

Gianni Oliva

**D'ANNUNZIO  
E LA POETICA  
DELL'INVENZIONE**

Volume pubblicato con il contributo del Ministero Università e  
Ricerca Scientifica e Tecnologica - Università « G. D'Annunzio »,  
Chieti.

Mursia

<sup>5</sup> A. Conti, *L'arte a Roma. Novissimum agmen*, in « La Tribuna », 4 ottobre 1985.

<sup>6</sup> A. Conti, *Giorgione*, Firenze, Alinari, 1894.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>8</sup> A. Conti, *La Beata Riva*, Milano, Treves, 1900.

<sup>9</sup> Cfr. G. Oliva, *I nobili spiriti*, Bergamo, Minerva Italica, 1979, p. 172.

## II.

### ANDREA SPERELLI E L'"INVENZIONE" DEL MONDO

#### Premessa

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. Talvolta la visione è così lucida che produce in quegli spiriti un'angoscia: si sentono essi come soffocare dalla piechezza della vita rivelata e si sbigottiscono de' loro stessi fantasmi [PC 88].

Lo speciale rapporto con le cose costituisce una costante della complessa personalità sperelliana e la base per individuarne i meccanismi segreti che l'alimentano. Ciò che egli vede e sente non è mai registrato fedelmente, ma ricreato, « reinventato » alla luce di una sensibilità straordinaria che conferisce nuovi significati al mondo esterno. Le sue facoltà percettive tendono ad interpretare la realtà caricandola di simboli polivalenti. Dopo la malattia, come nel caso appena citato, l'esercizio dei sensi si intensifica: nel raccoglimento provocato dall'assenza di desiderio, di volontà e di memoria, « il suo spirito si stendeva, si svolgeva, si dispiegava, si sollevava dolcemente come l'erba premuta in su' sentieri; diveniva infine verace, ingenuo, originale, libero, aperto alla pura conoscenza, disposto alla pura contemplazione; attirava in sé le cose, le concepiva come modalità del suo proprio essere, come forme della sua propria esistenza » [PC 202]. E in parte anticipato in questa analisi quanto, in anni più tardi, D'Annunzio osserverà nelle *Faville*: « la malattia e la morte sono due muse bendate che ci conducono a scoprire in silenzio la spiritualità delle forme » [PC II, 613].

I sensi di Andrea giungono ad un grado estremo di tensione e la vista, in particolare, « a poco a poco mutavaglisi in

visione profonda e continua », tanto che « in ogni aspetto delle cose » si rifletteva « uno stato dell'anima sua »: « Se grete affinità egli scopriva tra la vita apparente delle cose e l'intima vita de' suoi desiderii e de' suoi ricordi » [PC 205]. Il mare è l'ampio campo visivo che permette la sperimentazione: Andrea ne studia attentamente la metamorfosi cromatiche (il passaggio graduale dal verde all'azzurro, al pallido argento) e aggiunge ad ogni immagine reale un'altra simbolica: le vele rosse sono « fiammelle erranti », le vele istoriate « somigliavano una processione di stendardi e di gonfaloni e di palvesi cattolici », oppure evocano « le ali de' cherubini ne' fondi delle ancone gottesche ». La distesa d'acqua colpisce la vista, ma anche la fantasia associativa: essa è non solo « delizia degli occhi » ma « onda di pace », « magica fonte di giovinezza » e « desta dolori, gioie, ricordi, sogni, consolazione; insomma, « alla guisa che una forte corrente elettrica rende luminosi i metalli e rivela la loro essenza dal color della loro fiamma, la virtù del mare illuminava e riveleva tutte le potenze e le potenzialità di quell'anima umana » [PC 206]. Il personaggio, sollecitato dalle circostanze, scatenava in questo caso la sua costituzionale forza inventiva che *filtra* il dato esterno e lo rielabora trasfigurandolo. Del resto, a Sperelli sono attribuite le facoltà del poeta che sa esprimere in un verso perfetto ciò che « esisteva *preformato* nella oscura profondità della lingua » [PC 215].

Resta inteso che muta con D'Annunzio il rapporto dello scrittore con le cose, giacché maggior poeta « è colui che sa scoprire, sviluppare, estrarre un maggior numero di cospicue preformazioni ideali » [PC 215].

Può essere utile pertanto un'indagine sull'universo dei sensi nel *Piacere* a dimostrazione di come si esercitano concretamente le capacità percettive di Sperelli. Una campionatura dell'uso del tatto, della vista (studiata soprattutto in rapporto ai colori) e, di seguito, dei suoni, del gusto, degli odori, può rivelarsi un modo per accertare da vicino le manifestazioni di una individualità eccentrica, che usa ridurre alle proprie esigenze la realtà oggettiva interpretandola alla luce di un obiettivo personalizzato.

#### I. La « house of life » e il rapporto con le cose

Il 1889, l'anno del *Piacere*, è in qualche modo una data spartiacque: il romanzo esce a distanza di pochi mesi dal

*Mastro don Gesualdo* di Verga. Ma se quest'ultimo conclude una stagione, l'altro ne inaugura una nuova. Si potrebbe arrivare a dire paradossalmente che Don Gesualdo muore in casa di Andrea Sperelli, visto che il personaggio verghiano finisce i suoi giorni per asfissia più o meno negli ambienti aristocratici che faranno da sfondo al libro dannunziano. Sembra che Verga si fermi dove D'Annunzio comincia e, forse, una delle ragioni per cui Verga si ostina in un indecifrabile silenzio sta proprio nell'evitare il pericolo di diventare D'Annunzio.

Muta, dicevamo, il rapporto dello scrittore con le cose: al rigido descrittivismo naturalistico subentra con D'Annunzio la tecnica del *fading*, dell'invenzione o ritrovamento neoplatonico. Si legga la descrizione di un interno nella pagina di un romanziere naturalista:

Nella camera, sul camino, era posato un orologio a pendolo in una scatola quadrata di mogano, con un largo quadrante, le ore segnate a grandi numeri, con la suoneria pesante. Accanto, stavano due candelabri rappresentanti tre cigni argentati che avvolgevano il collo intorno ad una faretra dorata, sotto una campana di vetro. Accanto al camino, una poltrona alla Voltaire, coperta di quella stoffa a scacchi che usano ricamare le bambine e le vecchie, protendeva i braccioli vuoti. Due piccoli paesaggi d'Italia, nel gusto di Bertin, un acquerello di fiori con una data scritta in basso in inchiostro rosso, e alcune miniature erano appesi alla parete. Sul cassetto ne di mogano stile Impero, una statuetta in bronzo nero rappresentante il Tempo in corsa, con la falce in avanti, serviva da porta orologio ad un orologio dai numeri di diamante su un fondo di smalto azzurro circondato di perle. Sul pavimento, un tappeto a frange allungava le sue punte nere e verdi. Alla finestra e al letto, le tende erano di un'antica tela di Persia a disegni rossi su fondo color cioccolato.

L'*incipit* di *Germinie Lacerteux* (1865) dei de Goncourt' è una semplice elencazione di oggetti, una rigorosa documentazione dell'arredo eseguita in carrellata, o, tutt'al più, una didascalia teatrale. Scopo dello scrittore è di mettere a suo agio il lettore offrendogli lo sfondo nudo e crudo in cui comincia a prendere vita l'azione.

Tutt'altra funzione assume, invece, l'arredamento per Andrea Sperelli. L'eroe dannunziano ha non solo la capacità di rinnovellare la sua visione del mondo, ma addirittura di resuscitare la natura morta, di conferire un'anima, soprattutto quando si tratta di oggetti che ornano la casa in cui abita.

Andrea vide nell'aspetto delle cose intorno riflessa l'ansietà sua; e come il suo desiderio si sperdeva inutilmente nell'attesa e i suoi nervi s'indebolivano, così parve a lui che l'essenza direi quasi erotica delle cose anche vaporasse e si dissipasse inutilmente. Tutti quegli oggetti, in mezzo a' quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità. Non soltanto erano testimoni de' suoi amori, de' suoi piaceri, delle sue tristezze, ma eran partecipi [PC 88].

L'identificazione tra D'Annunzio e il suo personaggio a questo punto è fin troppo evidente: « Ho fatto di me la mia casa; e l'amo in ogni parte » [LS 136] scriverà non a caso Angelo Cocles in una pagina del *Libro segreto*. L'incantata proposizione rinnova il pensiero enunciato nel *Compagno dagli occhi senza cigli*, ove l'autore aveva definito « il più sensuale piacere » una casa fatta a sua « simiglianza ». La stessa abitazione, in quanto realtà esterna, è coinvolta nel principio informatore della poetica dannunziana, secondo la quale è il sentimento di chi scrive a creare il mondo. L'interno per D'Annunzio è una sorta di *house of life* che non sfugge alle regole costruttive dell'*artifex* (si ricordino la mania oggettistica di Dante Gabriel Rossetti e di Des Esseintes nel romanzo di Huysmans). Anzi, quale segno tangibile della sua *invenio*, la casa esprime coerentemente l'anima di chi la abita. Architettata nel viluppo di infiniti dettagli, essa restituisce una sensibilità di forme inaccessibile alla visione totale dell'occhio. In effetti aveva ragione Mario Praz quando scriveva che dell'appartamento sperelliano noi « non abbiamo una veduta d'insieme ».<sup>3</sup>

Dalla pratica decorativa del *bric-à-brac*, D'Annunzio trae forza per configurare una poetica dell'abitare incentrata sui particolari e tale contenuto richiede l'uso di un modello formale di spazio concepito come « vuotato di ogni specie di volumi » [LS 728], allestito per raccogliere « linee formate dalla disposizione casuale degli oggetti » [T 620]. Esso privilegia la relazione esclusiva con quelle superfici piane della stanza (pareti, soffitti, pavimenti) che diventano i luoghi deputati all'esercizio dell'arredo. Soppressi i rapporti volumetrici dell'interno, la casa è solo un « vuoto » da riempire. Indifferente ai nessi geometrici sottesi dal chiuso, viene trasformandosi nell'involucro che ospita la « cosa » e il suo significato cresce con la quantità reale dei materiali in essa effettivamente disposti. Insomma, vale il principio che « tutte le cose sono piene di Iddii », come voleva Eraclito, o che Dio è nel particolare, come diceva Flaubert. Intesa come *sum-*

ma di divinità, la *domus* dannunziana esprime in definitiva il senso artificiato dell'invenzione. Una pagina dei *Taccuini* esemplifica ulteriormente questo punto di vista: nella dimora veneziana del principe Hohenlohe (divenuto Hoditz nella prosa del *Fiocco*) il *dominus* e la *domina* « vivono entrambi occupandosi di continuo della loro casa, andando in giro per gli antiquari in cerca di minuti oggetti pel loro minuscolo nido » [T 107].

