

Italianistica 3

Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal *Fuoco* alle *Laudi*

Emilio Mariano

a cura di Maria Rosa Giacon



Edizioni
Ca' Foscari

Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal *Fuoco* alle *Laudi*

Italianistica

Collana diretta da
Tiziano Zanato

3



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica

Direttore

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Alberto Beniscelli (Università di Genova, Italia)
Giuseppe Frasso (Università Cattolica di Milano, Italia)
Pasquale Guaragnella (Università di Bari, Italia)
Niva Lorenzini (Università di Bologna, Italia)
Cristina Montagnani (Università di Ferrara, Italia)
Matteo Palumbo (Università di Napoli, Italia)
Carla Riccardi (Università di Pavia, Italia)
Lorenzo Tomasin (Università di Losanna, Svizzera)

Comitato di redazione

Saverio Bellomo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Serena Fornasiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Pietro Gibellini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Daria Perocco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici
Palazzo Malcanton Marcorà
Dorsoduro 3484/D
30123 Venezia

Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal *Fuoco* alle *Laudi*

Emilio Mariano

a cura di Maria Rosa Giacon

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2016

Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal Fuoco alle Laudi
Emilio Mariano; Maria Rosa Giacon (a cura di)

© 2016 Emilio Mariano; Maria Rosa Giacon per il testo

© 2016 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia

Dorsoduro 3246

30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it/>

ecf@unive.it

1a edizione aprile 2016

ISBN 978-88-6969-070-9 [ebook]

ISBN 978-88-6969-071-6 [print]

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Il volume esce con il patrocinio della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani e dell' Ateneo di Salò



<http://edizionicafoscari.unive.it/col/dbc/20/117/Italianistica/3>

DOI 10.14277/978-88-6969-070-9

Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal *Fuoco* alle *Laudi*

Emilio Mariano

Abstract

Total reconstruction of the laborious genesis of *Fuoco*, from the first block of its writing (June 1896) until the dawn of 1900, the study of Emilio Mariano aims to highlight the *iter* of a writer divided between the charm of prose and the love for poetry, who finds in the latter, with specific reference to *Laudi alcyonie* (summer 1899), the key for the composition of the final part of the novel (1899-1900). A conflict between literary genres, however, difficult to solve, and that at the same time looks complicated from d'Annunzio's dealing with both narrative and theatre under the influence of Eleonora Duse. A further obstacle to the novel writing is detected in a form of dissonance between art and life that directly embodied in Eleonora, the Foscarina of *Fuoco*, where she figures as a tragic muse, but at the same time constitutes the expression of an amorous matter which is irreducible to the values of an artistic «sublime». To unravel such content and demonstration purposes, the scholar made use of a dense documentary apparatus (autographs, correspondence, chronicles, journalistic writings), which, being arranged within an annotated chronology, traces step by step the troubled history of the author of *Fuoco*: as an artist and as a man.

Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal *Fuoco* alle *Laudi*

Emilio Mariano

Sommario

	Anco Marzio Mutterle	
	Prefazione	9
0	Introduzione	13
1	Premessa	73
2	Testi e commento	81
3	Appendice	227
	Apparati	235

Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal *Fuoco* alle *Laudi*

Emilio Mariano

Prefazione

Anco Marzio Mutterle

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

5 novembre 2013: in occasione del Convegno *Venezia per D'Annunzio* avvertii l'imperativo - non premeditato, piuttosto effetto di *pietas* spontanea - di delineare un sintetico ricordo di Emilio Mariano. Lo ripropongo, con varianti minime.

Emilio Mariano spicca quale figura di studioso dannunziano del quale sarebbe ingeneroso non riconoscere i meriti e la spiccata, particolarissima personalità.

Egli fu per alcuni decenni sovrintendente del Vittoriale; dagli anni Settanta in poi, docente a Ca' Foscari. Fino ad allora, era stato autore di un volume, *Sentimento del vivere ovvero Gabriele D'Annunzio*, 1962, accuratamente documentato ma ancora condizionato da una prospettiva estetizzante, nettamente spiazzato rispetto al doveroso ridimensionamento in senso storicistico-politico che la figura del Vate veniva incontrando in quegli anni. Per Mariano l'inserimento nell'ambiente veneziano non soltanto rafforzò un naturale equilibrio tra doveri e competenze, ma favorì pure un irrobustimento del discorso critico e degli strumenti di ricerca. Il fatto è che la docenza universitaria gli fornì quell'identità scientifica di cui aveva sempre avvertito la necessità, e che gli consentì di integrare le attività organizzative e archivistiche cui continuava ad essere tenuto in qualità di sovrintendente, con la maturazione della sua originalità intellettuale. La direzione dei «Quaderni dannunziani» (poi «Quaderni del Vittoriale»), l'organizzazione di convegni e persino dell'estate teatrale presso il Vittoriale trovavano alimento e ricambio nella città della Duse e del *Fuoco*; in molti sono stati testimoni del suo continuo sforzo nello svolgere un'attività culturale dai termini molto concreti, scrupolo conservativo e curiosità problematica insieme. Ad esempio il suo impegno per acquisire al Vittoriale il lascito di Luisa Baccara si prolungò per anni. Così, per traiettorie del tutto personali, Mariano riuscì a offrire uno stimolo costante, una carica di entusiasmo che consentì di rivitalizzare e rendere credibili d'Annunzio e il suo rapporto con Venezia. Mariano credeva nell'università come istituzione e laboratorio del sapere.

Germanista in origine (allievo di Vincenzo Errante), fu autore - per quanto la circostanza possa apparire anomala - di un fortunatissimo e più volte edito *Orfeo*, antologia universale della lirica d'amore. Gli si deve anche,

in collaborazione con Renzo De Felice, la pubblicazione del carteggio tra d'Annunzio e Mussolini. Nella carriera accademica - nato nel 1913, vi si era inserito tardivamente - non poteva riscuotere grande fortuna, causa una metodologia giudicata, a ragione o a torto, non strettamente specialistica. Tuttavia resta innegabile che a partire dagli anni veneziani il livello del suo orizzonte critico segnò un balzo di qualità, una sintonia tra capacità organizzativa e ricerca pura. Una serie di contributi, pubblicati quasi tutti presso il Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara e purtroppo mai confluiti in monografia, costituiscono acquisizioni originali, tecnicamente ferratissimi, non solo sulla poesia dannunziana, ma anche sulla cultura e la poetica dell'autore. Tra questi, sono assolutamente da segnalare e riprendere almeno gli scritti sulla cultura germanica e sul rapporto con Pascoli. Pur rimanendo convinto del presupposto di sempre circa l'assoluta vitalità solare, esistenziale del suo autore, attraverso gli anni Mariano era pervenuto a un discorso di sintesi («linea greca», nelle sue pagine) che diagnosticava una struttura fondamentale nella letteratura italiana di cui d'Annunzio era semplicemente il punto terminale: prima di costui, Leopardi e Foscolo, e più a monte ancora, Poliziano e taluni umanisti: poco a che fare col neoclassicismo, bensì linea di materialismo assoluto, cultura del mito come conoscenza vissuta. Una maniera non banale di riprendere Nietzsche. Gli studenti ne rispettavano lo scrupolo didattico e la vastità di orizzonte. Noi eravamo soliti scherzare accusandolo di insegnare agli studenti un Leopardi alcionico.

La sua era una presenza fantasiosa. Spesso per le correzioni estive dei temi d'esame si veniva convocati al Vittoriale: gite di lavoro, coronate da una cena ospitale e un invito a teatro. Fu uomo generoso, tollerante, e distratto. I suoi trasferimenti in auto tra Gardone e Desenzano erano segnati da qualche sinistro; poteva accadere che a Desenzano scegliesse una carrozza destinata al confine orientale - dovrei rievocare le collere furiose di Mario Baratto a tale riguardo. Insomma si trattava (retorica del tempo!) di un autentico signore: indifferente ai problemi piccoli, suoi o di altri, e sensibilissimo non senza egoismo alla bellezza dei grandi principi, tra cui l'amicizia. Era la sua strategia dannunziana.

Gli devo, insieme a molte cose, la familiarità con gli strumenti di studio del mondo di d'Annunzio che mi aiutò a vincere una iniziale diffidenza; e la liberale simpatia che pose in atto verso un giovane assistente insofferente di tutele. Per tali motivi, ritenni che rendere un omaggio minimo a Emilio Mariano fosse atto doveroso.

Constato ora che il presente volume attualizza in termini corposi quello che a fine 2013 costituì uno spunto non privo di auspici. Grazie alla generosa iniziativa di Pietro Gibellini e all'acribia filologica di una dannunzianista vera quale Maria Rosa Giaccon si è recuperato l'ultimo frutto dell'appassionata competenza, intellettuale ed esistenziale di Mariano. Alla curatrice si devono riordino del testo, note esplicative, e le impegnative integrazioni

bibliografiche. Essa ha conferito, nel massimo rispetto dell'originale, scorrevolezza e funzionalità a un lavoro che l'autore non ebbe l'opportunità di rifinire in via definitiva. Sottolineo ancora la fine documentatissima *Introduzione* che riesce complementare al discorso critico dell'inedito: Giacon ha saputo opportunamente affiancarlo, oltre ad intenderlo e interpretarlo.

Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal *Fuoco* alle *Laudi*

Emilio Mariano

0 Introduzione

Maria Rosa Giacon

Sommario 0.1 Something Rich and Strange – 0.2 Alcune linee di lettura – 0.2.1 Componenti e percorsi di Weltanschauung – 0.2.2 Il «sublime» ed Eleonora Duse – 0.2.3 La stesura del romanzo: la «mola della prosa» e le alchimie del romanziere – 0.3 Ai margini di questo studio: dalla Rosa al Melagrano, 'travestimenti' dannunziani e l'arte del romanzo futuro – 0.4 Criteri di revisione e trascrizione del testo

0.1 Something Rich and Strange

Con questa tessera della *Canzone di Ariel* tanto cara a Gabriele ci piacerebbe definire il presente saggio di Emilio Mariano.¹ Tale, infatti, la prima impressione che ci ha colto dinanzi a un'opera elaborata più di vent'anni fa;² destinata, essendo ancora in vita l'Autore, a rimanere nel cassetto, non dicasi non ultimata nelle sue linee fondamentali, ma indubbiamente non rivista e rifinita con quell'acribia che caratterizza la figura, per taluni aspetti singolare, di questo studioso.³ A simile incompiutezza, oggetto di rammarico – quanto la mancata cura dell'epistolario dusiano, lasciata cadere nel medesimo periodo –, si è cercato di porre rimedio con un intervento che, specie a petto di acquisizioni critiche successive, potrebbe sembrare una

1 Ringraziamo sentitamente il Presidente della «Fondazione Il Vittoriale degli Italiani», Prof. Giordano Bruno Guerri, e la Presidente dell'«Ateneo di Salò», Dott.ssa Elena Ledda, il cui generoso patrocinio ha consentito la pubblicazione del presente volume. Un vivo ringraziamento vada anche all'amico Pietro Gibellini alle cui sollecite cure e costante supporto molto dobbiamo.

2 Su testimonianza di Mariangela Calubini, che, a suo tempo, ricevette in cura da Emilio Mariano la trascrizione della stesura manuale del saggio operata dallo studioso. Il periodo di composizione nell'arco degli anni Ottanta del secolo scorso si evince anche dai riferimenti bibliografici qui prodotti, dei quali i più recenti risalgono ai primissimi anni Novanta. Si coglie qui l'occasione per ringraziare la Signora Calubini, la cui notevole competenza di archivistica, esperta di tutti i segreti del «Vittoriale», ci ha sorretti nelle nostre verifiche documentarie. Si ringraziano altresì per l'efficiente e cortese assistenza gli archivisti della Fondazione Alessandro Tonacci e Roberta Valbusa.

3 Si avverte indubbiamente la mancanza di quelle *Conclusioni* che l'A. aveva predisposto per un capitolo finale, ma rimaste allo stato di appunti: cfr. qui n. 8.

riesumazione, se non fosse per l'originalità che allo scritto di Mariano va comunque riconosciuta. Opera «ricca», dunque, perché dalla sua specola è possibile scorgere, come in una sorta di stratigrafia, i reperti di un intero patrimonio di studi, ossia il patrimonio d'una vita dedicata, se non esclusivamente, in modo privilegiato di certo, all'esplorazione dell'artista quanto dell'uomo Gabriele d'Annunzio: da un campione eccellente della nuova critica dannunziana quale *Sentimento del vivere* (1962) alla fitta saggistica costituita da contributi singoli sul teatro, il romanzo, la poesia, la musica, apporti cui l'Autore immancabilmente rinvia, ma che a dire il vero egli non avrebbe avuto necessità di citare, tanto chiaramente essi si avvertono aver nutrito il laboratorio ideativo di questo studio, suggerendo spunti e materiali, o anche attivando riflessioni e approfondimenti affatto nuovi rispetto alle acquisizioni precedenti. Opera «strana», poi, per le modalità di conduzione e costruzione della ricerca stessa. Mentre l'occhio dello studioso va scoprendo i testimoni della sua conoscenza globale, che dal *Fuoco* muove alla totalità della vita e dell'opera dannunziana, esso lascia al contempo emergere il percorso d'una *mens* che, forte della sua composita strumentazione – notoriamente, l'italianista mai cessò d'essere germanista, ma l'uno e l'altro si solleccitarono in una feconda attivazione –, par come agire da una distanza che non è bibliografica solamente, bensì anche metodologica, per la sua speciale rapportazione all'oggetto d'indagine. E qui vien da pensare ad una focalizzazione più che mai condotta in solitudine, come dall'arco d'una temporalità sospesa, sino a concedersi il lusso di tralasciare riferimenti che sarebbero o si vorrebbero d'obbligo, contemporanei o addirittura antecedenti alla stesura. Una ricognizione, dunque, che par come nata su base individua, ove, di norma posti a tacere i (dannunziani) «critici cretini»,⁴ ci si affida quasi unicamente alla voce documentaria: chi parla, sostanzialmente, è Gabriele d'Annunzio, parlano le varie testimonianze del suo corredo (Ogetti, Conti, Duse, Rolland...), e, in un dialogo complice con quell'emissione testimoniale, la testualità scarna di Emilio Mariano. Simile prospettiva, che sembra curarsi ben poco d'altrui, potrebbe scambiarsi per un peccato d'arroganza. Ma, valutata l'opera dello studioso anche nel suo complesso, correggiamo il sospetto: peccato d'amore, piuttosto – persino tradito da certi vezzi linguistici imi-

4 Parco, infatti, specie considerata la complessità dell'argomento, è l'apparato bibliografico esibito da Emilio Mariano. Detengono un luogo d'onore, essendo rammentati in apertura, alcuni interventi di Guy Tosi, di Ivanos Ciani e Marilena Raggi, di Elisabetta Braschi (tesi di Laurea sulla *Storia* del romanzo) e l'eccellente commento al *Fuoco* di Niva Lorenzini. Forse per questo riconoscimento preliminare, oltre che per la mancata revisione del lavoro, Mariano non produce, nel seguito dell'opera, che pochi riferimenti a questi ricercatori o all'opera di altri studiosi. Tra le varie integrazioni richieste dalla cura del testo, si è dunque provveduto ad effettuarli, almeno per i casi più rilevanti, nelle note di commento e, raccolta che Mariano non ebbe modo di approntare, nell'apposita sezione bibliografica fine testo.

tatativi –,⁵ nell'aspirazione, questa sì, all'esercizio, personale ed esclusivo, d'una superiore o più intima penetrazione. Tali sempre e certamente per Mariano furono lo studio e il tentativo di comprensione, quanto la sconfitta ammirazione, del poeta e dell'uomo Gabriele d'Annunzio.

0.2 Alcune linee di lettura

0.2.1 Componenti e percorsi di *Weltanschauung*

L'impostazione del saggio di Mariano, procedente per ininterrotta esibizione documentaria, crea non poche difficoltà a chi, come nel nostro caso, si proponga di presentare l'opera al lettore, sottraendo all'intreccio analitico i nuclei concettuali ad esso sottesi, o talvolta sottintesi solamente, al fine di correlarli e illustrarli entro un'opportuna sintesi discorsiva. Essenziale, comunque, a intendere il percorso dello studioso è la distinzione, da subito posta, tra fonti maggiori e minori, tra *macro* e *microfonti*.⁶ Con «microfonte», si scrive, «consideriamo ogni suggerimento, più o meno parziale, che miri alla costituzione significativa del testo, ivi comprese le strutture sonore e stilistiche»:⁷ si tratta di quel famoso *la* di cui, secondo il giudizio già di Matilde Serao, l'artista «“ha bisogno per eseguire la sua mirabile musica”», quel *la*, dunque, che nel 1896, in Italia come in Francia, avrebbe scatenato la sin troppo celebre *querelle du plagiat*. Ma non è certo quest'ordine di apporti ad accentrare l'interesse di Mariano, che, per sua indole e formazione di studioso, è invece attratto dall'indagine sulle «macrofonti», nella cui individuazione egli anzi ripone uno degli obiettivi fondamentali del saggio, sì da farla procedere di pari passo con la genesi del romanzo veneziano. Con tali *fontes* sono pertanto da intendersi le componenti culturali e di pensiero che, costitutive di «significati totali», direttamente s'innervano nella *Weltanschauung* dannunziana: i «miti della Grecia», dunque, «nella loro trasmissione di poesia (*Odissea*, *Inni* omerici, sapienti jonici, tragedia attica)», e le loro «fecondazioni» nel

5 Cfr., qui di seguito, 4. *Criteri di revisione e trascrizione del testo*.

6 Cfr., nel Testo, *Premessa*, 1.2: *Classificazione delle fonti*.

7 Al fine di evitare possibili confusioni di 'voce', per via di citazioni ravvicinate sia da d'Annunzio che da Mariano, si segnala che nei paragrafi 1 e 2 della presente *Introduzione* i riporti testuali tra virgolette basse provengono, anche là dove non lo si evidenzi, dallo studio di Emilio Mariano, tra virgolette alte quelli da d'Annunzio, eccezion fatta per qualche nostro, facilmente evincibile, uso traslato. Dove non sia alcuna segnalazione, tutte le osservazioni sono naturalmente da intendersi come appartenenti al presente tentativo di sintesi e/o commento. Nel paragrafo 3 (*Ai margini di questo studio...*), non dandosi simile accostamento, si ripristinerà il normale impiego della citazione fra virgolette basse.

