

NEL CENTENARIO DEL PIACERE*

1. Un libro attraente, pubblicato nel 1988 dall'editore Sellerio col suggestivo titolo *Capitoli per una storia del cuore* - sette capitoli, scritti da sette studiosi (quale numero per aprire o trafiggere il cuore!), precisamente da Francesco Bruni, Costanzo Di Girolamo, Charmaine Lee, Rita Librandi, Lia Mendia, Antonio Gargano, Emma Giammattei - mi ha mostrato il sorgere, nella poesia d'amore romanza, di una costellazione di termini, immagini e concetti attorno al contrasto tra il cuore e il corpo, la quale non è ancora tramontata nel cielo della lingua, della poesia e forse del sentimento. Quel libro, letto con gusto, mi ha ricordato per antifrasi una certa fase della critica letteraria in cui l'analisi tematica era condannata come analisi contenutistica, e del pari, chiasticamente, il genere letterario come forma astratta; due idoli, insomma, positivistici. In effetti allora quelle analisi, contenutistiche o formali che fossero, seguivano o producevano schemi simili alle tipologie di certe inventariazioni archeologiche; oggi individuano incarnazioni di una cultura nel tessuto cellulare della lingua. Di qui lo spessore, il tuttotondo antropologico e intellettuale che la storia di un termine-concetto acquista nella critica odierna; e la ragione per cui un'analisi tematica così comprensiva non viene più respinta a priori, per il metodo; sarà respinta, semmai, per il risultato.

Il confronto tra fasi di critica letteraria tanto diverse è tuttavia scaturito in me da un lontano fatto personale. Da giovane imparavo a memoria, con straordinaria facilità, versi antichi e moderni e passi di prosa, e per conseguenza la mia mente era gremita di ardite combinazioni lessicali, di stereotipi poetici, di cadenze e rime, di motivi, figure, simboli ricorrenti da poeta a poeta, da genere a genere, da secolo a secolo. Un motivo, o meglio una figura-simbolo che allora mi colpì, fu la scala; e devo confessare che fu la scala scenografica di Wanda Osiri a rievocarmi, per associazione retroattiva, quel motivo fino alle sue presenze nella *Divina Commedia*, dove nel Purgatorio e nel Paradiso acquista chiaro e forte valore di simbolo. E poiché stavo leggendo le poesie e le prose del primo D'Annunzio (che aveva contagiato me come tanti altri giovani), fu inevitabile che in quel suo decadentismo fitto di simboli incontrassi il motivo della scala e mi ci soffermassi con curiosità; tanto che pensai di scrivervi una noterella, ma me ne dissuasi dicendomi che sarebbe stata una critica tematica, magari piccante e gradevole, però di nessuna efficacia interpretativa; e ne deposi gli appunti e il proposito. Ma oggi che si commemora il centenario del *Piacere*, rispolverare quel tema, riproponendo, con qualche aggiunta e aggiornamento,

* In "Rassegna di cultura e vita scolastica", XLIII, 3-4, 1989, pp. 1-2.

quanto allora osservai, mi piace e mi tenta, per vedere se quell'analisi parcellare, istologica, condotta sul filo del segno linguistico (l'unico con cui io abbia familiarità) possa aprire uno spiraglio a introdurmi nel proteiforme scrittore.

2. "Uno dei più singolari spettacoli e de' più lieti - scriveva agilmente D'Annunzio, come Duca Minimo, il 5 febbraio 1888 nella "Tribuna" riferendo sul Ballo della caccia al Teatro Nazionale di Roma - ... è veder salire o discendere per una bella scala marmorea una schiera di gentildonne. Già la scala di per se stessa, in un edificio di lusso e di piacere, è forse la forma architettonica che meglio rappresenta la magnificenza, la solennità, la nobiltà. ... Meno solenne, meno pura, meno grandiosa, ma non meno ammirabile mi pare questa ascensione di dame del secolo XIX su per una scala di teatro italiano ornata confusamente di tappezzerie antiche"¹.