La casa del principe *Hohenlohe*. Deliziosa. È a San Maurizio con un piccolo giardino davanti. È piccola, quasi una casa di bambola. Tutta rossa di fuori.

Di dentro, delicatamente addobbata nello stile Luigi XVI e Impero (italiano). Alle pareti stoffe pallide, rosee, specchi, stampe di Pietro Longhi con sotto una quartina. V'è una specie di tenerezza diffusa. La camera da pranzo è coperta d'un'antica tela dipinta (sec. XVIII) a fiori. Un servizio veneziano di cristallo con ornati d'oro. I piatti veneziani orlati d'azzurro e d'oro — con in mezzo figurato un giardino: una villa in mezzo a una siepe alta di verdura al cui piede scorre un canale azzurrino; alberi intorno posti simmetricamente. Archi di verdura.

V'è nel mezzo una piccola tavola ovale con due coperti. Una profonda intimità.

La camera da letto è di cretonne francese chiaro a fiorami. V'è su la parete una intera collezione di borse (sec. XVIII e Impero) di tutte le forme e di tutti i colori.

Vi abita il principe, biondo, affabile, su la quarantina, con le tempie piene di rughe sottili, gli occhi cerulei, con un'aria ancora giovanile [T 106].

Con « le sue *trouvailles* inaudite » [T 196] il nobile tedesco costruisce il *pathos* dell'abitazione. Esigua nelle sue dimensioni, accoglie infiniti particolari che generano « tenerezza diffusa » e « profonda intimità ». Peraltro, niente affatto pango degli elementi collezionati, nella « casa di bambola » egli continua ad aggiungere bronzi, scatole d'argento, spinette, tappeti, stampe che, in concreto, potrebbero addirittura sottrarre spazio all'« agibilità fisica ». La *house of life* dannunziana, insomma, è tanto più viva quanto più risulta materializzata di « cose ». Tutto ciò, paradossalmente, riconduce l'uso della casa alla sola percorribilità di tracciati funzionali alla godibilità degli oggetti.

Fin dagli anni del *Piacere* D'Annunzio persegue tale indirizzo. Il *buen retiro* di Andrea Sperelli nel palazzo Zuccari di Trinità dei Monti « era un perfettissimo teatro », modellato a sua immagine dall'« abilissimo apparecchiatore ». Un esteta

come lui « non comprendeva la commedia dell'amore senza gli scenari ». E se « dal mondo delle cose » riusciva a trarre « molta parte della sua ebrezza », « non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, [...] a simiglianza d'un incantatore il qual fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo » [PC 89]. Nel chiuso della casa, allestita in un solo mese (ottobre 1884), il conte Fieschi d'Ugenta vive emotivamente il rapporto con gli oggetti di cui si circonda.

L'alchemica rispondenza dell'essere con l'arredo è così simmetricamente definita che egli nemmeno sa cogliere la metamorfosi dell'interiorità fuori dalla relazione con l'esteriorità artificiale. Corroso dall'attesa angosciosa, pone a se stesso l'interrogativo: « se il teatro dell'amore era immutato, perché sarebbe mutato l'amore? » [PC 88].

La ricca utensileria sperelliana risulta funzionale alle esigenze del protagonista e un oggetto, peraltro, si rivela quando viene riconosciuto come *proprio* da chi lo ha « vissuto » intensamente in passato. Si ricordi l'esempio della seggiola:

Era una seggiola ampia e profonda, ricoperta d'un cuoio antico, sparso di Chimere pallide a rilievo, in sul gusto di quello che copre le pareti d'una stanza nel palazzo Chigi. Il cuoio aveva preso quella tinta calda e opulenta che ricorda certi fondi di ritratti veneziani, o un bel bronzo conservante appena una traccia di doratura o una scaglia di tartaruga fina da cui trasparisca una foglia d'oro. Un gran cuscino, tagliato in una dalmatica, d'un colore assai disfatto, di quel colore che i setaiuoli fiorentini chiamavano rosa di gruogo, rendeva molle la spalliera [PC 92-93].

In genere i particolari, più che essere esplicitamente enumerati, sono o sottintesi o si rivelano allorché risultano connessi con l'esperienza dei protagonisti, Elena e Maria comprese. La « cosa », insomma, è più detta che rivelata: « Tutte le cose intorno esalavano una melancolia indistinta che affluiva e s'addensava al cuore della donna » [PC 103]. L'indistinto predomina la scena, che è lavorata sugli umori dei personaggi, i quali fanno riacquistare i contorni agli oggetti disseminati nell'ammazzato di casa Zuccari. In definitiva, l'abitazione di Andrea Sperelli è il luogo dove D'Annunzio applica la convinzione che « la scienza della vita sta nell'oscurare la verità » [PC 109].

Questa esemplificazione del rapporto con le cose dà già il senso della novità del « poema moderno » dannunziano rispetto al romanzo tradizionale. L'emancipazione dal *cliché*

naturalista è in stretto rapporto con quanto avviene ormai in Europa, nel cui ambito certamente *Il piacere* si colloca degnamente. L'indicazione di lettura del libro risiede già nel contenuto di quell'articolo intitolato *L'ultimo romanzo*, in cui D'Annunzio coglieva il disagio, o meglio l'agonia, della scuola naturalista, incalzata dal nuovo procedimento psicologico: « Il Naturalismo dava loro una estetica ristretta, ma sicura e precisa. Essi l'hanno abbandonata senza pretendere un indirizzo più netto; e nei loro libri ora non è né la viva analisi delle sensazioni esterne né, dirò così, la creazione logica di stati interiori. I loro romanzi sono, in una parola, incoerenti. La descrizione naturalista e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da produrre un vero e vivente organismo d'opera d'arte. La descrizione de' luoghi e delli avvenimenti, in somma, non è quasi mai messa d'accordo con le speciali condizioni intellettuali del "personaggio". Questo fondamentale error letterario de' romanzieri naturalisti trasformati proviene da un errore scientifico. Essi credono che le cose esteriori esistano fuori di noi, indipendentemente, e che quindi debbano avere per tutti gli spiriti umani una medesima apparenza ».<sup>4</sup>

Se l'anno con cui si apre *Il piacere* motiva « assai dolcemente », il 1892 – scrive il D'Annunzio cronista – « muore oscuramente, per la letteratura italiana ». Il disorientamento è generale, si corre senza indugio dietro alle mode e incontro al primo venuto: « Appena, dunque, un commerciante di generi letterarii tende la mano e gitta un piccolo richiamo con l'atto medesimo del viaggiatore sentimentale verso i colombi di San Marco, l'esiguo stuolo domestico viene a svolazzargli intorno e a beccargli nella palma; ed egli chiama ciascuno per nome, e ciascuno gli fa la sua cantatina di grazia e n'ha per mercede un chicco. E questo non è poi un gran male. Ma penso che oramai sarebbe tempo di tentar l'educazione di bipedi meno famigliari ».<sup>5</sup> È un quadro desolante di ciò che avviene in Italia, dove anche i migliori sembrano ormai occupati in altre faccende: l'allusione al non ancor vecchio romanziero ridotto a dirigere un giornale per bambini e all'altro, affogato « in faccende di tribunale », è una sferzata contro i due massimi rappresentanti italiani del naturalismo, Capuana e Verga, rispettivamente allora direttore del « Cenerentola » e parte in causa nel processo Mascagni-Sonzogno. Le « anguste teorie zoliane » hanno fatto il loro tempo – osserva D'Annunzio –, mentre si fa strada la « prosa di romanzi », una nuova forma d'arte « destinata a

sopravvincere ogni altra nel futuro come quella che meglio d'ogni altra è capace di contenere una vasta combinazione estetica di elementi vitali diversi ». Il perno degli interessi si sposta verso l'Europa fecondata da nuove correnti di pensiero, l'una occidentale (la filosofia di Schopenhauer), l'altra orientale (l'esplorazione del « sottosuolo » da parte dei romanzieri russi, letti attraverso traduzioni francesi fin dal 1888).

Siamo nel 1892, dicevamo, e mentre si è consumata l'esperienza del *Piacere*, si sta ultimando quella dell'*Immacolata*. Non c'è dubbio che ormai D'Annunzio indichi la via nuova da seguire nel romanzo di memorie, che decreta la fine della rappresentazione mimetica per avallare quella mitica. Muta anche la struttura stessa del romanzo, regolato non più da un tempo cronologico ma da quello filtrato nella memoria dei protagonisti, con abbondanza di spazi analettici. Nel *Piacere* e nell'*Immacolata* il tempo perde la sua linearità e si frantuma in innumerevoli segmenti, evidenziando il chiaro-scuro tra coscienza e incoscienza.

D'Annunzio si sintonizza sulle onde europee e non certo da dilettaante. La sua « prosa di romanzo » è il contributo specifico che l'Italia dà all'Europa. Di questo, più che i nostri critici, ossessionati dal pregiudizio autolesionista del provincialismo, si accorsero scrittori della statura di Hofmannsthal, Proust, Musil, Joyce, Henry James.

## II. Toccare il mondo

Le sensazioni tattili non esprimono solo il contatto fisico tra persone, ma evidenziano più precisamente la natura dei rapporti tra personaggi e cose. In linea di massima, è possibile distinguere almeno due categorie di sensazioni, salvo poi a definirne alcune sottospecie:

1. Dirette: quelle *direttamente* sperimentate dal personaggio tramite il contatto con persone/oggetti/ambienti;
2. Indirette: quelle *non direttamente* sperimentate ma viste, ricordate o immaginate.

1a. Tra Andrea e Elena sussiste una reciproca attrazione che si esprime intensamente anche solo attraverso un contatto delicato e occasionale: « Parve ad Andrea che ella gli si appoggiasse con un po' di abbandono » [PC 116]: oppure

« Le sfiorò l'omero con le dita; e senti ch'ella rabbriviva. Andrea senti il premere lieve del braccio di Elena che s'abbandonava un poco » [PC 133]. Allorché i due diventano amanti, esprimono la loro passione mediante specifici riti erotici in cui il tatto ha una parte dominante: « Elena aveva chiuso gli occhi, come per gustare più intimamente il rivo di piacere che le saliva pel braccio e le si effondeva a sommo del petto e le si insinuava nelle fibre più segrete. Volgeva la mano, sotto la bocca di lui, per sentire i baci su la palma, sul dorso, tra le dita, intorno al polso, in tutte le vene, in tutti i pori » [PC 155]. La sensibilità esasperata di lui coglie l'effetto addirittura devastante di un gesto pur delicato della donna: « e con la mano che le parve un po' intorpidita sfiorò i capelli d'Andrea. In quella carezza così tenue era tanto abbandonò che fu su l'anima di lui la foglia di rosa sul calice colmo. La passione traboccò. Gli tremavano le labbra, sotto l'onda confusa di parole ch'egli non conosceva, ch'egli non profferiva. Aveva la sensazione violenta e divina come d'una vita che si dilatasse oltre le sue membra » [PC 155]. Di questo passo, l'eccitazione è portata all'eccesso: « Talvolta, le carezze di lui le strappavano un grido in cui esalavasi tutto il terribile spasimo dell'essere posseduti dalla violenza della sensazione » [PC 161]. Insomma, la peculiare fenomenologia del loro amore sta nella straordinaria affinità tra i corpi, che si traduce anche in una « spiritualizzazione » del « gaudio carnale ».

1b. L'effetto fisico, del resto, è sempre in stretto rapporto dialettico con quello spirituale, specialmente quando le sensazioni tattili riguardano l'emblema della purezza. Grande importanza assumono perciò le mani, idolatrate a tal punto da diventare la sintesi più alta del rapporto con Maria Ferris. Se Elena era ritratta a figura intera, nuda in tutta la sua sensuale bellezza o avvolta da una coperta che ne metteva in risalto le forme, Maria esisteva per le sue mani: due mani che suonavano, lavoravano, accarezzavano con la stessa soavità e che per Andrea diventano strumenti necessari di purificazione per la sua anima corrotta.

1c. Un loro spazio acquistano, inoltre, le sensazioni subite, che riguardano quasi tutte Lord Heathfield, il personaggio più sgradevole del romanzo. Egli è insopportabilmente melifluo e la sua morbosità appare evidente nel compiacimento che prova nel turbare Andrea mostrandogli la sua collezione

di libri erotici. La ripugnanza aumenta con l'immaginazione dei suoi contatti maritali con Elena. Per questa ed altre ragioni Andrea « avrebbe dato qualunque cosa per non stringergli la mano » [PC 337].

1d. Accanto alle persone danno sensazioni tattili le cose, soprattutto quelle con alta valenza simbolica in chiave sessuale. La funzione della rosa in questo senso è evidente: essa è la coppa della vita, l'anima, il cuore, il dono dell'amore, come nella tradizione atavica. Ma D'Annunzio la libera dal concetto di purezza conferendole il segno della lussuria. Elena amava tenere le rose tra le dita e sfogliarle dopo l'amore e ad Andrea « facevano venire una strana voglia di morderle e d'ingoiarle; altre erano di carne, voluttuose come le più voluttuose forme di un corpo di donna » [PC 223]. Talvolta le sensazioni tattili derivanti da oggetti sono paragonate a quelle di altri: le stesse rose sono « come velluto », « come seta » o « come neve ».

2a. Andrea ha i sensi così eccitati che è capace di « rubare » ad altri sensazioni tattili non direttamente sperimentate, che egli riflette sulla sua persona con grande intensità procurandosi piacere o dolore. Protagoniste, in molti casi, sono ancora le mani, siano quelle ripugnanti di Lord Heathfield, siano quelle affascinanti di donne che ballano:

« E vedeva anche quelle mani bianchicce, molli, sparse di una peluria biondissima, che avevano qualcosa di inverosimile in ogni loro moto, nel prendere il binocolo, nello spiegare il fazzoletto, nel posarsi sul davanzale del palco, nello sfogliare il libretto d'opera, in ogni loro moto: mani improntate di vizio, mani *sâdiche*, poiché tali forse dovevan esser quelle di certi personaggi di Sade. Egli vedeva quelle mani toccare la nudità di Elena, contaminare il corpo bellissimo, tentare una lascivia curiosa... » [PC 330]. Altrove il suo occhio « è pronto dietro il luccicor della lente, a notare una stretta, una languidezza, un fremito, la pression nervosa d'una mano feminea su la spalla d'un danzatore » [PC 173].

2b. Le sensazioni sono talvolta provocate da gesti che Andrea studia e reinventa nella sua immaginazione: « vide Elena nell'atto di bagnarsi le labbra in un vino biondo come un miele liquido » [PC 119]; in questo caso tra i due si è già stabilita una corrente d'intesa e lei bevendo gli invia un segnale, sapendo che quel cenno avrebbe attirato su di sé lo

sguardo di lui. In altro contesto: « L'incanto ricominciò di nuovo su piccoli oggetti, che passavano lungo il banco, di mano in mano. Elena li prendeva delicatamente, li osservava e li posava quindi innanzi ad Andrea, senza dir nulla. (...) Le piccole mani avevano talvolta un leggero tremito al contatto delle cose più desiderabili. Andrea guardava intanto mente; e nella sua immaginazione egli trasmutava in una carezza ciascun moto di quelle mani » [PC 139]. La donna è consapevole di essere guardata e quasi si compiace che l'uomo trasfiguri la sua innocente gestualità in carezze a lui dirette.

2c. L'immaginazione e il ricordo, dunque, ingrandiscono ed esasperano la realtà: Andrea ha in mente le carezze di Elena (« La passione lo riavvolse con mille fuochi, suscitandogli un inestinguibile ardore carnale per quella donna non più sua, risvegliandogli nella memoria tutte le più minute particolarità dei godimenti lontani, le immagini di tutte le carezze » [PC 324]) e Maria prolunga la presenza di Andrea anche dopo essere rimasta sola (« su le mani l'impressione della bocca persisteva come un suggello » [PC 349]; « le pareva che qualcosa di lui rifluisse nell'ombra della stanza e le avvolgesse tutta la persona, d'una carezza infinitamente soave » [PC 350]).

Nei desideri la realtà, pur se esagerata in rapporto all'intensità, sembra autentica. Andrea sa calarsi in una situazione immaginata come se fosse vera; anzi, il suo scopo è quello di realizzare ad ogni costo ciò che costruisce nella sua mente: « Immaginò di chinarsi e di posare la bocca su la spalla di lei » [PC 132]; « cominciò a svestire nella sua immaginazione la senese, ad involgerla nel suo desiderio, a darle attitudini di abbandono, a vedersela tra le braccia » [PC 302]. In definitiva, le sensazioni tattili immaginate hanno la stessa forza di quelle realmente provate e, forse, un'immediatezza ancora maggiore.

È disseminata poi nel romanzo una vasta gamma di sensazioni tattili avvertite senza contatto, prodotte da sguardi, voci, pensieri e legate alla sensualità.

a) Gli sguardi sono profondi, quasi fisicamente tangibili e comunicano precisi messaggi: « Ella, pur non volgendo lo sguardo, sentiva sulla sua persona quella persistenza e ne aveva quasi un vago malessere fisico » [PC 96]; « ebbe un indefinibile brivido quando senti su le sue spalle e le sue

braccia scoperte, lo sguardo di Andrea » [PC 368]. Uno sguardo con speciali e invidiabili prerogative, « continuo, sottile, penetrante », che « quasi dava alla carne la sensazione del tocco amoroso d'una mano » [PC 149]; e ancora: « quello sguardo indefinibile che sembrava svestire le donne, vederle ignude a traverso le vesti, toccarle su la pelle viva » [PC 179].

b) Anche la voce ha spesso la capacità di trasmettere sensazioni tattili, soprattutto quella estremamente sensuale di Elena: « seguito, con una voce che mise a lui un brivido in tutte le fibre » [PC 114]; e poco dopo: « Aveva la voce così insinuante che quasi dava la sensazione d'una carezza carnale » [PC 114]. Guardando Elena ad Andrea sembra « come se ogni moto divenisse per lui tangibile idealmente. Quale amante non ha provato questo inesprimibile gaudio, in cui par quasi la potenza sensitiva del tatto si affini così da avere la sensazione senza la immediata materialità del contatto? » [PC 95].

c) È a tal punto esasperata e tortuosa la sensibilità di Andrea che anche i suoi pensieri ossessivi si trasformano in qualcosa di fisicamente tangibile: « io mi sento in ogni palpito delle vostre arterie; io non vi tocco eppure mi mescolo con voi come se vi tenessi di continuo tra le mie braccia, su la mia bocca, sul mio cuore » [PC 381]. Ecco un altro esempio di come un fluido leggero e invisibile permetta la penetrazione psico-fisica di due corpi: « Egli teneva la mano di lei nella sua, ma senza premerla (...) ella non ritrasse la mano e s'abbandonò per qualche minuto alla pura voluttà tanto sottile che quasi pareva non aver ripercussione organica, era come se un fluido essenziale le si partisse dall'intimo cuore e pel braccio le affluisse alle dita e le si dilatasse oltre le dita con un'onda indefinitamente armoniosa » [PC 347]. Per meglio chiarire il concetto analizziamo, inoltre, questa frase:

Ed egli prima le mani, le care mani che chiudono le piaghe e schiudono i sogni, bacia [PC 372].