contemporaneo: quelle, a sapore positivistico ma con talune aperture su d'una avanzata modernità novecentesca, fornite dal sinergico rapporto d'arte e scienza; il pensiero di Nietzsche, nella cui scoperta d'Annunzio fu ben noto antesignano, e la wagneriana poetica del *Wort-Ton-Drama*. Nel mezzo, indubbiamente, agiscono altre «fecondazioni», che l'italianista-germanista rintraccia in Friedrich Schlegel, in quel *Brief über den Roman* teorizzante la fusione dell'arte con la vita, e nel principio di affermazione progressiva della poesia rintracciato, «partendo dalla Grecia», da Novalis e generalmente ben avvertito dal primo Romanticismo tedesco col suo anelito filosofico-religioso al «sublime». Un'eredità, quest'ultima, che sarebbe raccolta dallo stesso Simbolismo *fin de siècle*, in quanto per entrambe le generazioni può dirsi valere «l'oggetto d'una "Vita interiore" nel segno della Poesia». Ne emergono, pertanto, almeno due componenti costitutive di significazione «totale», che, trascorrenti per l'opera dannunziana, vengono qui ricondotte alla genesi del romanzo del 1900: il rapporto Arte-Vita e l'assoluta dominanza della categoria poetica, sia in senso lato, quale termine generale d'approccio al mondo, che in quello ristretto, di canone o genere scrittoria privilegiato. Due componenti anche foriere di dissidio e conflitto, ché l'Arte si scontrerà con la Vita direttamente sul campo della *prosa di romanzo*, o il *sublime* con la realtà esperienziale, causa la presenza di un prepotente io lirico. Invero, l'autobiografismo dannunziano, nel suo costante attingere alle esperienze attraversate, non già discende – come spesso e un po' semplicisticamente si è scritto – dallo statuto d'un Narratore 'invadente', bensì da una vocazione tutta costruita all'insegna della Poesia. A riguardo, precisa Mariano: il romanzo di d'Annunzio «dal *Piacere* (1889) al *Forse che sì forse che no* (1910), non risultò mai da un osservare in pieno distacco da sé stesso, ma da un trasporre cose vissute, esperienze autobiografiche. L'oggetto raccontato non è fuori, è dentro al Narratore. È una situazione creativa che obbedisce più alla sensibilità della "poesia" che alla legge della "prosa"». ⁸ Rispetto a tale acquisizione, criticamente sedimentata ma qui ben posta a fuoco, originale resta la conduzione della lettura di Mariano. Avvalendosi d'un fittissimo apparato documentario, costituito dalle carte del romanzo e dalle note dei taccuini, da carteggi e interviste, da interventi del d'Annunzio 'giornalista'-teorico di se stesso, e dalle testimonianze di chi conobbe il poeta e lo frequentò (come nel caso di Romain Rolland), l'A. si propone di fornire una «cronologia [...] ragionata», che, guardando alla travagliata genesi del romanzo veneziano, lascia al contempo emergere la ricerca identitaria di un artista dimidiato tra il fascino esercitato dalla prosa e l'amore, irriducibile, per

8 Cfr. *Conclusioni* 8, *A proposito del "Romanziere" e della vocazione alla "poesia": v. Appendice*, in cui si sono raccolte le *Conclusioni* di Mariano. Secondo il piano dell'A., enunciato nell'indice dell'opera, esse avrebbero dovuto comporre un capitolo a sé. Cfr. anche Testo, *Premessa*, n. 20.

la poesia. Come ad esempio si evince dal diffuso riporto dell'intervista di Ugo Ojetti (gennaio 1895), d'Annunzio appare persuaso che il romanzo sia la 'forma d'arte [...] meglio d'ogni altra [...] capace di contenere una vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi'. Egli, evidenzia Mariano, «ha l'occasione di teorizzare quanto aveva deciso per istinto nel 1894», presentando a Georges Hérelle il progetto del ciclo del *Giglio*, che, ben diversamente da quello della *Rosa*, sarà ispirato a «sublimi avventure». Resta però il fatto che la convinzione sulla superiorità della forma romanzo, in quanto 'destinata a sopravvivere ogni altra nel futuro', sarà di continuo contraddetta da una vocazione altra e ben più possente, tale da costringere il romanziere a ricercare «un compromesso tra prosa e poesia», del quale, per ora, egli dava concreta applicazione con l'ardua scrittura delle *Vergini delle rocce*, campione di quella 'prosa [...] sinfonica' annunciata al Michetti nel 'calen d'aprile 1894' con la Lettera-Prefazione al *Trionfo della morte*. Sono qui, in questo nodo di asperità stilistiche e ideative, da rintracciarsi le premesse o gli «incunaboli» del *Fuoco*.

L'insieme della documentazione esibita e il suo conciso commento hanno dunque il pregio di ripercorrere la drammaticità del dissidio patito dall'artista e, termine mai disgiungibile, dall'uomo. *Il fuoco* sarà invero il prodotto d'una *quête* più che mai dura e ingrata (un vero e proprio «inseguimento», scrive talvolta l'A.) che, da tali «incunaboli», individuati nel periodo maggio 1894-marzo 1896, attraverserà il complesso della scrittura di d'Annunzio fino alle note soglie del 1900: tra un ripensamento e l'altro, tra confidenti riprese e penose cadute d'*élan*, fra una dedizione all'arduo *labor* realmente perseguita oppure soltanto millantata (per tener buono l'editore); per blocchi d'intervento testuale (le fasi più consistenti della stesura) quanto, e forse più spesso, per attestazioni sparse e come di 'sottobosco' (note disseminate nei taccuini, riferimenti epistolari e persino la pubblicazione, sotto altro titolo, di *frammenti* del romanzo su rivista), ma tutte ugualmente concorrenti alla creazione.

0.2.2 Il «sublime» ed Eleonora Duse

Indubbiamente, lascia intendere lo studioso, ad alimentare la *Weltanschauung* dannunziana non intervennero solo apporti culturali, ma anche taluni eventi definibili «nel significato tedesco di *Erlebnis*, 'vita sperimentata che produce conoscenza'», o direttamente iscritti nella biografia del poeta. Tale, fra il luglio e l'agosto del 1895, il viaggio in Grecia, che «lo impressiona per una "forma d'arte" che nella recente intervista di Ugo Ojetti non figurava tra le sue macrofonti: la tragedia attica». Preludio all'ideazione della prima tragedia, la cui 'forma', si scriverà a Emilio Treves (6 settembre 1895), 'è già chiara e ferma'. Ma più che la 'forma', del dramma era chiaro il titolo: *La città morta*. A sostanziarne la creazione, ultimata solo l'anno successivo,

intervenivano gli effetti di un altro accadimento, di varia, diversamente valutabile, ma sempre capitale importanza per la vita e ancor più per i destini dell'opera futura: l'incontro, di poco successivo alla pubblicazione del *Trionfo* e all'acquisizione del pensiero di Nietzsche, con Eleonora Duse (settembre del 1894). Sgombrato il campo dalle versioni d'una facile *vulgata*, l'attenzione di Mariano, fine conoscitore della personalità dusiana, si concentra sul coincidere di alcune significative circostanze: la nietzschiana assimilazione d'una «morale di vita ascendente», «opposta a quella decadente, familiare alla società media europea»; la figura d'una donna d'eccezione, di un «essere [...] ricco d'ogni spiritualità» quale Eleonora, e l'anelito dell'attrice stessa a sbarazzarsi del consumato repertorio di stampo borghese per una poesia che sapesse dar voce a una forma d'arte superiore. In breve, il convergere di fattori che tutti andavano in direzione di quel «sublime» accarezzato da entrambi. E, pur non affermandolo apertamente Mariano, ben lo si evince dalla documentazione approntata: non è forse un caso che il mese successivo a quell'incontro veneziano d'Annunzio dettagliatamente esponga a Georges Hérelle il progetto d'una *sublime aventure* «da organizzarsi in prosa di romanzi»; né che, nel gennaio del 1895, l'intervista rilasciata a Ugo Ojetti discopra «un *excursus* storico che vale come una linea di macrofonti», tra Ellade presocratica e socratica, Rinascimento e il Nuovo Rinascimento di quei diretti «“eredi dell'antico spirito”», i quali, nella modernità, si fan carico di rivelare «“i più complessi fenomeni interiori”»; né ancor meno parrà casuale il viaggio in Grecia, ove i «luoghi [...] sollecitano ad una lettura nuova degli elaboratori finali del mito: i grandi tragici del V secolo», Eschilo e Sofocle; viaggio che dovette rispondere ad una forma di autoagnizione, a segno che il fervere della poesia drammatica stava da tempo maturando in lui: una di-ersione dal genere romanzo cui non può supporre estraneo l'incontro con la Duse.

Come verrà presentato sul piano documentario e commentato nell'intero seguito del saggio, il ruolo di Musa ispiratrice di «sublimi avventure» sarà invero costantemente esercitato da Eleonora, specie dal luglio 1897, quando, non più solo paga di «suscitare in d'Annunzio l'aspirazione alla scrittura drammaturgica», ella si risolve, nel pubblico come nel privato, «a proteggere la creatività di Gabriele pagando il costo necessario»: un'aspettativa cui il poeta non verrà meno, assumendo anzi in proprio la visione dusiana d'un teatro come educatore di spiriti di bellezza e grandezza, in cui, corretto l'iniziale nietzschianesimo della *Bestia elettiva* e delle stesse *Vergini delle rocce*, di quel pensiero tuttavia si conserva (e si adatta) l'elemento del dionisiaco quale principio generatore di poesia. E qui si pensi al fondamentale intervento del 2 agosto 1897 «La Rinascenza della Tragedia», pubblicato sulla *Tribuna* a commento della celebrazione delle *Chorégies d'Orange*, ora commentato (Testo, 2.3.2), ma ottimamente

(e meglio forse) messo a fuoco da Mariano in precedente sede.⁹ D'altro canto, appunto nella spinta impressa dalla Duse alla conversione teatrale di d'Annunzio sarebbe da rinvenirsi uno dei fattori d'ostacolo alla stesura del romanzo, ch , evidentemente, la coltivazione di tal forma d'arte entrava in drammatico contrasto con la scrittura narrativa, ove ineludibile era il misurarsi col prosaico della realt  sentimentale e, pi  latamente, con il concreto della storia. Problemi, in buona sostanza, di confezione, attinenti all'*inventio* e alla *dispositio*, nella strutturazione d'una *fabula* sia pur minima, quanto alla lingua e allo stile, specie per ci  riguarda la costruzione dialogica, ben ardua per la lingua italiana, nel cui quadro, se ne lamenta con Hérelle il poeta-romanziero, non   possibile 'evitare una di queste due pecche: la volgarit  o l'affettazione' (6 luglio 1897).

Ma un'ulteriore ragione di dissidio individua Mariano in quella «dissonanza» fra l'Arte e la Vita direttamente incarnantesi in Eleonora, la Foscarina del *Fuoco*. Se, come vedremo, la stesura del romanzo segna dopo il marzo del '97 una prima battuta d'arresto, ci  appunto si deve alla contraddizione di fondo che muove dal ruolo della Duse nella realt  della biografia dannunziana. Assimilata all'Arte e, dunque, quale musa tragica, al «sublime» poetico, quale donna Eleonora Duse   nodo pregnante di quel conflitto, espressione d'una pulsante materia amorosa irriducibile a valori *d'en haut*, al contrario, tutta configurantesi entro quelle categorie *d'en bas* (passione e gelosia) delle quali reca traccia la primitiva ideazione del romanzo. Un portato indelebile, che neppure le riprese successive, con la revisione e l'aggiornamento dell'opera nell'ultima fase di stesura, riusciranno a cancellare per intero: Foscarina-Eleonora sar  sempre destinata a recare l'affascinante contrassegno della sua tormentata umanit .

0.2.3 La stesura del romanzo: la 'mola della prosa' e le alchimie del romanziero

Il progetto del *Fuoco*, i cui «incunaboli» sarebbero ben riconoscibili nell'intervista di Ugo Ojetti e in quella *Glosa* all'*Allegoria dell'Autunno* (novembre 1895) trasposta pari pari nel romanzo, veniva esplicitamente affermato a Georges Hérelle il 21 marzo del 1896, quale 'dramma di passione, che si svolge a Venezia, a Firenze e a Roma'. Componendosi, nel tempo medesimo, 'di *osservazione diretta* e di *poesia*', sar , intende d'Annunzio, un'opera adatta a catturare 'il gran pubblico' pi  che la *sublime aventure* progettata per il ciclo del *Giglio* e parzialmente tradottasi nelle *Vergini delle rocce* (1895). Un ripensamento, commenta Mariano, o una «retrocessione» che, fatta salva la *poesia* riconducibile a «una narrativa

9 Cfr. Testo, n. 202.

da *Giglio*», riporta alla «trilogia della *Rosa*, con i suoi drammi passionali intessuti di realismo». In effetti, come d'Annunzio rilascerà di lì a poco nell'intervista a Ernest Tissot, si tratterebbe d'un 'roman de passion contemporaine', frutto di un'indagine psicologica, o 'étude de femme', sui 'conflits d'âmes' interni al triangolo amoroso dei personaggi futuri, in cui, riattando lo schema del *Piacere*, con Andrea Sperelli stretto fra Elena e Maria, sarà ora la volta di Stelio-Gabriele a trovarsi conteso da Foscarina-Eleonora, la «Protagonista veneziana», e dalla sua «Deuteragonista» toscana, Donatella Arvale-Giulietta Gordigiani. Non è casuale, a conferma del metodo dell'*osservazione diretta*, il ricorrere nella corrispondenza con Emilio Treves e Georges Hérelle del termine *studio*, da riferirsi ai taccuini del giugno '96 iscritti nella genesi del romanzo (*Taccuini* 8, 9, 10; *Altri Taccuini*, 2 e 3), recanti «registrazioni [...] che in parte già coincidono con la toponomastica del *Fuoco*», indicazioni onomastiche delle *dramatis personae* (Basilio, prefigurazione di Stelio; Laura di Foscarina) e vari segmenti situazionali. Ma, più che l'esame di tal genere d'apporti, conta la dettagliata ricostruzione condotta da Mariano su «alcuni fogli del fondo dell'APV, XV, 2, a matita fino a prova contraria, con diversi segni di successione, datati "14 giugno, a notte 1896" (cc. 1641-1646) e "19 giugno 1896" (c. 1683), e altri, sempre a matita, verosimilmente riferibili alle stesse datazioni (cc. 1647-1650)». Gli *Appunti per il «Fuoco»*,¹⁰ in parte diretta trascrizione delle parole della Duse, confermano quel nodo passionale da cui trae abbrivio il romanzo: il forzato distacco di Eleonora da Gabriele per una *tournée* in America, la gelosia a lei causata dalla giovane Giulietta Gordigiani (la futura Donatella, ma qui ancora Lorenza o Clemenza), che a Parigi le ha confessato il suo amore per il poeta (cc. 1641-1646), l'amplesso dei due amanti e l'uscita all'alba, una fuga quasi, del protagonista dalla casa di lei (c. 1683). In rapporto a questa tumultuante materia di vita, gli *Appunti*, ci vien fatto scorgere, lasciano emergere anche il contrastante anelito del personaggio maschile a «purificarsi» dal torbido vissuto erotico-sentimentale per accedere al «sublime» dell'Arte (cc. 1645-1646, 1683). Sarebbe appunto nel contrasto d'Arte-Vita la principale ragione per la quale, approntato lo schema delle scene iniziali del romanzo (apertura a due sul Canal Grande; incontro del futuro Stelio Èffrena con i discepoli; orazione del protagonista a Palazzo Ducale; «dramma di passione» a tre; notte d'amore dei due amanti; purificazione del protagonista all'alba), il romanziere, che pur ha avviato «la stesura ai primi di luglio», entro il gennaio 1897 (data dell'invio a Emilio Treves di 217 pagine apografe del romanzo) abbia portato a termine «solo quelle scene iniziali del disegno narrativo in cui la protagonista, Foscarina-Perdita, appariva disponibile alle *sublimi avventure* dell'Arte: apertura a due sul Canal Grande, incontro

10 In APV, lemma 127, Inv. 1630-1698, XV, 2, cc. 67 parzialmente numerate.

con i discepoli, discorso-comunicazione con la folla a Palazzo Ducale». Non figura, dunque, conclude Mariano, alcun cenno a quelli che, con la seconda e la terza battuta compositiva, diverranno i preamboli essenziali del futuro sviluppo narrativo, come il ruolo della deuteragonista (Lorenza-Donatella) quale «cantatrice», dionisiaca interprete dell'*Arianna* di Benedetto Marcello; il dibattito a Palazzo Capello tra i seguaci del Maestro dell'*Allegoria*; l'antitesi fra il Nord e il Sud d'Europa nel confronto musicale fra Wagner e Monteverdi; l'affermarsi, da ultimo, della figura di Stelio quale poeta-compositore e non poeta-drammaturgo solamente.

Il seguito dei documenti riportati ha il merito di lasciarci intuire che la creazione non si è con ciò arrestata, ma che essa continua a fermentare nella latenza – la pratica scrittoria come fattasi tutta mentale –, sicché anche l'interruzione della stesura dal gennaio 1897 sino alla ripresa nell'agosto-settembre è una realtà fitta di eventi interiori che prefigurano la parola scritta, *iuxta* l'affermazione del poeta a Georges Hérelle il 13 aprile 1897: '*Il Fuoco* è rimasto interrotto, ma si è arricchito [...] non mai il mio spirito è fecondo come in questi periodi di apparenti riposo e di apparente torpore'. Spie di tale fermento sono, tuttavia, anche materiali disseminati, e non sempre subito utilizzati, già lungo l'estate-autunno del '96. Si pensi al fondamentale, steso parte a giugno, parte a settembre, *Taccuino* 10, con le annotazioni dedicate all'*Arianna* marcelliana; all'isciversi, affermato a Giuseppe Treves il 12 giugno '96, del *Fuoco* in 'una terza ed ultima trilogia: *I romanzi dell'Alloro*', in cui con *La Corona* e il *Trionfo della Vita* ci si propone di rappresentare quella che, per ora realizzata solo dall'orazione 'autunnale' di Stelio, nel prosieguo compiutamente diverrà la caratterizzazione del protagonista: 'uno spirito moderno a cui non è ignota alcuna esperienza della vita e dell'arte'. Si pensi, anche, al dato trasmesso a Emilio Treves il 31 agosto 1896: 'Troverai qualche frammento di Persefone nel *Fuoco*', ossia «gli esametri inseriti nelle pagine iniziali», che «denunciano la loro sincronicità con la ristrutturazione 'greca' di *Canto novo*». Ed ecco poi alla fine di settembre il balzare «dalla penna», «divisa in scene e in atti», della *Città morta*, che se «interrompe, apparentemente per due mesi ma in sostanza più a lungo, la stesura del romanzo», d'altro canto fornisce un possibile modello al risolversi d'ogni «contraddizione e ogni dissidio fra Arte e Vita» nel trattamento *d'en haut* di Foscarina-Eleonora, ad esso invero precludendo quello di Anna, «la veggente-cieca, creatura di un'autobiografia ideale» incarnante «in senso 'alto' i caratteri che il personaggio femminile, osservato dal vero, non riesce ad assumere nel romanzo». Né potrà trascurarsi l'attenzione dedicata da Mariano all'invio a Georges Hérelle, ormai il 24 dicembre, dei *Sonnets cisalpini*, dei quali l'8 (*Aestus erat*), il 10 (*La Grenade*), l'11 (*Melpomènè*) «contengono riferimenti precisi a Eleonora Duse e alla scena d'apertura del *Fuoco*», con la rievocazione del mito del melograno di Persefone e con l'allusione alla funzione catarchica esercitata sulla moltitudine dalla Bellezza tragica (11),

ma anche, aggiungeremo, con la pre-figurazione dell'episodio d'intensissima passione che, all'insegna del frutto di sangue, travolgerà Stelio e Foscarina nel giardino del palazzo Capello (*F*, pp. 302-311).

