensonges*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Plon & Nourrit et C.ie, 1899, vol. I, p. 52: “Ses mains semblaient fragiles, tant les doigts en étaient fuselés et comme *transparents*”. Per i rapporti con Bourget si veda G. Tosi, *Le fonti francesi*, cit., pp. 695-697. Per il tema in *Idées et sensations* dei Goncourt si veda G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 1165 (commento della curatrice).

Salammbô (1862). O si pensi a questo accenno in *Mademoiselle de Maupin* di Théophile Gautier (1835):

“Croyez-vous qu’Allegri ne soit pour rien dans votre idéal ? C’est à lui que la dame de vos pensées a volé cette blancheur mate et chaude qui vous ravi. [...] Ces mains grasses et fines peuvent être réclamées par Danaé ou Madeleine. [...] Vous avez deviné un bras d’après la main, un genou d’après une cheville”;⁶⁹

che ritroviamo appena modificato nella pagina dannunziana:

“Egli guardò le braccia di Elena, scoperte insino alla spalla. [...] Le dita vagavano su le cesellature dell’arma; e l’unghie lucenti parevano continuare la finezza delle gemme che distinguevano le dita.

– Voi, se non erro, [...] dovete avere il corpo della Danae del Correggio. Lo sento, anzi, lo veggio, dalla forma delle vostre mani. [...] Non immaginate voi dal fiore la intera figura della pianta?”⁷⁰

Arriviamo alla parte finale, alla chiusura necessariamente senza esito risolutivo, come era inevitabile per un romanzo costruito su tali premesse estetico-narrative. I riscontri possibili saranno dunque da ricercarsi in autori come il Bourget di *Un crime d’amour* (1886), in cui i protagonisti Armand e Hélène soffrono “une maladie de l’âme”.⁷¹ Le ultime battute del romanzo ricacciano Andrea dentro la sua inattività esistenziale, lo riconducono inesorabilmente a interpretare il suo ruolo, quello descritto nei trattati di psicologia sperimentale e nelle cronache mondane:

“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.

⁶⁹ Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin. Double amour*, in Id., *Œuvres. Choix de romans et de contes*, édition établie par P. Tortonese, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 221.

⁷⁰ G. d’Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 56.

⁷¹ Cfr. P. Bourget, *Un crime d’amour*, Paris, Lemerre, 1886, p. 58.

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.”⁷²

Il primo romanzo dannunziano si offriva al pubblico come un denso coacervo di esperienze culturali, dove la presenza di altri testi, anteriori o sincronici, ne definiva lo statuto polisemico. Accusato di plagio, costretto a continue prese di posizione difensive, D'Annunzio si avvaleva dell'idea forte che oggi passa sotto lo statuto intertestuale: l'elaborazione del concetto di fonte, che nei processi letterari individua un nuovo modo di interpretare i rapporti tra testi. Come intertesto capace di mescolare e rifondere altri testi esistiti o esistenti, l'opera produce dunque continuamente una molteplicità di nuovi sensi:

“ [...] dans l'univers discursif du livre, le destinataire [...] fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte ; de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte).”⁷³

Come diceva già D'annunzio, “l'originalità vera di uno scrittore risiede [... in quella virtù per la quale tutto ciò che egli tocca pare divenuto sua proprietà”.⁷⁴

⁷² G. d'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 357.

⁷³ J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, cit., p. 84.

⁷⁴ Citiamo la traduzione della lettera ad André Maurel pubblicata nella “Gazzetta Letteraria” dell'8 febbraio 1896.

Copyright © 2015

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies