

Pedaços d'una ànima sensual

Evolució de l'home estètic
i sensual en l'obra de
Gabriele D'Annunzio



Adrià Ballonga i Montoliu
N.I.A. 153424

Professor director del treball:
Rafael Argullol Murgadas

Any 2016 / 2016
Facultat d'Humanitats.
Universitat Pompeu Fabra

Índex

I.	Introducció. D'Annunzio(s), pluralitats d'un jo emmascarat.....	3
II.	<i>Il piacere</i> . La tragèdia d'una ànima capbussada en el plaer.....	8
	a. Sperelli, el dandy.....	8
	b. Roma, la ciutat del plaer.....	9
	c. Restes d'un naturalisme recalitrant.....	12
	d. L'ascensió espiritual d'una ànima moribunda.....	15
	e. De l'èxtasi a la decadència de l'Amor.....	19
	e.1. Il primo amore.....	21
	e.2. La donna soffrente.....	28
III.	<i>Il fuoco</i> . Gènesi del superhome d'annunzià.....	34
	a. Stelio Èffrena, l'imagnifico.....	34
	b. Venezia, la ciutat morta.....	35
	c. El foc.....	37
	d. L'ànima tràgica.....	40
	e. El sàtir.....	42
IV.	Conclusions.....	46
V.	Bibliografia.....	48

I

Introducció. D'Annunzio(s), pluralitats d'un jo emmascarat

*"Io sono l'Italiano venturiero, di stampo antico e novo.
Se in ogni attimo la vita non mi fosse ventura e rivolta,
se in ogni attimo la vita non mi fosse pericolo e
incerteza, rinunzierei alla vita senza volgere il capo"*
Gabriele D'Annunzio

Gabriele D'Annunzio és un laberint d'enigmes, una habitació de mil portes on cada una d'elles condueix a un jo distint. És un demiürg de la mentida i l'engany, capaç de crear una confusió constant en les ments més atentes. És una simbiosi entre realitat i ficció (més ben dit *autoficció*) i, degut a la confusió constant que esdevé entre la persona que fou i les mascarees fictícies rere les quals s'amagà, és hom difícil de presentar en unes quantes línies. No obstant això es troben dues debilitats en la seva persona que es reiteren constantment en la seva obra i en el seu existir: que la seva ànima era en el fons la d'un *sensual* i també la d'un *guerrer* bàrbar.

Nasqué al 1863 a Pescara, en una regió llunyana de les capitals intel·lectuals d'Itàlia, "una verdadera «Itàlia bàrbara», el «remoto e inculto» Abruzzo"¹. Els seus orígens salvatges els tindrà sempre presents i es reflectiran en la fogosa sensualitat de la seva ànima que el féu un amant incansable, inflat d'amor i passió, assajador constant de bellesa. Com ell, els seus personatges literaris (que són porcions del seu jo) també tenen la *maledicció de la sensualitat* i un enorme sentit estètic que els fa esdevenir perseguidors de la sempiterna *bellezza*. "D'Annunzio poseía por estirpe [...] esa crueldad en el amor [...] propia de la «primitiva bestialidad» de una estirpe semisalvaje como la abruzza"². El barbarisme també s'exterioritza en la seva ànima de *guerrero*, de manera que la seva voluptuositat no només està lligada als plaers de la luxúria sinó també a la violència primordial de l'ésser humà. Hi ha en ell una defensa de la guerra com a purificació, per això es troba una voluntat d'heroisme (a vegades latent, d'altres molt marcada) i acció en els seus personatges literaris que, a part d'estetes són també exemple de *l'Italiano venturiero* de la cita que obra aquesta introducció. De fet, ell mateix fou un *guerrer* intrèpid considerat un dels herois bèl·lics d'Itàlia després de participar en les

¹ Praz, Mario. (1999). *La carne, la muerte y el diabló en la literatura romántica*. Traducció de Rubén Mettini. (Barcelona: Acantilado) 763.

² Íbidem, 764.

dues guerres mundials i en l'empresa de la república del Fiume.

D'Annunzio es pot considerar el model *par excellence* de la culminació del llarg procés literari que s'esdevingué a finals del segle XVIII i sobretot durant el segle XIX i que consisteix en el traspàs del mite i la seva reformulació constant a la introspecció de l'ànima humana. És aquell bevedor incansable que resisteix les celebracions fins que el sol despunta per l'horitzó; és el Sòcrates que després de l'etern banquet s'aixeca per anar a fer gimnàstica i filosofar perquè la seva ànima no es corromp pel vici de la beguda. D'Annunzio engloteix amb una set inacabable el dens beuratge de tota la tradició cultural i literària del post-romanticisme i el digereix amb un estómac. L'originalitat d'annunziana prové exactament de la capacitat de fer seus els diversos moviments i filosofies (literàries, vitals, culturals) finiseculars tant de dins d'Itàlia com de fora. Capacitat que és en el fons la manifestació d'una mancança que té l'origen en la seva complexió de bàrbar: D'Annunzio necessita posseir amb el coneixement tot allò que li abelleix per poder *crear-se a sí* mateix. Si esdevingué un delicat dandy decadentista fou degut la obsessió d'abillar amb robes elegants la seva ànima plena de *bruttezza selvaggia*. Així és com el salvatge Gabriele, nascut a Pescara, esdevé “una monumental enciclopedia del decadentismo europeo”³ al adoptar tota la cultura postromàntica i fer-la part importantíssima de la seva obra i també del seu mode de viure.

És justament per la seva brillant capacitat d'exhibir en la seva obra les nombroses influències europees que a D'Annunzio se l'ha qualificat de practicar el *plagi*. Certament és una realitat innegable la prodigalitat amb que fa ús de fonts literàries externes, fruit de la seva voluntat d'emmirallar-se en l'estranger. Per exemple, *Il piacere* està replè de situacions i fragments que s'assemblen sospitosament massa a *l'Initiation Sentimentale* de Josephin Péladan. Raons com aquesta han creat tema de debat entorn el plagi d'annunzià, que Mario Praz rebut defensant que tals suposats plagis són més aviat inspiracions. En realitat, Heinrich Füssli ja digué que “*El geni pot adoptar, però mai robar*”⁴ i si reputem a D'Annunzio com a un geni – sens dubte ell tenia aquesta consideració de sí mateix – es pot dir que el suposat plagi és tan sols el medi sobre el qual poder expressar idees pròpies i noves. Segons Praz, el plagi es confon amb la recerca obsessiva de neologismes basats en altres llengües pròximes a l'italià i ho

³ Íbidem, 766.

⁴ Idea agafada de Íbidem, 806.

il·lustra amb una imatge graciosa: “D'Annunzio no toma solamente la flor que ha descubierto (la paraula exacte), sino, junto con ella, el terroncito de tierra en el cual la flor tiene su raíz”⁵. Fet que D'Annunzio mateix ens reconeix a *Il piacere* on, per boca d'Andrea Sperelli se'ns explica la importància fonamental de les influències lingüístiques en la creació del seu art: elles són alhora *inspiració* i *aprenentatge*.

Vet aquí la dificultat de trobar el camí en el laberint ambigu de l'ànima de D'Annunzio. Stelio Éffrena, protagonista del *Fuoco*, diu en un moment donat que “Non v'è discordo tra la mia arte e la mia vita”⁶, sentència que també es pot aplicar a l'autor, qui amb una gran astúcia féu de la seva biografia una ficció i en canvi convertí la seva obra en part de la seva vida. Així, el trobem immers en un món de miralls trencats on cada fragment reflecteix un somni, una voluntat, una pretensió i una veritat. Un petit tast de la seva *furberia* el trobem en una anècdota vital: el novembre del 1980 publicà l'obra *Primo vere*, poc després del memorable fracàs d'*In memoriam*. D'Annunzio amb l'orgull ferit del jove que aspira a l'èxit, “comunicò infatti ai giornali la notizia della propria morte”⁷ junt amb la notícia de la publicació de l'obra, sabent que això causaria un interès morbós cap a ell, una curiositat d'esbrinar què escrivia el jove artista desafortunadament mort en una caiguda del cavall. També és mostra de la seva intel·ligència pràctica el fet que volgués mantenir la idea que freqüentava la universitat tot i que de seguida veié la inutilitat dels encarcarats estudis universitaris i “invece di seguire le lezioni all'Università, [...] prese a frequentare le redazioni delle riviste letterarie”⁸. Ell fou aviat conscient de la importància de fer-se conèixer en el món a partir de travar amistats amb l'alta societat i l'elit intel·lectual italiana i apostà per aquesta via cap a l'èxit enlloc de l'estudi acadèmic.

Deixem però de banda les anècdotes il·lustratives, ja que aquest breu estudi no té la voluntat d'ésser una biografia (D'Annunzio tingué una vida molt activa, parlar amb detall de cada episodi d'aquesta seria un treball feixuc i excessivament llarg). Tan sols he volgut destacar, en aquesta introducció, les característiques més emblemàtiques del jo de l'autor que ens ajudaran a llegir entre línies la seva obra. Particularitats que es mantenen al llarg de la seva existència fins el dia de la seva mort, l'any 1938, en la seva

⁵ Íbidem, 836.

⁶ D'Annunzio, Gabriele (1988). *Il Fuoco*. (Milano: Oscar Mondadori) 56.

⁷ D'Annunzio, Gabriele (1983). *Prose / Gabriele D'Annunzio*. Edició a cura di Federico Roncoroni. (Milano: Garzanti) XII.

⁸ Íbidem, XIV.

onírica i decadentista propietat del Vittoriale propera a l'idíl·lic llac de Garda. De fet, voler esquematitzar a D'Annunzio és creure en una utopia, doncs precisament fou voluble com la flama que calcina un bosc ressec d'estiu o l'aigua torrencial d'un riu, que *sempre flueix*. La seva obra, mirall del seu propi jo, és una ansiosa evolució constant d'idees i experiments poètics nous que s'entortolliguen amb les reflexions més ancestrals i originàries, fet que fa difícil jerarquitzar i simplificar.

Tot i l'estranyesa del seu particular caràcter, l'estudi de la seva obra permet desfil·lar part de seu intricat teixit existencial i descobrir uns punts en comú que es repeteixen amb constància al llarg dels seus passos pel món. El desvetllament de petits secrets dins l'ampul·losa prosa d'annunziana permet que també es descobreixen porcions de la seva ànima més pregonera, ja que ell és *arabesc* com l'escenari fabulós on balla amb sensualitat la Salomé de Moreau. La seva ànima s'oculta entremig de les paraules metafòriques i tan sols s'entrelluca confusament tal com si un joc d'ombres s'esdevingués en la crepuscular claror sagrada d'una llòbrega capella *veneziana*. Oh gràcies Gabriele, que vares deixar un rastre de pistes dins les teves obres perquè hom pugui intentar descobrir el camí dins el tortuós laberint de la teva ànima.

L'estudi present, doncs, té la intenció d'aprofundir en la temàtica de dues obres cabdals del D'Annunzio més primerencs: *Il piacere* i *Il fuoco*. La selecció d'aquestes dues novel·les entre la vasta producció literària de l'autor no és arbitrària, ja que precisament ambdues formen part del pretensió projecte d'un cicle de nou novel·les en les quals es representaria – segons paraules del mateix D'Annunzio – "l'evoluzione intera di uno spirito moderno a cui non è ignota alcuna esperienza della vita e dell'arte"⁹. El més destacable és que el cicle quedà inacabat: la previsió era començar-lo amb *Il piacere* (1889) i acabar-lo amb una obra que es titularia *Trionfo della Vita*. D'aquesta manera es el cicle representaria una evolució de l'anomenat *spirito moderno* pessimista i obsessionat per la idea de la mort com a única via d'assoliment dels ideals més elevats (l'amor, l'estètica, l'Art i la Bellesa) a un altre esperit curull de vida i capaç de sublimar la realitat fins a convertir-la en Art. En paraules més senzilles podríem dir que es passa del Dandy – de l'esteta amoral i sensual – a una espècie de poeta-superhome dominador de les masses i creador de l'artifici més sublim. El cicle, per tant, seria el traspàs d'un cant a la mort cap a un cant a la vida, una evolució del pessimisme decadent fins al

⁹ D'Annunzio, Gabriele. (1989). *Prose di romanzi. Volume secondo*, edició a cura de Niva Lorenzini. Introducció d'Ezio Raimondo, (Milano: Arnoldo Mondadori) 1181

vitalisme més vibrant. Ara bé, d'Annunzio no fou capaç d'acabar-lo i tan sols arribà a matisar un esbós del seu artista superhumà en *Il fuoco*.

A D'Annunzio ja li suposà una gran dificultat l'escriptura de l'última novel·la del cicle, la qual també restà inacabada. *Il fuoco* havia d'ésser la novel·la més vasta de tota l'obra d'annunziana: hauria d'haver tingut més de 800 pàgines degut a que pretenia abraçar “quasi tutta la bellezza della terra italiana e quasi tutti gli elementi della sua civiltà”¹⁰. En aquest sentit, tenia l'ambició d'arribar a la categoria de novel·la *nacional* en tant que representaria la bellesa de les nombroses *città morte* de la terra italiana. La novel·la es dividiria en cinc parts de les quals només es publicaren dues (les que transcorrien a Venècia, la *città di acqua e di pietre*). El tercer capítol i part del quart també tindrien lloc en aquesta ciutat pel sol fet que és la ciutat més apte perquè les habilitats del protagonista es desenvolupin en un context màximament estètic. Ara bé, a la quarta part hi hauria un canvi de paisatge ambientat a la Umbria i la allargada platja adriàtica; i a la cinquena es retornaria a la Roma de *Il piacere*, entrant també en la descripció del paisatge toscà i els voltants del Lazio. La incapacitat de D'Annunzio d'acabar l'obra es deu a que, durant la eterna i inacabable redacció de *Il fuoco*, també participà en altres pretensiosos projectes literaris com la seva obra de teatre *Città morta*, així com es veié involucrat en una escandalosa relació amorosa amb Eleonora Duse, la actriu-musa tràgica que tots aplaudien en aquells temps, encarnada dins la novel·la en el personatge de la Foscarina. Per tals raons de pes, D'Annunzio acabà renunciant a l'acabament de *Il fuoco* i, per descomptat, tampoc finí la saga de novel·les.

Centrant-me en evolució de l'artista-esteta d'annunzià, el present treball de fi de grau pretén fer un estudi comparatiu de les dues obres elegides en tant que representen el principi i el final de tot un cicle literari on es troba un desenvolupament progressiu de la concepció de la literatura i de l'heroi en D'Annunzio. La voluntat d'aquest assaig és aprofundir en les diferències subtils i alhora abismals entre Andrea Sperelli i Stelio Effrena, ambdós personatges d'una excelsa sensibilitat estètica. Tenint en compte la prolifera vida amorosa de D'Annunzio, és usual que la significació de les idees que representen els mencionats protagonistes vingui a través de les dones. Tant Andrea com Stelio esdevenen estretament lligats a l'existència d'una o múltiples dones sobre les quals també centrarem l'atenció, perquè són elles qui ens mostren les seves debilitats i anhels, així com també representen la sublimació dels ideals estètics d'ambdós. Per

¹⁰ Íbidem, 1188.

acabar, tinc la pretensió d'explicar un altre paral·lelisme entre ambdues obres que és síntesi de la evolució de l'obra d'annunziana: com a *Il piacere* hi ha una superba obsessió envers la mort lligada a l'amor, temàtica que encara s'accentuarà més en les obres posteriors, sobretot a *Trionfo della morte*, i que es transfigura en un estrany vitalisme nietzschia que D'Annunzio posarà en boca de Stelio Èffrena. En *Il fuoco*, doncs, hi trobem un inacabat cant al foc, representació de la vida més excelsa.

II

Il piacere.