Segno, comunque, che l'autore del *Fuoco* non sia ancora riuscito a sviluppare «la materia degli Appunti veneziani del dramma passionale» e a «trarre variazioni narrative dalla tematica teatrale» – annunciate per il 'penultimo capitolo' nel novembre '96 a Emilio Treves – è lo spostamento d'interesse dalla prima parte veneziana del romanzo all'ultima, da ambientarsi a Roma, attestato dai *Taccuini* del febbraio-marzo 1897 (*TT* 11, 12, 13): materiali attraversati dalla presenza della vergine antagonista *Lorenza Arvale* (12) e dall'interferire della *Città morta*, per una possibile traslazione al finale del romanzo del sacrificio catarchico cui nella tragedia è sottoposta Bianca Maria. La variazione onomastica di *Lorenza* in *Mortella* (13) sarebbe invero una «traccia per la scena in cui la vergine, concedendosi a Stelio, provocherà il rito conclusivo di morte [...]. I riti della Donna-Protagonista vogliono essere a favore del drammaturgo, sia quando porterà al trionfo *La città morta*, sia quando eliminerà l'Antagonista, pericolo vivente per la libertà creativa del poeta». Sappiamo in realtà non avvenire nulla di tutto ciò, poiché Stelio, il cui nome risuona qui chiaramente (*T* 13), riuscirà a sbarazzarsi dell'impaccio erotico-sentimentale in modo affatto incruento; e che il sacrificio sarà, semmai, quello di Foscarina – il cui amore per Èffrena verrà esorcizzato dalla veste di musa tragica –, ma interessante è comunque l'intento accennato in questi taccuini di sottrarsi «al nodo dei temi passionali purificandoli nel "sublime" dell'Arte»: un anticipo di quella strategia nobilitante condotta sui personaggi femminili all'altezza della seconda e soprattutto della terza stesura.

Decisivi per l'effettiva maturazione e ripresa del *Fuoco* saranno tuttavia alcuni accadimenti, ricostruiti dallo studioso con abbondanza di dettaglio, che fra la primavera e l'estate del '97 attraversano la vita di d'Annunzio. Diversi nella loro sostanza per le implicazioni sia biografiche sia estetiche e tecniche, essi tutti concordano nell'attivare un ampliamento del campo del poetabile necessario al prosieguo del romanzo, al contempo porgendo alcune linee e modalità di superamento di quel dissidio d'Arte e Vita sul quale, al capitolo 4, ossia all'altezza dell'orazione di Stelio nel Palazzo Ducale, s'era arenata la stesura dell'opera. Il primo, anche cronologicamente, è il noto incontro del 9 maggio 1897 presso la contessa Caetani-Lovatelli, e indi la frequentazione a Roma, del poeta con Romain Rolland, il brillante musicologo la cui testimonianza resta fondamentale per apprendere il tipo di conoscenza che a simile altezza potesse avere d'Annunzio in fatto musicale. Una cultura, sottolinea Mariano, certo mossa da passione, ma nel complesso superficiale e decisamente ancorata «a una finestra di provincia». Significativo è il fatto che, a tale data, del Rolland egli ancora non conosca la celebre *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, disponibile sul mercato sin dal 1895 e della cui concreta

fruizione non vi sarà traccia prima dell'aprile 1898. In effetti, come anche si evince dall'intervista con Ugo Ojetti (gennaio '95), pur avendone d'Annunzio fatto uso nella wagneriana *conclusio* del *Trionfo* (ma con una conoscenza più d'accatto, librescamente costruita a partire da un *la ch'è quasi un plagio*),¹¹ «la musica, come tema narrativo, continuava a restargli estranea», tant'è che «fino a questo momento la stesura del *Fuoco* non aveva ancora assegnato alla *musica* le ragioni tematiche che vi risulteranno alla fine». Sarà invece l'incontro con Rolland – e l'informazione sul piano storico e parzialmente tecnico che poté conseguirne – a volgere la scrittura dannunziana verso la «potenza analogica della musica», in questa rinvenendo «il punto d'arrivo di alcune specifiche macrofonti attraversate fin dal 1894, quali Wagner e Nietzsche nel *Trionfo della morte*». Di fatto, mentre rinnova a Georges Hérelle (6 luglio '97) le attestazioni del proprio impegno in questa prosa 'più difficile d'ogni altra', e afferma a Emilio Treves (30 luglio) la continuità del proprio *labor*, o mentre continua a tener d'occhio l'ultima parte 'romana' del *Fuoco* (nell'*Altro Taccuino*, 6, 7 luglio 1897), d'Annunzio prende nota, con verosimile consultazione presso la Biblioteca di San Marco, di autori e di edizioni di musica antica (*AT* 6, 14 luglio 1897):¹² dato impensabile, osserva debitamente Mariano, «prima della recente suggestione rollandiana».

Il secondo accadimento fondamentale di questo periodo è la solleccitazione giuntagli, per sicuro intermedio della Duse, dalle *Chorégies* dei *Félibres*, rappresentanti, dal 2 al 3 agosto, opere classiche sul palco del teatro augusteo d'Orange recentemente portato alla luce. Celebrazione nel moderno della dionisiaca 'festa sacra' della tragedia antica, tale evento segna per d'Annunzio una rivelazione di poetica, portando a maturazione e anche correggendo con liberi disvolgimenti gli apporti della «macrofonte» nietzschiana. L'articolo «La Rinascenza della Tragedia», steso il 2 agosto per *La Tribuna*, rappresenta il termine d'arrivo di un processo d'elaborazione teorica da applicarsi ad una drammaturgia in proprio. In un originale fondersi di nietzschianesimo e spunti 'educativi' dusiani sulla funzione sociale del teatro, la resuscitazione moderna del dramma dionisiaco viene da d'Annunzio destinata non ad un pubblico di borghesia corrotta (il volgo dei vociferanti 'stallieri della Gran Bestia' nelle *Vergini*), ma ad 'anime

11 Per quasi l'intero capitolo 1 del Libro 6 (*TM*, pp. 974-987) Giorgio leggerà a Ippolita il libretto del *Tristano*, alternando alla traduzione francese del Challemel-Lacour il commento del Nerthal: cfr., nella presente *Introduzione*, il paragrafo 3, n. 31.

12 Cfr. d'Annunzio, G. (1976). *Altri Taccuini (T.T.II)*. A cura di Enrica Bianchetti. Milano: Mondadori, mentre, per i riferimenti alla prima raccolta dei taccuini dannunziani (*T.T.I*), si veda d'Annunzio, G. (1965). *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella. Milano: Mondadori. L'*AT* 6 è parte romano (26 giugno; 7 luglio), parte veneziano (14 luglio; ottobre, in realtà settembre, 1897). La lista dal titolo *Opere di musica* qui annotate, edite a Venezia, in Toscana e a Roma, si riferisce ad esemplari quasi tutti posseduti dalla Biblioteca e registrati nel Catalogo dei *Fondi antichi* marciani: cfr. per ciò Testò, n. 190.

rudi e ignare', nondimeno sensibili al 'potere misterioso del ritmo', fonte di Bellezza e dunque di 'felicità' nella 'liberazione' dalla 'carcere quotidiana'. Sarà la trasmissione, dunque, secondo modelli antichi, di messaggi estetico-religiosi che, come le *Chorégies* d'Orange appunto, segneranno l'annuncio d'un impreveduto spirito latino': un fine del quale d'Annunzio potrà rinvenire applicazione nell'arte stessa della Duse. In breve, commenta Mariano, è «la visione d'una drammaturgia improntata al 'sublime', che l'attrice riceve quale impegno da parte del poeta a stendere un nuovo repertorio, concepito su misura per lei».

L'impegno creativo che ne consegue va, certamente, in una direzione ben diversa da quella della narrazione. Si tratterebbe anzi, secondo lo studioso, d'una vera e propria *decapitazione* di quella teoria sulla superiorità della forma d'arte romanzo affermata poco più di due anni prima nell'intervista ojetiana, né tanto meno si vede «quale contributo simile operazione possa dare alla ripresa d'un romanzo come *Il fuoco*», che ha tratto alimento da un autobiografico triangolo amoroso. In realtà, tale 'decapitazione' sembra condurre a uno slittamento categoriale: in tutt'uno con la musica, è proprio il teatro, nel suo carattere di rito dionisiaco, a fornire a d'Annunzio nel settembre del 1897 il vettore per la ripresa della stesura del romanzo, la prima, effettivamente, dall'interruzione prodottasi alla fine del 1896, all'altezza del capitolo 4. L'esame condotto dallo studioso sulle carte dell'autografo relative ai capitoli 5 e 6 (cc. 195-219 e 220-268) ben evidenzia il duplice influsso delle esperienze attraversate a partire dal mese di maggio. Sarà ora, infatti, alla luce delle sollecitazioni musicali venutegli dall'incontro col Rolland, che d'Annunzio si decide a promuovere a diretta fonte d'ispirazione gli appunti del *Taccuino* 10 (giugno '96) sull'*Arianna* di Benedetto Marcello, nel contempo puntualmente avvalendosi dei luoghi fondamentali dello scritto *La Rinascenza della Tragedia*, sì da procedere ad una caratterizzazione, non più erotico-sentimentale semplicemente, bensì precisamente *dionisiaca* della figura della vergine Antagonista: quella *Lorenza* che, dalla carta 264 (ormai, dunque, nel cap. 6), si fisserà definitivamente come *Donatella Arvale*. Ella invero si afferma nel capitolo 5, col prorompere della sua giovinezza intatta 'a traverso il tessuto del suo vestimento' (c. 215), nel ruolo di *cantatrice*, travolgente interprete dell'*Arianna abbandonata*, attrice prima d'una 'vicenda musicale' che par figurare la 'grande metamorfosi del rito dionisiaco – la frenesia della festa sacra convertita nel creatore entusiasmo del tragedo –' (cc. 212-213). Si tratta, indubbiamente, del frutto d'una imprevista – se illecita non importa – contaminazione fra l'intreccio musicale del secolo XVIII e gli antichi tragedi. Essa, però, sarà anche all'origine di quella che Mariano indica quale «macro-contraddizione del capitolo V», dal momento che la vergine cantatrice viene ora non solo a contendere con la sua giovinezza l'amore di Stelio alla non più giovane Foscarina, ma, in quanto investita di valore catarchico, anche a *sovrapporsi* a lei, Musa tragica intimamente

connessa al dionisiaco, dal punto di vista della funzione attoriale. E ciò proprio là dove Stelio «per la prima volta si dichiara impegnato a realizzare la tragedia moderna: “Il soffio igneo del dio tracio aveva dato forma a una forma di sublime dell’Arte [...]. Quella forma dell’Arte, a cui tendeva ora lo sforzo del suo genio attratto dalle aspirazioni oscure delle moltitudini umane”» (cc. 213-214). È un grumo di contraddizioni, anche strutturali, da cui non sarà facile uscire, ma che comunque attestano il tentativo d’una strategia nobilitante, di riduzione del portato passionale per il trascendimento nel «sublime» dell’Arte, che d’Annunzio perfezionerà nella ripresa del luglio 1899-febbraio 1900. Per quanto riguarda il capitolo 6 (cc. 220-268), sdoppiatosi in un capitolo 7 nella stampa, oltre a significative varianti onomastiche, si rilevano inserti tematici da assumersi quali altrettanti indizi d’una testualità progrediente, in quanto, osserva Mariano, «a partire dalla c. 256 sino alla fine (c. 268)», tale sezione inaugura «situazioni che non recuperano più precedenti tematiche, ma che si proiettano in avanti», come nell’approfondirsi della caratterizzazione psicologica di Stelio e Foscarina. Tuttavia, già altri esiti lasciano intravedere una crescita in senso narrativo che porge le basi per svolgimenti futuri, come avviene nella c. 240, in cui Foscarina informa Stelio su d’un convito che si terrà nella sua dimora in Rio Marin, protagonisti già quei ‘migliori amici’ (per ora Francesco de Lizo, Daniele Fàuro, il principe Hoditz, Mariano della Bella, Fabio Molza), che, con taluni cambi onomastici e infoltito numero, daranno voce al vivace dibattito sulla musica quale centro teorico e anche evenemenziale dell’ultimo blocco della stesura. E però, nonostante tali acquisti, non si sarebbe risolto, afferma Mariano, il dissidio fra l’Arte e la Vita, le situazioni rappresentate nell’una non trovando corrispondenza nell’altra: è il caso di Giulietta Gordigiani, la cui *persona* letteraria in quanto *Donatella Arvale* più non coincide con il vissuto effettivo, ormai segnato dal distacco da Gabriele; ma anche quello di Eleonora, con la quale si sono maturate le premesse d’una «solidarietà rispondente a nuove ragioni d’Arte e di Vita», ossia condizioni ben più felici di quelle rappresentate nel romanzo – e qui basterebbe pensare alla profonda unione sottesa al ‘pellegrinaggio’ della coppia ad Assisi di cui recherà intensa testimonianza il contemporaneo (11-15 settembre 1897) *Taccuino* 14. In breve, la costante necessità di un’auto-trascrizione esperienziale che muove il «Romanziere di sé stesso» fa sì che egli si scontri con «una situazione [...] sfavorevole alla propria creatività». A tal punto la seconda ripresa, che avanzerebbe irrisolta «fino all’ottobre-novembre», è destinata ad una nuova, inevitabile battuta d’arresto, da rintracciarsi, argomenta variamente Mariano, «poco oltre la metà del capitolo VI», con un invio all’editore e al traduttore di «poche cartelle di un capitolo V».

Col seguito dei documenti esibiti, l’A. verosimilmente intende suggerire che un filo di continuità con lo svolgimento interrotto sia ricavabile solo per attestazioni indirette, come quelle dei taccuini veneziani di ottobre (l’AT 6

e il T 16), testimoni del perdurare dell'attenzione per la musica che aveva segnato un fondamentale punto di svolta nella stesura. In realtà, a partire da quello stesso mese, s'intensificano i segnali del di-vertere dannunziano dalla prosa di romanzo a favore dell'impegno teatrale, sollecitato dal ruolo sempre più imponente della Duse: dalla celebre intervista con Gordon Bennet sulle rive del lago d'Albano (*New York Herald*, 10 ottobre), che tanta eco suscitò presso l'intellettualità internazionale, alla scrittura del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, benché sia da inferire che la replica, in altro codice, del 'dramma di passione', unitamente all'interesse espresso per la musica con l'inserito di «madrigali e canti con menzioni tecniche e storiche», rappresenti un sicuro indizio di maturazione del romanzo nella latenza. Tuttavia, sino alla primavera del 1898, il silenzio sul *Fuoco*, propriamente, è «assoluto», visto che i documenti «di questi mesi (carteggi, interviste, incontri) non hanno altro argomento che non sia il teatro e in particolare il "Teatro d'Albano"». Ad assorbire le cure di d'Annunzio sarà anche *La ville morte* (*La città morta*, nella traduzione herelliana), inscenata il 21 gennaio 1898 dalla Bernhardt al «Théâtre de la Renaissance», e, similmente, un nuovo dramma, *La Gioconda*, la cui ideazione incominciava allora a fervere in lui, tanto da affermare che la Duse l'avrebbe portato a Parigi.

E però, a partire dal mese di marzo, le cose appaiono stare ben altrimenti, sì da lasciar supporre che la ripresa dell'agosto-settembre '97 fosse, per quanto in sordina, continuata durante l'intero '98, e che dunque, salvo l'interruzione obbligata per il viaggio con Eleonora in Egitto e in Grecia (fine dicembre '98 e febbraio '99), o i tempi dedicati alla stesura di opere teatrali (*La Gioconda*, in stampa dal dicembre '98; *La Gloria*, stesa nel febbraio-marzo '99) e alla composizione delle prime *Laudi* (giugno-luglio '99), la battuta di scrittura finale (fine luglio 1899-febbraio 1900) non procedesse da due anni di cessazione effettiva, ma da un periodo più breve. Infatti, diversamente che per altri progetti, annunciati, intrapresi e poi tralasciati, quel romanzo era rimasto infisso in d'Annunzio come una spina nel fianco. Subito dopo aver sancito con un trittico di sonetti la sua alleanza artistico-sentimentale con la Duse (19, 20, 22 febbraio 1898), i segnali d'interesse per *Il fuoco* tornano a palesarsi con una continuità che non lascia dubitare del *labor* sia pur «penosamente» in corso. Scrivendo a Emilio Treves il 2 marzo, d'Annunzio ne afferma la conclusione per 'il 1° di maggio'. Egli, che vi sta lavorando a Settignano, sembrerebbe fermo al vecchio schema della vicenda – affermato a Georges Hérelle ancora nel maggio del '96 – prevedente al centro del racconto proprio un'ambientazione toscana. Anzi, nella parte 'più importante', ora si dice. Un'affermazione di priorità inattesa e, commenta Mariano, foriera di ulteriore «dissonanza fra Arte e Vita», poiché se d'Annunzio, insediato in località fiorentina, poteva pensare esser «giunto il momento di sviluppare il ruolo dell'Antagonista» fiesolana (*Lorenza Arvale*-Giulietta Gordigiani),

d'altro canto s'era modificata profondamente la situazione con Eleonora, ora rientrante in un'«orbita» di vita «stabilizzata a Firenze», ossia poco rispondente a quelle «occasioni vissute, che, tra il 1895 e il 1896, avevano fornito a d'Annunzio l'esca per un dramma passionale a tre».