Qui, come altrove, il mutuo rapporto mente-corpo, pensiero-emozionalità si evidenzia in modo pregnante nella trasposizione metaforica delle mani fisicamente intese in quelle ideali, colte in una dimensione temporale più ampia. Il discorso si articola in un ritmo alternato di un continuo re-

stringersi e dilatarsi della sensazione. Le mani in principio sono incondizionatamente presenti nella loro fisicità (« le mani, le care mani »), anche se l'aggettivo « care » già dischiude orizzonti più intimi; in un secondo momento (« che chiudono le piaghe e schiudono i sogni ») il senso si estende al mondo interiore; infine, il verbo « bacia » riporta bruscamente alla dimensione tattile, arricchita però dalla precedente esperienza. Questo torcersi del pensiero dal presente al passato e poi di nuovo al presente, diviene proprio della maggior parte dei personaggi dannunziani, a tal punto che la distinzione tra sensazione realmente presente e quella legata al ricordo o all'evocazione non è mai netta.

Tale interscambio o confusione tra reale e immaginario ne diventerà irrefrenabile verso la fine del romanzo, allorché la mente di Andrea sovrappone Elena a Maria, pur nella consapevolezza della loro diversità. La prima è vista o ricordata nei suoi atteggiamenti più sensuali, concreti e senza sfumature: tra lei e Andrea esiste una sorta di sotterranea corrente elettrica che trasforma sul piano fisico anche gesti lontani nel tempo o solo pensati. La seconda, Maria, è la creatura spirituale, un'ombra che compare silenziosamente nella vita di Andrea e vi prende piede ogni giorno di più: ella esorcizza la carica materialistica dell'uomo arricchendone l'interiorità e mortificandone il corpo. La chiave di volta del suo rapporto con Andrea è nell'ossimoro delle « carezze spirituali »: in lei il tatto si stempera dissolvendosi in qualcosa di alto e puro. E infatti Maria resta con Andrea fino al punto in cui non si accorge che egli la sta contaminando e convertendo in un brutale e diabolico strumento di piacere indietto.

Tra le due donne eccellenti, l'una nel corpo, l'altra nello spirito, Andrea resta vinto e emarginato: l'educazione ricevuta fa di lui un mostro di falsa sensibilità, un abitudinario della menzogna con se stesso e con gli altri. Ne è una prova, appunto, l'uso del tatto, soggetto, come altri sensi, alla sua frenesia d'invenzione e d'interpretazione del reale. Il personaggio dannunziano, cioè, è armato di un pensiero che intenzionalmente spoglia le cose della loro immagine immediata per filtrarle e rigenerarle all'interno del suo complesso universo psichico.



### III. Il mondo a colori

Se è vero che il colore appare sempre come spiegazione originaria dei fenomeni percepibili,<sup>6</sup> in D'Annunzio l'uso è difficilmente casuale e trova risposdenze sul piano psicologico-emotivo e su quello simbolico. Nel romanzo prevale una gamma cromatica cosiddetta « primitiva »: il giallo, il rosso, l'azzurro, il nero e il bianco. A ciascuno di questi colori è associabile in linea di massima un particolare significato:

*bianco* = spiritualità, indeterminatezza;

*rosso* = nobiltà, sensualità;

*giallo* = vita, luce;

*azzurro* = freddezza;

*nero* = morte.

Decisamente inferiore come quantità è la presenza dei colori derivati (verde, rosa, grigio) e di quelli di « intensità variabile », ossia non ben definiti (chiarore, ombra), che hanno nella loro apparente applicazione descrittiva un valore speciale per comprendere la visione del mondo che emerge dal libro. A sé sta la categoria delle pietre e dei metalli preziosi, spesso adottati per il conio di metafore estetizzanti e raffinate (« l'oro del sole » [PC 379]; « la doratura del vespro » [PC 382]; « pallide capellature che or si or no parevano argente » [PC 415]).

Una schedatura del testo, che tiene conto di una classificazione dei colori e della sfera cromatica ad essi attinente, ha determinato una graduatoria definitiva in base alla loro presenza numerica:

- 168 bianco (pallido/a/i, marmoreo, limpido, candore, lunare, avorio, ecc.)
- 95 rosso (-iccio, -astro, paonazzo, vermiglio, sanguigno, ecc.)
- 70 nero (oscuro, bruno, cupo, ecc.)
- 64 intensità variabile (diafano, opaco, chiarore, ombra, vitreo, ecc.)
- 53 giallo (-astro, -ognolo, biondo/-astro/-iccio, fulvo, ecc.)
- 51 colori metallici (oro/aureo, argento/-eo, d'acciaio, ecc.)
- 47 azzurro (turchino, ceruleo, glauco, ecc.)
- 36 verde (verdastro, verdemare, smeraldo)
- 26 grigio (cinereo, cinerino, plumbeo, ecc.)
- 24 viola (violaceo, violetto, tumido, livido/-ore, ecc.)
- 12 rosa (roseo, rosato, ecc.)
- 8 arancione (aranciato, ambrato, ecc.)

### a) Bianco

È adottato con necessario valore descrittivo per alcuni elementi naturali (rose, neve, latte), ma anche per la colorazione dei volti femminili, laddove se ne vuol designare, accanto al semplice aspetto fisico, anche la carica sensuale: « Maria aveva eletta quella notte di soprannaturale bianchezza per immolar la sua propria bianchezza al desiderio di lui. Tutte le cose bianche intorno, consapevoli della grande immolazione, aspettavano per dire *ave* ed *amen* al passaggio della sorella. Il silenzio viveva » [PC 372]. In questo esempio il bianco assume un connotato di purezza e di metafisica sensualità e si associa al silenzio notturno, implicando la partecipazione animata delle cose al « sacrificio » di Maria Ferres, il cui nome di battesimo sfiora nella circostanza un significato volutamente sacrilego: la scena allude alla verginità di Maria e all'immolazione sessuale come rito religioso. Essendo, secondo tradizione, il colore dei riti di passaggio, attraverso i quali avvengono le mutazioni dell'essere,<sup>7</sup> nel brano dannunziano il bianco sta ad indicare il mutamento di condizione del personaggio, che passa da uno stato immacolato a quello di contaminazione. Il suo simbolismo è accentuato dall'accostamento a *notte* e a *silenzio*: uno stadio intermedio tra luce e oscurità, tra la vita e la morte, che coincide col silenzio assoluto. La sua prevalenza nel libro di Andrea Spirelli corrisponde peraltro ad un preciso gusto estetico, per cui il mondo sembra perdere la sua materialità (i colori sono proprietà delle sostanze materiali) in quanto osservato attraverso un filtro che ne sfuma i contorni e ne livella le sporgenze ingombranti. Al bianco naturale, infatti, ma anche agli altri colori, si associano in abbondanza *biancastro/bianchiccio* e simili; costanti alterazioni proprie della scrittura dannunziana, che tende come norma a conferire alla realtà un senso di indefinito. Se il bianco, che non è colore solare, sta a indicare « quel momento di vuoto totale tra notte e giorno durante il quale il mondo onirico abbraccia ancora tutta la realtà », il mondo ritratto nel romanzo è come proiettato nella sfera del sogno, con le sue sfumature e dissolvenze.

Tra i derivati un significato particolare assume l'uso di aggettivi come *pallido* (39 occorrenze su 168), *diafano*, *opaco*. Uniti al *viola* essi indicano talvolta una sensazione di morte e al tempo stesso di sensualità, secondo il vecchio *tòpos* romantico amore-morte: « la sua estrema pallidezza, cupa come un lividore » [PC 198]; « Un'ombra morbida, tenera,

simile alla fusione di due tinte diafane, d'un violetto e d'un azzurro ideali, le circondava li occhi cheolgevan l'iride lionata degli angeli bruni » [PC 344]; « Ella stava al sole per farsi asciugare i capelli umidi che l'ammantavano tutta quanta, come un velluto d'un bel violetto profondo, tra il quale appariva il pallore opaco della faccia » [PC 237]. Accompagnati al rosso accentuano il desiderio (« una lieve fiamma le avvivava la pallidezza » [PC 354]) o lo eccitano a tal punto da alimentare un'atmosfera di tragica angoscia: « Il suo sguardo, anche una volta, si levò alla parete rossa, verso il cupo quadro ove brillava la faccia esangue di Elena (...) Quel pallore unico dominava tragicamente tutta la rosa ombra della stanza » [PC 391]; « le labbra tumide, fresche, sanguigne, dure le formavano nel basso del viso un'espressione di aperta lascivia » [PC 317]. Insomma, a poco a poco il bianco scofina cupamente nel rosso, che esercita il suo potere centripeto di attrazione come principio della vita e simbolo della libido.

#### b) Rosso

Ma il rosso nel *Piacere* prevale nettamente nella descrizione di abbigliamenti, di oggetti d'arte, di arredamenti. Se il verde, in quanto proiezione della natura rigogliosa trionfa nelle opere della prima giovinezza (si pensi al *Canto novo*), il rosso è il colore degli interni. L'entusiastico e vigoroso panismo dannunziano si stempera nei salotti della nobiltà romana, che nel rosso scelto a rappresentarla condensa la vetusta tradizione della porpora come segno di distinzione e di potere.

Nell'appartamento di Andrea la luce filtrava attraverso « tende di broccatello rosso a melagrane d'argento riccio », tanto da lasciare immaginare una forte dominante rossa nel chiaroscuro della stanza; a ciò contribuisce il gioco del fuoco, con il suo « mucchio ardente », lo sfavillare dei carboni e la fiamma divisa « in tante piccole lingue azzurrognole » [PC 78].

Le stanze del *Piacere* sono in genere tappezzate di damasco rosso [PC 385] e rosso cupo [PC 387]. La campionatura può annoverare anche il « granito rosso d'Oriente » [PC 110], che avrebbe dovuto adornare la villa agognata da Andrea per soddisfare le proprie aspirazioni regali, « la guida di tappeto rosso », i divani ornati di « larghe foglie venate di sanguigno » e la difforme orchidea, anch'essa « sanguigna », in casa Roccagiovine; per non dire dei « colibri con gli occhi

di rubino » e dei « pesci rossi » che spiccano rispettivamente sull'abito di Madame de Cahen (« una magnifica uccelliera danzante ») e di Lady Oules. E ancora rientrano nel quadro molti altri elementi: « tappeto purpureo » [PC 128], « ventaglio di piume rosse » [PC 129], « ventaglio rosso » [PC 130], « vestita di rosso » [PC 133], « chiome rosse » [PC 146], « ciuffi rossastri » [PC 146], « donne rosse » [PC 146], « un liocorno d'oro in campo rosso » [PC 153], « velluto rosso » [PC 154], « qualche cosa di rosso nell'ombra » [PC 154], « il damasco rosso delle pareti » [PC 154].