La tragèdia d'una ànima capbussada en el plaer

*“Forse, se tu gustassi anco una volta
la millesima parte delle gioie
che gusta un cor amato riamando,
diresti, ripentita, sospirando:
“Perduto è tutto il tempo
che in amar non si spende”
Torquato Tasso. (Aminta. I. I.)*

a. Sperelli, el dandy

La dialèctica més sofista demostra un fet innegable: si D'Annunzio és complex i els seus personatges són pedaços del seu jo, aleshores ells també seran intricats. La primera creació literària d'una considerable profunditat és Andrea Sperelli, sobre qui rau l'honor d'ésser el primogènit de tot un seguit d'homes en evolució constant que desemboquen en Stelio Èffrena, protagonista del *Fuoco* i punt àlgid de la concepció del superhome d'annunzià. Ell és el primordial, l'originari esperit corromput on per primera vegada s'entreveu una tremolosa part de l'ànima d'en D'Annunzio. En el moment de crear-lo, prengué la decisió de prendre un model de personatge prototípic de la novel·la decadentista francesa i de l'obra d'Oscar Wilde, doncs Sperelli es basa en la figura del *dandy*. D'Annunzio, amb la seva ment tot sovint calculadora, va aconseguir agafar al vol les últimes cendres d'un model literari en extinció amb la pretensió d'avivar de nou el foc per una última vegada i adquirir l'èxit donant a llum a l'últim monstre estètic del

decadentisme. Però Andrea Sperelli, al ésser l'últim gran *dilettante*, és mestís, concebut a partir de la mescla d'idees antigues i noves, construït a partir de diversos estrips que el fan semblar al monstre de Frankenstein. És per això que en la seva figura s'hi troben certs elements que, a més de fer-lo l'últim esteta, el fan ésser també el més complicat.

Al descriure'l com a “giovine viziato ed effeminato”¹¹ D'Annunzio s'està centrant en una característica pròpia del Dorian Gray de Wilde. Gray frega l'androgínia sensual amb la seva bellesa d'una joventut pura i noble, de fet els seus trets són d'una perfecció tant sublim que en ell esdevé una *confusió* entre l'art i la realitat que fan possible que sigui el seu retrat que s'envelleixi i s'enlletgeixi enlloc de la seva persona. Gray és art en tant que perfecció andrògina: posseeix la masculinitat i alhora la feminitat, i aquesta bellesa estranya fa que el pintor del seu retrat acabi per tenir sentiments amorosos envers ell. Sperelli se'ns presenta també amb aquesta gràcia ambigua de l'home sensible que el fa tenir “qualche cosa di Don Giovanni e di Cherubino: sapeva essere l'uomo d'una notte eruculea e l'amante timido, candido, quasi verginale”¹²; és atractiu en tant que seductor però també en tant que efeminat. En realitat, és inconcebible que l'home estètic *no sigui bell*, perquè aleshores el seu somni de bellesa s'enrunaria. La pretensió més elevada del dandy és viure dins una obra d'art, el seu existir està basat en la constant perfecció estètica i, per tant, necessita recrear físicament la torre de marfil amb un decorat que s'adeqüi a la seva sensibilitat envers l'estètica. L'efeminació no és una debilitat sinó l'excusa pel bon viure, ja que el *flâneur* es vesteix amb els robes més elegants, carrega en els seus dits de pianista les joies més cares, col·lecciona els perfums més exquisits; és, en definitiva, un esclau de la *moda*. L'afectació quasi còmica del dandy és requisit existencial de la seva realització, igual que els decorats carregats d'ornaments rococó (a vegades més semblants al cartó-pedra d'una pel·lícula de baix cost) que el permeten passejar-se sense haver de resistir la lletjor del món.

b. Roma, la ciutat del plaer

L'escenari que envolta a Andrea Sperelli és Roma, que es converteix dins del *Piacere* en un excèntric teatre on s'amaguen plaers ignots. Roma, la *città eterna*, esdevé aquí l'espai de connexió entre una bellesa terrenal (la dels palaus barrocs, les ruïnes romanes, les

¹¹ D'Annunzio, Gabriele (1988). *Prose di romanzi. Volume primo*, Edició a cura d'Annamaria Andreoli. Introducció d'Ezio Raimondo. (Milano: Arnoldo Mondadori) 14.

¹² Íbidem, 14.

avingudes fastuoses) i una d'ideal (poètica, artística). Té, de fet, la mateixa capacitat que la Venècia de Thomas Mann¹³, ésser el medi a través del qual elevar l'esperit terrenal fins al món superior de les idees. La Roma de D'Annunzio és el marc on s'enquadra l'esteticisme d'Andrea: "Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fori, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese"¹⁴. Sperelli defuig sempre qualsevol indret que no sigui bell i recorre regularment els espais més fastuosos i emblemàtics d'aquell art que barreja la plenitud vital del moviment més efímer i el terrible èxtasi de la violència i la mort: el barroc. Roma també és la ciutat on esdevé possible l'amor més sublim i alhora la corrupció més roïna. Quan Andrea i Elena Muti son amants i cauen en el cercle interminable del Plaer, del Vici i de l'Amor, "per essi Roma s'illuminava d'una voce novella. Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore"¹⁵. És la ciutat que els permet arribar a estimar-se en l'èxtasi superb de la unió més passional, és la *bella Roma* que també permeté a Goethe enamorar-se d'una gran dona: "Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe Wäre die Welt nicht die Welt, / Wäre denn Rom auch nicht Rom"¹⁶ (Ets tot un món, en realitat, oh Roma! Però sense Amor, ni el món seria món ni Roma series tu!).

A D'Annunzio l'obsessiona dramatitzar les seves obres en un marc exemplar de bellesa, i usualment esdevenen o bé a Roma o bé a Venècia, ja que ambdues ciutats són les grans inspiradores de poesia i art: "Io non conosco al mondo altro luogo – se non Roma – dove uno spirito gagliardo e ambizioso possa [...] attendere ad incitare la virtù attiva del suo intelletto"¹⁷ diu Stelio Éffrena sobre Venècia. Ara bé, la Roma de *Il piacere* és, a part d'estètica, voluptuosa. Andrea no només coneix l'amor en ella sinó també el vici que va lligat al plaer. Tal característica més obscura i fatídica de la ciutat de bellesa eterna es pot sospitar ja en la segona part de la novel·la on Andrea, després de perdre el seu *primo amore*, es deixa seduir pel gaudi fàcil, convertint-se en un Casanova experimentat amb la voluntat de tastar tots els plaers més exquisits i estranys en les carns de moltes dones: "Egli passava dell'uno all'altro amore con incredibile leggerezza;

¹³ A *Der Tod in Venedig (La mort a Venècia)*, hi ha una ascensió de l'ànima de Gustav von Aschenbach en el moment de la seva mort, doncs fineix en plena contemplació de la bellesa (encarnada en Tadzio) i envoltat de l'escenari més bell, Venècia.

¹⁴ D'Annunzio, Gabriele (1988). *Prose di romanzi. Volume primo*, Edició a cura d'Annunziata Andreoli. Introducció d'Ezio Raimondo. (Milano: Arnoldo Mondadori) 38.

¹⁵ Íbidem, P 88, 89.

¹⁶ Fragment extret de la I Elegia romana de Johan Wolfrang von Goethe:
<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=2874>

¹⁷ D'Annunzio, Gabriele (1988). *Il Fuoco*. (Milano: Oscar Mondadori) 94.

vagheggiava nel tempo medesimo diversi amori; tesseva, senza scrupolo, una gran trama d'inganni, di finzioni di menzogne, d'insidiee, per raccogliere il maggior numero di prede”¹⁸. La sobtada profunda depravació d'Andrea es fruit del despit del dolorós i estrany comiat d'Elena Muti, però també s'esdevé gràcies a la fascinació de Roma, ciutat dels plaers més bells i palpitants. És ella la incitadora de suplir la mancança de l'amor fatal amb un sadisme luxuriós i refinat que acaba per corrompre la seva ànima, ja que “Ciascuno di questi amori portò a lui una degradazione novella; ciascuno l'inebriò d'unna cattiva ebrezza, senza appagarlo; ciascuno gli insegnò una qualche particolarità e sottilità del vizio a lui ancóra ignota. [...] Corrompendosi, corrompeva”. Similar a una infecció que es propaga, el seu llibertinatge, contaminarà també a Maria Ferres, la *donna* més pura. La perversió d'ella, però, no serà definitiva fins que arriba a Roma, la ciutat que corromp fins les ànimes més cànides. També serà la metròpolis viciosa la que incitarà a Sperelli, just després de retornar de l'aïllament espiritual al palau Schifanoia, a desitjar per primer cop sexualment el cos de Maria, a qui anteriorment havia estimat tan sols *espiritualmente* i de manera casta, com si es tractés d'un ésser angèlic: “Il possesso materiale di quella donna così casta e così pura gli parve il più alto, il più nuovo, il più raro godimento a cui potesse egli giungere”¹⁹.

La tornada a Roma el fa capbussar-se de nou en el Plaer, però deixant de banda la capital italiana, hi ha dos escenaris més d'una importància fonamental. Tots dos tenen un caire més intimista perquè son els indrets on s'esdevenen els dos grans amors d'Sperelli. El primer el trobem dins de Roma, exactament dins del Palazzo Zuccari, residència d'Andrea: és la cambra pròpia de l'home estètic, ornamentada amb un gust peculiar, gairebé rococó, que incita a la voluptuositat. És l'espai que propicia l'amor sensual d'Elena Muti, el cau on s'abandonen als plaers sense fi de la seva relació eròtica i amorosa. L'altre indret és un espai de puresa completament allunyat del vici de la ciutat: la *villa Schifanoia*, propietat de la marquesa d'Ateleta. Allí és on anirà Andrea per recuperar-se d'una ferida mortal i també és on coneixerà un amor d'una puresa inefable cap a Maria Ferres, la *consolatrix* única. En aquesta vil·la s'estableix una correspondència simbòlica entre l'indret, d'una bellesa quasi divina (a la vora del mar, amb un jardí fascinant, envoltat de la naturalesa mediterrània), la purificació de l'ànima corrupte d'Andrea i l'amor cap a la *donna angelicata*. Dos escenaris i dos amors ben

¹⁸ D'Annunzio, Gabriele (1988). *Prose di romanzi. Volume primo: Il piacere*, Edició a cura d'Annamaria Andreoli. Introducció d'Ezio Raimondo. (Milano: Arnoldo Mondadori) 104.

¹⁹ *Ibidem*, 232.

diferents que es troben profundament lligats i correlacionats i sobre els que, si se'm permet, profunditzaré més endavant, quan parli amb més detall de les dues dones i el seu significat fonamental dins la novel·la.

c. Restes d'un naturalisme recalcitrant

Andrea Sperelli és la representació perfecte de la conjunció de tradicions que s'esdevé en D'Annunzio. És cert, gran part de la seva ànima és la pròpia del dandy, però hi trobem un fort caràcter naturalista en la descripció dels seus orígens familiars i en les ensenyances del seu pare. Sabem a ciència certa que al jove Gabriele el fascinava l'obra de Giuseppe Carducci. De fet, ell mateix intentà imitar la prosa revolucionària de l'ídol nacional quan escrigué el seu primer recull de contes titulat *Terra Vergine*. Carducci postulava una gran afinitat amb les idees del *verismo*, una corrent literària italiana que sens dubte tenia un fort ressò del naturalisme francès i D'Annunzio, com a bon deixeble pretensions d'imitar al mestre, es deixà influenciar per aquest moviment en els seus primers escrits juvenils. Justament en el moment de l'escriptura de *Il piacere* tingué la intenció de fer un pas més enllà i superar la ja moribunda novel·la naturalista agafant característiques del simbolisme: la novel·la tendeix a una forta introspecció dels personatges mitjançant les correspondències amb la natura, creant així una espècia de misticisme més propi de Schopenhauer i Amiel. Sembla que el món del *Piacere* existeixi en tant que representació de la voluntat d'Andrea Sperelli, la qual s'imprimeix constantment en totes les coses i remet així al *Món com a voluntat i representació*. D'Annunzio, sempre al dia de les últimes tendències europees, escriu que “Il romanzo naturalista è all'agonia”²⁰, així com també és conscient que “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”²¹. Provarà de construir la seva nova novel·la a partir d'altres tradicions i modes que li assegurin l'èxit futur procurant aconseguir una síntesi entre l'expressió externa (la descripció, el narrador omniscient) i interna (la ment, l'ànima, els pensaments del protagonista).

No obstant el clar posicionament de D'Annunzio en contra del naturalisme, en *Il piacere* encara hi ha una tendència impossible d'obviar cap a aquest. En primer lloc perquè hi

²⁰ Íbidem, 1129.

²¹ Íbidem, 1130.

trobem un “narrador que no sólo es omnisciente, sino también sancionador de la conducta y modo de ser del protagonista”²² i, sobretot, pel determinisme familiar. Se'ns sotmet el caràcter de l'heroi i el seu *dilettantisme* a les raons de genètica del parentesc: “L'urbanità, l'atticismo, l'amore delle delicatezze, la predilezione per gli studi insoliti, la curiosità estetica, la mania archeologica, la galanteria raffinata erano nella casa degli Sperelli qualità ereditarie”²³ i més endavant, “Il conte Andrea era [...] il legittimo campione d'una stirpe di gentiluomini e di artisti eleganti, l'ultimo discendente d'una razza intellettuale”²⁴. Andrea no pot evitar ser un home estètic, està destinat per sang a ésser-ho; la seva capacitat de crear un art d'alta bellesa intel·lectual també prové de la tradició de la família. El seu dandisme és tan sols la versió modernitzada de cada un dels homes extraordinaris que ha posseït el seu llinatge passat. Fonamentals també són les nefastes ensenyances paternes, que perfilen per naturalesa la sensualitat inextingible del protagonista:

(Andrea) poté compiere la sua straordinaria educazione estetica sotto la cura paterna [...]. Dal padre appunto ebbe il gusto delle cose d'arte, il culto passionato della bellezza, il paradossale disprezzo de'pregiudizii, l'avidità del piacere.

[...]

Il padre gli aveva dato, tra le altre, questa massima fondamentale: «Bisogna conservare ad ogni costo intera la libertà, fin nell'ebrezza. La regola dell'uomo d'intelletto, eccola: *-Habere, non haberi.*»

[...]

«Il sofisma» diceva quell'incauto educatore «è in fondo ad ogni piacere e ad ogni dolore umano. Acuire e moltiplicare i sofismi equivale dunque ad acuire e moltiplicare il proprio piacere o il proprio dolore. Forse, la scienza della vita sta nell'oscurare la verità»²⁵

Tals lliçons instrueixen a Andrea en l'art del Plaer, obsessió que no l'abandonarà mai i que el farà defallir en un estat d'entumiment de l'ànim, insuperable ja al final de la novel·la. El *piacere*, títol de l'obra, és la gran maledicció del protagonista: ell viu per el gaudi de les delicadeses, de la sensualitat, de les dones, dels objectes cars i bells, de l'art; però ho acabarà perdent tot per la seva fal·lera d'una inescotable voluntat de delit. El seu pare també l'ensenyà sobre l'art de la *mentida* que, si bé és un tema propi del

²² D'Annunzio, Gabriele (1991). *El placer*. Edició i traducció a cura de Rosario Scrimieri, (Madrid: Càtedra) 21.

²³ D'Annunzio, Gabriele (1988). *Prose di romanzi. Volume primo: Il piacere*, Edició a cura d'Annamaria Andreoli. Introducció d'Ezio Raimondo. (Milano: Arnoldo Mondadori) 34.

²⁴ Íbidem, 35, 36.

²⁵ Íbidem, 36, 37.

dandisme (recordem que Oscar Wilde escrigué el fascinant article anomenat *The decay of lying*), en Andrea arriba als extrems de la neurosis. Pels seguidors del simbolisme finisecular, la falsia era vista com un joc de paraules molt atractiu, gairebé poètic, ja que el mentir incendia l'enginy i fa aguts els sentits. En *Il piacere* veiem les terribles conseqüències de tal mentida, que ens és presentada com a quelcom atractiu justament per la seva perillositat com a arma de doble fil: “in Andrea la menzogna non tanto verso gli altri quanto verso sé stesso divenne un abito così aderente alla coscienza ch'egli giunse a non poter mai essere interamente sincero e a non poter mai essere interamente sincero e a non poter mai riprendere su sé stesso il libero dominio”²⁶. El personatge exerceix constantment la falsedat de tal manera que aquesta passa a formar part del seu jo. Potser és per això que Andrea és un algú patètic, llastimós; justament perquè la seva força vital est basa en la hipocresia. D'Annunzio ens adverteix ja en el segon capítol de l'obra que el seu protagonista no és en cap moment lliure, sinó esclau de la falsedat, que totes les seves accions i voluntats són una faceta imposada, una ficció teatral. L'advertiment que ens fa ens prepara per poder rebre sense prejudicis el que ell mateix anomena el seu *mostro estetico* (monstre estètic), hom que no té més voluntat que la d'una estètica existencial basada en l'engany i el plaer. De fet, el mateix D'Annunzio explica en una carta al seu amic i editor Emilio Treves que ell, "Al estudiar a ese Sperelli, yo he querido estudiar, en el orden moral, a un *monstruo*. [...] Esta frase es muy significativa para explicar el carácter del hombre”²⁷. La frase que es refereix és la que pronuncia Andrea al trobar-se enmig de la multitud violentada manifestant-se per protestar contra la derrota africana de Dogali, on varen morir 23 oficials i 407 soldats italians. Ell es troba parat dins la carrossa, element obvi de superioritat envers els “plebeus salvatges” que vociferen i no deixen avançar-lo a ell, l'aristòcrata elitista per diners i pensament; de sobte deixa anar amb ràbia “Per quattrocento bruti, morti brutalmente!”²⁸.