Successivi scambi epistolari, dall'aprile al luglio '98, confermano in pari modo che il poeta aveva dato seguito all'*opus*. Non tanto per avanzare nella storia, quanto per rivedere e concludere la prima parte del romanzo: tale il senso della lettera a Emilio Treves del 30 aprile, nella quale si annuncia all'editore la restituzione delle bozze – sull'apografo del primo invio (gennaio 1897) – in cui figurano 'modificazioni definitive'. Si tratta di un aggiornamento testuale che, accanto a tagli (194 cartelle in luogo delle 217 inviate a gennaio), anche prevede alcune integrazioni al capitolo 1, in modo da meglio saldare le nuove e sole pagine a carattere musicale del capitolo 5, quelle sulla *Cantatrice*. Di queste aggiunte Mariano evidenzia la citazione erudita apportata alla c. 55 dell'autografo, riguardante la recita a Palazzo Ducale – proprio là dove Donatella canterà l'*Arianna* marcelliana – di 'un componimento mitologico di Cornelio Frangipani con musiche di Claudio Merulo, in onore del cristianissimo Enrico III': un dettaglio, osserva lo studioso, che invero attesta la concreta fruizione dell'*Histoire de l'Opéra en Europe*, e per la prima volta. Solo a tale altezza, pertanto, avendola verosimilmente acquistata durante il soggiorno parigino (gennaio '98), d'Annunzio sarebbe ricorso all'opera rollandiana, per ora trattandola in termini di microfonte – come «amplificazione erudita» appunto –, non di macrofonte – per l'immissione di nuclei tematici portanti e connessi alla sua 'visione del mondo' –, come invece si vedrà accadere nell'ultima fase della stesura. In un'altra lettera, questa volta a Georges Hérèlle il 22 luglio, egli assevera con fermezza, sì da offrirne il testo al traduttore ('Volete il testo *definitivo* della prima parte del *Fuoco* nelle prove di stampa?'), di aver non solo *modificato*, ma anche ultimato in modo *definitivo* 'la prima parte del *Fuoco*', ossia di aver verosimilmente steso, entro il mese d'aprile, «il séguito di quei capitoli veneziani che il 4 settembre del '97 erano già stesi o in fase di stesura». Poiché, tuttavia, di tal 'parte' composta entro il 22 luglio '98 non resta testimonianza alcuna, e d'altro canto essendo indubitabile ch'essa fosse esistita per davvero, Mariano congetture, sotto la denominazione «Ipotesi 1898», che «il d'Annunzio avrebbe inaugurato la "Capponcina" con la stesura della prima parte veneziana e con il proseguimento di quella toscana», con il seguito, cioè, del romanzo 'di passione', il cui testo egli avrebbe poi «distrutto, oppure manipolato [...] non solo sull'autografo, ma anche sulle bozze presso l'editore e forse presso il traduttore». Di fatto, il 20 ottobre '98 d'Annunzio assicurava a Giuseppe Treves che *Il Fuoco* sarebbe terminato 'fra alcune settimane' e, pertanto, se rispondesse a verità la suggestiva *Ipotesi* di Mariano, si dovrebbe anche supporre che a tale altezza il romanziere avesse accumulato materiale (benché non testimoniato) sufficiente a fargli «credere, e far

credere, di non essere troppo lontano dalla conclusione». In tale *Ipotesi* rientrerebbero soprattutto alcuni taccuini, che, stesi a Ferrara tra il 6 e il 9 novembre (*T.T.I* 19, 20, 21, 22), vanno sempre iscritti nella ripresa dell'agosto-settembre 1897 «proseguita a fasi alterne per tutto il 1898». Tali note, incentrate sulla gelosia della protagonista nei confronti della 'Vergine' oggetto del desiderio di Stelio (20) e su scene d'alta drammaticità condotte fra i palazzi estensi, con la visita alla Palazzina, simbolo di 'Vecchiezza', e a Schifanoia, di 'Giovinezza' (19), hanno un evidentissimo respiro narrativo, sì da precludere puntualmente a passi del futuro romanzo (basti pensare alla sciagurata visita di Stelio e Foscarina alla Villa Pisani, trionfo dello scorrere inesorabile del Tempo). Sicché, congettura Mariano, composta «una parte toscana, dedicata alla vicenda della coppia antagonista Stelio-Donatella, ora il romanziere affronterebbe il compito di terminare *Il Fuoco* entro poche settimane, mettendo in scena – a contrasto – la coppia protagonista Foscarina-Stelio». Ma, sappiamo, non vi sarà alcun finale nella cornice di Ferrara, né è prossima la conclusione del futuro romanzo, il cui prosieguo resta ancora impedito dal contraddittorio sovrapporsi dei ruoli attoriali interno al capitolo 5. L'«*Ipotesi 1898* si esaurirebbe così alla "Caponcina": in un insieme di cartelle rimaste inutilizzate».

Tuttavia, anche al di fuori della congettura, dalla documentazione citata altri indizi si evincono a favore del *Fuoco*. Sono in primo luogo alcune annotazioni dei *Taccuini* 17 e 18 (aprile e luglio 1898), recanti espliciti riferimenti a Beethoven, a Wagner e agli «Atti della Riforma melodrammatica»: se ne esce confermata la conoscenza dello studio rollandiano, si tratta di acquisizioni che saranno attualizzate in ultima battuta di stesura, alla pari dei riferimenti alle vicende della triste adolescenza di Foscarina, contenuti, alla data maggio '98, nel *Taccuino* 17. L'uscita, poi, sul *Marzocco* del 18 settembre d'un *Frammento* dal titolo *Il mito del Melagrano* rende pubblico un primo campione di quel testo 'con le modificazioni definitive' della 'prima parte' del *Fuoco* annunciate all'editore e al traduttore nei mesi di aprile e di luglio. Tale sarà anche il caso di un nuovo *Frammento*, pubblicato sul *Marzocco* il 30 ottobre – senza tuttavia che vi si nomini il *Fuoco* – col titolo *Lamentazione di Arianna*, ove l'antagonista di Foscarina, interprete dell'*Arianna* marcelliana, «assume a stampa il nome definitivo di *Donatella*».

L'attenzione di d'Annunzio al romanzo appare, dunque, pienamente confermata. Esistono, nondimeno, vistose oscillazioni d'interesse, talvolta in contemporanea. Nella medesima lettera all'Hérelle del 22 luglio si assiste a un ennesimo *shifting* dalla narrazione al teatro e insieme alla poesia: questa volta in direzione della *Lauda* drammatica, secondo un gusto caro al francescanesimo di Eleonora: si tratterebbe infatti d'una 'tragedia [...] – nei modi della poesia popolare umbra [...] – intitolata *Frato sole*'. Una di-versione significativa, al cui riguardo osserva Mariano: «Il d'Annunzio,

ormai estraneo ad ogni prospettiva di realismo [...], inizia a prendere coscienza che, per rappresentare la sua *Weltanschauung* [...] siano necessari altri strumenti, tali da opporsi a quelli affermati nel gennaio 1895 per la prosa di romanzo». In simile aspirazione si scorgono ormai chiare le premesse delle *Laudi*, termine d'arrivo, commenta diffusamente lo studioso, d'una conquista identitaria, che, oltre agli esiti specifici in campo poetico, aveva attraversato la stessa prosa del *Piacere*, ma più nell'aspirazione – la celebre teoria banvilliana *Il verso è tutto* – che nella realizzazione effettiva aveva ambito ad un progetto di 'prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche' nel *Trionfo*; s'era parzialmente concretata nelle *Vergini delle rocce* rispondenti al «principio: "La poesia è la realtà assoluta. Quanto più una cosa è poetica, tanto più è reale"» (a Georges Hérelle, 5 maggio 1895). Ora, tuttavia, conducendosi in parallelo alla fatica del romanzo veneziano, la stesura delle *Laudi* consentirà «all'artista di misurare fino a qual punto gli sia agevole la narrazione lirica di ogni fenomeno della Natura» e invece «gli si confermi arduo l'altro modo di narrare l'uomo nella realtà del tempo storico». Ad ogni modo, s'è fatto inevitabile il momento di tornare a sottoporsi all'ingrata 'mola della prosa' (a Giuseppe Treves, 7 luglio '99): se potesse evitare di tuffare le mani in quella materia 'bollente' (20 ottobre 1898), magari scrivendo un 'romanzo nuovo' (a Giuseppe Treves, 7 agosto '99), lo farebbe volentieri, ma pressato dagli impegni presi con l'editore, reclamante l'immediata consegna del romanzo, sottrarsi egli non può, sicché dalla data (convenzionale) del 25 luglio 1899, d'Annunzio si accingerà non solo ad introdurre alcune 'modificazioni', ma anche a provvedere a un 'completo rimaneggiamento' per una 'parte' dell'opera. Il termine «rifondazione» scelto da Mariano per designare l'*ultima ripresa* del romanzo intende appunto insistere sulla consistenza delle novità apportate allo schema iniziale per mezzo d'un significativo ampliamento tematico, con l'introduzione, in particolar modo, della figura di Wagner; della musica quale tema autonomo e strutturalmente portante; del contrapporsi artistico-culturale fra Nord e Sud d'Europa, fra miti nordici e greco-latini. Complementarmente, in stretta relazione con l'allargarsi del campo del poetabile, si procede a ridisegnare e/o a correggere le figure attoriali, a partire dal protagonista Stelio Effrena, che ora ci apparirà non solo come poeta tragico, ma anche quale compositore o drammaturgo-musicista, autore di un'«opera integrale» mediterranea in antitesi con quella wagneriana; parimenti, si vorrà o si dovrà intervenire sulle *personae* Donatella e Foscarina, tentando di ridurre la spinta erotico-sentimentale da cui inizialmente erano mosse per raffigurarle 'scevre d'ogni passione, immuni d'ogni male, come le creature dell'arte'. Con simili interventi l'autore del *Fuoco* cercherà di fornire debito sviluppo al racconto, ponendo innanzi tutto rimedio, per una 'parte' almeno, alle contraddizioni più vistose, che Mariano riconduce al dissidio Arte-Vita e alla «macro-contraddizione», ossia all'*impasse* d'ordine funzionale e strutturale, interna al capitolo 5.

Le novità apportate riguardano invero il gruppo dei primi sei capitoli della precedente stesura – con il sesto che si sdoppierà in un settimo –, corpo dal quale evidentemente dipendono l'impostazione stessa del romanzo, l'abbrivio evenemenziale e quanto – in una *normale* logica narrativa – risponderrebbe allo svolgimento futuro. Anche la registrazione di simili interventi discende da un puntuale esame documentario: il notevole *Repertorio dei libri di note* contenuto nel *Taccuino* 145 (fine luglio '99), fitto di riferimenti alla materia del *Fuoco*; i prelievi, coi relativi segni di lettura, effettuati dalla saggistica musicale appresa o più a fondo assimilata e meditata in questo periodo (*l'Histoire de l'Opéra* rollandiana e il *Richard Wagner* di Henri Lichtenberger); le carte del *Fuoco*, specie la 16081, che, riordinando lo schema del narrato e introducendo fra le *dramatis personae* quella di Wagner, costituisce «un programma della rifondazione del romanzo», e il confronto fra le due redazioni dei primi sei capitoli, quella condotta per mano del poeta e quella «dei medesimi (diventati poi sette)» direttamente prodotta sulle bozze di stampa. Invero, in contrapposizione con il ritmo lento e ondivago della creazione antecedente, ora s'impone il criterio d'una rapidità massimamente concentrata, che, gestita «in senso imprenditoriale», conduce non l'«Operaio», bensì l'ingegnere della parola¹³ «a promuovere le bozze a luogo di tutte le variazioni e a trascurare sui primitivi sei capitoli dell'autografo (come non avrebbe fatto sinora) il riporto a mano degli aggiornamenti».

Inoltre, benché solo in parte ciò venga esplicitato, la precedente attenzione di Mariano al commento delle *Laudi* in realtà convergeva sul *Fuoco*: tale, soprattutto, ci sembra il senso delle numerose pagine ad esse dedicate dallo studioso. Sono (così intendiamo) queste 'figlie delle acque e dei raggi' a suggerire allo scrittore, ormai forte della propria identità artistica, le modalità per condurre lo stesso 'rimaneggiamento' del *Fuoco*. È l'esperienza della poesia a sollecitare, potenziandola, l'immissione della musica quale tema autonomo nella prosa di romanzo: infoltendone i riferimenti e ampliandone il campo d'applicazione. Se ora d'Annunzio può ricercare il suo *la* nel saggio wagneriano del Lichtenberger o nell'*Opéra* del Rolland, e non per soli dettagli eruditi, ma per la trasposizione (da «macrofonte») di nuclei narrativi essenziali, ciò lo si deve all'intima misurazione della musica sperimentata in questi versi, nati da una travolgente volontà di 'canto', 'spontanei [...] come le schiume dalle onde', ove ogni «dissonanza» d'Arte-Vita e di stile aveva trovato armonica composizione. La medesima figura di Eleonora, questo sì ben lo esplicita Mariano, partecipa qui spontaneamente al processo di creazione dei poetici simboli *d'en haut*, alle «mitizzazioni (Natura, eros, gloria, vittoria)», condividendo con d'Annunzio la

13 «Operaio della parola» s'era definito d'Annunzio nel corso della sua campagna elettorale dell'agosto 1897: cfr. *AT* 7, *T.T.II*, pp. 71 e 80.

concordia di un unico *Erlebnis*. Al modello di simile trasposizione sembra guardare anche l'autore del *Fuoco* nel tentativo di congegnare una testura narrativa fondata su basi diverse rispetto a quelle, tipicamente *d'en bas*, dell'originario triangolo passionale Donatella-Stelio-Foscarina, e insieme, dopo la concordia raggiunta a Marina di Pisa, di tradurre nella *persona* di Foscarina un'immagine del rapporto con Eleonora più rispondente all'elevatezza spirituale di tale amante. Lo lascia invero trasparire lo studioso quando osserva: «Eleonora, figura negativa, mossa da sentimenti *d'en bas* nel romanzo, si trasforma nelle *Laudi* in modello per esiti positivi». Ma qui è il punto: per far luogo a siffatte basi, meglio commisurabili al *sublime* (all'Arte), s'imponeva innanzi tutto una sorta di trasmutazione alchemica, entro la quale il termine 'Vita' si distillasse in poetico portato. Ora, se per l'antagonista Donatella il romanziere provvederà a un opportuno *déplacement* che la tolga di scena, più arduo sarà esorcizzare la potenza terrificata del femminile che, con apparizioni incontrollate e repentine, si agita in Foscarina-Eleonora, come quando, documenta l'A. avvalendosi delle testimonianze di Romain Rolland e Simone Le Bargy, l'attrice darà sciagurata prova della sua gelosia durante il soggiorno zurighese (4-9 settembre), ossia proprio mentre, nella nuova stesura, ella dovrebbe rappresentarsi come 'scevra d'ogni passione'. Bisognava, pertanto, convertire tale forza nel δαίμων della Musa ispiratrice del poeta Stelio Ęffrena, indurre la donna-amante a «sacrificare i sentimenti sull'altare del "sublime"»: intento cui ella certo non si piegherà di buon grado... Ma, benché da tal punto di vista «la rifondazione del *Fuoco*» non abbia compiutamente «risolto la dissonanza di Arte e Vita», la trasmutazione appare comunque tentata: e per l'arco dell'intero racconto, come si apprende dallo stesso patetico finale del romanzo celebrante il sacrificio di Foscarina col suo volontario distacco da Stelio. Chiave di volta di simile intervento sulla figura attoriale è da rintracciarsi proprio nell'introduzione della *persona* di Wagner documentata dalla c. 16081. Il riferimento alla musica wagneriana sarà invero funzionale all'elevazione dell'amante, da donna a creatura 'dell'arte'. Non è un caso che ora d'Annunzio traduca in insistita narrativizzazione il cenno al *Parsifal* contenuto nella stringata nota del *Taccuino* 17 (Bologna, 17 aprile 1898). Nel romanzo, la trasparente assimilazione di Kundry a Foscarina sta infatti a significare una «liberazione dall'amore carnale» che vale come «un esito superiore per entrambe: nel caso di Kundry la salvezza di Parsifal, in quello di Foscarina la salvezza, "per l'eternità", della parola mediterranea di Stelio». Al contempo, nell'interdipendenza dei ruoli attoriali, si delinea l'assimilazione del sensuale attore del *Fuoco* al puro Parsifal, poiché, osserva Mariano a proposito della «variante aggiuntiva» *torbido* nel capitolo 7, lo sforzo di Ęffrena consisterà appunto nel *liberare* da «ogni carattere *torbido*» la sua relazione con l'amante, piegandola a *morire* in quanto donna, ossia facendone il simbolo d'«una salvezza d'ordine intellettuale, ottenuta attraverso la castità e l'assoluta

vittoria dell'Arte». E se poi Stelio, al suggello del capitolo 10, si lascia travolgere dalla propria carnalità godendo dell'amplesso con Foscarina, subito dopo il romanziere d'Annunzio troverà modo d'opporre a quelle pulsioni *d'en bas* l'irrompere dell'entusiasmo creativo, la gioiosa celebrazione di libertà conseguita dal protagonista nella superiore sfera dell'Arte: 'Gli parve che tutto il mistero di quella bellezza gli chiedesse l'atto trionfale. Si sentì capace di compierlo. "Creare con gioia!" | E il mondo era suo'. Un passo, aggiungeremo, che ci sembra aver ultimamente risolto il senso dell'appunto trascritto «a piede di pagina a penna» ancora nel giugno del 1896: 'Ella lo vide giovine e forte, sul ponte, respirare largamente l'aria pura come nella gioia d'una liberazione' (c. 1683).

Se ciò vale per Foscarina, consimile strategia viene attuata nei confronti dell'antagonista Donatella Arvale. Tuttavia, lo strumento di 'correzione' non è più in tal caso fornito da Richard Wagner (il Wagner, s'intende, di Henri Lichtenberger), bensì da Claudio Monteverdi. Il riscontro condotto da Mariano sull'*Histoire de l'Opéra* rollandiana evidenzia come da qui d'Annunzio ricavi, avvalendosi d'imprestiti puntuali,¹⁴ il *la* per procedere a un accorgimento tematico che gli consenta di porre sullo stesso piano l'importanza della musica e quella della parola, esaltando, in opposizione a Wagner – assertore della superiorità della musica –, l'«harmonieuse union de la musique et de la poésie», fondamento «de l'art nouveau: c'est au nom de la mélodie que se fait la révolution». Rendendo dunque attiva – come aveva fatto col *Parsifal* – una nota apparentemente irrelata del *Taccuino* 18 («Atti della Riforma melodrammatica»), l'autore del *Fuoco* celebrerà la bellezza del 'divino Claudio Monteverdi' nella *melodia* di cui si fa meravigliosa interprete Donatella Arvale: quel «Lasciatemi morire» dell'*Arianna* monteverdiana che Èffrena e seguaci ascolteranno in rapito silenzio nella dimora di Foscarina. Unitamente all'annunciato *déplacement* di Donatella, obbligata a lasciare Venezia per assistere a Firenze il padre infermo, la metafora monteverdiana che ora investe l'Arvale rappresenta il mezzo d'intervento sulle connotazioni dionisiache connesse all'altra *Arianna*, la marcelliana, nella stesura del 1897. I primitivi elementi di passionalità che permangono entro il capitolo 6, specie nella raffigurazione di Stelio e Donatella travolti da erotico richiamo fra i baleni dell'*Epifania del Fuoco*,¹⁵

14 Il riscontro di simili prestiti figura, tuttavia, anche nel commento al *Fuoco* di Niva Lorenzini (cfr. Testo, n. 449) e naturalmente già in Tosi, G. (1967). «Une source inédite du "Fuoco": Romain Rolland». *Rivista di letterature moderne e comparate*, 20 (2), pp. 133-141.