Il motivo scenografico della scala compare anche nella sontuosa e voluttuosa rimeria parallela all'apprendistato prosastico, e parimente coniugato alla figura femminile; la quale però, secondo un costume che ha prevalso nello spettacolo teatrale, solitamente discende: discende donna Clara "le marmoree scale de 'l suo palagio" (*La Chimera, Donna Clara*, V, pag. 493)², discende "con pompa orientale / giù pe' lucidi gradi" d'ebano coperti di femmine la flaubertiana Salammô (ivi, *Sogno d'una notte di primavera*, p. 561), scenderà "da l'alta scala ai cigni / aspettanti" l'attesa ignota del *Poema paradisiaco* (*La statua*, p. 655). Saliva invece "su per le scale ampie d'argento / ... verso l'altare", con liturgica contaminazione, la Reina del sonetto XIII a Donna Francesca (*La Chimera*, p. 489), e salirà "l'alta scala, entrerà sola / ne l'alta stanza" l'evocata donna *vas mysterii* del *Poema paradisiaco* (p. 648). Il salire e lo scendere hanno certamente, nell'araldica gestuale del poeta, un valore di simbolo, che sta al lettore di poesia interpretare. Ma nella cronaca è il cronista, per quanto Duca Minimo, tenuto a spiegarlo ai lettori mondani; il che egli fa brillantemente animando lo sfondo prospettico con una fuga di comportamenti e di modelli figurativi che riduce la scala a passerella e gabellando l'ascensione delle dame per "contemplazione della bellezza in tutte le sue fasi". Se, infatti, la voltata dall'un braccio di scala all'altro offre "alle dame dotte occasioni di comporre le loro grazie" e ai "riguardanti la vista delle spalle, d'una indescrivibile varietà di spalle, da quelle ampie e chiarissime della marchesa Guiccioli a quelle della contessa Ferrari, di puro disegno e d'un colore di rosa tea", col salire e voltare la visione da episodica diviene cinetica e cinematografica: la duchessa di Mondragone, "salendo il primo braccio della scala, mostra ai riguardanti il suo nobile profilo imperiale, e la snella eleganza di tutta la sua figura; salendo il secondo, mostra la fronte ov'è accolto, come dice il poeta, un fulgor d'aquileta; salendo il terzo, mostra le spalle tutte sparse di *grains de beauté*, più brune al paragone del broccato bianco che la circonda"; finché le dame vengono su a gruppi, con tipi e movenze da creature di Alma Tadema o da Menadi (p. 192 sgg.).

1. Cito qui e avanti le cronache dannunziane dalla raccolta *Roma senza lupa*, curata da A. Baldini e P.P. Trompeo, Milano, Editoriale Domus, 1948, p. 192.

2. Cito da GABRIELE D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. I, Milano, Mondadori, 1982 ("I Meridiani").

Siamo evidentemente in presenza di un cronista che sovrabbonda di cultura e di lingua per una semplice "cronaca mondana", e tuttavia si diverte a scialacquare la propria dovizia con uno sfoggio disinvolto che lusinga le comparse di quel mondo ma per l'intenditore deprime a chincaglieria i frutti di una allora non comune informazione europea. Ciò che redime il dandismo culturale è la lingua: propria, tersa, fluente, di ovvia lettura, eppure insolitamente elegante per lingua giornalistica, insolitamente padroneggiata; come ci rivela nell'articolo *Il sogno del cronista* ("La Tribuna" del 27 gennaio 1886, p. 66 sgg.) l'ironica raccolta degli epiteti ricorrenti, per le dame e i loro abbigliamenti e acconciature, nei cronisti di Roma (e non assenti negli articoli dello stesso D'Annunzio). La "letteratura spicciola" delle sue cronache, come lui stesso la definiva, ha la voce di uno che è chiamato a compiti più creativi; e se la ridondanza o la fretta o la sconnessione che talvolta in esse avvertiamo sono il frutto dell'improvvisazione e dell'obbligo di testimonianza propri del genere, certe sveltezze, certo fare elencativo, certo tagliar corto sono mosse che intendono caratterizzare il genere stilisticamente.