La justificació que fa de D'Annunzio envers el seu editor ens permet veure la voluntat d'estudi gairebé científic del seu personatge, que és hom malaltís en tant que monstuós, és hom que posseeix la bogeria degut a la seva descendència genètica. Tal determinació és pròpia de la novel·la naturalista, i la trobem en Zola, en Carducci, en Narcís Oller: és

²⁶ Íbidem, 37.

²⁷ D'Annunzio, Gabriele (1991). *El placer*. Edició i traducció a cura de Rosario Scrimieri, (Madrid: Càtedra), extret de la nota al peu de pàgina n° 11.

²⁸ D'Annunzio, Gabriele (1988). *Prose di romanzi. Volume primo: Il piacere*, Edició a cura d'Annamaria Andreoli. Introducció d'Ezio Raimondo. (Milano: Arnoldo Mondadori) 287.

el profunditzar en l'existència malaurada d'hom que té la maledicció del determinisme per poder definir les causes de la seva estranyesa, bogeria o falta d'ètica clínicament. El que hi trobem en d'Annunzio que va més enllà del naturalisme és l'atrevit endinsament als gorgs més profunds de la malaltissa ment d'Andrea Sperelli, perquè sí és cert que la seva monstrositat s'argüeix a través de les ensenyances paternes i del món de vici en què viu, també hi ha un estudi més incisiu en els seus pensaments, actes i desitjos que no pretenen ésser explicats a través d'un fàcil naturalisme. En el fons, si Andrea és un monstre és perquè certament és posseïdor d'una sublim sensibilitat envers la bellesa que li ve de família, però també per les decisions que pren com a home lliure. Hom no esdevé artista perquè el passat familiar sigui prolífic en la creació de l'art, sinó que és la pròpia voluntat que, juntament amb la capacitat, converteixen a algú en creador de bellesa. Si ell és un indesitjable és degut a la mescla de la seva naturalesa bestialment sensual amb la pròpia voluntat d'avantposar la bellesa sobre qualsevol sentit ètic de l'existència: “Nel tumulto delle inclinazioni contraddittorie egli aveva smarrito ogni volontà ed ogni moralità. La volontà, abdicando, aveva ceduto lo scettro agli istinti; il senso estetico aveva sostituito il senso morale”²⁹.

d. L'ascensió espiritual d'una ànima moribunda

Hi ha dos instants al llarg de la novel·la on s'entreu, durant un curt lapse de temps, la veritable ànima d'Andrea. El més significatiu d'ells té lloc durant la seva convalescència al palau Schifanoia, on es recupera d'una ferida mortal que s'ha ocasionat per un duel amb l'amant de *donna* Ipolita. El més destacable és que aquí, D'Annunzio introdueix una espècie de càstig del destí, una voluntat divina que permet que el vencedor de l'enfrontament sigui Gianneto Ruótolo perquè ell *estima* la dona per qui es bat, contràriament a Sperelli que tan sols lluita per orgull en un intent desesperat de justificar la seva cerca inexorable del plaer. I com Virgili digué *Amor vincit omnia*, si més no l'amor guanya aquest duel. La ferida d'Andrea sembla gairebé un joc del fat, com un càstig a la immoralitat prèvia de l'heroi. La rep en el moment més idoni, quan la seva ànima està emplenada de corrupció moral i libidinosa. La proximitat a la mort significa el buidatge de la copa curulla de vici, i és justament a Schifanoia, lluny de la metròpolis que invita al Plaer, on té lloc la recuperació. Fora de la civilització Andrea no ha de

²⁹ Íbidem, 39.

fingir i, per un breu període de temps, abandona la seva grotesca màscara d'home amoral recollint-se en una espiritualitat que no podrà tornar a tenir mai més. El narrador ens anuncia la mencionada purga en aquest paràgraf:

La convalescenza è una purificazione e un rinascimento. [...] non mai l'anima umana più inclina alla bontà e alla fede come dopo aver guardato negli abissi della morte. Comprende l'uomo, nel guarire, che il pensiero, il desiderio, la volontà, la coscienza della vita non sono la vita. Qualche cosa è in lui più vigile del pensiero, più continua del desiderio, più potente della volontà, più profonda anche della coscienza; ed è la sostanza, la natura dell'essere suo. Comprende egli che la sua vita reale è quella, dirò così, non vissuta da lui; è il complesso delle sensazioni involontarie, spontanee, incoscienti, istintive³⁰.

L'aproximament a la mort fa que s'oblidi del cinisme i de la voluptuositat passada, preparant la seva ànima a una ascensió espiritual d'una gran importància. És així com ell coneix el gaudi suprem que és, en definitiva, l'absència de plaer:

Dov'eran mai tutte le sue vanità e le sue crudeltà e i suoi artifici e le sue menzogne? [...] Egli riposava, poiché non desiderava più.

[...]

In questa temporanea morte del desiderio, in questa temporanea assenza della memoria, in questa perfetta oggettività della contemplazione appunto era la causa del non mai provato godimento³¹.

La seva ànima purificada perd el principi d'individualització i es confon amb l'eterna naturalesa en una dispersió de l'ésser en totes les coses existents. És en aquest instant de l'obra quan es troba una correlació més intensa entre l'home i la natura, entre sentiment i paisatge; “egli vide in ogni aspetto delle cose uno stato dell'anima sua”³². L'ànima individual és acollida a l'ànima del món en la delectança més sublim que hom pot espirar, el no ésser o, millor dit, el ésser en tant que col·lectivitat d'un tot bell i primigeni. Lliure de la tirania de la voluntat i del desig, sembla que Andrea assoleix la llibertat pressuposada per Schopenhauer, que seria el retorn als principis més originaris de l'existència en tant que el transcórrer de l'existència en el medi natural. A Schifanoia, la natura permet que l'ànima del protagonista s'emmotlli en ella exercint una contemplació totalment desinteressada de la unitat de tots els fenòmens del món. Andrea, al haver estat proper al no ésser (a la mort), és capaç per primer cop en la seva existència, de contemplar la bellesa d'allò que l'envolta sense una voluntat esteticant

³⁰ Íbidem, 131.

³¹ Íbidem, 133, 134.

³² Íbidem, 135.

sinó molt més mística. Podríem explicar-ho citant el *Tot flueix* d'Heràclit perquè el seu esperit es deixa emportar per la corrent de vida inconscient i involuntària que permet l'existència del món: ell serà també part d'un *tot* que *flueix* naturalment sense seguir cap volició individualista. D'aquesta manera, per un estrany fenomen, ell esdevé paisatge i alhora per a ell el paisatge esdevé un *símbol* que “lo guidava a traverso il laberinto interiore”³³. Així, en la infinitud del mar turbulent, esventrat per ones de tempesta, ennegrit pels núvols de la mort, ell hi veu la seva anterior ànima podrida i comprèn per primera vegada que l'excés l'havia envilit, que havia mentit massa a tothom i a sí mateix. Aleshores, venen les nàusees de repugnància, el gust agre del vici passat, el refús d'un mateix junt amb la voluntat de convertir-se en un ésser renovat i més pur. Atenció, que paisatge i ànima es corresponguin no significa que hi hagi una contaminació del primer per les sensacions individuals sinó que hi ha una significació d'aquestes a través del paisatge. Andrea s'explora i es comprèn a sí mateix gràcies a la natura, que li parla simbòlicament del seu jo, ja que, com diu Baudelaire, “La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers”³⁴.

L'estat místic del protagonista tindrà dues conseqüències fonamentals en el seu jo: el permetrà, en primer lloc, reprendre la creació artística d'una manera molt més sublim que l'anterior i, en segon lloc, hi tindrà lloc l'enamorament cap a Maria Ferres, la *donna angelicata* representant de puresa i purificació. El traspàs del misticisme envers la naturalesa a la sublimació artística recupera directament tota la tradició del geni romàntic en tant que home extraordinari que es capaç de rebre les paraules que li mussita la naturalesa i convertir-les en bellesa poètica. Idea que prové ja de la poesia visionària de William Blake (“Hear the voice of the bard, / Who present, past and future sees; / Whose ears have heard / The Holy Word / That walk'd among the ancient trees”³⁵) i que els romàntics anglesos emfatitzaran al col·locar la poesia en el nivell més excels del coneixement humà, doncs és barreja de raó i espontaneïtat, de matemàtica i de genialitat, com bé es pot entendre de les paraules de Shelley “Poetry is indeed

³³ Íbidem, 135.

³⁴ Baudelaire, Charles (2007). *Les flors del mal*. Edició i traducció a cura de Jordi Llovet. (Barcelona: Edicions 62) 60.

³⁵ Blake, William (2012). *Canciones de Inocencia y de Experiencia*. Traducció a cura de José Luis Caramés y Santiago González Corugedo. (Madrid: Cátedra), primers versos del poema “Introduction to Songs of Innocence”.

something divine. It is at once the center and circumference of knowledge”³⁶.

En tot el capítol primer de la segona part s’hi troben infinitat de paral·lelismes amb tota la tradició del geni i de la creació poètica entesa com l’ “spontaneous overflow of powerful feelings” que mencionà Wordsworth. En les següents paraules de D’Annunzio es troba molt ben definida la figura del poeta-artista concebut com a part d’una elit d’elegits que son capaços d’acostar-se a la divinitat perquè, com ella, han estat creadors de bellesa: “- L’Arte! L’Arte! - Ecco l’Amante fedele, sempre giovine, immortale; ecco la Fonte della gioia pura, vietata alle moltitudini, concessa agli eletti; ecco il prezioso Alimento che fa l’uomo simile a un dio”³⁷. Pocs moments després i ha una forta similitud amb la idea del poeta receptor de la veu de la naturalesa i de la instantaneïtat de la seva sensibilitat extremada: “Quando il poeta è prossimo alla scoperta d’uno di tali versi eterni, è avvertito da un divino torrente di gioia che gli invade d’improvviso tutto l’essere”³⁸. Eternitat, genuïtat, sensibilitat, divinitat són els adjectius que D’Annunzio atribueix a l’Art imperible entès com a representació humana de la Bellesa eterna. Aquesta concepció, per cert, perdura fins a *Il fuoco*, on esdevé la base del superhome d’annunzià: la capacitat de realitzar l’art en cada moment de l’existència, esdevenint així un model d’estètica viva.

No obstant i això, la creació artística de la qual és partícip Andrea Sperelli és estranya perquè barreja la capacitat creadora del geni amb la necessitat de la imitació o influència dels antics. A l’hora d’explicar la peculiar metodologia artística d’Andrea D’Annunzio es retrata a sí mateix (i la seva manera d’escriure) en unes pàgines que semblen ésser un manual de creació de l’art. El narrador ens explica que Sperelli gairebé sempre necessita inspirar-se amb la entonació particular d’un poeta admirat dels “antics toscans”; d’aquesta manera rep una influència mestral que el permet conduir la seva poesia a un nivell excels. És també Schifanoia l’indret que permet al poeta l’escriptura del poema més elaborat i perfecte que ha concebut: mitjançant la purificació espiritual que el permet obtenir la sensibilitat corprenedora del geni, a través de l’influència de la sublim poesia de Cavalcanti, Petrarca i Lapo Gianni i en aquell espai arcàdic on tots els sentiments es confonen amb la bellesa suau d’una naturalesa encantada. Així, per boca

³⁶ Shelley, Percy Bysshe (1986). *Defensa de la poesia: texto bilingüe*. Traducció i pròleg de José Vicente Selma. (Barcelona: Edicions 62).

³⁷ D’Annunzio, Gabriele (1988). *Prose di romanzi. Volume primo: Il piacere*, Edició a cura d’Annamaria Andreoli. Introducció d’Ezio Raimondo. (Milano: Arnoldo Mondadori) 142.

³⁸ Íbidem, 146.

del narrador, sabem sense dubte la importància del mestratge d'altres artistes i poetes en la creació literària de Gabriele D'Annunzio.

Abans de continuar amb l'inevitable amor espiritual que lligarà l'ànima turbulenta del protagonista a una dona fascinant, voldria fer un parèntesi per introduir la diferència artística entre l'etapa Schifanoia i el període de sensualitat romana precedent. Al llarg de l'obra hi veiem dos moments propicis per l'Art que s'entortolliguen amb dos instants d'una sensibilitat espectacular del jove envers la bellesa. L'un ja l'hem detallat amb atenció i es correspon amb la voluntat espiritual que neix en la seva ànima en convalescència; l'altre es produeix en el punt més àlgid de la passió envers Elena Muti, una passió plenament sensual que també és amorosa i que permet al jove dandy descobrir els detalls més extàtics de la bellesa femenina. Art que és Amor, Amor que és Plaer, Plaer que és Mort. Laberint intricat de camins que es bifurquen i es confonen, tots quatre elements s'abracen en un tot confús en la primera novel·la de D'Annunzio, de tal manera que esdevé impossible provar de comprendre'ls per separat. Ambdues creacions artístiques tenen en comú la inspiració innegable amb els mestres de l'antiguitat, però el més fonamental és que, amb Elena, Andrea prefereix compondre gravats i no poesies. Sembla ésser que per la poesia, sovint considerada l'art més excelsa i complicada de l'home, és necessari tenir l'ànima receptiva a la espiritualitat latent de l'univers tal i com aquella figura del geni romàntic, pou de melancolia, Prometeu de la nova paraula. Andrea és incapaç, ofegat com està en el Plaer i la corrupció sensual de l'ànima, d'arribar a copsar el detall més sublim que lliga la bellesa amb un món més espiritual. Ans el contrari, mitjançant el gravat crea una idolatria envers la fatal bellesa del cos d'Elena. Ella, la *belle dame sans merci*, es converteix en la nova Isotta de Rímini glorificada en les medalles que Malatesta féu encunyar en honor a ella; esdevé l'objecte de desig, d'amor i també d'un art al que li manca una sublimitat espiritual que agafarà cos més endavant, durant l'estada a Schifanoia.

e. De l'èxtasi a la decadència de l'Amor

Gabriele d'Annunzio fou un amant apassionat de la dona. Hi trobava en elles les aspiracions més elevades, les sublimacions més èpiques, les ànimes més encisadores. Amant incansable de les formes sinuoses dels cossos femenins i de la bellesa dels seus rostres, àgil interpretador de les mirades més pregonas, caigué també en la temptació de

la medusa. Les dones en la seva vida foren tan importants com en la seva obra, on encarnen un paper elevadíssim en els aspiracions artístiques i emocionals dels protagonistes. Probablement per aquesta raó hi ha una confusió constant entre les seves amants reals i les protagonistes literàries de la seva obra, que prenen una profunditat i una significació excepcional potser perquè tenen la seva base en la vasta experiència amorosa de la vida de l'autor. En el cas de *Il piacere* com també en *Il fuoco* les dones no només són les fascinants temptadores sinó que tot sovint adquireixen la capacitat de sublimar les aspiracions artístiques i vitals d'ambdós protagonistes, esdevenint així una mescla ambigua entre l'ideal i la realitat. És més, ni Andrea ni Stelio estarien complets sense l'experiència femenina que, en les seves vides, adquireix una funció d'acompliment de la voluntat. Sense deixar de tenir una profunditat innegable les dones d'ambdues novel·les són el vehicle a través del qual s'expressa l'interior més ignot i, per tant, al deixar-nos entreveure les passions més feréstegues dels protagonistes, elles són el fonament per acabar-los de perfilar i per entendre el que per ells és l'amor i la sensualitat. Així doncs, a través de l'art arribem inevitablement a la passió, ja que és impossible entendre la qualitat artística sense ésser posseïdor d'una ànima sensible i, normalment, les ànimes sensibles són sempre sensuals. Si més no és així en la obra de D'Annunzio, on la dona és la rebedora de tres gloriosos sentiments: la passió, l'amor i l'art.