15 Cfr. *Il fuoco* (F), in d'Annunzio, G. (1988 e 1989). *Prose di romanzi* (PR). A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Introduzione di Ezio Raimondi. Milano: Mondadori, voll. 1 (a c. di Annamaria Andreoli) e 2 (a c. di Niva Lorenzini), vol. 2: «- l'Epifania del Fuoco! - esclamò la Foscarina, uscendo sul Molo, dinanzi allo spettacolo allucinante. | E al suo fianco Donatella Arvale e Stelio Èffrena si arrestarono, attoniti; e si guardarono con gli occhi abbagliati. E i loro volti splendevano accesi dai riflessi, come se fossero chini su una fornace o su un cratere» (F, p. 270).

appaiono invero irreversibilmente attenuarsi dopo la struggente interpretazione del *Lasciatemi morire*. Non a caso, sottolinea Mariano, Donatella «esce dal séguito narrativo (“La voce tacque; la cantatrice non riapparve”, *F*, 290), alla pari di Giulietta Gordigiani, che, sposando nel 1899 il barone Robert von Mendelssohn [...], esce dalla vita di Gabriele». Ma, oltre che pel trattamento della *dramatis persona*, divenuta creatura dell'arte, non più della vita, soggetto di elevazione, similmente – sia pure su d'un tono più basso – a Foscarina, l'assunzione della metafora musicale monteverdiana costituisce il termine da cui si diparte uno dei temi fondamentali del romanzo: l'attivazione della dialettica fra 'lo spirito germanico [...] d'essenza puramente settentrionale' e il genio d'una stirpe promanante dalle rive del Mediterraneo 'sotto la gloria del cielo latino'; dialettica che è artistica ma culturale e politica parimenti, precoce annuncio di quella ribellione al tedesco oppressore del poeta-soldato Gabriele d'Annunzio. Se tale è l'antitesi, della sintesi fruirà da vincitore, nei primi capitoli della Parte Seconda, nel V in special modo, direttamente il personaggio di Stelio: drammaturgo-musicista, autore di un'«“opera integrale”, di suoni e contenuti mediterranei», che non solo s'opponne, ma anche s'intuisce destinata a superare, quale imprescindibile lezione nel moderno, non semplice resuscitazione dell'antico, quella del Maestro morituro. Dopo l'uscita «dal tunnel della Parte I con un materiale tutto da verificare», i 18 capitoli della Seconda (ottobre 1899-febbraio 1900) realizzeranno, commenta in chiusura Mariano, «qualcosa anche del nuovo romanzo vagheggiato al posto del *Fuoco* nel carteggio con Giuseppe Treves» (7 agosto 1899). Segno ne sarebbe il fatto che «la seconda e conclusiva Parte del romanzo risulterà un séguito di episodi staccati nei quali unico protagonista è Stelio, con e senza Foscarina. Le cinque parti della trama nella precedente c. 16081 risultano ora potenzialmente superate».

Non si può non concordare con l'oggettività di tale riscontro. Uscito fortunatamente da quanto a un certo punto doveva esser parso un cieco budello, posto rimedio – o almeno tentato di porvi – alla strozzatura delle contraddizioni più vistose, il *labor* dannunziano attuava un *écart* non tanto nei temi, quanto nella struttura: fattasi certo più divagante e irrelata di quella promossa dall'originario «dramma di passione», quasi l'opera avesse imboccato, come per vita propria, uno svolgimento a sé, godendo dell'esaltante arbitrio d'una creazione sciolta da propositi, svincolata da schemi, imprevista per il lettore e inattesa, forse, all'autore stesso.

0.3 Ai margini di questo studio: dalla Rosa al Melagrano, 'travestimenti' dannunziani e l'arte del romanzo futuro

Si considerino le presenti riflessioni un tentativo di confronto e di dialogo con la fatica di Emilio Mariano, quale risposta alle molte sollecitazioni che ne abbiamo ricevuto. Si riproporranno, dunque, i nodi centrali attraversati dallo studioso nella sua monografia, cercando tuttavia d'inquadrarli entro una visione più generale dell'arte del nostro singolare romanziere. Muovendo innanzitutto dal 'teorico' di se stesso, in particolare il d'Annunzio di Ogetti ben documentato da Mariano, non pare tuttavia soltanto mirata alla promozione dei *Romanzi del Giglio*,¹⁶ ma anche frutto di sincera persuasione, la definizione dannunziana di romanzo quale «forma d'arte destinata a sopravvivere ogni altra nel futuro [...] meglio d'ogni altra [...] capace di contenere una vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi». Non si trattava, per la verità, d'un pensiero originale, bensì del prodotto riatato d'una convinzione largamente diffusa nel secondo Ottocento, tant'è che, già nel 1883, un valente storico della letteratura quale Ferdinand Brunetière, il prestigioso direttore della *Revue des Deux Mondes* vicino a d'Annunzio per ragioni editoriali, aveva sentenziato, con termini forse non ignoti al nostro poeta, il romanzo essere per il lettore del tempo

la traduction plus fidèle et comme l'expression préférée de ses aptitudes ou de ses goûts [...]. En effet, comme les *frontières en sont pour ainsi dire flottantes* [...], nul autre genre ne se prête plus complaisamment à des exigences plus diverses. On l'a donc vu s'élever à la poésie la plus haute, pour rivaliser avec elle d'ambition et de splendeur, et l'on l'a vu redescendre jusqu'à la farce de la foire pour lutter avec elle de grossièreté dans l'équivoque [...]. Pour l'imprévue de ses combinaisons infinies, par la variété des formes qu'il peut presque indifféremment revêtir, par la liberté de son allure et l'universalité de sa langue, il convient particulièrement à nos sociétés démocratiques.¹⁷

D'altro canto, la posizione del d'Annunzio ogettiano non risulta affatto inedita nel quadro di pensiero del 'giornalista'. Essa infatti altro non è che il termine

¹⁶ Ci si riferisce in particolare al luogo di Emilio Mariano relativo alla celebre intervista: «Ora, gennaio 1895, egli ha l'occasione di teorizzare quanto aveva deciso per istinto nel novembre 1894: sei romanzi ragionati per contenere in forma d'arte una "vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi"» (cfr. Testo, 2.1-2.1.1, *Dal maggio 1894 al marzo 1896: Incunaboli del Fuoco: un romanzo in «prosa sinfonica»*).

¹⁷ Brunetière, F. (1883). *Le roman naturaliste*. Paris: Calmann-Lévy, pp. 1-2. Si precisa che il corsivo nel testo o nelle note dell'attuale paragrafo è nostro; eventuali evidenziazioni presenti negli scritti di d'Annunzio saranno segnalate dalla sigla c.d'A. Nel seguito del lavoro (Testo) l'impiego del corsivo corrisponde alla nostra revisione dell'opera di Emilio Mariano e, nel riporto delle varie attestazioni dannunziane, a evidenziazione contenuta nell'originale.

d'arrivo d'una poetica *quête* il cui inizio è da rintracciarsi già nell'articolo *L'ultimo romanzo*, comparso sulla *Tribuna* mentre si maturava la gestazione del *Piacere*: letterale trasposizione delle parole con cui, in piena fioritura del romanzo simbolista, il teorico wagneriano T  dodur de Wyzewa aveva l'anno prima affermato l'inadeguatezza del metodo e delle forme narrative di coloro «qui jadis furent l'espoir de l'  cole naturaliste».¹⁸ Era l'inizio di un'altra et   in letteratura, che, proclamando necessarie una diversa visione e modalit   d'analisi del reale, imponeva nuove strategie ricognitive e realizzative: come, tra i numerosi interventi che si produssero sul finire del secolo, render   palese la celebre *Enquête sur l'évolution littéraire* ad opera di Jules Huret, uscita nel 1891 (l'anno dell'*Innocente*) e annoverante fra i suoi illustri protagonisti i nomi di Joseph Caraguel e di Gabriel Séailles, il primo, esponente di quel «n  o-positivisme littéraire» sostenitore della conciliazione fra arte e scienza, il secondo, invece, con il suo *Léonard de Vinci* (1892), ormai immerso in pieno clima decadente. D'Annunzio mostrer   non solo di aver letto con attenzione l'*Enquête*, ma anche di aver perfettamente colto i termini complessivi di quel dibattito interamente condotto, non fosse per la sua notevole eccezione, al di fuori del nostro Paese. Fondendo letture varie e ben digeste, negli articoli napoletani del 1892, *Il romanzo futuro*, *Il bisogno del sogno* e *L'arte letteraria nel 1892 (La prosa)*, egli illustrava il destino del romanzo in ambito italiano ed europeo, dando voce a quelle esigenze di deciso antinaturalismo che da tempo – gi   con la sterzata verso i russi alla fine del '90 e l'approfondirsi dell'analisi dell'io – avvertiva urgere dentro di s  . Se molti, dunque, sarebbero stati gli imprestiti da scrittori o critici di grido reattivi al naturalismo, da Wyzewa a Séailles, da Caraguel a Barrès allo stesso Taine filosofo d'estetica, egli dava comunque prova di un originale 'montaggio' nella prospettazione di quali fossero gli obiettivi prioritari cui, in termini di contenuto e di stile, doveva mirare il «romanzo futuro». Il realismo – tale il succo della riflessione dannunziana –, anche nell'accezione del grande romanzo europeo (quello russo incluso), ha peccato di «dottrine [...] ingiuste nel loro eccesso [...] false e ristrette»; si    avvalso, s  , dell'analisi

18 Per il Wyzewa, cfr. l'articolo «Les livres», comparso sulla *Revue Ind  pendante* nel marzo del 1887. L'esegeta wagneriano rifletteva sullo stato del romanzo, che, a seguito della crisi del naturalismo, estetica ristretta, ma sicura, dava prova d'incoerenza, incerto fra «description naturaliste et [...] analyse psychologique», in una «alliance malhabile»: riportato da Tosi, G. (1981b). «D'Annunzio e il "Il romanzo futuro": La prefazione del "Trionfo" e le sue fonti francesi». *Quaderni del Vittoriale (QdV)*, 29, settembre-ottobre, p. 26. I rilievi del Wyzewa avvenivano in contemporanea con quel *Manifeste des Cinq*, in cui, a seguito dell'uscita della *Terre*, i naturalisti dell'ultima generazione prendevano le distanze dal *Maître Zola*. Nell'articolo «L'ultimo romanzo». *La Tribuna*, 26 maggio 1888, d'Annunzio trasponeva letteralmente le parole del Wyzewa (Tosi 1981b, pp. 24-26). Si osservi che egli aveva da poco recensito entusiasticamente *La terre* zoliana. Era dunque una presa di posizione mirata a supportare il tentativo di spostamento focale dall'esterno all'interno, ossia entro un'ottica gi   parzialmente simbolistica, che sarebbe stato del *Piacere*, ma l'incertezza criticata nei post-naturalisti sarebbe qui stata anche la sua.

scientifico, ma senza mettere a frutto la capacità, che è della scienza, di avventurarsi nell'ignoto, ignorando, pertanto, quel «bisogno del sogno» al quale invece guarda il «mistico» entusiasmo dell'arte nuova. Il romanzo, egli scriveva anticipando l'intervista ogettiana, quale forma artistica «destinata a sopravvivere ogni altra nel futuro», sarà «capace di contenere una vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi», in sé «armonizzando tutte le varietà della conoscenza e tutte le varietà del mistero, rappresentando tutta la vita e nel tempo medesimo suggerendo tutti i sogni». Di conseguenza, non più le semplici *dramatis personae* cui si «attribuiscono per arbitrio idee sentimenti gusti abitudini [...] secondo le vicende di una qualunque azione», bensì gli attori d'una «Sintesi» dell'intimore, sicché la storia consista nel vivo corpo delle passioni, dei sentimenti e delle sensazioni di un protagonista riscattato dalla logica dei meri eventi esterni, e dunque possa essa esprimere l'intera complessità di un «essere» che non è passivo oggetto, bensì soggetto dinamico di mutamento. La «prima dote dell'artista futuro» sarà allora «la virtù» di uno stile che sia «quasi una diretta continuazione della vita» e che, grazie ad «una sintassi più libera e varia», ad «elementi musicali più chiari e più intensi», sia in grado di «gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la musica può suggerire all'anima profonda». Era il preannunciarsi di quella schiera di scritti squisitamente autoreferenziali con cui, l'anno successivo, il 'giornalista' sarebbe venuto perfezionando le linee della propria poetica in sede di romanzo. E saranno dunque il fondamentale *Una tendenza*, dove, rovesciate ormai le posizioni, sarà l'arte a «fornire alla scienza [...] indizi preziosi» rendendo «evidente ciò che ancora non è dimostrabile»; gli articoli dedicati a Zola (*La morale di Zola*), in cui a crude lettere si sconfessa l'intera arte realista; la significativa difesa di Wagner a petto dell'invettiva di Nietzsche contro la modernità decadente della musica wagneriana (*Nella vita e nell'arte: Il caso Wagner*). Tutti interventi da assumersi, a loro volta, come premessa alla dedica-Prefazione del *Trionfo della morte* a Francesco Paolo Michetti (aprile 1894), nella quale, attingendo a piene mani al wagnerismo del Wyzewa, al Séailles del *Léonard de Vinci*, quanto al Taine della *Philosophie de l'Art*, d'Annunzio sarebbe giunto alla compiuta definizione del suo romanzo: «un ideal libro di prosa moderno che – essendo vario di suoni e di ritmi come un poema [...] – armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno; sembrasse non imitare ma continuare la Natura; libero dai vincoli della favola, portasse infine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita – sensuale sentimentale intellettuale – di un essere umano collocato nel centro della vita universale».¹⁹

Tali dunque le linee di quello che, nell'aspirazione dannunziana, sa-

19 *Trionfo della morte (TM)*, in *PR*, 1, p. 639.

rebbe dovuto essere il romanzo del «futuro». In realtà, nel concerto di voci le più diverse della *quaestio* transalpina egli andava ricercando un portato teorico atto a giustificare le modalità creative d'una vocazione prepotentemente lirica, tesa, e nel tempo sempre più visibilmente, a far della *prosa di romanzo* un dominio interno alla poesia e però provvisto di caratteri propri, sì da poter dar fiato all'una senza tradire l'urgenza di fondo dell'altra, attivando, dunque, slittamenti categoriali tanto più agevoli visto il carattere elastico e 'fluttuante', come già voleva il Brunetière, dei confini del genere romanzo. A voler scorgere nella pratica della scrittura il primissimo abbrivio di tale *quête* autoricognitiva, esso va fatto risalire già all'ingresso degli anni Ottanta, quando l'adolescente autore di *Terra vergine* rimaneva affascinato dal peso materico del segno e dai potenziali svolgimenti sul piano della funzione poetica del linguaggio entro la zoliana *Faute de l'abbé Mouret*. E, sintomatico palesarsi di questo soggetto precocemente (e inguaribilmente) poetante, ciò che in Zola molto rispondeva a interesse di matrice tainiana per i fenomeni della percezione sarebbe in lui da subito divenuto espressione d'una sensorialità istintivamente orientata in direzione liricizzante. Che è quanto dire: ciò che nel naturalista era azione sotto forma descrittiva, si sarebbe convertito in cesura, interruzione dell'azione a tutti gli effetti, entro la quale poteva ricavarsi spazio una vistosa liberazione di poetica energia. Tuttavia, il giovanissimo *conteur* avrebbe ben presto compreso come l'espansione dell'io lirico in veste di prosa meglio sortisse effetti d'intensa suggestione emergendo da una più complessa orditura: che dal respiro corto del «bozzetto» muovesse a un racconto più ampio. Da qui, in prima istanza, il rimpolpare la tenuta narrativa con l'importazione di nuclei strutturanti, notoriamente estratti dal solido dettato di Flaubert (*Il libro delle Vergini*) e dal pregnante *récit* di Maupassant (*San Pantaleone*). In questo gioco, dunque, d'incursioni e slittamenti dall'uno all'altro territorio, dalla prosa alla poesia, fra travestimenti ed epifanie, liberazione e contenimento di spinte opposte, si può leggere molto della futura opera del narratore. Sicuramente tali modalità dell'arte dannunziana saranno applicate, con minore o maggiore successo, con acquisti ma anche smarrimenti clamorosi sul piano della τέχνη, durante l'intero ciclo dei *Romanzi della Rosa*, per venire a cadere progressivamente, benché non del tutto, a partire dalle *Vergini delle rocce*, ossia quando l'artista, ormai raggiunta più affinata coscienza della propria identità, si risolverà, con coraggiosa e meditata determinazione, a sciogliersi dai «vincoli della favola» realista.