Il motivo del salire la scala è anche di una vera giornalista, nonché romanziera, quasi coetanea di D'Annunzio e come lui autrice di brillanti cronache di mondanità romana: Matilde Serao. Lo traggo però, non senza scopo, dal romanzo *La conquista di Roma*, che è del 1885, quindi anteriore alla citata cronaca del Ballo della caccia. Con esso la Serao c'introduce a un ballo di corte nel palazzo del Quirinale: "Nella bianchissima luce elettrica che illuminava lo scalone d'onore, le donne ascendevano lentissimamente, posando appena il piede calzato di raso sul tappeto: e con lo strascico abbandonato, il ricco mantello di seta bianca molle e caldo sulle spalle nude, la testa ingemmata o piumata o infiorata, davano, salendo, certe occhiate lente e distratte alle due grandi siepi di piante verdi, alle muse dalle foglie larghe venate di rosso, alle palme che parevan cupissime sullo stucco bianco delle pareti. Le donne guardavano, inerti, come se non vedessero nulla, per conservare la serenità - e saliva-no piano, per non scalmanarsi...". Qui, assente l'obbligo cronistico di testimonianza, non compaiono né nomi né tipi. L'ascensione è corale, come corali sono l'abbigliamento e il comportamento; l'acconciatura è triplicemente differenziata ma non individualizzata. L'occasionalità della relazione del Duca Minimo ha ceduto all'innesto in un continuo narrativo, dove la scena del salire serve soltanto a creare un'atmosfera di attesa, a preparare la maestosa solennità della festa. A ciò contribuisce il cenno alla tensione psicologica delle donne, assente nel passo dannunziano, esclusivamente visivo e distratto in digressioni, interventi del cronista in prima persona, presentazioni interiettive ("ecco..."), rinvii saputi. Il discorso della Serao è privo di tali pimenti e frangimenti, ampio e sostenuto, sintatticamente e ritmicamente (come non sempre in lei) curato, pur senza preziosità né senza ripugnanza per un tocco realistico (*scalmanarsi*), che segna il trapasso dalla cadenzata ascensione alla donne-sca sosta nel guardaroba.

Qualche anno dopo D'Annunzio riprende il motivo nel *Piacere*, non solo innestandolo, come la Serao, nella struttura narrativa, ma facendone un anello della cate-

3. MATILDE SERAO, *La conquista di Roma*, Firenze, Bemporad, 1922, p. 186.

na eventiva; la quale procedendo costituzionalmente e costantemente a due attanti, o piuttosto ad un attante più l'inevitabile ectoplasma, l'ascensione si riduce al binomio Andrea Sperelli (Elena Muti): "Ella saliva d'innanzi a lui, lentamente, mollemente, con una specie di misura. Il mantello foderato d'una pelliccia nivea come la piuma de' cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l'avorio polito, divise da un solco morbido, con le scapule che nel perdersi dentro i merletti del busto avevano non so qual curva fuggevole, quale dolce declinazione di ali; e su dalle spalle svolgevasi agile e tondo il collo; e dalla nuca i capelli, come rinvolti in una spira, piegavano al sommo della testa e vi formavano un nodo, sotto il morso delle forcine gemmate. Quell'armoniosa ascensione della dama sconosciuta ... Lo strascico faceva su i gradini un fruscio forte ..."⁴. La descrizione del salire subisce - tanto nei confronti di quella del Duca Minimo, di poco anteriore, che di quella della Serao - una sensuosa riduzione: non vi compare la scala, né le sue pareti, né il loro addobbo, cioè dispare l'ambiente, e lo stesso protagonista; dispare anche parte dell'ectoplasma, concentrando in una veduta di schiena e di nuca, con un misterioso effetto di *pars pro toto*. Vorrebbe essere - ci domandiamo - un ricalco della Venere virgiliana, che "avertens rosea cervice refulsit, / Ambrosiaequae comae divinum vertice odorem / Spiravere ... / Et vera incesso patuit dea" (*Aen.* I, 402-05)? Forse vorrebbe; ma il modello prossimo è quello di un testo dei fratelli Goncourt (da *Idées et sensations*), che può dirsi che D'Annunzio traduca; testo segnalato nel commento di Annamaria Andreoli all'edizione mondadoriana, già citata, di *Prose di romanzi*, I, p. 1158 sg.: "... Une nuque ronde comme un fût de colonnes; et de là s'abattant, dans une rondeur polie de marbre, les épaules, les omoplates qui, par la pose un peu renversée de la femme, fuient et s'enfoncent dans la robe comme avec des repliements et des courbes d'ailes: des épaules qui donnent vraiment à l'oeil la caresse d'une sculpture". In verità si tratta più di un adattamento che di una traduzione: intanto, il senso di marcia è rovesciato, dalla nuca alle spalle nei Goncourt, dalle spalle alla nuca in D'Annunzio, che gemella il salire della dama al salire della percezione del suo corpo, resi da una struttura sintattica salente a spirale per coordinate sintetiche, rallentate da espansioni predicative, modali, comparative, che fanno ritmo senza produrre ridondanza; ridondanza lamentabile nei Goncourt, dove il riferimento al marmo è ripetuto, con effetto di rigidità e matericità statuarie, ben tre volte, in contraddizione col moto delle scapole e con la enunciata sensazione di carezza. Nel *Piacere* la statuarietà è sostituita dalla morbidezza, la matericità del marmo dal valore coloristico dell'avorio; e la similitudine delle scapole-ali s'impreziosisce di una parola cara a D'Annunzio anche per la sua sillababile lunghezza, *declinazione*. Il "non so quale dolce declinazione di ali" delle scapole dell'ignota riecheggerà più tardi in "quella declinazione serena dell'estate" (p. 137); dove è da notare lo sfruttamento della parola troncabile ai fini di una "frase numerosa".