Il piacere, com bé indica el títol, és la història d'un home que cerca l'amor però que s'acaba sotmetent al plaer. És la trajectòria d'una ànima que, rere la màscara del cinisme monstruós, amaga una fortíssima voluntat d'estimar però que confon tràgicament l'amor amb la seducció, el sentiment amb el gaudi. Així, l'home sensible esdevé un maniquí construït a partir de la seva falsedat i acaba abandonant tot rastre d'humanitat en la seva persona. La tragèdia amorosa d'Andrea consta de quatre parts que, com quatre actes teatrals, ens conten amb detall la progressiva destrucció de *l'amore* a favor del *piacere*. D'Annunzio ens ho posa fàcil, ja que el llibre està dividit en quatre capítols desiguals que corresponen amb precisió als diferents estats evolutius de l'ànima d'Andrea Sperelli. En la primera hi trobem explícitament detallat el *primo amore*, aquell cap a Elena Muti, la dona fatal. En la segona part hi té lloc l'ascensió espiritual de l'ànima del protagonista, fet que permet arribar a estimar la dona pura, Maria Ferres, en un amor que recupera tota la tradició petrarquista. En la tercera part s'esdevé la confusió entre les dues dones, que conflueixen en una superposició tràgica a través de la qual Andrea pretén arribar

fins l'ideal femení. La quarta i última tracta sobre la desfeta definitiva del personatge que, arribant a l'extrem de la confusió entre ambdues dones, acaba perdent a totes dues sense remei.

e.1. Il primo amore

Elena Muti és la síntesi de la dona fatal del post-romanticisme, és la suavització d'un model que començà amb la Matilde de Lewis i que fou desenvolupat per Baudelaire i Flaubert fins a ésser exaltat amb una gran brutalitat per Swinburne. D'Annunzio, fascinat per les dones, engoleix tot l'ufanós banquet literari sobre la bella medusa i pretén representar-lo en la seva obra però d'una manera estranya, sovint ambigua. *Donna Elena* és l'exemple perfecte d'aquesta raresa de la dona fatal d'annunziana doncs, tot i ésser encara un esbós de les futures i potentíssimes protagonistes de les obres posteriors, conté gairebé sense contaminar tots aquells elements que la fan esdevenir el prototip de la *belle dame sans merci*. Andrea caurà fascinat per la seva elegància innata, pels seus gestos sensuals, per les seves faccions misterioses semblants a les de Mona Lisa i Nelly O'Brien (dones medusees per excel·lència en la tradició pictòrica). Ja el primer avís que rep, en boca de la seva cosina, l'adverteix que “Abbiamo tra gli invitati una persona *interessante*, anzi *fatale*”³⁹ i tan sols veure-la per primer cop es diu a sí mateix “Ecco la *mia donna*”⁴⁰. Elena és aquella dona fascinatora, temptadora eterna que ja trobem present en la Matilde de *The monk*, obra de Mathew Gregory Lewis. Matilde però, està perfilada per una mà encara jove i inexperta (Lewis tenia tan sols 19 anys l'any 1796) en la descripció de la sensual provocació d'un cos femení; si ella acaba corrompent el monjo més pur i sant de tot Madrid és més degut a les seves relacions amb el diable i la seva bruixeria, no tant per la capacitat intrínseca de la seva gràcia inefable i perillosa. En les reformulacions posteriors, va desapareixent paulatinament la justificació de la temptació de la dona fatal a través de la fetilleria i les mirades se centren més en aquella estranya sensació corprenedora del misteri d'una bellesa pertorbadora. Ja sigui en l'exotisme de la *Salammbô* de Flaubert o en la brutesa de les prostitutes baudelarianes, la *femme fatale* sempre posseeix quelcom d'ambigu, com si en ella es mesclés la passió i el perill, la sensualitat i el sadisme.

³⁹ Íbidem, 41.

⁴⁰ Íbidem, 41.

El personatge d'Elena Muti és tant prototípic que pot arribar a semblar fals. Contràriament a la Foscarina que trobarem al *Fuoco*, ella no està basada en cap amant real de l'escriptor i, potser per això, està creada tan sols en base a tota la tradició de la dona fatal postromàntica tal i com un tremolós castell de cartes que es manté només pels seus fonaments de paper. Justament per aquest fet, a vegades *donna* Elena sembla emplenada de certa falsedat, com si es tractés més d'un maniquí perfecte que d'una persona vivent. Probablement per això s'explica la passió desmesurada i la desesperació amorosa que imprimeix en l'ànima d'Andrea: ella està descrita com un model perfecte de sensualitat decadentista. Gairebé el primer que sentim d'ella és que l'apassiona la destrucció “pareva presa da una specie di follia infantile, [...] Aveva l'abitudine, un po' crudele, di sfogliar sul tappeto tutti i fiori ch'eran ne'vasi”⁴¹ i que la seva mirada és d'aquelles que “ubriacavano come calici di vino”⁴², un esguard “involontariamente amoroso e voluttuoso che turba tutti gli uomini e ne accende d'improvviso la brama”⁴³. També la seva veu és “così insinuante che quasi dava la sensazione d'una carezza carnale”⁴⁴. A més, les seves paraules són sempre ambigües, donant lloc a la confusió constant d'Andrea que mai arriba a saber si ella el va estimar o bé el va usar com a objecte de plaer. És justament la conjunció de les característiques fatals amb aquest joc infame de l'equívoc qui portarà al protagonista a la desesperació final tot i que ja en el principi, quan hi ha l'abandó més absolut d'ambdós en el plaer i l'amor, s'esdevé constantment una confusió constant en els silencis, les mirades i les actituds estranyes de la dona ja que, com bé diu el narrador, “è nota questa perplessità che certe donne sollevano tacendo”⁴⁵. Sperelli esdevé fascinat sobretot per la seva mirada, element que recupera tota la cultura amorosa que veu en l'esguard el mirall de l'ànima i la unió més mística de l'amor. La ullada d'Elena no és tan sols amorosa, sinó terriblement fascinadora: “(ella) guardava il giovine furtivamente, di fra le palpebre socchiuse, con uno di quegli indescrivibili sguardi della donna, che paiono assorbire e quasi direi bere dall'uomo preferito tutto ciò che in lui è più amabile, più desiderabile, più godibile, tutto ciò che in lei ha destata quella istintiva esaltazione sessuale da cui ha principio la passione”⁴⁶. De fet, Andrea reconeix que la intensitat passional que desperta amb *aquella* mirada és superior al gaudi carnal més salvatge: “Ci sono certi sguardi di

⁴¹ Íbidem, 7.

⁴² Íbidem, 9.

⁴³ Íbidem, 43.

⁴⁴ Íbidem, 43.

⁴⁵ Íbidem, 45.

⁴⁶ Íbidem, 49.

donna che l'uomo amante non scambierebbe con l'intero possesso del corpo di lei”⁴⁷. Podem dir que l'ardor d'Andrea és de primera vista, fet que demostra la seducció flagrant i gairebé instantània que desprèn la figura d'Elena Muti, a qui no li cal la bruixeria per abstreure els homes més difícils sinó que l'encanteri prové de la seva bellesa atterradora que *fa impazzire*.

És potser en la seducció instantània on hi trobem les restes de la dona-bruixa. No hem d'oblidar que Andrea es planteja de seguida que la actitud entusiasmadora d'Elena sigui fruit d'un engany, d'una afectació fingida, d'una crueltat calculada; es pregunta si no és en realitat un autòmat perfecte com la Olympia de Hoffmann, creat per enamorar les ànimes estètiques; un niu de vici, un cau de plaer. L'encanteri envers Andrea és tal que ja des del primer esguard la desitja amb una intensitat extremada, gelosa, prenent la seva possessió completa: “«Quanti l'han posseduta?» pensò Andrea. «Quanti ricordi ella serba, della carne e dell'anima?» Il cuore gli si gonfiava come d'un'onda amara, in fondo a cui pur sempre bolliva quella sua tirannica intolleranza d'ogni possesso imperfetto”⁴⁸.

Que lluny però d'aquella Matilde que invocava el diable en les catacumbes d'un obscur i gòtic monestir de Madrid! Ja no hi ha intervenció sobrenatural en la temptació, sinó que aquesta s'escau degut a una barreja de fatalitat, afectació, elegància i sensualitat fulminants.

Il primo amore encarnat en Elena Muti és fonamental per definir un dels vicis més complicats d'Andrea Sperelli, perquè en el seu *affair* hi ha el despertar complet de la seva sensualitat abans latent. De fet, és en aquell moment quan en ell s'esdevé per primer cop una confusió en la negació de l'anhel sexual en pos d'una voluntat idealitzant. Ell, home iniciat en les ensenyances paternes envers el plaer, posseïdor per família d'una ànima sensible i voluptuosa, té com a pròpia també una embriagadora tendència a l'atracció de la bellesa i el gaudi carnal. Aquesta sensualitat gairebé Karamazoviana, que resideix en l'emfatització sexual dels gestos subtils i en la bogeria envers l'excelsa bellesa femenina, agafa sovint les regnes del cos i de l'esperit d'Andrea. Si Elena és la dona fatal ho és sobretot en tant que representa allò màximament desitjable per un home d'intel·lecte com l'heroi d'annunzià i, de fet, la relació amorosa entre ambdós té un contingut explícitament eròtic que hi mancarà per força en l'afer amb Maria Ferres. Fixem-nos en aquestes línies que tot i tenir una voluntat lírica, hi

⁴⁷ Íbidem, 49.

⁴⁸ Íbidem, 53.

ressonen ecos de la pornografia directe del marquès de Sade:

La passione li avvolse, e li fece incuranti di tutto ciò che per ambedue non fosse un godimento immediato. Ambedue, mirabilmente formati nello spirito e nel corpo all'esercizio di tutti i più alti e i più rari dilette, ricercavano senza tregua il Sommo, l'Insuperabile, l'Inarrivabile; [...] Dalla stanchezza medesima il desiderio risorgeva più sottile, più temerario, più imprudente; come più s'inebriavano, la chimera del loro cuore ingigantiva, s'agitava, generava nuovi sogni; parevano non trovar riposo che nello sforzo, come la fiamma non trova la vita che nella combustione. Talvolta, una fonte di piacere inopinata [...] ed essi vi bevevano senza misura, finché non l'avevano esausta. Talvolta, l'anima, sotto l'influsso dei desideri, per un singolar fenomeno d'allucinazione, produceva l'immagine ingannevole d'una esistenza più larga, più libera, più forte, «oltrapiacente»; ed essi vi s'immergevano, vi godevano, vi respiravano come in una loro atmosfera natale. Le finezze e le delicatezze del sentimento e dell'immaginazione succedevano agli eccessi della sensualità⁴⁹.

No he pogut evitar citar tot l'extens fragment perquè és d'una bellesa lírica inefable i, ahora, ens presenta un fenomen estrany que es repeteix al llarg de l'obra de Gabriele d'Annunzio: aquest intent de dissimular la sensualitat més extasiant en una voluntat d'ultrapassar els límits d'aquesta en cerca d'un estat superior. Ambdós cossos nus s'enllacen amb els tremolosos lligams del gaudi més selecte, però en la convulsió orgàsmica de la còpula hi ha també una volició d'espiritualització d'allò carnal en la recerca del Suprem que els porta a imaginar-se, dins de l'ofec de la delectança, la utopia d'una existència més llarga i lliure. L'amalgamació de sensualitat i misticisme és fruit de la barreja dels plaers carnals i els de l'intel·lecte, ja que la sensualitat és en definitiva una projecció mental de la prodigalitat dels desitjos. Així, en aquesta definició preciosa d'un amor carnal hi trobem l'ànima més secreta de D'Annunzio i, per tant, també la d'Andrea: àvida de plaer però sotmesa a la Idea, platònica però sensual. El fruit d'aquest acollament entre dues voluntats contraposades és una actuació a vegades estrambòtica del protagonista, que per l'habitament en el mentir, també es menteix a sí mateix (ja que la idealització de la sensualitat és una forma de negació d'aquesta).

Enlloc d'enumerar un per un els nombrosos moments on es beslluma una espurna de l'ànima sensual de l'Sperelli, prefereixo presentar una de les escenes més estranyes que té lloc gairebé a l'acabament de la novel·la, ja que en ella hi trobem una espècie d'*alter ego* del protagonista que és la representació més furibunda de la vibrant sensualitat que a vegades el posseeix. Estem parlant del marquès de Mount Edgcombe, l'home amb qui Elena es casa un cop ella torna de la seva ràpida fugida, i l'escena és quan aquest

⁴⁹ Íbidem, 87, 88.

ensenya a Andrea la formidable col·lecció particular de llibres eròtics. Mount Edgcumbe és el prototip del sàdic anglès, aquell que es definia per primer cop amb claredat en el *Journal* dels Goncourt. D'Annunzio, de fet, utilitza gran part de la descripció dels Goncourt per detallar com és el marit d'Elena: la seva veu estrident, el seu esguard de maníac i aquelles mans “bianchicce, molli, sparse d'una peluria biondissima, che avevano qualche cosa d'inverecondo in ogni loro moto [...]: mani improntate di vizio, mani *sàdiche*, poiché tali forse dovevan esser quelle di certi personaggi del Sade”⁵⁰. A més, ambdós personatges literaris posseeixen una enorme col·lecció de llibres eròtics que, en *Il piacere* dona lloc a una escena un tant estranya: Mount Edgcumbe li mostra a Sperelli la seva biblioteca, estenent-li un ventall de pornografia visual continguda en diversos gravats, portades de llibres picants, títols morbosos... Hi apareix òbviament tota la obra de Sade enquadrada espectacularment amb les cobertes més cares. El fet és que a Andrea el repugna en extrem la persona del marquès i tot allò que li plau. Quan li mostra la seva col·lecció, el protagonista s'ofega en el fàstic envers l'altre: “La bestia immonda, laida, feroce appariva in lui, senza più veli. Nell'immaginazione dello Sperelli sorgevano tutti gli orrori del libertinaggio inglese”⁵¹, però no obstant això “L'eccitazion prodotta in lui (Andrea) dai libri di Lord Heathfield inaspriva la sofferenza, rinfocolava la febbre. Era nel suo spirito un confuso tumulto d'immagini erotiche; la nudità di Elena [...] prendeva attitudini di piacere già note al passato amore, si piegava ad attitudini nuove, si offriva alla lascivia bestiale del marito”⁵². Per tant, en tal perillosa contradicció s'amaga un fet innegable, encara que ocult: potser Andrea no està tant allunyat d'aquest sàdic fàstigós i, en el fons del seu jo, comprèn la seva delectança envers el plaer del sadisme. Potser si ell no estigués tant ocupat en crear una ficció de si mateix i deixés d'amagar-se rere la màscara d'intel·lectualitat i esteticisme, no seria tant diferent d'aquest monstre libidinós envers el qual sent tanta repulsió.

També l'indret que és cau de l'amor entre Andrea i Elena és especialment propici a la sensualitat carnal i estètica: es tracta de la habitació del compte en el Palazzo Zuccari, una estança que recorda a les fantasies imperioses dels més excèntrics *flanêur* literaris. S'hi troba, per exemple, un paral·lelisme constant amb les estrofolàries decoracions de Des Esseintes d'*À rebours* de Huysmans. Els espais, en D'Annunzio, són

⁵⁰ Íbidem, 260.

⁵¹ Íbidem, 323.