Un percorso, nonostante la baldanza di cui fin dal 1888 dava prova il banditore di se stesso, irto d'asperità, quasi una sfida gettata in un territorio avverso quale la *prosa di romanzo*, ché ostile, nonostante tutto, esso restava, e di volta in volta attraversato dalla coscienza penosa che non fosse quello il risultato voluto – e qui basterebbe pensare al 'disgusto' dell'artefice all'indomani del *Trionfo della morte*. In effetti, per tutto il

ciclo della *Rosa*, sarebbero stati proprio quei «vincoli» o, meglio, la loro avvertita necessità a indurlo a raffrenare l'emersione dell'io lirico per mezzo d'una testura diegeticamente portante, i cui sintagmi, pur sfrangiandosi o attenuandosi, tornavano infine a ricostituirsi e, ricondotti in qualche modo a norma, a svolgere la propria funzione. In tale, intimamente contraddittoria, necessità – recuperare i «vincoli» proprio là dove li si negassero – si potrebbe cogliere il lascito d'una primitiva formazione svoltasi in seno alla cultura del razionalismo positivista, e che, in sede raccontativa, aveva ricevuto il suo alfabeto elementare dalla *langue* del realismo ottocentesco, specie da quei maestri d'oltralpe, che, ben più di Verga, avevano presieduto al suo tirocinio da *conteur*; per venir poi allo stesso romanzo russo, e, via via, ai frutti aggiornati, ma non del tutto distaccati dall'albero naturalista, dello psicologismo bourgettiano e della barresiana scrittura d'*analyse*. Né era questo l'unico lascito reperibile in d'Annunzio di quell'Ottocento inquieto, percorso in pari modo dall'ammirazione per la scienza e dal fascino del mistero: anche il metodo dell'*osservazione diretta*, o quell'anello di «macrofonte» nel moderno consistente nel connubio d'arte e scienza più volte richiamato da Mariano, non riesce a dissolvere il sospetto di un'eredità positivistica di fondo, il cui primitivo termine d'assunzione notoriamente risaliva agli anni romani, specie con la frequentazione del fisiologo Jacob Moleschott, benché esso venisse rinverdito di recente, con specifica afferenza all'arte del romanzo, dalla lettura dell'*Enquête* di Huret.²⁰ In buona sostanza, per quanto riguarda l'intero ciclo della *Rosa*, sembra che d'Annunzio faticasse a valicare il copioso displuvio dell'Ottocento.²¹

In rapporto a tale processo, si potranno citare due campioni, opposti nei

20 Cfr. in particolare l'articolo *Il romanzo futuro (frammento d'uno studio su l'Arte Nuova)*. In: Andreoli, Annamaria (1996 e 2003), *Scritti giornalistici (SG)*, 2 voll. Milano: Mondadori, e 2003; volume 1 (1882-1888), testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni (1996), e 2 (1889-1938), testi raccolti da Giorgio Zanetti (2003): si veda in particolare il secondo, pp. 17-21. Lo scritto dannunziano era comparso sulla *Domenica del Don Marzio* il 31 gennaio 1892, dunque seguendo di poco la dedicatoria dell'*Episcopo* a Matilde Serao al momento della pubblicazione in volume («Napoli: nell'Epifania del 1892»). In tale intervento, riprendendo alla lettera gli enunciati di Joseph Caraguel nell'intervista di Huret («Nous sommes [...] à la veille d'étudier les êtres et les choses directement, sans transposition aucune»), d'Annunzio prospettava la coniugazione fruttifera d'arte e scienza e la necessità di «studiare gli animi e le cose DIRETTAMENTE senza transposizione alcuna». Un riconoscimento in rapporto alla breve storia dell'*Episcopo*, che, nella dedica a Matilde Serao, egli affermava derivare dalla personale osservazione, registrata con «la maggior esattezza possibile», del dramma di un infelice «bevitore» (*Giovanni Episcopo (GE)*, in *PR*, 1, p. 1025). Il calco effettuato nell'articolo veniva appunto anticipato nella dedica (*GE*, 1028): cfr. Huret, J. (1891). *Enquête sur l'évolution littéraire. Conversations*. Paris: Charpentier, e Tosi, G. (1981a). «Incontri di d'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)». *QdV*, 26, marzo-aprile, pp. 5-63, in cui (p. 28) si riporta per esteso il passo del Caraguel.

21 Cfr. a riguardo Praz, M. (1968). «D'Annunzio e la cultura europea». In: Mariano, E. (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti del Convegno internazionale di studio Venezia-*

loro risultati. Ci riferiamo, in primo luogo, all'*Innocente*, in cui la strategia mimetica perseguita dal romanziere durante la fase 1889-1894 consegue gli esiti più alti. Com'è risaputo, moltissimo deve la fisionomia di quest'opera al contributo del pensiero scientifico del tempo. Limitandosi agli apporti più noti o meglio accertati, particolar peso rivestono il fisiologismo d'Hippolyte Taine e della letteratura medica in senso stretto, da Moleschott a Lombroso a Ribot; gli studi di noti criminalisti quali Balestrini e Sighele; i manuali di clinica descrittiva e taluni cartoni estratti dal vero: materiali di cui d'Annunzio si avvale per la tipologia del rapporto vittima-carnefice e dunque per la psicopatologia dei dinamismi di relazione fra Tullio e Giuliana Hermil; per il motivo della coppia criminale e infanticida, e per la descrizione dell'infermità di Giuliana.²² In simile contesto, parzialmente preluso dal vicino *Giovanni Episcopo*, opera attenta agli studi della Scuola positiva sui meccanismi di soggiacenza ad una personalità avvertita più forte, ben più numerose che nel «piccolo libro» sono le voci ricondotte ad armonico accordo:²³ la tecnica del *monologue psychologique* che, alla maniera del *Disciple* bourgettiano, servirà a strutturare il memoriale-confessione di Tullio Hermil; il georgismo e la cristiana *pietas* di Tolstoj nel ritratto di Federico, di Giovanni di Scordio e del paesaggio campestre della Badiola; la violenza istintuale e delittuosa dei romanzi di Dostoevskij quanto il determinismo a matrice tainiana che informano il disegno del sanguinario rampollo degli Hermil de Penedo; per non dire dei vari campioni di psicopatologia criminale offerti dalla letteratura francese coeva, quali *La terre* e *La bête humaine* di Zola o *l'André Cornélis* di Bourget. Tuttavia, ciò che più doveva garantire al romanzo un'intonazione omogenea, ignota

Gardone Riviera-Pescara (7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori, pp. 403-417. In particolare pp. 416-417.

22 Si pensi al 'notiziario medico' riportato da Barbara Leoni, presso il cui capezzale d'Annunzio si era recato dopo l'intervento ginecologico da lei subito. Per questa e tutte le fonti qui menzionate relative all'*Innocente*, si consenta di rinviare a Giacomini, M.R. (2012). «Introduzione». In: d'Annunzio, G., *L'Innocente*. Milano: BUR, pp. 22-35, e «Appendice», pp. 381-409.

23 Nella sua apparente modestia, anche *l'Episcopo* rappresenta un interessante coagulo di derivazioni: oltre alla celebre ascendenza dostoevskijana, rilevante è l'apporto di Guy de Maupassant per la risuscitazione d'un clima d'allucinato fantastico e, alla pari, per la strutturazione della *fabula*, che d'Annunzio derivò dall'*Assassin*, «conte du prétoire» uscito sul *Gil Blas* il 1° novembre del 1887, poi nella raccolta del 1888 *Le rosier de Mme Husson*. Non è forse un caso che *L'Humble assassin* fosse il titolo proposto il 18 gennaio 1893 a Georges Hérelle per la traduzione dell'*Episcopo* francese, poi lasciato cadere per *Episcopo et Cie*. Per questa duplice ascendenza maupassantiana, cfr. Tosi, G. (1976). «D'Annunzio et le symbolisme français». In: Mariano, E. (a cura di), *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno* (Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973). Milano: Il Saggiatore, p. 232, e Giacomini, M.R. (1992). «Al fondo della perdita "innocenza": le "invenzioni" di Tullio Hermil». In: Tiboni, E. (a cura di), *Dal «Piacere» all'«Innocente» = Atti del XV Convegno Nazionale di studi dannunziani* (Chieti-Penne, 15-16 maggio 1992). Con la collaborazione di Ivanos Ciani e Umberto Russo. Pescara: Edizars, pp. 107-131. Si vedano pp. 109-110 e pp. 124-125 (nn. 21-22).

alla costellazione di fonti sottese al romanzo dell'89, era l'epicentro stilisticamente e strutturalmente fondante dei *mâitres d'autrefois*: a Flaubert, Zola e Maupassant il d'Annunzio dell'*Innocente* deve infatti la concretezza del personaggio di Tullio in quanto soggetto di percezione sensoriale (funzione particolarmente accentuata in Zola), che è altra cosa dalla ricettività essenzialmente 'mentale' di Andrea Sperelli; la geometria (flaubertiana in special modo) nella definizione del territorio attoriale; ma anche, largamente penetrando entro le frontiere della ragione, la panica suggestione animale (Zola), il brivido di un misterioso sovrasenso e gli svolgimenti più orrifici e struttivamente pregnanti del tema del delitto (Maupassant).²⁴ Come acquisto ultimo, certo non minimo, in terreno realista d'Annunzio reperiva un brillante campione di *mediocritas* linguistica da impiegarsi quale contrafforte all'invasione di quel suo irrefrenabile lirismo che ormai era giunto ad aggredire molte zone del testo e ben più a fondo che nelle simbolistiche *correspondances* del secondo Libro del *Piacere*: quali le scelte di *palette* governate da un sensibilissimo impressionismo *tachiste*, caratterizzato da sviluppi sinestetici affatto inediti al quadro italiano; i procedimenti sintattici che sommuovono musicalmente il ritmo frasale e periodale; il ricorso (per la prima volta) al congegno tematico-stilistico del *leit-motiv*, preludio alla mimesi in stile 'wagneriano' del *Trionfo*; il diffuso dispiegarsi, quindi, di un'intonazione elegiaca che molto s'avvicina al 'verlainiano' e cronologicamente prossimo *Poema paradisiaco*. Nell'esibizione, pertanto, e attiva fruizione di materiali sedimentati quanto del portato più innovativo del naturalismo di fine Ottocento, *L'Innocente* costituisce un autentico capolavoro, ove le spinte decostruttive verranno raffrenate e bilanciate dalla veste di superficie, ma per essere lasciate più libere d'agire nel profondo. In realtà, prima di uscire allo scoperto, il poeta-romanziero si sarebbe misurato con i «vincoli della favola» qui facendoli suoi più che altrove e, con simile consistenza, per l'ultima volta. Era una strategica necessità, pena la disgregazione anzitempo delle strutture del racconto: un accadimento da cui, nel 1891, la sua coscienza d'artista lo aveva indotto a tenersi debitamente lontano. Per il momento, altro a d'Annunzio non era restato – come in verità da sempre aveva fatto – che attraversare quei relitti tenaci, trascendere la primitiva necessità delle dure scaglie della tradizione rendendole parzialmente disutili, e, modalizzandosi in sempre più chiare epifanie, affermare, con testimonianze di progressiva distanza, la curva evolutiva del proprio narrare. Tale, ci pare, il senso (e il buon senso) della fatica mimetica dell'*Innocente* e, in generale (con esiti più o meno riusciti), del d'Annunzio romanziero.

24 S'intende la celebre ripresa del *plot* dell'infanticidio dal racconto *La Confession (Toine)*; inoltre, per il tema dell'«intruso» (il figlio adulterino di Giuliana), rilevante è l'ascendenza, con letterali *emprunts*, di *Un parricide (Contes du jour et de la nuit)*: v. Giaccon, in d'Annunzio 2012, pp. 403-404.

Al tal punto verrebbe da osservare che, si fosse egli accontentato di restare tutto interno alla propria età, ne avremmo ricevuto un romanzo grandissimo, tale da segnare un trionfante congedo dal secolo. O che, fosse stato più paziente, non sarebbe incorso nella penosa disavventura del racconto «senza centro» che gli sarebbe costato cinque anni di tormentata stesura, fra continue interruzioni e riprese. In realtà, tra l'estate dell'89 e la primavera del '94, si consumava per intero l'urgenza di recuperare un'identità artistica e poetica che, dopo l'eccentrica confezione del *Piacere*, opera a mezzo tra naturalismo e simbolismo, «studio» del vero e soggettiva lettura del reale, fra azione e descrizione, d'Annunzio aveva avvertito trovarsi come a un punto morto: tanto da lasciare, alla fine dell'89, incompiuto *L'Invincibile* proprio al momento del suo epilogo, per tentare poi, sul volgere del '92, d'inglobarlo nel nuovo progetto del *Trionfo della morte*.²⁵ In effetti, i ritmi sussultorii della stesura coincidono con la produzione dei già ricordati interventi autoreferenziali in cui, di volta in volta, d'Annunzio mostra d'aggiornarsi, con l'assimilazione d'indirizzi tra loro diversificati, ai termini complessivi del dibattito transalpino sui destini del romanzo. I tempi dilatati della stesura sembrano dunque rispondere anche alla necessità di rendere operative simili letture, trascogliendo i giusti modelli d'ispirazione con cui riempire il tracciato ideativo del percorso rimasto interrotto dopo i sedici capitoli dell'*Invincibile* (Libro 3, cap. 7 dell'edizione definitiva). Ottenuta per nuclei derivazionali aggiuntisi di volta in volta, con un montaggio che lascia scoperto più d'un punto di sutura, la confezione del romanzo riflette le consistenti difficoltà incontrate da d'Annunzio nell'aggregazione di due centri d'ispirazione disomogenei come la nuova e la vecchia produzione. Ripercorrendo qui i *fontes* più noti, sappiamo permanere nel *Trionfo* gli influssi di alcuni modelli ben digesti quali Amiel e Schopenhauer, ma, accanto alle letture atualizzabili in direzione simbolista, si coglie, specie nei primi due Libri, l'ascendenza del determinismo tainiano e zoliano, evidentissima nel principio della *race* che sta alla base d'una personalità come quella di Giorgio, patologica espressione «d'una malattia della volontà e d'un caso di mania suicida ereditaria».²⁶ Per lo strutturarsi di simile tematica, molto però deve d'Annunzio al *Disciple* di Paul Bourget,²⁷ al cui protagonista, Robert Greslou, s'informerà il ri-

25 Per tutto ciò cfr. Ciani, I. (1983a). «Da *L'Invincibile* al *Trionfo della Morte*». In: Tiboni, E.; Abrugiati, L. (a cura di), *Trionfo della morte = Atti del III Convegno Internazionale di Studi dannunziani* (Pescara, 22-24 aprile 1981), a cura di Edoardo Tiboni e Luigina Abrugiati, Pescara: Fabiani, pp. 29-46.

26 Così d'Annunzio a Georges Hérelle in una lettera del 18 gennaio 1893 (riportato da Ciani 1983, p. 34).

27 Del romanzo di Bourget d'Annunzio aveva appreso con particolare interesse le pagine *Mes Hérédités* interne al capitolo *La Confession*: «Ho letto *Le Disciple* con attenzione gravissima. Ci sono pagine assai belle nella *Confession*». Così d'Annunzio a Vincenzo Morello

tratto di Aurispa: isterilito dal costume dell'analisi e dell'ironia riflessa, notomizzatore spietato di se stesso e dell'animo altrui. Accanto all'analisi bourgettiana del *nouveau mal du siècle*, più che accertata è la lezione del Barrès della trilogia del *Culte du moi*, il cui protagonista, Philippe, tenta di sottrarsi alla volgarità dei tempi presenti, quanto di liberarsi dalla prigione dell'ipercerebralismo ricercando le proprie leggi profonde nel contatto con la sua gente.²⁸ Tuttavia, l'indicazione fruttuosa per Philippe non riuscirà all'infelice Aurispa, che, traumatizzato dall'esperienza turpe di Casalbordino, si ritrarrà con orrore dal contatto con quella moltitudine di «carne bruta». E sarà allora che, in un ultimo tentativo di sfuggire all'inconsistenza della vita, Giorgio, colto da entusiasmo dinnanzi al «culto profondo della Terra madre eternamente creatrice», ai riti della gente contadina incarnazione dell'Ellèno pagano, si appellerà al credo di Nietzsche,²⁹ citandolo per larga parte del capitolo 3 del quinto Libro, con tasselli ora estratti dalla *Nascita della tragedia*, ora da *Così parlò Zarathustra*, ora da *Al di là del bene e del male*, ora disposti in una libera contaminazione a mosaico.³⁰ E però anche l'ebbrezza dionisiaca si rivela per Aurispa un possesso illusorio: alla sua anima «abbeverata d'ogni saggezza e d'ogni follia [...] d'ogni verità e d'ogni errore» altro non resterà che attingere al

il 15 luglio del 1889. Per questo e altri riscontri, sul quadro derivazionale anche da Amiel e Barrès, cfr. Tosi 1981 (a), pp. 5-63, e Tosi, G. (1985). «L'influence de Paul Bourget dans l'œuvre de d'Annunzio». In: *Paul Bourget et l'Italie*. Publié sous la direction de M.-G. Martin-Gistucci. Genève: Slatkine, pp. 173-201.

28 Ad avvicinare d'Annunzio a Barrès doveva esser stato proprio Bourget con il ritratto a lui dedicato negli *Essais de psychologie contemporaine* quale esempio d'*esprit d'analyse à vide*. Ma, in tutt'uno col giudizio bourgettiano, di Barrès aveva colpito d'Annunzio la *Visite à Léonard de Vinci*, un'interpretazione in chiave squisitamente pateriana della *Gioconda*, che, pubblicata nel giugno del 1889, avrebbe lasciato sicura traccia nel terzo epodo della *Chimera*, *Al poeta Andrea Sperelli* (cfr. Tosi 1981a, p. 17) e, di qui, all'interno delle *Vergini*, nel ritratto d'aura pateriano-vinciana dell'«enigmatica» e «impassibile» Violante: «isolata, intangibile, fuori della vita comune».

29 È questo, tuttavia, anche un punto di contatto con il georgismo tolstojano di *Guerra e pace* e di *Anna Karenina* che informava le pagine dell'*Innocente*.

30 Ma tutti ricavati dall'antologia *À travers l'œuvre de Frédéric Nietzsche: Extraits de tous ses ouvrages* curata da Paul Lauterbach e Adrien Wagnon (1893). Per la ricostruzione dell'approccio dannunziano alla filosofia di Nietzsche, si veda il ben noto Tosi, G. (1973). «D'Annunzio découvre Nietzsche». *Italianistica*, 2-3, settembre-dicembre, pp. 481-513: in particolare, per il riferimento al *Trionfo* e il relativo raffronto intertestuale, pp. 491-496 e 506-513. L'inizio della frequentazione del filosofo tedesco è attestato in d'Annunzio a partire dal 25 settembre 1892, quando sul *Mattino* di Scarfoglio usciva l'articolo «La Bestia eletiva», ispiratogli dalla lettura, su probabile suggestione dell'amico napoletano, del saggio di Jean de Néthy, «Nietzsche-Zarathustra», comparso sulla *Revue Blanche* nell'aprile del 1892. L'anno dopo, tuttavia, largamente attingendo a più luoghi della *Philosophie de l'Art* di Hippolyte Taine, d'Annunzio sarà autore di un'articolata difesa della musica wagneriana a fronte delle critiche che le erano state mosse dal filosofo tedesco: cfr. «Nella vita e nell'arte: Il Caso Wagner». *La Tribuna*, 23 luglio, 1; 3 agosto, 2; 9 agosto, 3, 1893, in *SG*, 2, pp. 233-251.

magico filtro della musica wagneriana, precipitando, novello Tristano, in quella morte da sempre desiderata e, in aderenza al copione tragico, egli avrà con sé anche la nuova Isolda. Per quasi l'intero capitolo 1 del Libro 6, nel mentre Giorgio legge a Ippolita il libretto del *Tristano*, d'Annunzio, alternando alla traduzione francese del Challemeil-Lacour il commento del Nerthal,³¹ tenterà di ricavare dalla lettera dei *fontes* quei valori musicali che trasformino la conclusione del suo romanzo in un campione di *Wort-Ton-Drama*, del quale la parte recitata sarà appunto la morte dei protagonisti. Questi ultimi esempi di narrato colpiscono per l'inevitabile scarto stilistico e per la minor capacità di tenuta struttiva non solo in rapporto ai capitoli dell'*Invincibile*, ma alla stessa sezione supportata dal riferimento tematico barresiano. In conclusione, a differenza dell'*Innocente*, il *Trionfo* rappresentava un fallimento sotto il profilo della τέχνη, non riuscendo esso a fondere le diverse voci rispondenti alle due fasi, la vecchia e la nuova, della creazione del romanzo, e dunque configurando, nel suo eterogeneo composto, un episodio di mimetismo mal costruito. Un fallimento, al tempo stesso, dal punto di vista teorico, poiché il notevole *écart* segnato dalle incursioni in territorio nietzschiano e wagneriano ben poco in verità rientrava in quella definizione di romanzo, forma d'arte «capace di contenere una vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi», sussunta dal dibattito d'oltralpe e affermata ad Ogetti l'anno successivo; tale scarto discendeva, piuttosto, da un equivoco categoriale, nello slittamento, non del tutto deliberato o ponderato, da una prosa narrativamente orientata a un discorso liricizzato, condotto all'insegna della poesia filosofica estratta da Nietzsche e soprattutto della metafora musicale derivata da Wagner.