Segno di potere, dunque, il rosso è incondizionatamente assunto dall'aristocrazia romana post-unitaria (o almeno da quella trasfigurata da D'Annunzio) e diventa per le donne espressione del loro matriarcato, per l'uomo segno di forza impulsiva e generosa, di eros libero e ossessivo, di amore ardente. Non è un caso che Elena al suo arrivo in casa di Sperelli voglia coprire la fiamma da cui emana un eccessivo calore: ella, al contrario di Andrea, non è più sentimentalmente nella condizione della salamandra che si rotola nella fiamma della passione. In ogni caso, la simbologia del colore allude al potere supremo secondo la tradizione autoctona romana rinverditata nel contesto neo-bizantino: « Il rosso a Roma era il colore dei generali, della nobiltà, dei patrizi: esso divenne di conseguenza il colore degli Imperatori. Quelli di Costantinopoli erano interamente abbigliati di rosso (...) Così, agli inizi, si promulgarono leggi che vietavano di portare insegne rosse sulle armi »; addirittura, per evitare profanazioni simboliche, il codice giustiniano condannava a morte chiunque commerciasse in stoffe di porpora.<sup>9</sup>

#### c) Nero

Non altrettanto definita è nel libro la situazione del nero. Le 70 presenze registrate non lasciano trasparire significati simbolici particolari che non siano quelli attribuiti al colore dall'uso comune. Compaiono sulla scena del romanzo carrozze nere (« passava la carrozza nera d'un prelato »: [PC 80]) e molte donne con veli e abiti neri (« aveva per tutto il volto diffuso una lieve fiamma sotto il velo nero » [PC 91]; « aveva un abito nero » [PC 94]; « Elena guardandolo timidamente a traverso il velo nero » [PC 104]; « vestiva di nero » [PC 129]; « era una donna vestita di nero » [PC 153]), che si riferiscono semplicemente all'elegante abbigliamento dell'alta società romana, come in questo esempio: « s'era messa l'abito nero, come al solito, non dimenticando alcuna particolarità di

eleganza » [PC 85]. Semmai, il suo valore in questo senso è rovesciato, perché se un tempo il nero indicava la rinuncia alla mondanità, ora implica partecipazione e vanità. Il nero però porta con sé inevitabilmente anche segni di lutto, secondo il suo valore negativo primordiale. Esso esprime l'assoluta passività e, quindi, a differenza del bianco, lo stato di morte irrevocabile, una caduta senza ritorno: « come un nulla senza possibilità, un nulla morto dopo la morte del sole, come un silenzio eterno, senza avvenire, senza la speranza stessa di un avvenire ».<sup>10</sup> In D'Annunzio i cipressi, come non poteva essere altrimenti, accentuano il loro sinistro valore simbolico e pertanto si disegnano « neri » su Monte Mario [PC 87], « nerastri » tra i palazzi imperiali « incendiati dal tramonto » [PC 169] o « acuti ed oscuri » [PC 222]. Certo è che quando si vuol creare un'atmosfera di cupa tragicità, di sospensione e di catastrofe imminente si fa ricorso al nero: « Tutto il cielo risfavillava di stelle che certe nuvole lacere avvolgevano come in lunghe capigliature cinee o in vaste reti nere » [PC 158]; « Su la faccia impudica della luna correva una nuvola nera, mostruosa » [PC 389]. Altre scatta il simbolismo del non-colore e delle tenebre abissali, come in questa descrizione:

« Pareva che il chiarore si fermasse sul limite, dove sorgevano le due erme custodi, e non potesse rompere la tenebra; pareva che quegli alberi rameggiassero in un'altra atmosfera o in un'acqua cupa, in un fondo marino, simili a vegetazioni oceaniche » [PC 384]. Opposto al bianco, che è luce, il nero serve a indicare l'oscura impurità del caos originario, le profondità del mare per cui gli antichi erano indotti a sacrificare tori neri al dio del mare.<sup>11</sup> Insomma, D'Annunzio recepisce di questo colore le referenze simboliche più elementari e lo associa all'idea del male o alla morte: « I vecchissimi elci, di una verdura così cupa che quasi pareva nera, protendevano su la fontana un tetto arteficiato, senza vita » [PC 396]. Se infatti il rosso è anche fuoco e sangue e dunque vita, il nero è inerzia e il nulla.

d) Oro, argento e azzurro: i colori di Bisanzio

Se questi sono i colori più ricorrenti, la tavolozza dannunziana non esaurisce qui le sue risorse. Altre sfumature cromatiche riguardano nell'ordine le gradazioni luminose del giallo, dell'oro e dell'argento, seguite dall'azzurro.

Preso di per sé, il giallo è un complemento descrittivo senza accezioni significative, se non quella di colore della

malattia, almeno nelle forme *giallastro* e *giallognolo* (« tre o quattro uomini febricitanti... taciturni e giallastri » [PC 82]; « piccolo di statura, giallognolo » [PC 115]). Sembra quasi che D'Annunzio eviti accuratamente di sfruttarne le valenze simboliche che in genere rinviano all'orgoglio, alla presunzione, alla discordia, alla decisa maturità della stagione calda. E un motivo deve pur esserci. Al giallo in quanto tale è sostituito l'oro, nel quale sono trasferiti quasi integralmente i messaggi originari, che peraltro si sommano a quelli di cui già si carica il metallo prezioso, simbolo di ricchezza materiale e metaforicamente di quella spirituale. L'oro è la luce solare, principio della felicità, riflesso della luce celeste. Esso è il simbolo dell'eternità, della potenza regale di origine divina, come nel rituale cristiano e nelle icone bizantine. D'altra parte, se il giallo-oro è il colore solare, il bianco-argento indica la brillantezza e la purezza lunare, la saggezza divina, come l'oro è l'amore divino per gli uomini. E si sa che il gusto decadente di Sperelli, avido di sottili analogie, è attratto, come già Des Esseintes, dalla simbologia cristiana non certo per intima partecipazione, ma per soddisfare il suo gioco raffinato di esteta. D'Annunzio è a suo modo sensibile all'identificazione della sua Roma con la capitale dell'impero d'Oriente, quella Bisanzio « tenebrosa abside balenante d'oro matto e di sanguigna porpora », che improntò di sé un'epoca « d'anomima corruzione, senza nulla d'eroico ».<sup>12</sup> L'oro e l'argento, infatti, luccicano nelle suppellettili delle grandi case, nei monili delle nobildonne dalle vesti fruscianti, persino nei paesaggi che spesso falsamente s'impreziosiscono del colore di quei metalli. Il barbaro, « esaltato d'un tratto al trono di Bisanzio »,<sup>13</sup> ricopre il suo mondo d'oro e d'argento e non esita a profanare il sacro.

« Aureo », fin dalla prima pagina del romanzo, è il « tepor velato » del cielo romano nel giorno di San Silvestro; e la città si tingere d'ora in poi d'oro « contro un cielo pallidissimo » [PC 87], fino ad essere espressamente paragonata ad una città orientale: « Era una estate di San Martino, una primavera de' morti, grave e soave, in cui Roma adagiavasi, tutta quanta d'oro come una città dell'estremo Oriente, sotto un cielo quasi latteo, diafano come i cieli che si specchiano ne' mari australi » [PC 110].

Se una « luce d'oro » accompagna ancora l'aggettivo « diafano » riferito questa volta alla pelle di Elena e più in là a quella di Giulia Arici (« color dorato »: PC 317), una « polvere d'oro » filtra tra i cipressi [PC 169], le cui cime altrove

sono « fatte d'oro dal sole » [PC 414]. Oro e argento creano l'incanto di una Roma reinventata come in una favola orientale da uno Sperelli-re Mida, al quale il cielo appare sempre con la sua « luce aurea » [PC 351] e « d'un color diffuso d'oro » [PC 417], con « nuvole bianche e d'oro » [PC 255] e « l'oro » dell'aria [PC 290]. E ancora lo attraggono il « color pallido di argento » [PC 205], gli « sprazzi di sangue e d'oro sul fosco delle acque » [PC 206], il sole che « gittava a quando a quando strali e anelli e dischi d'oro » [PC 218], « la doratura del vespro » [PC 382], i « guizzi d'oro » sulle mura [PC 422]; ai suoi occhi « i colli parevano avvolti in un velario diafano d'argento » [PC 209] e Roma è « cinerea e qua e là argentea tra le rapide alternative della pioggia » [PC 299]; insomma, in « una di quelle prodigiose notti iemali » è la « città d'argento chiusa in una sfera di diamante » [PC 326].

Preziosi sono anche gli oggetti e gli arredi nelle stanze dei palazzi, una sorta di museo e di Vittoriale *ante-litteram*, che permette a Narciso di vedere « la sua immagine esaltata e moltiplicata » nel « poema di pietre, di metalli, di stoffe ». <sup>14</sup> Eccone l'arido inventario:

Oggetti: « portabiglietti d'argento » [PC 97]; « pettine fatto di greche d'oro » [PC 111]; « vaso di cristallo azzurro orlato d'argento » [PC 125]; « crisantemi d'argento » [PC 126]; « libri di preghiera scritti a lettere d'oro » [PC 139]; « il cilindro d'argento pieno d'acqua calda » [PC 141]; « astuccio d'oro » [PC 144]; rose « d'argento opaco » [PC 223]; frutti « d'oro » [PC 244]; « chiave d'argento » [PC 269]; « splendore argenteo » della polpa di un asfodelo [PC 271]; « stelo d'argento » di un fiore [PC 287]; Buddha « dorato » [PC 348-349]; « colore d'antica argenteria » [PC 363]; « oro opaco » [PC 365]; capellature « argentee » degli eucalipti [PC 415].