⁵² Íbidem, 324.

imprescindibles per comprendre el caràcter d'un amor, i la habitació d'Andrea és d'aquells indrets que inciten a la voluptuositat extremada, a la unió passional de dos amants en un èxtasi estètic sublim. Construïda a partir d'un gust refinat, posseeix tot allò voluble, que excita al desig degut a la inevitable correspondència amb les hores d'amor passades allà amb Elena Muti. Al final a Andrea li serà impossible deslligar la passió cap a aquesta dona de l'escenari on s'esdevingueren els plaers anteriors:

Tutti quelli 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. Nella sua memoria, ciascuna forma, ciascun colore armonizzava con una immagine muliebre, era una nota in un accordo di bellezza, era un elemento in una estasi di passione. Per la natura del suo gusto egli ricercava con arte, come un estetico, traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebrezza. Questo delicato istrione non comprendeva la commedia dell'amore senza gli scenari [...] Pareva, in vero, ch'egli conoscesse direi quasi la virtualità afrodisiaca latente in ciascuno di quegli oggetti⁵³.

Aquí, com també passarà a Schifanoia, es confonen els elements estètics de l'espai amb els sentiments i passions del protagonista, en una correlació entre bellesa física i estat espiritual que el condueixen explícitament a un orgasme dels sentits que permet el desplegament de la passió. De fet, la seva càmera tindrà sempre, d'ençà d'aquest aparellament, un contingut eròtic latent en el fet que tots els objectes luxosos de l'habitació estan empastifats de la lascívia que allà s'ha esdevingut. És un espai sacre de l'obsenitat, on Andrea pot deixar anar la seva infatigable sensualitat sense penediment. De fet, el primer pensament de desig sexual envers Maria Ferres se li apareix allà, després del retirament espiritual a Schifanoia, i sembla ésser inspirat per l'entorn palpitant de plaers passats: “Il letto dov'egli riposava e tutte le cose intorno, testimoni e complici delle ebrezze antiche, a poco a poco gli andavano suggerendo immagini di voluttà. Curiosamente, nella sua immaginazione egli cominciò a svestire la senese, [...] a goderla”⁵⁴.

Elena Muti ens destapa el gran defecte de la voluntat d'Andrea Sperelli, l'eterna espera de l'acció. Ell mateix, gairebé al acabar de la novel·la, acaba acceptant el seu gran defecte: “La mia legge è in una parola: NUNC. Sia fatta la volontà delle legge”⁵⁵. De fet, si *Il piacere* s'acosta més a un cant a la mort que un cant a la vida és degut a que el

⁵³ Íbidem, 17, 18.

⁵⁴ Íbidem, 232.

⁵⁵ Íbidem, 290.

protagonista és incapaç de prendre les regnes de la seva existència i, a pesar d'aparentar una voluntat fortíssima, es deixa sempre conduir per l'acció externa. És justament la dona fatal qui arrenca d'una estrebada la màscara de la homenia i de l'aparent resolució, per mostrar-nos hom dèbil i obsessiu, ennuegat per l'esperar constant. És Andrea qui sempre espera rebre la a *donna* Elena, ell mai la pren: ja en el primer capítol de la novel·la ens trobem enfront la passivitat de l'home, doncs se'ns introdueix justament a la seva cambra sensual, mirant constantment el rellotge, esperant, esperant... “Andrea vide nell'aspetto delle cose intorno riflessa l'ansietà sua; e come il suo desiderio si sperdeva inutilmente nell'attesa”⁵⁶, preguntant-se constantment “S'ella non venisse?”⁵⁷. Tot el monòleg interior inicial transmet una angoixa del pas del temps que D'Annunzio sap transmetre excepcionalment bé: els minuts ínfims esdevenen hores eternes, els records es converteixen en agulles punxants, “Ed *ella* non veniva! Ed *ella* non veniva!”⁵⁸. Aquest perdre el temps en l'espera suposa la existència d'un buit temporal que remet a una altra realitat, en els nombrosos moments de l'expectació d'Andrea (en els balls, quan rep la nota misteriosa i espera davant el palau Barberini el suposat oferiment d'Elena que no s'esdevé mai, en la seva cambra...) el temps deixa d'obeir la matemàtica, els rellotges no marquen l'hora, el temps es converteix en una eternitat semblant a la mort que se simbolitza amb el rellotge que Andrea regala a Elena després d'aconseguir-lo en una subhasta. El mencionat rellotge de butxaca és una petita calavera d'ivori amb una dentadura de diamants i que té enlloc d'ulls dos robins vermells. La síntesi de la calavera – símbol de la mort i del temps perdut – amb el rellotge – representació del temps material i comptable, vital – significa la il·lusió d'un èxtasi de mort i vida units que Andrea relaciona amb el plaer: “In verità, non poteva il Piacere desiderare un più squisito e più incitante misuratore del tempo”⁵⁹. El rellotge macabre és la encarnació de la necrofilia latent en tota la novel·la, on hi trobem una relació innegable de l'amor amb la mort. Mort en tant que espera del plaer i en tant que sublimació de l'espiritualitat. Idea macabra que ja trobem en Leopardi, per qui “Due cose belle ha il mondo: / Amore e morte”⁶⁰ ja que l'un és l'únic sentiment pel qual la vida mereix ésser viscuda i l'altre representa el cessament de tot dolor existencial. També Baudelaire escriu un *Hymne à la Beauté* on relaciona la bellesa amb la defunció, l'horror, l'infern i la maldat. En *Il*

⁵⁶ Íbidem, 16, 17.

⁵⁷ Íbidem, 16.

⁵⁸ Íbidem, 18.

⁵⁹ Íbidem, 69.

⁶⁰ Leopardi, Giacomo (2013). *Cants*. Edició i traducció a cura de Narcís Comadira. (Barcelona: Edicions 62), poema “Consalvo”, P 152.

piacere, D'Annunzio instaura una explícita simbologia de la mort en tota relació amorosa.

Al *Trionfo de la morte* s'arribarà a l'extrem d'aquesta obsessió necrofílica de l'amor, allà serà necessari el suïcidi d'ambdós amants per poder arribar a la unió suprema amorosa, inaconseguible en aquest món de vius, ple d'enganys i malícia. Allà la sensualitat femenina exigirà l'occident, aquí només la pressuposarà. Andera no se suïcidarà, ni tampoc Elena, però en ells dos hi haurà un sentiment de la presència de la mort tant en la primera part, vinculada a l'espera i a la depressió *post-coitum*, com en el segon retrobament amb Elena ja casada, quan aquesta es representarà en l'instint bestial de violència sensual d'Andrea. En els inicis de la seva passió, hi ha una correlació amb l'èxtasi de l'orgasme i el cessament de la vida, doncs després del coit “ella diceva, con la voce un po' ronca, senza sorridere: - Moriremo”⁶¹. Quan la relació passional d'ambdós arriba a la fi, en la penúltima trobada, es topen de cara amb un enterrament el carruatge de la mort els separa ja que els seus cavalls han d'anar cada u per un costat diferent, “e gli amanti si guardarono, al di sopra del morto, sentendo crescere la tristezza”⁶². Aquesta imatge macabre no és més que una anunciació de la mort del desig, del plaer i de l'amor que s'esdevé quan la relació d'ells s'acaba. És un pressentiment simbòlic de la indestriable passió d'amor i mort que portarà, al final de la novel·la, a que Andrea ho perdi tot, quedant-se per sempre més en l'espera eterna de l'home sense voluntat. A més, les dues relacions amoroses de *Il piacere* tenen un paral·lelisme innegable amb l'existència vital, doncs compten amb un principi, una decadència i un final. Ambdues dones sempre recordaran els inicis de la passió amorosa amb una delectança infinita que només es pot comparar amb un remembrament de la infància com a una època de felicitat perduda, perquè elles són completament conscients de l'irrecuperable sentiment dels inicis de l'amor.

e.2. La donna soffrente

L'amor cap a Maria Ferres també tindrà un lligam amb la mortalitat, sobretot quan el retorn a Roma inicia l'etapa de decadència amorosa. Ella està més ben dibuixada i aprofundida que la Muti, en tant que reuneix en el seu personatge diverses línies

⁶¹ D'Annunzio, Gabriele (1988). *Prose di romanzi. Volume primo: Il piacere*, Edició a cura d'Annunziata Andreoli. Introducció d'Ezio Raimondo. (Milano: Arnoldo Mondadori) 92.

⁶² *Ibidem*, 100.

d'idealitat femenina que van des de l'antiga *donna angelicata* fins l'atracció ambigua de l'androgínia. S'ha de sumar també el fet que D'Annunzio ens introdueix per primera i única vegada dins la novel·la la visió directa de la dona en un capítol format tan sols per fragments del seu diari, a través dels quals s'explica la relació amorosa-platònica entre ella i Andrea des de la visió femenina. Aquest fet suposa un aprofundiment del jo femení que no té lloc en Elena i que col·loca a Maria en una posició molt més favorable: gràcies al diari se'ns despulla la seva ànima amb una loquacitat que seria inconcebible trobar en l'altra, qui contràriament fa ús del silenci com a arma de seducció. Maria Ferres és la dona melancòlica que ha hagut de renunciar a tots els plaers de la vida i també a la felicitat per preservar la fal·làcia de la virtut. Andrea la coneix a Schifanoia, on d'alguna manera ella es confon amb aquella natura tardorenca, en la decadència del deixar d'existir, en la tristesa d'una mort pròxima. Ella és símbol, igual que el paisatge, d'una bellesa estranya que té a veure amb l'*spleen* d'una voluntat que sempre prefereix prendre cura dels altres que de sí mateixa, “è piuttosto melanconica, di natura”⁶³ segons la presenta la marquesa d'Ateleta. L'androgínia del seu aspecte és confon amb la fascinació decadent del paisatge que mor en la proximitat de l'hivern: ambdues són bel·leses estranyes, misterioses, tristes. Ella és mescla de l'ideal de bellesa toscà del *quattrocento* i de la fascinant bellesa de l'androgín: “Aveva un volto ovale, forse un poco troppo allungato, ma appena appena un poco, di quell'aristocratico allungamento che nel XV secolo gli artisti ricercatori d'eleganza esageravano”⁶⁴. I fixem-nos també amb la fascinació que crea la seva melancolia: “Donna Maria sorrideva, d'un certo sorriso melanconico e quasi direi incantato come quel d'una persona che sogni [...]. Queste cose creavano un'espressione di tristezza e di bontà, ma temperata da quella fierezza che rivela l'elevazion morale di chi ha molto sofferto e saputo soffrire”⁶⁵. Justament és aquesta capacitat de suportar el dolor propi i aliè que la fan la *consolatrix unica* capaç de cosir de nou els nombrosos bocins de la destrossada ànima d'Andrea. Ell hi veu en ella una igual en intel·lecte que, a més, és superior en moralitat. Així, Maria s'acaba convertint en una rememoració de la Beatrice dantesca o la Laura de Petrarca: d'una dona que és un àngel a qui es pot adorar amb un amor que substitueix en sublimació a l'amor diví; una dona que és la personificació de la puresa i el dolor, digna d'ésser estimada més enllà de la mort (no s'ha d'oblidar que Maria remet

⁶³ Íbidem, 154.

⁶⁴ Íbidem, 161.

⁶⁵ Íbidem, 161.

també al nom de la Verge cristiana que és, en definitiva, rebedora d'amor pur). Ens diu Sperelli:

Quella creatura così spirituale ed eletta gli ispirava un senso di devozione e di sommissione, altissimo. Se gli avessero chiesto quale cosa sarebbegli estata più dolce, avrebbe risposto con sincerità: -Obbedirla [...] Da nessuna altra donna, quanto da lei, avrebbe voluto essere ammirato, lodato, compreso nelle opere dell'intelligenza, nel gusto [...], negli ideali, nei sogni, nella parte più nobile del suo spirito e della sua vita⁶⁶.

Espiritualitat que s'adiu amb l'estat d'elevació artística i moral de la convalescència d'Andrea. Maria apareix misteriosament en el moment exacte per omplir i sublimar les mancances de l'esperit d'Andrea. No només és la bellesa beata sinó també aquella simbolista, i ens certs moments se'ns és descrita com les dones fascinants de les pintures de Dante Gabriel Rossetti i d'aquells artistes Primitius, d'abans que existís la norma acadèmica en l'art. Andrea, per primer cop en la seva existència, desitja tan sols posseir l'ànima d'aquesta dona, i no el cos. Vol arribar a un punt de la unió amorosa-espiritual on les dues vides es fusionin sense carnalitat.

En el capítol IV del llibre segon hi trobem fragments del diari de *donna* Maria, esbossos d'unes pàgines on només hi ha escrita la veritat de la seva ànima, com ja ens avisa el narrador: “tutte le pagine splendevano d'una comune luce, ossia di Verità”⁶⁷. D'aquesta manera veiem recontada l'espurna i el desenvolupament de l'amor que s'esdevé a Schifanoia, ja no des del punt de vista del narrador – Andrea sinó del d'ella. Gràcies a aquests fragments podem comprendre amb profunditat la bellíssima ànima d'aquesta dona fascinant i també el seu profund amor que no té rival en tota la novel·la i que és d'una idealitat exuberant: “Egli non saprà nulla dalla mia bocca; io non saprò nulla dalla sua. Le Anime saliranno insieme, un breve tratto, su per le colline dell'Ideale”. Un amor que remet a aquells versos que varen sortir dels dolços cors inflamats dels poetes del *dolce stil nuovo*, un amor que no té necessitat de paraules perquè es dirigeix a les ànimes amoroses. Aquell qui és estimat no pot no estimar, doncs si rep l'amor significa que la seva ànima està conjuntada amb la de l'amant i serà impossible la separació d'elles, “Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende / [.....] / Amor, c'h'a nullo amato amar perdona”⁶⁸ ens diu Dante per boca de Francesca de Rímini resumint en aquests versos antics l'amor que Maria envers l'Andrea idealitzat; si més no l'amor

⁶⁶ Íbidem, 169.

⁶⁷ Íbidem, 189.

⁶⁸ Íbidem, 189.

inicial, encara no corromput per la ciutat de Roma.

Però en Maria també hi veiem la *donna soffrente*, figura importantíssima perquè la característica del patiment li atorga la capacitat de xuclar i comprendre el dolor dels altres, consolant-los amb un perdó místic. De fet, ella defineix la seva ànima amb aquestes paraules: “Non so perché, la mia anima tende a quella forma di supplizio; è sedotta dalla perpetuità d'un dolore unico, dalla uniformità, dalla monotonia”⁶⁹. En ella hi trobem reminiscències de Sonya Mermeladovna, prostituta angelical dins la novel·la *Crim i càstig* de Dostoyevski. Sonya també és una patidora còsmica: s'ha de prostituir per poder pagar el ronyós traster on hi viuen els seus germans petits i la seva mare moribunda de tuberculosi; el seu pare, alcohòlic insalvable, li roba els diners de la prostitució per comprar begudes fortes. I ella, a pesar d'això, posseeix la puresa de la bondat. Al tenir l'ànima forjada en el patiment és capaç del perdó més absolut i incondicional. Raskólnikov acaba confessant el seu crim a ella perquè sap que si rep el seu perdó en forma d'amor, la seva ànima i la seva culpa estaran salvades. Sonya és l'única persona capaç de carregar amb el pes d'una ànima malferida tot i haver sofert més que ningú, ja que la seva misericòrdia espiritual és infinita i inefable. Igual succeeix amb Maria, en el pit de la qual neix un amor cap a l'ànima obscura i esberlada d'Andrea Sperelli. És ben cert que es coneixen en un moment de pau interior, però ella ja veu quelcom obscur en la seva mirada i es pregunta sovint pel seu passat, intuïnt d'alguna manera la malaltia d'Andrea: la seva insatisfacció i la seva sensualitat desbordant. Tot i així, com a dona sofrent, pensa que si Andrea li confessa els secrets més pregons del seu jo i les tristeses més inoblidables el podrà curar mitjançant el compartiment del dolor existencial. És un amor pietós, espiritual, ideal. També Andrea el sent així, però la tornada a Roma el torna a corrompre d'una manera espantosa i decideix aconseguir que Maria es lliuri a ell a través del fingiment dels seus sentiments elevats i la seva necessitat de pietat com a cura espiritual. Roma el fa tornar a ésser fals, li destrossa la base d'un amor que tan sols era possible de concebre en la innocència de la convalescència.