Un'esperienza utile, tuttavia, quale presa coscienziale complessiva. Col *Trionfo*, cioè, il poeta-romanziero avrebbe misurato tutta la giustezza del motto «O rinnovarsi o morire» consegnato alla Serao ancora il 6 gennaio del 1892. Ed ora, per non «morire», s'imponeva una decisa sterzata di percorso: le spinte liricizzanti contenute nel profondo dovevano liberarsi anche in superficie, segnando quell'effettiva uscita dai «vincoli della favola» che, proclamata *a posteriori* nella dedicatoria michettiana del romanzo, era però nella pratica testuale rimasta lettera morta. S'inaugurava così, con *Le vergini delle rocce* (1895), la seconda fase della narrazione dannunziana, entro la quale lo scrittore, forte anche della strumentazione teorica acquisita, dava fiato alla propria vocazione entro la simbolistica forma del *roman-poème*,³² approdan-

31 Cfr. *Quatre poèmes d'opéras: R. Wagner*. Traduction anonyme de Paul-Armand Challemeil-Lacour (1861). Paris: Librairie nouvelle, e Nerthal, (1893). *Tristan et Yseult: la passion dans un drame wagnérien*. Paris: Firmin-Didot. La segnalazione di questi consistenti prelievi dannunziani è notoriamente ad opera di Tosi, G. (1981b). *Appendice III*, p. 53 e sgg.

32 «Il romanzo-poema è genere diffuso presso la letteratura simbolistica francese degli anni '90, incline a dissolvere le tradizionali categorie estetiche per far luogo, all'interno

do a un genere di «trama narrativa» delineata «solo emblematicamente».³³ Primo, sia pur parziale, tentativo di romanzo «vario di suoni e ritmi *come un poema*», il dettato delle *Vergini* mostra di poggiare su d'una peculiare duplicità di voce lirica e voce oratoria, d'incursione interiorizzata e d'attivistico proclama. Se, infatti, l'alterazione del genere risponde in prima istanza alla liberazione dell'io lirico, il quadro della personalità umana e artistica di d'Annunzio esige – come lo esigerà nel *Fuoco* – che tale emersione poggi su d'un supporto ideologico sollecitato dal suo determinante autobiografismo. A fornirlo qui notoriamente sarà la trama dottrinale di Nietzsche, saggiato e tradito per sostanziare la centralità superomistica di Claudio Cantelmo. Sul piano dei *maîtres à penser*, conferma l'impegno dannunziano in direzione di un'arte nuova il mutato quadro dei *fontes* rispetto al ciclo della *Rosa*; scomparse pressoché interamente le suggestioni struttive della *langue* realista,³⁴ nelle *Vergini* si attualizzano i frutti dell'approvvigionamento tecnico-teorico affrontato con impegno matto e disperatissimo all'ingresso degli anni Novanta: pel comporsi delle direttrici ideologiche e nervature raccontative, oltre a Nietzsche, ecco d'Annunzio ricorrere a Gabriel Séailles, cui si deve la metafora vinciana, coordinata fondamentale del romanzo-poema in tutt'uno col principio che l'Arte non deve imitare, bensì «continuare» l'opera della Natura superandola.³⁵ Ora ripresa e trasferita alla visione dell'artista-aristocrate Claudio Cantelmo, tale nozione investe l'intero paesaggio fisico e mentale del romanzo.³⁶ Sulla concezione dello «stile della Natura» molto peso ha al contempo esercitato il platonismo idealizzante di Angelo Conti, sottile conoscitore e interprete del Pater, autore nel '94 del *Giorgione*, saggio che d'Annunzio recensirà nelle celebri *Note* sul *Convito* e che, *artifex additus artificii*, allora come ora egli appare assumere in proprio.³⁷ Ma su tale concezione

del racconto, alla dimensione lirica»: Lorenzini, N. *Introduzione a Le vergini delle rocce (VR)*, in *PR*, 2, p. 1089.

33 In cui «la trama narrativa si delinea solo emblematicamente, tutta racchiusa nel movimento poematico»: Ferrata, G. *Prefazione a d'Annunzio, G. (1978). Le Vergini delle Rocce*. Milano: Mondadori, pp. 3-18: 4.

34 Non mancano, tuttavia, alcune notabili eccezioni, per le quali cfr. la n. 42.

35 Rinvenuto dal saggista francese nei capolavori leonardiani: «[...] la nature [...] ne se donne qu'à l'esprit qui lui révèle ses propres secrets et par l'effort vers l'idéal lui apprend ce qu'elle cherche, *la continue en la dépassant* [...]. Voilà l'ambition de Léonard, il ne se tient pas à ce qui est, il veut *continuer la nature* par la fantaisie» (citato da Tosi 1981a, p. 36).

36 Ai cui occhi, infatti, «Ciascuno sviluppo di linee [...] s'inscriveva sul cielo col significato sommario di una sentenza incisiva e *con l'impronta costante di un unico stile*» (*VR*, p. 22).

37 Le «Note su Giorgione e su la critica» comparvero sul primo numero del *Convito*, gennaio 1895 (*SG*, 2, pp. 287-311). Qui invero, interpretando il pensiero contiano, d'Annunzio affermava essere lo stile «il segno dell'idea», l'«impronta del genio su la materia dominata» (p. 289). In effetti, lo stile costituisce per il Conti del *Giorgione* «un concetto eminentemente filosofico – è un principio ordinatore [...] che estrae dalla molteplicità delle apparenze e delle varie manifestazioni dell'esistenza, l'«idea» – le cui radici affondano nella tradizione

anche si avverte l'influsso di Hippolyte Taine, presso il quale l'arte, attraverso l'individuazione dei caratteri essenziali degli oggetti, svela ciò che costituisce l'essenza delle cose convertendo il reale in ideale: definizione che, scopertamente riecheggiata nell'articolo *Una tendenza*,³⁸ è sottesa a certi ritratti di stagiato nitore del romanzo, evidente trasfigurazione operata dall'arte di Cantelmo-d'Annunzio sul corpo della Natura.³⁹ Accanto ai molti altri possibili, già questi rilievi bastano a suggerire come *Le vergini delle rocce* siano il prodotto d'una raffinatissima contaminazione, d'un intreccio di letture le più diverse ma tutte ricondotte ad armonioso accordo dalla comune direttrice lirica.⁴⁰ Arabesco di stilizzate movenze, tra preraffaellismo cimiteriale alla Aristide Sartorio e incanto raggelato alla Maeterlinck, nel ritmo frasale quanto nella gamma della *palette* descrittiva *Le vergini* rappresentano un campione della mimesi wagneriana invocata dal Wyzewa, che, già tentata nel vicino *Trionfo*, raggiunge qui risultati assai più persuasivi. Ritmo sintattico e impieghi luministico-cromatici sono invero finalizzati alla resa vibrante dell'*animus* di Claudio che ri-crea il paesaggio con i suoi occhi d'artista. In tale musicale «orchestrazione dei colori, legata a tonalità ascendenti e discendenti»⁴¹ sono da ricercarsi i veri «incunaboli» della prosa del *Fuoco*.⁴²

idealistica e della cui complessità il critico è pienamente consapevole»: Ricorda, R. (1993). *Dalla parte di Ariete: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni, p. 62. Ma vedasi anche, a cura della medesima, il ricco studio introduttivo a Conti, A. (2007). *Giorgione*. Novi Ligure: Città del silenzio.

38 «[...] l'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, plus complètement et plus clairement que ne font les objets réels [...]. Ainsi les choses passent du réel à l'idéal, lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant d'après son idée»: Taine, H. (1879). *De l'Idéal dans l'Art*. Paris: Baillière, p. 2. E così, tra lasciti metabolizzati di Amiel e Schopenhauer, tra Taine e Séailles, avrebbe scritto d'Annunzio: «L'arte, esprimendo con più forza e con più lucidità quel che la natura esprime oscuramente [...] può rendere evidente ciò che ancora non è dimostrabile [...]. Quegli scrittori di cui parlo, tra i quali sono io, [...] cercheranno di unire il loro pensiero con quello della Natura ch'essi vorranno continuare [c.d'A.]; [...] poiché l'uomo è, secondo la sentenza di Leonardo "modello del mondo": cercheranno di rivelare il loro universo [c.d'A.]» «Una tendenza». *Il Mattino*, 30-31 gennaio 1893: cfr. SG, 2, pp. 123-124.

39 Come in VR, p. 59: «Fermi il cavallo [...]. Un silenzio altissimo regnava i luoghi grandiosi e solitari [...] una luce immobile illuminava tutto egualmente; e nella luce e nel silenzio, dalle èsili foglie alle rocce gigantesche, le cose apparivano disegnate con una nitidezza di contorni quasi cruda». Opportunamente, Niva Lorenzini richiamava a riguardo la «nitidezza» che il Taine «della *Philosophie de l'Art* riconosce negli artisti del Rinascimento, veri "voyants"», le cui «"formes colorées sont [...] le langage naturel de l'esprit"»: cfr. Lorenzini, VR, p. 1143, n. 1.

40 Per le altre, assai numerose e complesse, fonti del romanzo, si rinvia direttamente al ricco commento introduttivo di Lorenzini, VR, pp. 1089-1106.

41 Cfr. Lorenzini, VR, p. 1142, n. 2. Di tale tecnica esemplare è VR, p. 56, in cui si descrivono la valle del Saurgo e i pinnacoli dominanti della catena del Corace investiti dal tramonto. Per l'importanza della poetica wagneriana in d'Annunzio e il rapporto con la teorizzazione del Wyzeva, cfr. in particolare Tosi 1981 (b), pp. 21-23.

42 Tuttavia, oltre a queste fonti accertate, il corredo del romanzo inaspettatamente comprende prestiti d'altra provenienza che l'alveo simbolista della fine secolo. Interamente

Il tentativo di arte nuova effettuato con le *Vergini* troverà dunque il suo più maturo compimento nel fascinoso «antiromanzo» del 1900, ove la 'morte' del narrato ottocentesco par epifanizzarsi più limpidamente che altrove. S'intenda, tuttavia, che l'emancipazione dal linguaggio della tradizione, pur raggiungendo nel *Fuoco* il suo punto massimo, non doveva essere totale. Esercitandosi non su d'un breve campione come *Le vergini*, bensì su d'un racconto esteso, la resezione dei «vincoli della favola» avrebbe richiesto un portato strutturante alternativo e diverso. Sarebbe stato invero necessario procedere non ad uno slittamento (l'assorbimento della prosa entro il dominio della poesia, lirica e drammaturgica), ma ad una effettiva ri-definizione funzionale tutta interna alla *prosa di romanzo*. Ma qui è il punto. Vero è che il trascendimento della *langue* narrativa ottocentesca non muoveva in d'Annunzio da un'omogenea dialettica categoriale, bensì nasceva dal peculiare fronteggiarsi di linguaggi non equivalenti quali la prosa e la poesia. Simile intervento avrebbe dunque irradiato sempre più scoperte modalità *destruentes*, procedenti per sottrazione e disarticolazione del *récit* (gli «episodi staccati» cui si riferisce Mariano),⁴³ ma da un epicentro collocato affatto all'esterno del discorso narrativo. Affermata, cioè, per nuclei oppositivi sempre più estesi, non però nella totalità del sistema, la negazione-sostituzione della *langue* realista non poteva nel *Fuoco* darsi per intero: ne costituisce prova irrefutabile quel nucleo poetico, cui più volte si richiama Mariano, rispondente alla primitiva tela del romanzo: il «dramma di passione, che si svolge a Venezia, a Firenze e a Roma», composto di «osservazione diretta e di poesia», annunciato a Georges Hérelle il 21 marzo del '96 e di lì a poco riaffermato nell'intervista di Ernest Tissot: «un roman de passion contemporaine, le *Feu*, dans lequel il cherchera à décrire un des plus étranges et des plus subtils conflits d'âmes qui se puissent

modellata su Flaubert, dall'*Hérodias* a *Salammbô*, è infatti la visione che dall'alto del Corace s'offre a Claudio e Anatolia (VR, pp. 179-180). È l'affiorare di un alfabeto narrativo tipicamente connesso a modelli di spazialità forte: la scelta della topologia *plongeante*, cara ai padri del realismo secondottocentesco, avrebbe indotto d'Annunzio a fare i conti con l'occhio del personaggio, trascinando con sé le memorie della plastica fantasia di Flaubert. Una presenza limitata, ma da non trascurarsi quale possibile indizio del permanere, persino a questa altezza, d'irrisolte contraddizioni entro la poiesi del racconto dannunziano: per tutto ciò, si permetta di rinviare a Giacon, M.R. (1991c). «Lo spazio e il personaggio». In: Gibellini, P. (a cura di), *D'Annunzio europeo = Atti del convegno internazionale Gardone* (Riviera-Perugia 8-13 maggio 1989). Roma: Lucarini, pp. 79-131. In particolare si vedano le pp. 119-120.

43 Cfr. Testo, 2.4, *Dal 25 luglio 1899 al 13 febbraio 1900*, e qui in particolare 2.4.3 *Nuovi contrasti di Vita e d'Arte e loro soluzione* [...].

imagner».⁴⁴ Ancora i «vincoli della favola», dunque, ben riconoscibili nella riproposizione, risalente alla prima fase di stesura nel giugno 1896, d'una trama intessuta di dolore e gelosia poggiate sull'adusato triangolo della tradizione: con il futuro Stelio conteso da Eleonora Duse e Giulietta Gordigiani, poi Foscarina/Perdita e Donatella Arvale. Stando ai termini dell'enunciazione, nulla sembra cambiato rispetto al progetto del *Piacere* espresso il 27 novembre dell'87 a Enrico Nencioni: «Il dramma è di alta passione; i personaggi son tre, due donne e un uomo, e tutt'e tre *eletti* di mente e di spirito».⁴⁵ A dispetto d'ogni acquisizione teorica e della magistrale, ormai, perizia dell'artefice, lo schema parrebbe ripetersi intatto. Ma anche sbarazzandosi, com'egli s'impegnerà a conseguire, della vecchia *fabula*, sarebbe pur sempre rimasta la necessità di un'ossatura struttiva, che, se non volevasi ricavarsi dalla letteratura, sarebbe, allora, ricavata direttamente dalla vita. Sarebbe dunque stato un cambio di materia o di materiali, non tanto di principio: la sostituzione della «favola» realista per la trascrizione del nucleo esperienziale vissuto e patito con e per la Duse, e dell'esaltante fervore di Stelio-Gabriele, poeta, drammaturgo, compositore, immerso nel *sublime* dell'opera sua. Indubbiamente non s'inganna Mariano nel ricondurre la problematica stesura del romanzo al contrasto dell'Arte con la Vita, ossia all'arduo compito, che il romanziere si trova a fronteggiare per l'intera Parte Prima, d'innalzare la materia del «dramma di passione» intervenendo sui valori *d'en bas* cui s'informava la primitiva ideazione del *Fuoco*. Ed è anche fondato l'insistere dello studioso sulla responsabilità ch'ebbe la Duse nel distogliere (e in più occasioni) l'artista dal romanzo di-vertendone l'attenzione verso il genere teatrale. Resta però il fatto che l'ascendenza dusiana s'era incontrata e fusa, e sin da subito, con un richiamo imperioso che già era dentro di lui, il teatro per d'Annunzio non essendo che lirica tradotta in azione, l'altra faccia insomma d'una vocazione incompatibile con il discorso narrativo: Eleonora, con la sua straordinaria presenza scenica e certo anche amatoria, vi aveva dato forma, ma nulla più. Piuttosto, come si accennava, vanno segnalati fattori di logica artigianale quanto d'interiore dissidio. L'autobiografismo dannunziano costituisce, invero, il coagulo di nodi diversificati, in parte confliggenti fra loro, in parte singolarmente complementari: se esso è invero da ricondursi a una forma di metonimica estensione, segnale dell'*Auctor* emanante dalla funzione *io*,⁴⁶ sul piano della confezione narrativa

44 Lettera e intervista commentate da Mariano: cfr. Testo, 2.2-2.2.1, *Dal 21 marzo 1896 al 21 marzo 1897. Individuazione del Fuoco. Inizio della stesura. Contrasti di Vita e d'Arte*, n. 76.

45 Ossia, i futuri Elena Muti, Maria Ferres e Andrea Sperelli: cfr. d'Annunzio, G. (1939). «Lettere ad Enrico Nencioni (1880-1896)». Con una Notizia di Roberto Forcella. *Nuova Antologia*, 74 (403), pp. 3-30 (LDN): si veda p. 28. L'evidenziazione di *eletti* è dannunziana.

46 Come già, con altri termini, osservava Emilio Mariano nell'ottava delle sue *Conclusioni*: v. il paragrafo 2.1. della presente *Introduzione (Componenti e percorsi di Weltanschauung)*, n. 8 e relativo testo.

simile dispositivo testuale appare segnato da una *ratio* che, negata quanto si voglia, muoveva pur sempre dalla necessità di rinserrare entro qualche struttura la massa fluida e ondeggiante della poesia, almeno finché essa non avesse trovato autonomo sbocco. Non sarà perciò un caso che l'ultima ripresa compositiva del romanzo si attui subito dopo le prime *Laudi* alcyoniche, da queste appunto traendo la «volontà [...] veemente» di canto, ossia il coraggio d'uscire allo scoperto come poeta entro il dominio della narrazione. E sarà, allora, quel tipico – reperibile fin dal *Piacere*, studiatamente saggiato nelle *Vergini*, ma qui condotto a sistema – procedere per quadri irrelati che appunto discende dal rarefarsi e disfarsi degli schemi evenemenziali. Da qui pertanto, dal contrasto fra tradizione e vocazione profonda, le cause più rilevanti della tormentata genesi del romanzo, il cui *iter*, a prescindere dall'eccezionale altezza dei risultati, sembra avere qualcosa in comune col *Trionfo*: l'ardua trasformazione d'un nucleo ideativo 'arretrato' e, quindi, il progressivo cedere del *récit* a un'affabulazione avida e squisita incarnantesi in un soggetto proteso a moti di gratuita autoreferenzialità. Se tale conversione si rende evidente specie nella Parte Seconda, essa in realtà si svolge tanto bene nella prima, nell'una e nell'altra dominando incontrastata entro i quadri descrittivi che, fin dalle primissime prove del narratore, si erano visti deputati alla liberazione della «volontà di cantare»: dalla *descriptio personarum* ai quadri ecfraistici e paesaggistici derivati dai tanti «studii» veneziani di Gabriele.