Arredi: « melagrane d'argento » sulle tende di broccatello rosso [PC 77]; « versi argentei » sul divano in gloria della donna e del vino [PC 90]; « Uno sprazzo di luce entrò per la vetrata e fece splendere i fondi aurei dei tritici » [PC 140]; « liocorno d'oro in campo rosso » [PC 153]; « riso argenteo » della fontana [PC 195]; « unghie auree » della sfinge [PC 219]; baldacchino « con fondo di argento dorato » [PC 302]; « rilievi d'oro riccio » [PC 302]; arazzo fiammingo « intessuto d'oro di Cipro » [PC 302]; « ori pallidi e fulvi » nella parete [PC 304]; pitture « impregnate d'un oro caldo e ine-

stinguibilmente luminoso » [PC 315], « ricami d'argento » [PC 373]; « le palme d'oro smorto » disegnate sui cuscini [PC 392].

Dove c'è l'oro di Bisanzio c'è l'azzurro col suo effetto di immaterialità e di trasparenza. Fatto di vuoto, è il più puro e il più freddo dei colori, che alleggerisce le forme di un oggetto. Kandinskij lo definirà la via dell'infinito dove il reale si trasforma in immaginario esprimendo la tendenza dell'uomo al sovranaturale. <sup>15</sup> Se l'oro è il segno del divino, la solenne gravità dell'azzurro indica il distacco dai valori terreni e l'ascesa verso l'alto. Non a caso l'uno e l'altro sono i colori mariani e dell'iconografia cristiana. Perciò esso fa bella mostra di sé in quei « libri di preghiera scritti a lettere d'oro su pergamena colorita d'azzurro », che Elena e Andrea osservano dall'antiquario [PC 139]. Ma D'Annunzio adotta l'azzurro e le sue varianti (azzurrognolo, turchino, ceruleo, glauco) anche per un uso profano e mondano. Sicché sono azzurre (« azzurrognole ») le « lingue della fiamma » [PC 78, 97], la pelliccia di Elena [PC 92, 357], la luce (« luce liquida un po' azzurra »: [PC 120], « una coperta di seta fina, d'un colore azzurro disfatto » posseduta da Andrea [PC 165-166], le portiere della sala dei Filarmonici [PC 351]. Sono azzurri anche un vaso di cristallo [PC 125, 318], gli occhi della contessa di Lucoli [PC 177], il fiore del lino [PC 248], una giacca di panno [PC 336].

Più frequentemente, comunque, l'azzurro fa da sfondo ineguagliabile alla grandezza dei monumenti romani che in esso sono opportunamente incorniciati e quasi smaterializzati. In questi casi l'insieme del paesaggio non esclude una valenza mistica e un'atmosfera tersa e gelida: « La cupola di San Pietro, luminosa d'un singolare azzurro metallico nell'azzurro dell'aria giganteggiava prossima alla vista così che quasi pareva tangibile » [PC 376]; oppure: « L'obelisco era tutto roseo, investito dal sole declinante; e segnava un'ombra lunga, obliqua, un po' turchina » [PC 87]; « tra larghe nuvole bianche scorgevasi qualche intervallo d'azzurro » [PC 141]; « il campanile di Santa Maria in Cosmedin, simile a un vivo stelo nell'azzurro » [PC 159]; « il Foro Romano, il Foro di Nerva, già occupati da un'ombra azzurrognola, simili a quella de' ghiacciai nella notte » [PC 171]. E soprattutto dipinta per ben tre volte nell'azzurro è Trinità dei Monti: « alta nell'azzurro soave » [PC 192]; « La Trinità dei Monti splendeva nell'azzurro » [PC 330]; « la scala della Trinità

slargava in letizia i suoi bracci verso la chiesa di Carlo VIII erta con le due torri in un azzurro annobbilito da' nuvoli, in un cielo antico del Piranesi » [PC 360]. E ancora rispettivamente Monte Mario, i Fori e Villa Medici: « Sul Monte Mario il cielo si oscurava, le nuvole si addensavano, diventavano d'un color ceruleo cupo » [PC 300]; « Si dileguavano i Fori profondi, sepolti sotto la neve, immersi in un chiarore azzurro » [PC 372]; « La villa Medici, eternamente verde e senza fiori, riceveva su le cime delle sue rigide mura arboree i molli petali innumerevoli caduti dai giardini celesti » [PC 384]. Tutta Roma appare ad Andrea come « città immensa, augusta, radiosa, irta di campanili, di colonne e d'obelischi, come un'acropoli, nel pieno azzurro » [PC 195]. Insomma, D'Annunzio ribadisce i valori simbolici di una tonalità che vale a creare un'atmosfera leggiadra e fantastica per la città eterna. Allorché si specchia in quella macchia di colore, essa sembra non appartenere più a questo mondo e dimenticare le bassezze degli uomini che la abitano.

#### e) Altri colori

Non rilevante è, invece, l'uso degli altri colori che compongono il campo cromatico del *Piacere*. Verde, grigio, viola, rossa, arancione, del resto, hanno un basso indice di frequenza. Tra le cose su cui riflettere c'è il già notato gran declino del verde, che pure aveva trionfato senza limiti nell'opera all'aperto del poeta giovane. Come pure va rilevato che l'arancione è il fanalino di coda della scala con solo 8 presenze. La qual cosa non sarebbe senza significato se non sapessimo che Des Esseintes, tra tutti i colori, preferiva in assoluto proprio l'arancione. Egli sceglieva le tinte della sua casa tenendo conto della loro valorizzazione alla luce artificiale. Il ragionamento è più che logico per chi vive quasi solo di notte e in casa:

L'azzurro, alla luce delle candele, dà il verde posticcio; se è carico, come l'indaco e il cobalto, diventa nero; se è chiaro, volge al grigio; se è limpido e tenero come la turchese, s'offusca e si ghiaccia. A meno dunque di associarlo come complementare ad un altro colore, non c'era da pensare di farne la nota dominante d'un ambiente.

D'altra parte, i grigi ferro, alla luce artificiale, s'imbranciano di più e s'appesantiscono; i grigi perla perdono l'azzurro e si mutano in bianco sporco; i bruni, s'addormentano e si raffreddano; quanto ai verdi carichi, come sarebbe il verde-imperatore ed il

verde-mirto, si comportano nello stesso modo dei verdi densi e si fondono coi neri.

Restavano dunque i verdi più chiari, come il verde-pavone, i cinabri e le lacche; ma allora la luce artificiale esilia il loro azzurro, per non serbare che il giallo, il quale non conserva a sua volta che un tono falso, un sapore equivoco.

Neanche c'era da pensare ai colori salmone, granoturco; né ai rosa: l'effeminatezza di queste tinte contraria i propositi d'isolamento. Non c'era infine da prendere in considerazione i violetti, i quali si spogliano: solo il rosso che contengono viene a galla la sera; e che rosso! un rosso vischioso, la feccia d'un vino ignobile. Giudicava d'altronde affatto inutile ricorrere a questo colore quando, ingenerando una certa dose di santonina, si vede violetto: ciò che rende agevole mutare, lasciandole al loro posto, la tinta delle tappezzerie. Scartati questi colori, non ne rimanevano che tre: il rosso, l'arancione, il giallo.

A tutti preferiva l'arancione. Trovava così in se stesso conferma ad una teoria ch'egli dichiarava pressoché matematicamente esatta: che una armonia, una rispondenza esiste tra la natura sensuale d'un vero artista ed il colore che i suoi occhi apprezzano meglio e cui sono più sensibili. [...] Insomma, l'occhio delle persone deboli e nervose che han bisogno, per risvegliare l'appetito, di cibi affumicati o piccanti; l'occhio di chi è sovraccaricato ed estenuato predilige, quasi sempre, l'arancione: questo colore dagli splendori fittizi, dalle febbri acide.<sup>16</sup>

Il caso di Sperelli è diverso. Egli non arriva all'esasperata e maniacale raffinatezza del personaggio di Huysmans. A Des Esseintes, forse, sarebbe parso addirittura uno di quei cervelli diseducati alle gradazioni più sofisticate, almeno quando era portato a sovrapporre colori intensi ad altri colori intensi, come nell'episodio della contemplazione del mare (qui il verde-malachite si accosta all'azzurro solcato di vene d'oro, al pallido argento, al verdiccio d'un limone [PC 205]) o quando riusciva a trovare un'armonia ideale nelle *pastiche* delle tinte autunnali: « L'oro, l'ambra, il croco, il giallo di solfo, l'ocra, l'arancio, il bistro, il rame, il verdemare, l'amaranto, il paonazzo, la porpora, le tinte più disfatte, le gradazioni più violente e più delicate si mescolavano in un accordo profondo che nessuna melodia di primavera passerà mai di dolcezza » [PC 290]. La sua sensibilità lo conduceva a ridisegnare il mondo con tonalità indeterminate, con una luce soffusa e un chiarore velato. Di qui il quarto posto, nella classifica costruita sul censimento cromatico del libro, dei toni di intensità variabile, che vanno dal diafano, all'opaco, all'ombra. Come Des Esseintes, Sperelli preferisce l'artificio

alla realtà, ma in modo più temperato: egli non crea il mondo *ex novo* ma lo plasma a sua immagine e somiglianza, lo reinventa lavorando su dati concreti. Egli legge quanto gli si manifesta con gli occhi di un neoplatonico che *trova* e modifica d'istinto.