Ho parlato di espansioni predicative, oltre che modali e comparative, perché il sostantivo non è quasi mai accompagnato da un epiteto ornante; quasi tutti gli aggettivi sono posposti, per lo più a specificare il sostantivo e quasi sempre a reggere un costrutto complementare, acquistando così una forza sintattica che toglie loro la superfluità dell'aggiunto; senza contare che sono essi e le loro espansioni a risostanziare di eletta materia i sostantivi anatomici (*busto, spalle, scapole, collo, nuca, capelli*), plasticando e drappeggiando via via la figura.

L'ascensione della scala del palazzo Roccagiovine assurge così, per virtù di costruzione e di stile, a momento epifanico, per veduta "virgiliana", dell'ignota; alla quale lo sviluppo successivo del capitolo non riesce ad aggiungere la veduta frontale, non riesce cioè a dare un volto. Ma Andrea Sperelli non avrebbe potuto, come Enea, gridare legittimamente alla falsa immagine ("Quid ... totiens, crudelis tu quoque, falsis / Ludis imaginibus?", *Aen.* I, 407 sg.), né, come Montale, vedere in Elena ascendente una "disturbata Divinità"; perché verità gli si era fatta, per generazione autogena, l'immagine un figurino di dama *fin-de-siècle* -, e realtà la liricante parola con cui lo tracciava, lasciando al lettore e al racconto la possibile accezione della scala come ambiguo simbolo della raggiungibilità-irraggiungibilità della donna.

3. Non pretendo oggi di appellarmi al fallace principio *ex ungue leonem* per trarre, dalla progressione di un motivo, quello appunto della scala, all'interno del D'Annunzio "edonistico" e "paradisiaco", una chiave di lettura di tanto proteiforme autore. Devo però fare una seconda confessione: allora, quando mi affisai a quel motivo e lo svolsi suppergiù come ora l'ho presentato, credetti di tramela. Mi parve cioè di vedere nell'ascesi del "grande retorico" il filone più autentico dell'apprendistato dannunziano; ascesi dal contingente, dal reale, ridotto a topica di una pura forma, secondo la poetica esposta nel *Piacere* (libro II, 1). L'altro filone parallelo, quello enunciato nella dedica di *Giovanni Episcopo* all'amica che nei suoi racconti cercava di costruire dei personaggi veri, a Matilde Serao ("Tutto il metodo sta in questa formula schietta: Bisogna studiare gli uomini e le cose *Direttamente*, senza transposizione alcuna"), non mi parve né autentico né felice. Nelle morbide passioni, nelle macchinazioni delittuose, nelle deliranti introspezioni dell'*Innocente* e del *Trionfo della Morte*, come nel torbido e cinico superomismo di più tardi romanzi e drammi, vedevo contenuti velleitari e svolgimenti faticosi per una "prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche", prosa d'arte godente di tutti i tesori accumulati dalla lingua italiana nel corso dei secoli, quale è presentata dalla dedica del *Trionfo della Morte* a Francesco Paolo Michetti; quindi più atta alla successione di quadri liricati che alla compaginazione di vasti organismi narrativi. Sentivo il filone autentico culminare, oltre il *Piacere* e il *Poema paradisiaco*, nell'*Alcyone*, dove il massimo conseguimento poetico era secondo me conseguenza della totale abolizione dei contenuti.