Així comença la tercera part del llibre, que és en realitat la més tràgica i la més dura. En ella es destrueixen poc a poc tots els ideals i sentiments en pos de la falsedat i el vici. També és la tercera etapa de l'amor, un sentiment que ja no podrà ésser mai més sincer sinó que es transforma en una quimera gegant perquè es converteix en un amor que no

⁶⁹ Íbidem, 189.

té com a base l'estima sinó el plaer. En aquesta etapa, Elena torna a aparèixer ja casada amb el marquès de Mount Edgcumbe, una nova Elena orgullosa que excita encara més els desitjos del protagonista. És cert que ella esdevé més fatal que abans, fent de l'ambigüitat la seva norma del existir. Potser perquè el cognom Muti significa muda, el silenci envolta sempre aquesta dona, un silenci que pretén no donar mai resposta per poder així crear un joc de contraris on no s'arriba mai a dir el sí ni el no. Elena juga bruta amb Andrea i, si abans *l'espera* havia estat la reacció d'aquest, ara esdevindrà la submissió que porta a la bogeria, ja que ell no pren mai allò que desitja la seva voluntat sinó que espera que aquesta s'acompleixi passivament. Fins i tot després del misteriós petó d'Elena dins una carrossa, quan ell fa un discurs d'un cinisme bestial i pren la decisió de posseir ambdues dones, en el fons no deixa d'estar subjugat als jocs de l'una i l'únic que fa és corrompre i enganyar a la més innocent, fent-li creure que l'estima quan només la vol posseir per la semblança amb *donna* Elena. Ens diu Andrea, amb un bestial cinisme viciós:

Egli perse ogni preoccupazione sentimentale e passionale, d'un tratto; e l'avventura di piacere apparve sola alla sua vanità, alla sua viziosità, lucidamente. Egli pensò che Donna Maria [...] già aveva messo il piede su la dolce china in fondo a cui è il peccato inevitabile anche per le anime più vigili; pensò che forse un po' di gelosia avrebbe potuto spingere Elena a ricadergli nelle braccia, e che quindi forse l'unna avventura avrebbe aiutata l'altra⁷⁰.

Si en el llibre primer Andrea estimà a Elena i en el segon a Maria, encara que oposadament, en el llibre terç hi ha una destrucció total de l'amor en tant que aquest passa a ésser un càlcul per poder aconseguir el plaer de la possessió de les dues dones estimades anteriorment i, a través de la possessió doble, arribar a l'Ideal. L'amor deixa d'ésser la fi per esdevenir el medi per aquistar el lliurament sexual de totes dues.

Que hi ha una confluència en la bellesa de totes dues dones és innegable, Andrea ja ens ho indica a Schifanoia quan ens és descrita la estranya veu de Maria Ferres com una mescla de tons greus i masculins amb l'estridència femenina que és idèntica a la de *donna* Elena. Així, començant amb la veu, Andrea Sperelli iniciarà la transposició tràgica d'una dona en el cos de l'altra. Com que no podrà tornar a tenir Elena entre els seus braços veurà en el cos de Maria (quan ella se li entrega en la mateixa càmera on s'esdevingueren els plaers passats amb la primera) la transposició del cos de l'altra, en una unificació de les dues belleses que ell anomenarà l'Ideal femení. Hi ha la voluntat

⁷⁰ Íbidem, 286.

d'unificar dos models femenins oposats en un tercer que encarni la bellesa fatal d'una amb la puresa i androgínia de l'altra. Reflexiona: “Egli doveva convertire in amanti due sorelle [...] Quella voce! Com'erano strani nella voce di Donna Maria gli accenti d'Elena! [...] Quella voce poteva esser per lui l'elemento d'un'opera d'immaginazione: in virtù d'una tale affinità egli poteva fondere le due bellezze per possederne una terza immaginaria, più complessa, più perfetta, più *vera* perché ideale...”⁷¹.

Potser ell, home de màscares intercanviables, senyor de la mentida, s'acaba creient que crear un ideal a partir del gaudi d'ambdues dones crearà un ésser més veritable, però D'Annunzio, gran psicòleg del plaer, ens destrueix aquesta voluntat amb els fets que posteriorment s'esdevenen. El que acaba succeint en el quart i últim llibre és que Sperelli no aconseguirà tornar a gaudir de la dona fatal, la passió envers la qual l'emmalalteix l'ànima; confonent l'amor amb el vici, acaba per destrossar també a aquella que l'estima de veritat (amb una d'aquelles passions sublimes, que corprenen fins al més cínic). Al no obtenir Elena, la transformació de la dona Ideal s'acabarà convertint en la transposició del cos de la Muti en aquell de Maria Ferres. Aquell ideal del que ens parlà Andrea s'acaba convertint en un mal ús del cos d'una dona com a mirall per poder posseir a aquella que se l'assembla i que és la realment desitjada:

Quella incarnazione di una donna in un'altra non era più un atto di passione esasperata ma era un'abitudine di vizio e quindi un bisogno imperioso, una necessità [...]. Per un fenomeno di depravazione sensuale, egli era quasi giunto a credere che il real possesso di Elena non gli avrebbe dato il godimento acuto e raro datogli da quel possedimento immaginario. Egli era quasi giunto a non poter più separare, nell'idea di voluttà, le due donne⁷².

Així, en l'entrega final, Maria sent en la còpula un silenci tremolós i un ardor fogós com mai i present també la mort en l'orgasme més extasiat. L'amor i la mort també estan profundament lligats en l'etapa romana dels amors entre Andrea i Maria. En aquest punt, la mort que ella present i que els envolta sobretot en l'escena a la visita al cementiri anglès, significa també l'acabament d'un amor abans omnipotent i espiritual i ara ja denigrat en el plaer més baix i nefast. El seu amor ara ja és mort, ressec, esgrogueït, putrefacte. I Maria acabarà per marxar a Siena per sempre més, abandonant al compte Andrea Sperelli a la seva cambra de plaer, després d'haver-se extasiat en l'última còpula furibunda i haver sentit que s'escapava dels seus llavis el Nom: Elena! Elena! Adéu

⁷¹ Íbidem, 286.

⁷² Íbidem, 342, 343

Andrea, quedaràs sol en l'espera eterna, després de la pèrdua del cor més amorós.

III

Il fuoco

Gènesi del superhome d'annunzià

“Seràs roure, seràs penya,
seràs mar esvalotat,
seràs aire que s'inflama,
seràs astre rutilant,
seràs home sobrehome,
perquè en tens la
voluntat.”

Joan Maragall, *El compte Arnau*

Posteriorment a *Il piacere*, d'Annunzio procurarà abandonar la figura del *dandy* amb al pretensió de centrar-se en altres aspectes existencials de la naturalesa humana, considerant al seu Andrea Sperelli com a una figura obsoleta. El protagonista d'annunzià es troba sempre en una constant evolució, però D'Annunzio no pot evitar que tots hi tinguin punts en comú a pesar de les diferències, ja que tots ells oculten en el més profund del seu sí la esbocinada ànima de l'autor. En *Il fuoco*, per exemple, on la figura del *dilettante* està en principi superada, encara hi trobem en Stelio Èffrena característiques d'aquest prototip en agonia. L'anàlisi temàtic d'aquesta novel·la no serà tant extens com aquella de *Il piacere*, ja que personalment penso que al ésser una novel·la inacabada hi manquen masses elements per poder fer un estudi aprofundit de les intencions definitives de D'Annunzio. Ara bé, és en aquesta novel·la on s'esbossa la figura del superhome artista que havia d'esdevenir definitiva en les dues obres que l'havien de seguir a aquesta i que finalment no foren escrites: *La vittoria dell'uomo* i el *Trionfo della vita*. Per tant, *Il fuoco* és un document molt rellevant no obstant i estar incomplet. La meua pretensió, doncs, és més aviat agafar algunes de les temàtiques més fascinants *Il piacere* i veure com han estat traslladades a l'última novel·la del cicle de la mort i la vida que Gabriele d'Annunzio tenia previst escriure.

a. Stelio Èffrena, *l'Imagnifico*

Si al principi de la novel·la se'ns presentava a Andrea Sperelli en l'escenari plenament estètic de la seva cambra, *esperant* la dona estimada que no ve; Stelio se'ns és presentat recurrent els canals de Venècia dins una góndola acompanyat d'una dona fascinant. El canvi escènic és elemental: tot i que es manté l'espai màximament estetitzant, aquest passa a estar en moviment, un vaivé subtil que permet al protagonista contemplar la marcida bellesa de la ciutat d'aigua i pedra i anar imaginant somnis estètics que ultrapassen la mundanitat en les aigües il·luminades pel sol del crepuscle. També ell està ja amb Foscarina, la dona fascinant. Stelio no espera sinó que ja es troba amb la companyia que desitja. Si Foscarina està a la mateixa góndola és degut a la fascinació que aquest ha creat en ella; ell és qui crea l'atracció, no qui la rep. En tot aquest passeig per les aigües pútrides i els murs boteruts i antics de la ciutat, se'ns deixa besllumar un instant de la creació vital que té lloc en la ment d'aquest home que és artista de la vida. Contràriament a Sperelli, que crea art a partir de la inspiració d'altres fons i que tan sols és capaç de crear una obra artística en moments de plenitud de la seva ànima, Stelio és un demiürg etern perquè crea la realitat a través de la seva imaginació fent d'aquesta un poema d'estètica pura. És aquesta capacitat de creació artística constant en tot el que ell fa, veu i viu la característica pròpia del superhome d'annunzià. Andrea tenia el do de gaudir de la bellesa en la seva contemplació però Stelio no només copsa la bellesa sinó que la fa seva i en crea una encara més sublim.

b. Venezia, la ciutat morta

En *Il fuoco* també ens trobem immersos en un escenari d'una estètica decadent inigualable que, tot i tenir punts de connexió amb la Roma d'Sperelli, aquí agafa una significació diferent i esdevé l'indret on, a través de la seva bellesa en declivi on s'hi barreja l'ocàs de l'esplendor antic i l'aigua corrompuda, l'artista sensible pot transformar la realitat per tal de sublimar-la en art. Si a Schifanoia la naturalesa esdevenia un símbol en correspondència amb l'ànima d'Andrea, aquí Venècia esdevé una inspiració de bellesa artística, perfecte en la seva imperfecció. Al ésser una bellesa marcida, la ment del superhome és capaç de copsar l'espurna de l'antiga magnificència que s'oculta en els envellits palaus que s'alcen, deformes però encara imponents, enmig de les aigües

pantanoses de la llacuna vèneta. “Conoscete voi qualche altro luogo del mondo che abbia, come Venezia, la virtù di stimolare la potenza della vita umana in certe ore eccitando tutti i desideri sino alla febbre? Conoscete voi una tentatrice più tremenda?”⁷³ ens pregunta *l'Imagnifico* i és que en el fons, la bellesa de Venècia està relacionada amb la mort, però una mort que no mor mai i que per tant és eterna. Potser és una *città morta*, però encara en la seva descomposició és fascinant i bella i, enmig d'aquest agonitzar infinit, Stelio hi troba una potència vital espasmodica. La mort és aquí creadora de vida: “quando sono su quest'acqua morta, sento che la mia vita si moltiplica con una rapidità vertiginosa”⁷⁴, una existència més forta, renovada i superior en tant que és una *vita nuova* perquè prové de la destrucció. Per a Stelio, Venècia representa l'etern retorn on se succeeix la mort i el renaixement sense fi, és per això que “questa pura Città d'arte aspira a una suprema condizione di bellezza, che è per lei un annuale ritorno come per la selva dar fiori”⁷⁵. En *l'Allegoria dell'Autunno* veiem repetir-se aquesta idea de l'etern retorn lligat a les estacions, on la tardor significa la supremacia de la bellesa d'aquesta ciutat perquè hi ha una correspondència amb l'ocàs de l'esplendor estival i el declivi de la ciutat, símbol d'una tardor eterna. La primavera seria el xiuxiueig que tempta les oïdes de la dama Estiu que jau enterrada durant l'hivern en el seu sarcòfag esplendorós, acariciada per les algues del fons de la llacuna de Venècia. Estiu que es vida que reneix després de l'hivernació, que és la mort que torna sempre. Així, en aquesta obra de destrucció i creació infinites també s'esdevé la creació i destrucció del tot que permeten l'existir del superhome, car ell és el mestre del foc.

Venècia és transformada i presentada al lector a través de la ment visionaria d'Stelio que dignifica la ciutat a través dels coloristes vènets com Tintoretto, Veronese i Giorgione que també transmutaren la ciutat i l'embelliren en les seves obres pictòriques. Els seus quadres es mesclen amb la realitat d'aquesta ciutat, son el fons sobre el qual es reflexa i s'exercita l'ànsia superhominística del protagonista que, mitjançant la paraula, transfigurarà també la realitat per fer-la encara més bella del que ja l'és. D'Annunzio ens dóna pistes en una carta que escrigué, on diu que

A me [...] l'idea di Venezia, assai più che nell'aspetto esterno della città d'acqua e di pietra, si manifesta nelle visioni dei pittori veneziani. Sono essi che, concentrando sulle loro tele tutte le note essenziali del meraviglioso spettacolo d'oro e di fuoco, di pietra e d'acqua, raccontano in qual

⁷³ D'Annunzio, Gabriele (1988). *Il Fuoco*. (Milano: Oscar Mondadori) 46.

⁷⁴ Íbidem, 46.

⁷⁵ Íbidem, 76.

atmosfera mitica viva la città unica, simile a una Atlantide favolosa, sono essi i veri creatori del mito e i veri rivelatori dell'idea di Venezia⁷⁶.

Per tant, Èffrena té en front seu tot un precedent de creació artística que també ha tingut la ciutat com a font d'inspiració i, de fet, seran aquestes creacions el material combustible sobre el que cremarà la flama del seu nou art, un art que ultrapassarà la pintura i la conjuntarà amb la paraula música, fusionant color, paraula i so.

c. El foc

A Èffrena se'l menciona amb el sobrenom del *maestro del fuoco* perquè ell és posseïdor de l'ideal del foc, representació d'aquesta bellesa de la destrucció i creació eternes. El foc, que sempre corprèn el sentits i hipnotitza les ànimes quan és contemplat per aquells ulls que, cansat o àvids, es paren i observen la bellesa de la flama de colors canviants. Però la bellesa del foc existeix només en la combustió i l'anihilació de la vida. És una nova existència que s'alimenta de la mort d'altres existències anteriors a ell. Si Stelio és el mestre del foc és perquè la bellesa perfecta d'allò que ell crea és hipnotitzadora com la flama que espurneja en una llar de foc, i alhora el seu art és creable només a partir de la destrucció de l'anterioritat, seguint l'ideal creacionista nietzschian (que considera que el nen és la transmutació definitiva del superhome, car ell crea tan sols per destruir i crear de nou). Només s'engendra una bellesa més superior anorçant la que anteriorment existia. A més, Èffrena també és foc encarnat perquè la fascinació que crea és demolidora per les ànimes més sensibles que, apegades a ell com aquella de la Foscarina, acaben consumint-se en el dolor plaent de la mort flamífera.

El foc de la creació es contraposa a l'aigua de Venècia, representant dos elements primordials que lluiten entre sí i donen la il·lusió de l'eternitat. Recordant a Heràclit i recuperant la creació del tot a partir dels elements naturals primordials, Stelio ens diu:

Il fuoco e l'acqua, i due elementi primordiali, passarono su tutte le cose, cancellarono ogni segno, si diffusero, errarono, lottarono, trionfarono, favellarono, ebbero un cerbo, ebbero un linguaggio per rivelare la loro intima essenza, per raccontare i miti innumerevoli ch'eran nati dalla loro eternità. La sinfonia esprime il dramma delle due Anime elementari su la scena dell'Universo, la lotta patetica dei due grandi Esseri viventi e mobili, delle due Volontà cosmiche⁷⁷.

⁷⁶ D'Annunzio, Gabriele (1989). *Prose di romanzi. Volume secondo: Il fuoco*. Edició a cura de Niva Lorenzini. Introducció d'Ezio Raimondo (Milano: Arnoldo Mondadori) 1192.

⁷⁷ D'Annunzio, Gabriele (1988). *Il Fuoco*. (Milano: Oscar Mondadori) 134.