#### IV. Suoni, sapori e profumi del mondo

Chiarita una volta per tutte, attraverso il tatto e la vista, l'indole speciale di Andrea Sperelli, non sarà difficile immaginare quale esercizio egli faccia degli altri sensi. Pertanto il discorso può scorrere più velocemente che in precedenza. La facoltà dell'udito implicherebbe anche l'analisi del rapporto di D'Annunzio con la musica, ma la problematica si amplierebbe smodatamente, col rischio di immettersi su tracciati già battuti. Semmai può tornare utile, proprio perché collimante con la visione del personaggio, ricordare il significato ultimo attribuito alla musica da D'Annunzio di lì a qualche anno nell'ultimo dei tre articoli sul *Caso Wagner*: « Soltanto alla musica è dato di esprimere i sogni che nascono nelle profondità della malinconia moderna, pensieri indefiniti, i desideri senza limite, le ansie senza causa, le disperazioni inconsolabili, tutti i turbamenti più oscuri e più angosciosi ».<sup>17</sup>

L'attenzione, invece, va posta sull'educazione all'ascolto dei rumori del mondo, che Sperelli pratica coerentemente con la propria personalità. Anche su questo versante il linguaggio è destinato non tanto ad orientare verso un preciso dato dell'esperienza, quanto a suggerire un'ulteriore e vaga configurazione della realtà. Il fascino dell'indeterminatezza agisce con la suggestione procurata dalla struttura fonetica della parola e dei costrutti, che assumono di volta in volta valenze allitterative, anaforiche, ossimoriche. Certo è che i suoni dell'ambiente sono dapprima percepiti nella loro sonorità naturale e poi smorzati, ovattati da un orecchio che li interpreta deformandoli. Ecco un passo esemplare:

Ella parlava con piena confidenza (...). Andrea l'ascoltava (...). Egli credeva intravedere lembi di quel mondo interiore non tanto pel significato delle parole ch'ella diceva, quanto pe' suoni e per le modulazioni della voce (...). Era una voce ambigua, direi quasi bisessuale, duplice, androginica; di due timbri. Il timbro maschile, basso e un poco velato, s'ammorbida, si chiariva, s'infemminiva talvolta con passaggi così armoniosi che l'orecchio dell'uditore n'a-

veva sorpresa e diletto a un tempo e perplessità. Come quando una musica passa dal tono minore al tono maggiore o come quando una musica trascorrendo in dissonanze dolorose torna dopo molte battute al tono fondamentale, così quella voce ad intervalli faceva il cangiamento (...). E il fenomeno era tanto singolare che bastava da solo ad occupare l'animo dell'uditore, indipendentemente dal senso delle parole. Le quali quanto più da un ritmo o da una modulazione acquistano di valor musicale, tanto più perdono di valor simbolico [PC 235].

Qui, come sarà in seguito, ogni parola ha un suono, e D'Annunzio mostra di privilegiare l'aspetto musicale e asemantico di essa. Scrivere nel *Libro segreto*: « o ebbrietà! o delizia e libidine delle parole godute come suoni, bevute come musiche! » [LS 268]. Il silenzio acquista in tale dimensione la sua importanza e può essere decodificato: esso non è assenza di suoni ma non-suono, ossia pausa, cosa viva, parte integrante della musica. Più tardi noterà che « i silenzi umani si distinguono per toni diversi, anche il tono di un medesimo silenzio d'uomo può variare. conosco le variazioni del mio silenzio come conosco i modi e i limiti della mia voce » [LS 258]. Sulle onde del silenzio gli stimoli giungono diversi, rimpiccioliti, come quando Maria non ode le grida di Andrea supplichevole (« Ella non udiva più altro; ella non udiva più nulla »: [PC 421]) o ingranditi, come quando la stessa percepiva « nel silenzio il battito delle sue arterie dilatarsi come uno strepito enorme » [PC 384].

Dal canto loro i sapori, più che riprodurre sensazioni oggettivamente godute, agiscono per traslato, alludendo metaforicamente a situazioni psicologiche che implicano uno slittamento del senso comune. Amara o dolce, a seconda delle circostanze, è la bocca (« Avete ora nella bocca (...) qualche cosa di amaro ch'io non conosceva » [PC 92]; « Pare come alla cosa più dolce » [PC 120]; « la bocca ancora amara va che il raggio dello sguardo andasse alla bocca di Andrea delle proferte ingiurie » [PC 187, 423]), come « amara » è l'onda che gonfia il cuore [PC 124] o aspra l'espressione di un volto [PC 136]; nondimeno, l'orgoglio è come « una tazza di vin troppo forte » [PC 125] e ancora « amara » come l'acqua alla foce dei fiumi è la « tristezza » [PC 156]; il bacio, talvolta, se misto a pianto, ha « il sapore delle stille salse » [PC 157] o del « sale amaro » [PC 276], tanto più se fa capolino l'ombra di un sospetto [PC 395]. Ugualmente, una « strana acidezza » lasciano in bocca gli « immondi e rapidi amori » [PC 203], come pure acquistano particolari sapori la « profa-

nazione » e il « sacrilegio » [PC 302] o il « capriccio » femmineo [PC 358]: la donna stessa è, infine, « un giulebbe di violette di Parma tra due biscotti » [PC 318]. L'amore e il sesso confinano con l'aggressione e l'antropofagia nell'universo dell'esteta di fine secolo. Sarà così fino al *Carmen votivum* (vv. 13-18):

Piacente sopra te, quanto mi piaci!  
Assai più d'ogni frutto e d'ogni fiore,  
assai più d'ogni fonte, ne' tuoi baci  
la musica e il silenzio del sapore  
s'avvicindan così che tu m'insegni  
l'arte dell'ape ne' suoi favi pregni.  
[LS 82]

Più complesse e articolate nel loro significato specifico sono le sensazioni pertinenti alla sfera dell'olfatto, la cui funzione non è solo ausiliaria rispetto alla vista.

Se è vero che i colori « esaltano il flusso della memoria disperdendosi per il corpo che li introduce, suggerendo brividi e ricordi »,<sup>18</sup> gli odori determinano piaceri altrettanto intensi, anche se istantanei. Essi si collegano più direttamente alla percezione sensitiva di Sperelli, aduso a cogliere a volo l'attimo del piacere e ad esserne coinvolto. È una delle ragioni per cui egli capta sensazioni olfattive quasi mai sgradevoli, delicati sentori che stimolano i ritmi del desiderio, in perfetto accordo con una sua particolare estetica dei profumi.

Se è diventato ormai canonico il parallelo Sperelli-Des Esseintes, tanto vale insistervi anche sul terreno dei profumi. Le affinità, ma soprattutto le divergenze, saranno più evidenti. Huysmans delinea il suo personaggio come un vero e proprio « esperto nella scienza del fiuto ». <sup>19</sup> Dell'odorato Des Esseintes fa un uso artistico, alla pari dei sensi basati sulle percezioni di onde sonore (la musica) o di raggi cromatici (la pittura). Come un vero creatore d'opere d'arte, egli conosce perfettamente la sintassi degli odori e sa comporre un *bouquet* o armonizzare artificialmente profumi in laboratorio così come si scrive una sinfonia: « nella profumeria l'artista perfeziona l'opera greggia della natura, sfaccetta l'odore, lo monta come il gioielliere affina l'acqua di una pietra e la pone in valore ». <sup>20</sup> L'affinamento olfattivo che ha conquistato con anni di esperienza alchimistica è però spesso frutto delle sue allucinazioni e della nevrosi che lo attanaglia (di certo il protagonista di *A rebours* rientrerebbe a buon

diritto in quella schiera di degenerati così duramente condannati da un lombrosiano convinto come Max Nordau).<sup>21</sup> Tant'è ch'egli, nei momenti di crisi, impazzisce dietro rarissimi balsami esotici, che fanno esplodere nella stanza « una natura demente e sublime (...) irreal e affascinante, paradossale da capo a fondo, che sposava le droghe dei tropici, gli aliti pepati del sandalo della Cina e dell'hediosmia della Giamaica, agli odori indigeni del gelsomino, del biancospino e delle verbene ». <sup>22</sup>

In Sperelli niente di tutto questo. Egli non rincorre accordi di odori e opta per profumi più casalinghi, che maggiormente si addicono all'esteta di una Roma mondana e bizantina, in fin dei conti più dimessa e provinciale della capitalistica città europea di Des Esseintes. Un uomo del suo rango e della sua educazione certo rifugge dal cattivo odore, che identifica con la folla, con la « gente bassa » o « uomini impuri » [PC 422]: i rigattieri presenti all'asta dei beni del ministro del Guatemala emanano un vero e proprio « lezzo », chiamato « profumo » solo con evidente sfumatura ironica dalla principessa di Ferentino e da Barbarella Viti. Del resto, già in Balzac il cattivo odore era collegato ai termini *rinchiuto*, *sporco*, *affollato*, *povero*, *vecchio*, *popolo*; mentre quello buono, era riservato a *fiore*, *donna*, *parigna*, *gioventù*, *innamorata*, *ricco*, *pulito*, come avverrà in D'Annunzio, che si pone sulla stessa linea di letteratura aristocratica.

Altri odori possono ritenersi, se non negativi, almeno neutri. Sono quelli prosaici, apparentemente nominati senza altro scopo che di descrivere oggettivamente le diverse situazioni. Ad essi spetta, invece, un alto valore rievocativo, in quanto elementi che hanno etichettato nell'archivio della memoria particolari episodi del passato. In tal senso i profumi sono per D'Annunzio in stretta parentela con i colori. « L'odor singolare del cloroformio » nella stanza ove giace Elena malata [PC 154, 157], permette ad Andrea di collegare con quel « vapore d'ebbrezza » il suo primo rapporto con l'amante; così l'odore del vino rinvia all'episodio di Santa Sabina, allorché i due innamorati ridono irrefrenabilmente durante le spiegazioni del frate.

Tale funzione memorialistica dell'odore, in effetti, è la stessa delle antiche cerimonie funebri, in cui il profumo era interpretato come simbolo della persistenza di una persona scomparsa. La sottigliezza inafferrabile e al tempo stesso reale del profumo l'apparenta di fatto a una presenza spirituale e alla natura dell'anima.<sup>23</sup> D'Annunzio, quindi, non

solo richiama involontariamente una tradizione atavica, ma si ricollega ad un fecondo filone letterario che tratta della reminiscenza legata all'olfatto (bastino i nomi di Baudelaire, di Gautier, di Flaubert, di Huysmans). Così, « l'odor singolare, prodotto dall'umidità del luogo e da quelle cose antiche » [PC 135] e l'« odore di muffa e di anticaglie » [PC 138], alludono per un momento a costumi e civiltà passate; un'« esenza di cui è impregnato un vecchio flacone apre, come già in Baudelaire, orizzonti mentali insospettabili, che spaziano dall'armadio del *boudoir* al sepolcro. Il profumo va quasi sempre oltre il puro godimento olfattivo e colpisce l'anima, come l'aroma del tè [PC 142 e 306], che in un caso arriva appunto « all'anima » [PC 400], specie se si fa più intenso commisto all'esalazione dei fiori [PC 403]. Anche l'odore della sigaretta o del tabacco, più volte ricorrente [PC 181, 306, 319, 366, 424], esercita la sua suggestione addirittura afrodisiaca (non a caso comincia ad essere utilizzato all'epoca nei profumi maschili).