Così concludevo, spavaldamente e paradossalmente, tanti anni fa, ghigliottinando il rovello ("la rovello", avrebbe preferito arcaicamente il poeta alcionico) di una inesausta e testarda ricerca di contenuti. Oggi, con la pacatezza dell'età e con un più

4. Cito da GABRIELE D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, I, Milano, Mondadori, 1988, p. 42 ("I Meridiani").

saggio senso del mestiere, so che non si può sprecare niente di un'esperienza ricca come quella di un crocevia della nostra letteratura, riflettente il passato e preparante il futuro anche nei suoi aspetti meno accettabili; e tanto meno esaurirla con una formula. Rileggendo però, dopo tanti anni e con un consentimento che non riesco ad estendere agli altri "Romanzi della Rosa", il *Piacere*, amo celebrarne in solitudine il centenario rigodendolo - come lo godei allora - quale una serie di quadri topici in prosa liricata, montati entro una trama apparentemente narrativa, adescante il lettore contemporaneo, non adusato ai *poèmes en prose*, come una rugiadosa ragnatela; quadri topici di una topica fascinosamente nuova, europeizzante od orientalizzante o, nei suoi temi e spunti antichi (stilnovistici o rinascimentali) europeizzata dai filtri preraffaelliti o neorinascimentalistici. Topica comunque, cioè ingrediente di una operazione retorica che nella prosa merita un esame più tecnico e più esplicativo di quello che la addossa alla metafora della musicalità; ed esame, oso dire, non arduo, per avere ad oggetto un testo uniforme, intendo unidimensionale, più agevolmente analizzabile di un testo diedrico, in cui il contenuto non si sia dissolto in fattore stilistico.

Mi raccontava una volta un caro amico di me assai più giovane e assai più bravo nell'interpretare i nostri scrittori, che nel colmo dell'adolescenza lesse difilato tutto D'Annunzio e da quella infatuata lettura imparò, stupefatto, soprattutto una cosa: che con la lingua si può fare tutto. L'intuizione di quello studente traduceva in parole povere ciò che il poeta aveva detto, *more suo*, miticamente: "divina è la parola".

NATURA E ARTE NEL DIALOGO TEATRALE DI PIRANDELLO*

L'imponenza del binomio contenuto nel titolo non deve impressionare. Io sono un linguista, per cui 'natura' è l'espressione o comunicazione parlata, specialmente nel dialogo spontaneo, e 'arte' è l'espressione o comunicazione elaborata, specialmente se scritta, indipendentemente dal valore estetico. La distinzione, in apparenza elementare, in realtà non lo è, soprattutto quando le due specie sembrano sovrapporsi e incrociarsi, come nella recitazione teatrale. E proprio la frequentazione dell'ammirato teatro di Pirandello mi ha spinto ad analizzare la tecnica colloquiale dei suoi personaggi con strumenti grammaticali elementari ma efficaci che mi permetto di presentare subito ai miei lettori, confidando che una mia accorta applicazione di essi possa dar lume alla migliore conoscenza tanto del colloquio teatrale che di quello naturale.

1. La lingua, si sa, serve a comunicare e ad esprimersi; già Humboldt ci aveva messi in guardia da una concezione esclusivamente comunicativa della lingua, salvo che per comunicazione s'intenda non già lo scambio puramente strumentale di notizie, ma una corrispondenza umana totale. In questo senso anche il monologo può, in definitiva, considerarsi un atto di comunicazione. Orbene: da gran tempo i grammatici convengono di distinguere due forme principali di comunicazione o discorso: il discorso diretto, che si svolge in una situazione reale per spazio e per tempo, dove il tempo dell'enunciazione coincide con quello dell'enunciato e le battute s'incrociano (cioè non sono coassiali) e hanno un largo margine di spontaneità anche se il colloquio è programmato, cioè preordinato a trattare un certo tema in vista di una certa conclusione. Alla spontaneità, *doublée* dalla scarsa prevedibilità, si aggiunge la pragmaticità: il discorso diretto è destinato a bruciarsi nella situazione. Gli sopravvivono i contenuti, che si rammemorano e si possono riferire ma non si riferiranno mai con le stesse parole e con la stessa intonazione. I pronomi di questa specie di discorso sono i pronomi diretti *io/tu (noi/voi)*, che distinguono e oppongono i protagonisti del colloquio.

C'è poi il discorso indiretto, in cui il tempo della enunciazione non coincide col tempo dell'enunciato come nel discorso diretto, benché vi sia coassialità e non incrocio. Il discorso indiretto riferisce coassialmente le battute di altri, è un discorso riferito con almeno un interlocutore rappresentato dal pronome indiretto *egli (essi)*, o *lui (loro)*. Su una terza specie di discorso, individuata piuttosto di recente, il discorso

* Comunicazione alle "Giornate di studio pirandelliane: psicanalisi, linguistica, scena", Torino, 21-24 aprile 1980, pubblicata in "La Crusca per voi", 21, 2000, pp. 3-9.