La recuperació dels antics no és en va perquè Stelio pretindrà crear la seva obra definitiva i *total* recuperant el mite clàssic, que és concebut com a la forma artística més primigènica de l'home i la única capaç de expressar la naturalesa més pura del món i de la humanitat. Ell, de fet, vol utilitzar el mite i fusionar-lo en un *art total* que serà la síntesi de tragèdia, dansa i música, les tres formes més excelses i commovedores de l'art col·lectiu. La recuperació del foc i l'aigua com a elements primordials de l'existència del tot és importantíssima perquè fan que Venècia (representació de l'Aigua) i ell (representació del Foc) puguin alinear-se i permetre la creació del mite definitiu que barrejarà “Latrice, la cantatrice, la danzatrice, le tre donne dionisiache, gli apparivano come gli strumenti prefetti e quasi divini delle sue finzioni”⁷⁸. També aquí trobem la voluntat de fusionar la paraula, la música i la dansa que pretenen construir la obra divina en tant que representació del més primordial i misteriós de l'home. Probablement per això *Il fuoco* és també una oda a Wagner, perquè comparteix amb ell la idea d'art total pròpia de finals de segle XIX. D'Annunzio, a través d'Stelio, defensa la renovació de la música verbal per poder crear un nou simbolisme musical que parli del misteri més pregon de la natura. Per això utilitza la tragèdia, que és la representació més antiga de la catarsis i la condició tràgica de l'existència humana; la música en tant que element més romàntic, lliure i sublim de l'art humà; la dansa com a expressió a través del cos de la condició més salvatge i natural de l'home, recuperant així el mite dionisiac de les mènades posseïdes pel déu de la vida i de la mort. Stelio vol reproduir en la seva obra d'art definitiva la vida del superhome entesa com a vida totalment viscuda. Vol que sigui una obra màximament estètica però també didàctica, quasi bé imitant la nova Bíblia que Nietzsche pretenia escriure en la concepció de *Així parlà Zarathustra*. Vol ensenyar a la massa que és incapaç de trobar la bellesa en el seu existir, que és possible una vida on la voluntat transformi la tristesa de la realitat en una idealitat de bellesa eterna. Fer, en definitiva, que la vida sigui art etern.

Ja veiem en el discurs que Stelio fa al Palazzo Ducale la seva capacitat i voluntat de dominació de la massa inferior a ell en tant que incapaç de viure amb la màxima estètica. En aquest discurs, que és un tast de l'efecte que tindrà la seva obra d'art definitiva, ell vol “mostrare a costoro che, per ottenere la vittoria su gli uomini e su le cose, nulla vale quanto la costanza nell'esaltar sé medesimo e nel magnificare il suo

⁷⁸ Íbidem, 135.

proprio sogno di bellezza o di dominazione”⁷⁹. Fa ús en tot el parlament d'aquesta paraula musical que és fascinadora i el permet, a través de la bellesa, dominar la massa: “Egli credeva di avere le loro anime confuse in una sotto la sua mano e di poter agitare quell'una o stringerla nel pugno o lacerarla o bruciarla”⁸⁰. La seva veu adquireix el terrible poder de la manipulació gairebé hipnòtica i s'esdevé en la seva persona la pèrdua del sentit de la individualitat, de manera que la seva ànima s'emmotlla al públic, muta, s'engrandeix i s'empetiteix i ell deixa d'ésser un home per convertir-se en l'instrument de la Bellesa superior que parla al poble per donar-los-hi una vida més suprema:

ignoto potere che convergeva in lui abolendo i confini della persona particolare e conferendo alla vece solitaria la pienezza d'un coro [...] In quell'ora egli non era se non il tramite pel quale la Bellezza porgeva agli uomini [...] il dono divino dell'oblio. [...]. E per un'ora quegli uomini dovevano contemplare il mondo con occhi diversi, dovevano sentire pensare e sognare con un'altra anima.

Era il sommo beneficio della Bellezza rivelata; era la vittoria dell'Arte liberatrice su le miserie e su le inquietudini e su i tedi dei giorni comuni; era il felice intervallo in cui cessano le fitte del dolore e del bisogno⁸¹.

La seva voluntat, d'una força extraordinària, sotmet aquells que l'escolten màgicament, sense violència i tan sols amb la *bellesa* d'una paraula sonora i veritable. Stelio mai caurà en l'espera i manca de decisió que trobem en Andrea perquè ell és amo de la seva voluntat i pren allò necessari per adquirir la vitalitat màxima de l'existència. La creació és el seu triomf sobre la vida, “Creare con gioia (diu al públic) È l'attributo della Divinità. Non è possibile immaginare al vertice dello spirito un atto più trionfale”⁸². Ell és diví en tant que creador, és un home superior, elegit per comunicar als altres el secret d'una nova vida basada en l'Art sempitern. És en tal discurs on veiem destapada la seva potència de dominació encara no plenament desenvolupada, tanmateix és inevitable notar l'elitisme monstruós que també posseïa la persona d'Andrea Sperelli. Aquí gairebé hi està més present, essent més furibund, com es veu en les paraules que Èffrena menciona abans de començar el discurs a la sala del Maggior Concilio del Palazzo Ducale: “Tutta questa gente estranea, tolta per una sera alle sue occupazioni mediocre [...] viene ad ascoltarmi con la stessa curiosità futile e stupida con cui andrebbe ad

⁷⁹ Íbidem, 72.

⁸⁰ Íbidem, 81.

⁸¹ Íbidem, 85.

⁸² Íbidem, 98.

ascoltare un qualunque “virtuoso”⁸³ i, si el poble l'escolta és en el fons perquè ells són incapaços de superar la mediocritat mundana de les seves vides i prefereixen escoltar amb pusil·lanimitat aquell elegit que si és capaç d'elevat l'existència en quelcom pròpiament diví, el poble “consiste di tutti coloro i quali sentono un oscuro bisogno di elevarsi, per mezzo della Finzione, fuor della carcere quotidiana in cui servono e soffrono”⁸⁴. Elitisme que és inseparable de la doctrina del superhome nietzschian en la qual D'Annunzio s'inspira.

d. L'ànima tràgica

Com és inevitable en D'Annunzio, a Stelio Effrena l'acompanya una dona d'una profunditat excel·lent que està inspirada per l'actriu tràgica Eleonora Duse, amb qui l'autor tingué una relació escandalosa i famosa. Potser pel fet que la Foscarina tingui com a base una dona real li dona aquesta profunditat excelsa que supera els esbossos femenins de *Il piacere*. Foscarina, qui també és mencionada amb el sobrenom de Perdita, és una peça fonamental per el protagonista, ja que ella encarna l'ideal de l'ànima tràgica que Stelio necessita per representar la seva obra definitiva, mescla de les arts. Ella encara posseeix cendres de la figura de la dona fatal i la bellesa medusa en tant que crea una fascinació tant carnal com espiritual a pesar d'ésser una dona ja madura i emmalaltida. Però Stelio no hi veu en la seva carn marcida els últims restes de sensualitat latent sinó que, com bé li diu ell mateix, “io non ho piú veduto in voi l'amante carnale ma la musa divulgatrice della mia poesia; e tutta la gratitudine della mia anima è venuta voi per la promessa della gloria, non per la promessa del piacere”⁸⁵. Stelio també refrena la seva sensualitat, que és més furibunda del que ho pot semblar, en la cerca d'un ideal femení que s'adeqüi a la bellesa de Venècia: la carn envellida però encara més bella en la seva decadència es símil a aquesta ciutat que mor sense acabar de morir mai, fascinant encara en la seva perdició. Ella, com Venècia, és la bellesa medusa, la bellesa de la mort, de la fugacitat d'una vida que s'acaba, d'allò que és bell en tant que terrible. És una bellesa sàdica, de plaers a punt d'ésser extints, una fascinació malaltissa envers quelcom que espavordidor: la vellesa, la mort, la malaltia. La Foscarina posseeix tots tres elements, que l'eleva en un tro d'ideal decadentista: “Ella era là, creatura di

⁸³ Íbidem, 68.

⁸⁴ Íbidem, 136.

⁸⁵ Íbidem, 118.

carne caduca, soggetta alle tristi leggi del tempo; e una smisurata massa di vita reale e ideale gravava su lei, si allargava intorno lei”⁸⁶.

Ella té una potentíssima consciència de la tragèdia de la vida, del temps perdut, de la joventut ja inexistent. L'atracció que sent envers Èffrena no prové tant de la fascinació que crea sinó que més aviat pretén recuperar a través de ell una vitalitat ara ja perduda per sempre i una joventut que només podrà adquirir abandonant-se en la seva potència masculina. La consciència de la seva maduresa es denota perfectament després d'haver atorgat el seu cos al protagonista, doncs se sent ofegada per la por d'una possible destrucció de l'ideal del jove. Tem que ell hagi vist la decadència del seu cos perquè sap que, per a un home estètic, l'existència d'un sol element no bell pot destrossar tot un somni de bellesa. Foscarina és conscient que el desig d'Stelio cap a ella obeeix més una idea conceptual que a la atracció física més pura; és per això que tem l'acabament de la idealització que Stelio fa d'ella en tant que ell prengui consciència de la caducitat del seu cos. El fet és que Perdita té una fortíssima conscienciació de la mort que ve donada per l'experimentació d'aquesta a través de la cosificació escènica en múltiples heroïnes tràgiques.

La Foscarina és camaleònica, canviable. Es metamorfoseja amb altres ànimes, es transmuta en éssers literaris. En la passejada per Murano ens explica la seva primera mutació de l'ànima, quan era jove i havia de representar la Giulietta de Shakespeare. Aquella fou la seva primera experiència de correspondència tràgica, fet que li donà per primer cop el do de la transformació. Tota l'atracció sublim que Stelio sent cap a ella prové en base a aquesta capacitat poètica i única que la fa ésser una i múltiple, com si la seva existència temporal estigués formada per la conjunció de totes les existències de les heroïnes tràgiques que un cop ella va ser:

La fedeltà eroica di Antigone, il furore fatidico di Cassandra, la divorante febbre di Fedra, la ferocia de Medea, il sacrificio d'Ifigenia, Mirra dinanzi al padre, Polissena e Alceste dinanzi alla morte, Cleopatra volubile come il vento e la vampa sul mondo, Lady Macbeth [...] Imogene, Giulietta, miranda, e Rosalinda e Jessica e Perdita, le più dolci anime e le più terribili e le più magnifiche erano in lei, abitavano il suo corpo, balenavano per le sue pupille, respiravano per la sua bocca che sapeva il miele e il veleno [...]. Così, in una vastità senza limiti e in un tempo senza fine pareva ampliarsi e perpetuarsi il contorno della sostanza e dell'età umana⁸⁷.

Stelio és capaç de veure en ella la multiplicitat de vides condensades en una sola que la

⁸⁶ Íbidem, 123.

⁸⁷ Íbidem, 122.

fan única. En ella sembla que el temps sigui només el marc físic a través del qual s'expressen diverses existències. Vet aquí l'ideal tràgic, vet aquí el perquè Stelio l'elegeix per sublimar la seva obra màxima. Ella, que és la Foscarina i alhora totes les dones fortes que lluiten i moren, representarà a la nova Cassandra i la elevarà per sobre el regne de la música, la poesia i la tragèdia; és qui sostén l'ideal tràgic d'Stelio, que seria inconcebible sense la seva persona i la seva capacitat de transmutació. Foscarina, a més, representa l'obsessió per la mort pròpia de la malenconia d'annunziana, s'escenifica en ella perquè no pot tenir lloc en Stelio Èffrena, amo de la vida, mestre del foc. Segons molts crítics ella és l'única persona de l'obra amb una veritable i profunda personalitat perquè és l'única que no està subjugada a la bellesa de les imatges i de les paraules sinó que conté un caràcter propi. És cert que ajuda a sostenir la faula ideal, però no forma part de ella, contràriament a Stelio.

La melancolia de Perdita és espectacular i anticipa el D'Annunzio més nocturn de les obres posteriors, un sentiment que ja el trobem en les seves obres més primerenques en forma d'una guspira melancòlica que esdevindrà flama a partir del *Notturmo*, obra escrita durant la seva convalescència a Venècia després de ferir-se un ull en un aterratge d'avió durant la Primera Guerra Mundial i quedar-se gairebé cec. Perdita és la primera gran ànima trista d'annunziana, potser per les morts que en ella han convergit, potser per la vellesa irrefrenable del seu cos, potser per la malaltia epilèptica que pateix; la profunditat del seu pessimisme còsmic però és espasmodica i es reflexa metafòricament en la imatge d'un riu de gel que sobrepassa la seva ànima fins ofegar-la, gelor que prové de la por i del desig: “uno sgomento mortale era nella voce della donna. Ella tremava nell'ombra [...] e voleva morire [...] Un fiume escito da un ghiacciaio la sommergeva, le passava sopra, l'assiderava dalle radici dei capelli all'estremità delle dita. [...] Ed ella voleva morire, e voleva esser presa e abbattuto all'improvviso da quella violenza maschia”⁸⁸. Desitja la mort a través de la passió, de la violència del sexe, fet que ens relaciona encara amb *Il piacere* i la voluntat de deixar d'ésser a través de l'orgasme. Foscarina posseeix, a més, una sensualitat trabocant a pesar de la seva maduresa i, de fet, fa que es destapi mesuradament la ànima més fosca d'Stelio que és, també, l'ànima de D'Annunzio: la d'un sensual.

e. El sàtir

⁸⁸ Íbidem, 141.

En Stelio Èffrena i retrobem el tema de la sensualitat emmascarada que era vigent en l'ànima d'Andrea Sperelli, però en ell encara hi ha una dissimulació més pensada i perfecte. Ell no es pot permetre mostrar la debilitat d'una ànima sensual perquè un superhome no s'hauria de prendre la molèstia de desitjar sinó que hauria de prendre tot allò que vol la seva voluntat. En ell, la sensualitat hauria d'ésser extingida i superada a través de la sublimació estètica de tot sentiment salvatge. Stelio, de fet, encobreix tant la seva ànima més humana que sembla que no hi hagi en ell tal sensualitat, ja que per exemple, el desig envers la Foscarina sembla que tan sols existeixi degut a l'acompliment de l'ideal tràgic que ella representa enlloc d'una atracció més carnal. Tot i així, darrera les paraules belles que ell diu hi veiem encoberta una latent obsessió per obtenir l'entrega sexual d'aquesta: “La promessa, la promessa! Non voglio più attendere, non posso, Perdita”⁸⁹ li diu ell encès pel foc del discurs que acaba de fer al Palazzo Ducale. De fet, ella s'entrega a ell gairebé en contra de la seva voluntat, en un desig de satisfer allò del que tant necessita. Per això ella sentirà aquella angoixa melancòlica terrible després de la primera còpula. Però Stelio s'enganya i segueix pretenent el desig envers ella en tant que idealitat de l'art i la bellesa, buscant en ella l'actriu per excel·lència que actuarà en la seva peça definitiva. Les veritats s'oculten sovint en un laberint de l'ànima, potser per això D'Annunziò emmarca gairebé l'únic moment de destapament de la sensualitat d'Stelio dins d'un laberint on Foscarina i ell es perden per no trobar-se i ella, caient en la desesperació, comença a tenir convulsions: “Una voglia furiosa di urlare, di singhiozzare, di gettarsi a terra, di dibattersi, di farsi male, di morire assalì l'insensata”⁹⁰ i aleshores és quan se succeeix la transformació d'ell en un sàtir salvatge que, en contacte amb la naturalesa, recupera la violència i la passió més primordials. I ell en aquell moment rebutja a Perdita en tant que dona dèbil, i desitja sobtadament a l'altra dona, a aquella jove que li pot donar encara tota la plenitud de la seva vida, aquella que no tindria por del laberint ni de la mort, sobre qui poder embolcallar amb la sensualitat més vibrant. Ell “desiderò allora una creatura che gli somigliasse, un petto fresco a cui egli potesse comunicare le sue risa, due gambe veloci, due braccia pronte alla lotta, una preda da ghermire, una verginità da sforzare, una violenza da compiere. Donatella dalle reni falcate gli riapparve”⁹¹. Donatella la verge, la qui canta l'òpera amb una veu que sembla sortir del més pregon de la naturalesa. Ella

⁸⁹ Íbidem, 141.

⁹⁰ Íbidem, 252.