Insomma, la seduzione per scattare si avvale di espedienti olfattivi e talvolta ha bisogno di cancellare gli effluvi naturali del corpo attenendosi al codice igienico: « certe confetture di Costantinopoli, morbide come una pasta, fatte di bergamotto, di fiori d'arancio e di rose (...) profumano l'alito per tutta la vita » [PC 318]. I sensi sovraccitati dall'attesa di Elena esasperano in Andrea il profumo delle cose, che sembrava rendessero « il più delicato fiore della [loro] essenza ». Nel libro emerge una sapiente strategia degli odori che risveglia l'istinto e la sessualità animalesca e che il *dandy* cerca di reprimere sotto raffinate maniere. Le stanze del suo *buen retiro* si empivano « del profumo ch'« esalavan ne' vasi i fiori freschi » [PC 77] o dell'odore del ginepro arso che dava al capo « uno stordimento leggero » [PC 78], specialmente se unito a quello delle rose [PC 88]. Lo spazio domestico coincide con la decorazione floreale e la rosa si carica di tutta la sua simbologia. Odor di rose è in tutto il libro (anche piazza di Spagna odorava « come un roseto » [PC 172] e rosai odoranti [PC 414] si avvertono qua e là), ma soprattutto un molle profumo di rose è di rito nell'alcova [PC 373] per alimentare la voluttà. La rosa è il privilegiato simbolo del dono d'amore e la pioggia sparsa dei suoi petali dopo l'amore indica l'appagamento dei desideri e il disfacimento del corpo.

Non è da meno la violetta, che in D'Annunzio, fedele alla liturgia decadente degli odori, assume il fascino e la vaga

sensazione del desiderio misto a « un po' d'inquietudine » e a « un presentimento del vuoto delle cose ». <sup>24</sup> Violette appassite [PC 142] o fresche, mazzi di viole [PC 134] col loro profumo sottile [PC 137], indicano sempre una desiderabile presenza femminile: « Le signore (...) portavano il profumo delle loro pellicce e segnatamente quello delle violette, poiché tutti i manicotti contenevano un mazzolino secondo la moda leggiadra » [PC 138]. Non a caso le due donne di Andrea si attengono scrupolosamente ai dettami del costume corrente: « le violette di Donna Maria esalavano un profumo più forte » [PC 352] ed Elena a sua volta odora « un mazzo di viole tirato fuori dal manicotto di martora » [PC 355]. Altri profumi vegetali compaiono nel *Piacere* (il muschio [PC 244 e 257], l'eliotropio aspirato « con delizia » [PC 80], anch'esso referente dell'inebriamento mistico e amoroso, la zàgara [PC 243], i fiori di lillà bianchi [PC 398], il profumo acuto delle foglie [PC 401]), ma i preminenti restano quelli delle rose e delle viole, che più si confanno alla donna.

In linea di massima, Sperelli mostra preferenza per gli odori delicati, indici decisivi della sua eleganza di modi. Egli coglie i messaggi olfattivi evitando accuratamente i sentori eccessivi, giacché le esalazioni molto spiccate sono nemiche del buon gusto. Specialmente le donne devono evitare il segno marcato e piuttosto stimolare il desiderio attraverso un profumo quasi impercettibile, che eccita sempre mai il piacere di immergersi totalmente in esso. La sua estetica dell'olfatto tiene gran conto del pudore, che è il riferimento alla colpa volutamente ignorata. <sup>25</sup> La pudicizia va a tutto vantaggio dell'eroticismo [PC 261], in modo tale che solo l'apparente innocenza punge le narici del maschio neo-bizantino.

« L'odore soave - scrive Corbin - si incentra nel fazzoletto e in qualche accessorio, come il ventaglio, il merletto che avvolge il minuscolo mazzolino che si porta al ballo e, per le più sensuali, il guanto, il mezzo guanto, la pantofola ». <sup>26</sup> Il costume sociale si specchia nelle predilezioni di Sperelli, che corre persino il rischio di diventare feticista dinanzi a un guanto: « Oh le vostre mani! Vi ricordate quando, a Schifanoja, le disegnai? Mi pare che mi appartengano di diritto; mi pare che voi dobbiate concedermene il possesso, e che, di tutto il vostro corpo, sieno le cose più intimamente animate dall'anima vostra, le più spiritualizzate, quasi direi le più pure... Mani di bontà, mani di perdono... Come sarei



felice di possedere almeno un guanto: una larva, una parvenza della loro forma, una spoglia profumata dal loro profumo!... Mi date un guanto, prima d'andarvene?» [PC 369].

Gli odori floreali hanno successo poiché rinviano ai profumi genuini della natura, permettendo di evitare le miscele artificiali. Nelle preparazioni di fazzoletto, annotava Rimel, gran profumiere francese dell'Ottocento, erano indicati, spendibili sei odori di base: rosa, gelsomino, fior d'arancio, gaggia, violetta e tuberosa.<sup>27</sup> Il che spiega perché nelle captazioni olfattive di Andrea Sperelli sono presenti ripetutamente almeno due di questi ingredienti. Per lui, come per quelli della sua classe sociale, più che sentire, conta percepire il messaggio della donna-fiore, il cui corpo diafano è un « ambiziosa strategia che tenta di parare la minaccia dell'animalità ».<sup>28</sup> La scelta cade su fiori campestri, come le violette, o di giardino come le rose, mentre rifugge dalle piante esotiche, che pure erano la delizia del giovane fauno del *Canto novo*. Divenuto adulto, egli ha l'abilità di nascondere, ma non di cancellare, sotto la sua pelle di uomo artificiale, la sfrenata ansia di possesso del selvaggio animale antropomorfo, incline a seguire la scia profumata della preda. La donna è pur sempre al centro del suo universo e gli effluvi che da lei emanano lo ossessionano. È prigioniero del « morbido laccio » di Elena, « profumato del profumo medesimo che Andrea aveva sentito nella volpe azzurra » [PC 357], quel profumo inconfondibile che gli giunge « fino ai precordi » quando le toglie il mantello [PC 93] o che lo attira come un'« emanazione indefinibile, fresca ma pur vertiginosa come un vapore d'aromati » [PC 132]; ci sono momenti in cui, a causa dell'olfatto ipersensibile, « tutto il suo essere insorgeva e tendeva con ismisurata veemenza verso la stupenda creatura (...) avrebbe voluto involgerla, attrarla entro di sé, suggerirla, beverla, possederla in un qualche modo sovrumano » [PC 132].

Sperelli vive negli odori, è inebriato da essi [PC 225] e classifica anche quelli meno percettibili; egli aspira ad una « calma piena di freschezza e di profumi » [PC 264], aprendo totalmente il suo cuore ad essi [PC 295], di cui scopre il linguaggio segreto. Le onde misteriose e soavi dei fiori non sono sconosciute ad uno spirito sensibile come Maria Ferrès: « Ho portato sulla loggia il vaso delle rose; e son rimasta là qualche minuto ad ascoltare la notte, tenuta là dal rammarico di perdere nella cecità del sonno ore che passano sotto un cielo così bello. È strano l'accordo tra la voce delle fontane e

la voce del mare. I cipressi, d'innanzi a me, parevano le colonne del firmamento: le stelle brillavan proprio su le cime, le accendevano. Perché di notte i profumi hanno nella loro onda qualche cosa che parla, hanno un significato, hanno un linguaggio? No, i fiori non dormono, di notte » [PC 260].

NOTE

Il presente saggio deve qualcosa, almeno per la raccolta dei dati, agli studenti che hanno frequentato il seminario di studio su *L'officina dei sensi in D'Annunzio*, da me tenuto alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università « D'Annunzio » di Chieti nell'anno 1987-88. Da questa esperienza è stato ricavato il volume di AA.VV., *D'Annunzio: per una grammatica dei sensi*, a cura di G. Oliva, Chieti, Solfanelli, 1992.

<sup>1</sup> E. e J. de Goncourt, *Germine Lacerteux*, a cura di O. Del Buono, Milano, Rizzoli, 1951, pp. 11-12.

<sup>2</sup> G. D'Annunzio, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in *Prose di ricerca*, II, Milano, Mondadori, 1968<sup>5</sup>, p. 523.

<sup>3</sup> M. Praz, *D'Annunzio arredatore*, in *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972, p. 355.

<sup>4</sup> In « La Tribuna », 26 maggio 1888.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Cfr. M. Brusatin, *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 1983.

<sup>7</sup> Cfr. J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, Milano, Rizzoli, 1986, p. 146.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>9</sup> Cfr. F. De Portal, *Des couleurs symboliques, dans l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps Modernes* [1837], Paris 1975, pp. 130-131.

<sup>10</sup> V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, trad. it., Bari, De Donato, 1972.

<sup>11</sup> Cfr. Chevalier-Gheerbrant, *op. cit.*, p. 125.

<sup>12</sup> M. Praz, *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 374.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>15</sup> Cfr. V. Kandinskij, *op. cit.*

<sup>16</sup> J.K. Huysmans, *Controcorrente*, trad. it. di C. Sbarbaro, Milano, Garzanti, 1975, pp. 30-32.

<sup>17</sup> G. D'Annunzio, *Il caso Wagner* (III), in « Il Mattino », 9 agosto 1893 (anche in Id., *Pagine disperse*, a cura di A. Castelli, Roma, Lux, 1913, p. 586).

<sup>18</sup> Cfr. M. Brusatin, *op. cit.*

<sup>19</sup> J.K. Huysmans, *op. cit.*, p. 117.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>21</sup> M. Nordau, *Degenerazione*, Milano, Dumolard, 1893.

<sup>22</sup> J.K. Huysmans, *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>23</sup> Cfr. Chevalier-Gheerbrant, II, *op. cit.*, p. 247.

<sup>24</sup> Cfr. A. Corbin, *Storia sociale degli odori*, trad. it. di F. Saba Sardi, Milano, Mondadori, 1983, p. 268.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 265.