⁹¹ Íbidem, 253.

serà la *cantatrice* de l'obra final i Stelio també la desitja. En el laberint sorgeix el seu esperit més salvatge i furibund i desitja amb violència una ànima igual de feréstega, plena de vitalitat, sobre la qual satisfer l'exuberant instint salvatge. Aquesta transformació suposa el rebaixament absolut de la seva ànima elevada, però alhora ens mostra la part més inefable i oculta del seu jo. Convertit, en sàtir, desitjós de força i plaer, de la dominació de la fragilitat de la dona desitjable, rebutja a Perdita en aquell moment perquè la veu fràgil i esberlada quan ell, en l'instant de salvatgia màxima, necessita la joventut de Donatella Arvalo. Sorgeix de la foscor l'esperit més amagat, el del sensual irrefrenable, que agafa la força funesta del faune i que, per un instant, oblida l'estètica i els ideals per caure en el desig del vici i la violència.

Il fuoco és un llibre plegat de metamorfosis, mutacions que expliquen els vaivens de les ànimes. Stelio té, a part de la de l'escena del laberint, una altra que s'esdevé durant el discurs al palau Ducal de Venècia. És quan hi veiem l'esplendor més brillant de l'artista superhome, posseït per l'esperit ignífug que el permet fer la realitat mal·leable. Poeta del foc, és quan el seu jo arriba a la cima de la supremacia de l'home superior, convertint-se en poeta etern i constant, creador infinit i imparable de bellesa i revelador d'aquesta a la massa per tal que sigui possible la creació d'un món on es visqui segons els paràmetres del Bell imperible. La Foscarina també en té varies d'importantíssimes, de les quals s'ha de destacar la doble transformació a l'illa de Murano, quan recorda la seva infància i la primera representació que féu com a Giulietta. Al recuperar aquests records de patiment deixa d'esdevenir la dona sofrent, melancòlica, i agafa una força bestial que la fa capaç d'enfrontar-se amb els temors terrenals demanant a Stelio que li doni un fill, unió suprema entre el mestre del foc i l'ànima tràgica. És en aquest moment de tensió que hi veiem, al costat de la dona, un protagonista dèbil que defuig dels lligams i confessa el possible futur desig cap a Donatella Arvalo, un desig que no és només sensual sinó també ideal en tant que ella serà la nova inspiració musical per a la seva obra. Foscarina, aleshores, es torna a transmutar en un estat de bogeria espantós, amb contorsions terribles però encara així més forta que Stelio, perquè la seva força prové de la no por a la mort, a qui *l'Imagnifico* tem amb una païra bestial. Ell potser és poeta de la vida, però d'una existència que ignora la mort i, al ignorar-la, acaba posseïnt un optimisme fals que Perdita destrueix amb la seva acceptació de la mort innegable. Mort que és el finir definitiu però que sens ella no és comprensible la vida ni l'amor; l'un perquè una vida necessita un principi i un final inexorable, l'altre perquè en l'èxtasi de l'amor hi sentim

l'espurna de quelcom que ultrapassa la mundanitat, en un aproximament de la pèrdua del principi d'individualitat. L'amor és mort en tant que dolor i en tant que plaer, ja que és l'aspiració màximament sensible a qui hom pot aspirar, espaordidor i extasiat com aquella mort ignota que no sabem si ens portarà dol o felicitat.

Així hi trobem, en *Il fuoco*, una realització de l'esbós d'un home d'un elitisme excels que es deu a la seva capacitat única de viure en una mutabilitat estètica imparabile. Èffrena viu en una realitat que no obeeix només a la materialitat estètica de l'escenari del *dandy* (com aquells indrets estetitzants de *Il piacere*) sinó que gràcies a la imaginació, capacitat intrínseca del poeta superior, transforma la realitat ja de per sí fascinant de Venècia en una poesia vibrant de vida, que muta i s'eleva pels universos de la Idealitat, la Bellesa, el Sublim. Si Andrea necessitava un escenari materialment bell sobre el qual poder estimar i viure, Stelio parteix de la bellesa material d'una ciutat estranya per arribar a la Poesia, a l'Art inefable que tan sols és capaç de crear l'elegit. És un demiürg que viu en una realitat sublimada i creada per ell mateix i que pretén expressar als altres a través de la seva paraula musical. Les seves paraules, els seus gestos, la música de la seva veu, la poesia dels seus llavis fascina a tothom. És per això que s'ha criticat a Stelio d'ésser un orgullós sense fi i d'estar sotmès a la bellesa estilística de l'obra: en un principi sembla que el seu jo es confongui en tots els elements de la novel·la, ja que aquesta està impregnada de visions pròpies de la seva ment prodigiosa. En realitat, és tant perfecte que gairebé esdevé avorrit si no fos per les minses relliscades de la seva màscara que ens permeten descobrir un gorg més obscur dins de la seva brillant persona. El seu vitalisme, que transforma el cant a la mort que trobem en *Il piacere* en una defensa a la vida esplendorosa, a aquesta existència superior on hom s'eleva més enllà de les preocupacions mundanes per tal d'esdevenir un artista-superhome. Una vida que té certa falsedat perquè no considera els elements negatius i intrínsecs de l'existència; no hi ha lloc pel dolor, la tristesa, la mort que en *Il fuoco* s'encarnen en la Foscarina però mai en Stelio. Ell és, en el fons, un altre monstre estètic, amb una gran incapacitat d'entendre els sentiments més humans i més sofrents. La seva tragèdia és la incomprensió i la falta d'humanitat que l'impedeixen l'autorealització definitiva: és Perdita qui el completa com a ésser humà. Al ésser una novel·la inacabada queden molts temes a l'aire, i tan sols podem analitzar un esbós d'un home que, a pesar de tenir un do únic, també té les seves mancances.

IV

Conclusions

En D'Annunzio hi trobem un tema recurrent que és l'estimar a dues dones, en el sentit que ambdós protagonistes (Andrea i Stelio) no són capaços d'estimar tan sols una única dona i donar-la-hi tot l'amor de la seva ànima, sinó que sempre s'hi troba una segona que ajuda a delinear la idealitat estètica però que alhora destrossa l'amor veritable. Els protagonistes sacrifiquen un amor pur per la cerca d'una idea que permeti ajuntar les dues dones en un tot: en el cas d'Andrea, busca l'ideal femení que barregi fatalitat i puresa; en el cas d'Stelio busca conjuntar la dona més excelsa en la representació de la tragèdia amb la cantant que té la veu sobrenatural per tal de formular la seva obra definitiva, que ajunti cant, dansa i actuació; vol la bellesa medusa i també la bellesa verge, sense “rinunziare nella vita a nessuna cosa che ècciti il mio desiderio”⁹². Opten abans per l'ideal que per l'amor, un ideal que amaga les seves debilitats més aberrants, com és la sensualitat bestial pròpia de D'Annunzio. Un ideal que és una mentida, una voluntat d'acolorir el que de per sí és fosc i destructor. Amor no el senten perquè no poden, perquè la seva carnalitat els fa ésser dèbils envers el domini de l'amor únic. L'ideal estètic és tan sols una justificació de la invencible sensualitat de l'home que embruta tot fons de qualsevol forma de bellesa poètica. Ni Andrea ni Stelio poden vèncer el seu instint voluptuós, que els impedeix poder ésser fidels i estimar plenament: aquest és, en el fons, el seu martiri. La idealització del desig és un procés mental inevitable per justificar-se davant aquelles que els estimen de veritat; es crea però una fal·làcia d'amor destructor que aposta per unificar la *coppia*.

Hi trobem un rerefons del marquès de Sade, en aquesta crueltat natural en el desig, en la voluntat del plaer i la possessió per sobre de l'amor. Hi trobem també en D'Annunzio la representació suavitzada per l'estètica de la terribilitat de la naturalesa humana i del desig imparable del qual som posseïdors, sobre el qual és impossible posar-hi frens. Ambdós personatges, idealitzant la seva perversió estan lluitant contra la seva pròpia

⁹² Íbidem, 260.

naturalesa, fet que només pot portar a un final tràgic: ells s'acaben convertint en uns monstres sense ètica, ànimes podrides, destructors inefables de l'amor i la vida. L'estètica s'acaba convertint en una arma de doble fil ja que, si és cert que reprimeix la terribilitat més salvatge de la seva sensualitat, també crea una quimera del sentiment amorós que destrueix les dones que si saben estimen de veritat, com Maria Ferres o la Foscarina. Elles són les úniques que atorguen tot l'amor que hi cap en la seva ànima a una sola persona, creient que aquesta també els donarà el seu do, enganyades prematurament per la construcció ideal que l'home ha fet d'elles en tant que poeta i amant. Elles pateixen d'amor i moren d'aquest per culpa de la monstruosa quimera.

Oh Sade! Tu coneixies la terribilitat de la naturalesa dels homes luxuriosos. D'Annunzio només polí la teva idea suavitzant-la i fent creure al lector que està davant d'un sentiment elevat, d'una realitat poètica quan, en el fons, es tracta de la salvatgia més feréstega de l'home. Però, el crim, la mort i el sexe s'ajunten tot i així en un desig que té una voluntat destructiva. Destrucció que, tot i ser creadora, té sobretot un efecte desolador; voluntat de destruir que crea els monstres solitaris. L'estètica d'Andrea i d'Stelio és ambigua, doncs pretén sublimar uns desitjos que són insublimables. Incapaços de dominar el desig, anteposen l'estètica per sobre l'ètica, per pal·liar els efectes incontrolables de la luxúria i la violència. La seva quimera, de fet, acaba essent més cruel que la bestialitat del salvatgisme més descontrolat, d'una crueltat refinada del *dandy* que pretén crear la bellesa a partir dels seus paràmetres i de la seva voluntat egoista, que considera la seva bellesa i els seus ideals superiors a tota cosa.

Sensualitat que és pròpiament d'annunziana, doncs la trobem repetida constantment en la seva obra literària. Es manté ferma a pesar dels canvis constants en la seva poètica, sobresurt a vegades molt, d'altres menys, però sempre hi és present. Potser és un d'aquells fragments de mirall que reflecteixen l'ànima més profunda de Gabriele D'Annunzio, igual que el tema de la violència primordial. En Stelio entreveiem, en l'escena del laberint, una mescla inseparable de violència i desig voluptuós: vol posseir per la força, amb agressivitat, allò que en aquell instant desitja. En Andrea s'hi troben diverses escenes on hi veiem una bestialitat intransigent, una voluntat d'heroisme violenta: per exemple en les carreres de cavalls o en el duel amb Gianetto Ruòtolo, on acaba ferit de mort. Però també en l'obsessió de posseir violentament per la força el cos de l'Elena Muti casada, d'assadollar la seva set de vici en el domini en contra voluntat. És la violència del sàtir, el barbarisme dels orígens de D'Annunzio que brolla en aquells

personatges construïts a partir de fragments de la seva ànima.

I així veiem, de nou, com s'entrelliguen tradició, veritat i ficció en l'obra d'annunziana. És cert, hi han característiques biogràfiques en elles: Sperelli recorda al jove d'Annunzio que arriba a Roma i es queda fascinat per la ciutat, la Foscarina està basada en una de les amants més escandaloses de Gabriele... Però el més important és que, a través de la seva obra, podem també perfilar la seva retorçada ànima. Petits bocins formats per gestos subtils, desitjos imponents, voluntats inexplicables que marquen les dues grans debilitats d'aquest home estrany ple de poesia i d'heroisme: una sensibilitat extremada envers la bellesa que el fa esdevenir un home estètic en tant que gaudidor dels objectes i indrets bells i un sensual en tant que fascinat per la bellesa fatal de la dona. Una ànima terriblement salvatge, sovint amagada rere indumentàries idealistes i elegants, però que tantes vegades s'escapa per les escletxes de la disfressa en accions i desitjos de destrucció que es repeteixen constantment en tots i cada u dels seus personatges masculins. Tots ells són pluralitats del jo de l'autor, que es confonen, muten i canvien, però que tenen una furibunda essència comuna. A més, l'obra d'annunziana sempre és un mirall de les tradicions literàries i filosòfiques: des del dilettantisme, passant per el pessimisme d'Schopenhauer i anant a parar a l'obra d'art total wagneriana i al superhome de Nietzsche. Home de gran cultura, fou capaç d'agafar allò que més el fascinava i fer-ho seu, emmotllar-ho en la seva prosa màgica, que és barreja de bellesa i idees sempre en constant evolució. Analitzant breument tan sols dues obres, ja hem pogut veure una evolució imparabile de les idees i dels seus personatges, a pesar de que ambdós mantenen les característiques pròpies de la maledicció de l'ànima d'annunziana. En *Il piacere* ens trobem davant d'un cant fúnebre, d'un lament silenciós d'una ànima moribunda que s'extingeix en l'espera del plaer renunciant a l'amor. A *Il fuoco* hi ha un crit vital envers la vida eternament bella de l'home que crea en tot moment, de l'elegit de la naturalesa que te el do de veure una realitat embellida i mostrar-la als altres per extirpar-los de la seva vida mundana. D'Annunzio aprofundeix en el sí de l'ànima d'un home d'intel·lecte i en la seva evolució.

V

Bibliografia

Fonts primàries

Aligheri, Dante (2000). *La divina comèdi*. Traducció i comentaris a cura de Josep Maria de Segarra. Barcelona: Quaderns Crema.

Balzac, Honoré; Baudelaire, Charles; D'Aurevilly, Barbey (1974). *El dandismo*. Prólogo de Salvador Clotas. Barcelona: Anagrama.

Baudelaire, Charles (2007). *Les flors del mal*. Edició i traducció a cura de Jordi Llovet. Barcelona: Edicions 62.

Blake, William (2012). *Canciones de Inocencia y de Experiencia*. Traducció a cura de José Luis Caramés y Santiago González Corugedo. Madrid: Cátedra.

D' Annunzio, Gabriele (1988). *Il Fuoco*. Milano: Oscar Mondadori.

_____ (1991). *El placer*. Edició i traducció a cura de Rosario Scrimieri, Madrid: Cátedra.

_____ (1983). *Prose / Gabriele D'Annunzi*. Edició a cura di Federico Roncoroni. Milano: Garzanti.

_____ (1988). *Prose di romanzi. Volume primo*, Edició a cura d'Annamaria Andreoli. Introducció d'Ezio Raimondo. Milano: Arnoldo Mondadori.

_____ (1989). *Prose di romanzi. Volume secondo*, edició a cura de Niva Lorenzini. Introducció d'Ezio Raimondo, Milano: Arnoldo Mondadori.

Goethe, Johan Wolfrang von. *Elegies Romanes*:

<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=2874> (7/5/2016)

Huysmans, Joris-Karl (2012). *A contrapelo*. Edició i traducció a cura de Juan Herrero. Madrid: Cátedra.

Leopardi, Giacomo (2013). *Cants*. Edició i traducció a cura de Narcís Comadira.

Barcelona: Edicions 62.

Lewis, Matthew Gregory (1995). *El monje*. Edició i traducció a cura de Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Cátedra.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1983). *Així parlà Zarathustra*. Traducció a cura de Manuel Carbonell. Barcelona: Edicions 62.

_____ (1971). *Ecce Homo: cómo se llega a ser lo que se es*. Edició i traducció a cura de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.

Schopenhauer, Arthur (2000). *El mundo como voluntad y representación*. Introducció de E. Friedrich Sauer. México: Porrúa.

Shelley, Percy Bysshe (1986). *Defensa de la poesía: texto bilingüe*. Traducció i pròleg de José Vicente Selma. Barcelona: Edicions 62.

Fonts secundàries

Andreoli, Annamaria (2001). *D'Annunzio; l'uomo, l'eroe, il poeta*. Roma: De Luca.

Argullop, Rafael (2008). *El Héroe y el Único: el espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Acantilado.

_____ (1987). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.

Cresti, Carlo (2005). *Gabriele d'Annunzio architetto magnifico*. Firenze: Pontecorboli.

Dijkstra, Bram (1992). *Les Idoles de la perversité: figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*. Paris: Éditions du Seuil.

Gochin Raffaeli, Lara. *From Heavenly Virtue to Cardinal Sin: Dante's Beatrice and d'Annunzio's Elena*, dins la revista "Itálica", Vol. 90, N° 4, American Association of Teachers of Italian.

Oliva, Gianni (2007). *D'Annunzio e la malenconia*. Milano: Mondadori, 2007.

Praz, Mario (1995). *Il patto col serpente*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

_____ (1999). *La carne, la muerte y el diabló en la literatura romántica*. Traducció de Rubén Mettini. Barcelona: Acantilado.

Tedeschi, Rubens. *D'Annunzio e la musica*, dins la revista "Music & letters", Vol. 71, n° 2, Oxford University Press, 1990.