Struttura sommosa, dunque, caratterizzata da elementi contrastanti, affascinanti pur sempre, la testura poetica del *Fuoco* tuttavia consegue finale unità nella coordinazione superiore di più componenti tematiche e tecnico-stilistiche. Quanto alle prime (se una distinzione fra i due aspetti sia possibile), il romanzo si snoda (nei suoi sensi più visibili) lungo percorsi di significazione che, provvisti d'una tramatura diegetica 'debole', andranno tuttavia a riempire in qualche modo gli inevitabili vuoti dell'azione. Qui faremmo rientrare i rami per così dire argomentativi del romanzo, come i tanti «atti di parola» facenti capo ad Effrena: non solo l'oratore del discorso in Palazzo Ducale (trasposizione, si sa, della già composta *Allegoria dell'Autunno*), ma l'artista travagliato che, presso la dimora di Foscarina, nel confronto coi suoi amici e seguaci, ricerca dentro di sé le vie della moderna arte mediterranea da opporsi alla troneggiante figura wagneriana. Tale arte, intuisce allora Effrena, nutrita dei succhi della sacra Ellade, saprà trionfare sul «legno e il mattone dell'Alta Franconia», ricevendo battesimo e consacrazione sul colle del romano Gianicolo in «un teatro di marmo» (*F*, p. 286). Dall'attenta consultazione delle carte operata da Emilio Mariano, si evince trattarsi d'uno sviluppo narrativo frutto d'interventi apportati durante la seconda e terza fase della stesura, grazie ai

quali d'Annunzio avrebbe cercato di agire sul primitivo *dramma passionale* della Parte Prima, accostandovi i valori di un'estetica del *sublime* ben più rispondenti alla sua attuale visione. Tale strategia in parte si fonda, sappiamo, su d'una accorta rielaborazione intratestuale, dal momento che la tessitura dialogica che sorregge l'episodio nella «vecchia casa dei Capello» si avvale di materiali estratti dall'articolo dell'agosto 1897 *La Rinascenza della tragedia*, i cui principi fondamentali sono di volta in volta posti in bocca a Daniele Glàuro e allo stesso Stelio. Ma, accanto alla fonte in proprio e alle proposizioni di Angelo Conti sulla tragedia classica,⁴⁷ è noto come il narratore del *Fuoco* si mostrasse largamente debitore nei rispetti di celebri studi coevi quali il *Richard Wagner* di Henri Lichtenberger e l'*Histoire de l'Opéra en Europe* di Romain Rolland.⁴⁸ Da simili *fontes*, puntualmente commentati nel confronto intertestuale di Mariano, d'Annunzio riceveva un *la* essenziale per l'ideazione d'uno snodo tematico che, dalla Parte Prima, attraversa l'intero racconto: la dialettica di genio germanico e genio italiano, di Wagner e Monteverdi, ove il termine della sintesi sarebbe rappresentato appunto dall'arte di Stelio-Gabriele. Evidentemente, il vettore dialogico-argomentativo contrassegna molti altri passi del *Fuoco* con esiti talvolta assai persuasivi: come le pagine avvincenti che segnano l'apertura del romanzo, là dove, fra estetica d'aura contiana e tainiana, Stelio si sofferma sulla natura delle «immagini» e sulla «condizione misteriosa da cui nasce l'opera di bellezza»;⁴⁹ o, nel pieno seguito della narrazione, il

47 Cfr. le fondamentali riflessioni contiane comparse sul *Marzocco* il 27 febbraio 1898 sotto il titolo «La tragedia antica», ora facilmente reperibili in Conti, A. (2000). *La beata riva: Trattato dell'oblio*. A cura di Pietro Gibellini. Venezia: Marsilio, 2000, pp. 154-158.

48 Si rinvia al commento del *Fuoco* di Lorenzini (*PR*, 2, pp. 1177-1204 e relative note) per le numerose fonti a carattere teorico dalle quali trae alimento la sostanza argomentativa del romanzo: articoli comparsi sulla *Revue wagnérienne* e saggi singoli sulla musica, il teatro o il pensiero nietzschiano, da Wyzewa e Dujardin a Lichtenberger, da Masqueray a Schuré e Rolland.

49 «Ah, le immagini! – esclamò il poeta, tutto invaso dal calore fecondo. – A Venezia, come non si può sentire se non per modi musicali così non si può pensare se non per immagini. Esse vengono a noi da ogni parte innumerevoli e diverse, più reali e più vive delle persone che ci urtano col gomito nella calle angusta [...]. Talune sono tiranniche, come amanti imperiose, e ci tengono lungamente sotto il giogo del loro potere. Altre si presentano tutte chiuse in un velo come le vergini o strettamente fasciate come i pargoli, e soltanto colui che sa lacerare quegli involucri può elevarle a vita perfetta. Stamani, al risveglio, la mia anima ne era già tutta ingombra; e somigliava a un bell'albero carico di crisalidi» (*F*, p. 203): così Stelio descrive il fenomeno continuo e involontario della creazione, nel suo faticoso 'estrarsi' dall'involucro delle immagini-crisalidi; un passo che rammenta curiosamente il Taine del bellissimo e ampio ritratto dedicato a Balzac nei *Nouveaux essais de critique et d'histoire*: «Vous avez vu parfois une lourde chenille aux pattes multipliées, aux dents infatigables, s'endormir et se transformer dans l'épais réseau qu'elle s'est tissé; il en sort péniblement un papillon pesant, empêtré et nourri par les débris de sa chrysalide, et que ses ailes magnifiques et énormes emportent plus haut de l'air. Tel est Balzac». A provvedere di fondamento tale riscontro v'è il fatto che nel contesto ragionativo di queste pagine troppe sono le affinità con luoghi

bellissimo campione d'arte visionaria in cui l'attrice-veggente ricrea agli occhi di Stelio le azioni della *Città morta* (F, pp. 470-474). Ma, oltre che per tramite dell'autoreferenzialità o della metaletteratura, vediamo il *Fuoco* costruire i suoi percorsi significativi agendo simbolicamente sui luoghi e sulle *personae*, in special modo quelle di Stelio e di Foscarina. Stelio è invero (e più visibilmente) assimilato al polo vitalistico di Venezia: cuore d'una irrefrenabile *joie de vivre* sin dagli anni della Cicogna pratese,⁵⁰ la «regina dell'Adriatico» è ora divenuta *Vas voluptatis*, pronta ad accogliere Autunno tra le sue «mille cinture verdi», per farsi fecondare, lei di marmo apollineo, dalla gioiosa forza dionisiaca del dio, mediatore e operatore di metamorfosi il poeta-demiurgo Stelio Èffrena. Così si legge nel celebre episodio in chiusura del Libro Primo, in cui l'artista inneggia alla vita e alla creazione col favore della «Città anadiomene»:

Il naviglio virò di gran forza. Un miracolo lo colse. I raggi primi del sole trapassarono la vela palpitante, folgorarono gli angeli ardui su i campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore, incendiarono la sfera della Fortuna, coronarono di lampi le cinque mitre della Basilica. *La Città anadiomene fu regina su l'acque* con tutti i suoi veli lacerati.

«Gloria al Miracolo!» [...] Nello splendore purpureo della vela egli stette come nello splendore del suo proprio sangue. Gli parve che tutto il mistero di quella bellezza gli chiedesse l'atto trionfale. Si sentì capace di compierlo. «*Creare con gioia!*» (F, p. 320).

Ma Venezia raccoglie nel suo grembo anche una vitalità più riposta – che potrebbe scambiarsi per mortifera sostanza, come in effetti la visse la maggior parte dei *décadents* –, celata in quella sua putredine pullulante di

diversi dell'opera tainiana, dai *Nouveaux essais* all'*Idéal dans l'art* allo stesso trattato di fisiologia *De l'Intelligence*, perché le si possano ritenere casuali: a riguardo, si consenta di rinviare a Giacon, M.R. (2009). *I voli dell'Arcangelo: Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*. Piombino: Il Foglio, pp. 248-252.

50 Si pensi al compito d'italiano del giovanissimo Gabriele dedicato alla «regina dell'Adriatico», rievocante «le feste magnifiche del primo giorno dell'Ascensione, quando il Doge si recava sul Bucentoro a sposare il mare» e «Venezia prendeva un aspetto meraviglioso e superbo», dandosi «ad una festa sfrenata»: affermazione di un *amor de lonh* nota alla critica solo come il primo dei 'plagi' del poeta, trattandosi d'una letterale trasposizione dalla guida di Alphonse Royer, *Venezia la bella* (cfr. Zorzanello, G. (1983). «Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana». *QdV*, 37, gennaio-febbraio, pp. 11-26: in particolare pp. 20-21, n. 1). Ciò non toglie che simile testimonianza s'inscrive a tutti gli effetti nella protostoria del romanzo: già vi si delineano quei mitologemi (Venezia al 'femminile' e vaso di *Voluptas*) che, con l'aiuto di Pompeo Molmenti e di molte altre fonti, saranno della Venezia del *Fuoco*. Si precisa che per questo e altri luoghi successivi ci siamo avvalsi di materiali già utilizzati nel nostro *Venezia Città-Donna nel «Fuoco»* in Atti del Convegno *Venezia per d'Annunzio: Percorsi tra le arti, la storia, la scrittura* (Venezia 4-5 novembre 2013-Università di Ca' Foscari), in corso di pubblicazione.

«millions de bactéries», «tout un poison», meta di coloro che «ont besoin de se faire mal contre la vie [...] dans une ville où nulle beauté n'est sans tare». ⁵¹ Con essa no, non può identificarsi Stelio, ch'egli è altrimenti composto; potrà però esplorarla con rabdomantica sonda d'artista e volgerla alla sua creazione, poiché, già scriveva il recensore del *Giorgione* contiano, la torpida belletta veneziana, «asservita dalle colonie umane», «ammalata delle malattie degli uomini», disvela a chi sappia coglierne i segni una formidabile potenza generativa, «come se le vene si moltiplicassero nella nostra carne portando un volume di sangue bastevole a nutrire il cuore d'un titano». ⁵² Torpore, malattia, animale *tristitia* sono dunque funzionali ad una pulsante («come un polso misterioso») pienezza di vita. È già invero in queste righe la composita visione di Venezia che sarà disvolta nel *Fuoco*: la sua «immobilità quasi mortale» è «febbre divorante»; il suo «spirito di vita, fatto d'aspettazione appassionata e di contenuto ardore» già risuona del canto imperioso di Dioniso-Autunno, pronto a possedere la città dalle «mille cinture verdi». E, insieme, del canto dell'esteta, che anela a trasformarsi «per mezzo di una voluttà [...] nel tempo medesimo mortale e creatrice». Tutto ciò affermerà nella sua orazione Stelio:

Io pensava in un pomeriggio recente - tornando dai Giardini per quella tiepida riva degli Schiavoni [...] - io pensava, anzi assisteva nel mio pensiero come a un intimo spettacolo, alla nuziale alleanza dell'Autunno e di Venezia sotto i cieli.

Era per ovunque diffuso *uno spirito di vita, fatto d'aspettazione appassionata e di contenuto ardore*; che mi stupiva per la sua veemenza ma che pur non mi sembrava nuovo poiché io l'aveva già trovato raccolto in qualche zona d'ombra, sotto *l'immobilità quasi mortale* dell'Estete,

51 Celebri luoghi, campioni della diffusa interpretazione *fin de siècle* su Venezia, del Barrès di *La mort de Venise*, in Barrès, M. (1903). *Amori et dolori sacrum*. Paris: Félix Juven, pp. 110-111.

52 «Soprastava a Venezia una di quelle ore che si potrebbero chiamar pàniche, in cui la vita sembra sospesa ma non è, ché anzi la sua immobilità risulta da passione concentrata e da violenza repressa. Sul cielo azzurro e duro come uno smalto passava a tratti un vapore rossastro, simile all'esalazioni delle fornaci; che non era se non l'alito dell'uragano raccolto in agguato su l'orizzonte della laguna morta. *L'acqua dei canali deserti - quella triste acqua prigioniera, asservita dalle colonie umane, che sembra divenuta quasi animale, presa dai contagi, ammalata delle malattie degli uomini, febricitante - distendeva il suo torpore palustre* innanzi alle porte chiuse dei palazzi, sotto la concavità dei ponti. Qua e là i riflessi dei mattoni corrosi e dei marmi disgregati ricomponavano nel suo specchio un'immagine d'incredibile opulenza; o, d'improvviso, *sul suo strano odor febrile* una barca carica di frutti al passaggio spandeva la fragranza e quasi il sapore dei dolci succhi [...] | Con quali parole ridire la vertigine che davano alla nostra anima tutte quelle cose mute immobili e pur esalanti uno spirito di passione e di tristezza non conosciuto sotto alcun altro cielo? Il senso della vita pareva elevarsi in noi per gradi come una *febbre divorante: era come se le vene si moltiplicassero nella nostra carne portando un volume di sangue bastevole a nutrire il cuore d'un titano*»: cfr. d'Annunzio, G. *Note su Giorgione e su la critica*, in *SG*, 2, pp. 306-307.

e l'aveva anche sentito fra *lo strano odor febbrile dell'acqua* vibrar quivi a quando a quando come *un polso misterioso*. – Così, veramente, – io pensava – questa pura Città d'arte aspira a una suprema condizione di bellezza [...]. Ella tende a rivelar sé medesima in una piena armonia quasi che sempre ella porti in sé possente e consapevole quella *volontà di perfezione* da cui nacque e si formò nei secoli come una creatura divina. *Sotto l'immobile fuoco dei cieli estivi, ella pareva senza palpito e senza respiro, morta nelle sue verdi acque; ma non m'ingannò il mio sentimento quando io la indovinai travagliata in segreto da uno spirito di vita bastevole a rinnovare il più alto degli antichi prodigi* (F, p. 233).

Coniugazione, quella di d'Annunzio, assolutamente originale nel quadro del tempo e che neppure con Nietzsche molto ha da spartire: fra Apollo, il reggitore della «pura città d'arte» che «aspira a una suprema condizione di bellezza», e Dioniso, il fecondatore sotterraneo, l'Osiride egizio. Per quanto tuttavia riguarda la protostoria del romanzo, vi è da rammentare un breve anello intermedio fra le *Note su Giorgione* e quella *Glosa all'Allegoria dell'Autunno* che, recitata l'8 novembre 1895 nella Sala dorata del Ridotto della Fenice, costituisce il primo nucleo composto del *Fuoco*.⁵³ Ci riferiamo alla criptica annotazione, datata 26 settembre 1895, del *Taccuino* 6: «Amori. et. dolori. sacra».⁵⁴ Tradizione vuole che essa siglasse l'incontro del poeta con la Duse al «Danieli» e che poi si attribuisse il predicativo *sacra* ad Eleonora sulla base del sonetto così intitolato.⁵⁵ Perché, tuttavia, al contempo non cogliervi un'allusione ai *seminalia* del romanzo? Se tale invero fosse il senso della nota dannunziana, si potrebbero qui intravedere i poli della medesima dialettica su cui s'incentra la complessa *dispositio*

53 L'epigrafe retrodatata, che si legge alla fine della *Glosa all'Allegoria dell'Autunno* (A.A), «*Nell'ottobre del 1895, chiudendosi la prima | "Esposizione internazionale d'Arte" | in Venezia*», è un probabile *escamotage* per accontentare i delusi ideatori della Mostra, Riccardo Selvatico e Antonio Fradeletto, nel tentativo, non troppo riuscito, di dissimulare la vera natura di questo 'discorso', chiara prolusione al romanzo veneziano: cfr. A.A (2005). In: Andreoli, A. (a cura di), *Prose di ricerca, di lotta, di comando...* (PdR), 2 voll. Milano: Mondadori: si veda il secondo volume, p. 2207.

54 Così recita per intero il T 6: «Amori. et. dolori. sacra. | * 26 settembre 1895. | Hôtel royal Danieli | Venezia» (T.T.I, p. 77). Su tale nota tornerà, da altra prospettiva, Emilio Mariano, in 2.1.1, *Incunaboli del Fuoco* [...].

55 Il sonetto cui si fa riferimento fu «pubblicato la prima volta nel 1905 nell'«Illustrazione Abruzzese» di Popoli»; esso reca la data 1898, mentre «nel fregio disegnato dal Cascella» per la rivista abruzzese «si legge [...] "febbraio 1896" [...]. Occorre tener presente il sonetto e le varie date 1895, 1896 e 1898 messe dal D'A., perché da esse si può con sicurezza stabilire la prima origine di più intimi rapporti con la Duse» (Bianchetti, E. «Note a Taccuini». In: T.T.I, p. 1233). Per la genesi del sonetto si veda, però, anche il commento di Mariano, E. (1962). *Sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori, pp. 135-137: questo luogo sarà ripreso in Testo, 2.3-2.3.1, *Dal marzo 1897 al 25 luglio 1899. Interruzione: la donna-attrice nella Vita e nell'Arte dell'uomo-poeta* [...], n. 272 in particolare.

dell'*Allegoria* autunnale: l'*Amor*, il principio della voluttà incarnato da Venezia, e la sua reazione con il complemento del *Dolor*, da intendersi, secondo il poeta stesso, nel senso particolare di «ansia», «desiderio» e «volontà di gioire», «febbre di passione infinita», legati alla creazione.⁵⁶ Infine, perché vedere qui allusa soltanto la donna in carne ed ossa e non anche la *Sorcière* dalle mille metamorfosi e verdi seduzioni?

Quest'ultima associazione, tra il soggetto umano trasferito nell'artistico *agens* Foscarina-Perdita, e la *Voluptas* di cui Venezia è *persona*, trova precisa conferma nell'operatività testuale, dal momento che su Venezia-Foscarina s'incentra l'interazione, essenziale per l'economia del racconto, di vitalità e melanconia. Foscarina aderisce, ben più in profondità che Stelio, all'anima veneziana nella sua duplice declinazione: ella è espressione di vitalità incontrollabile, sottratta al dominio del razionale maschile sia pur quello di un artista come Stelio Èffrena – e di *tristitia*, legata allo scorrere del Tempo e all'avvertimento certo della fine, come nel busto di Francesco Torbido.⁵⁷ Tra Venezia e Foscarina d'Annunzio ha invero tracciato una rete di simbolici rinvii, sicché la prima diviene Donna attraverso la seconda, che a sua volta ne è figura. È proprio Stelio a rendere la metafora operativa:

per lui vanendo a un tratto la visione smisurata dei luoghi e degli eventi, *la creatura notturna riappariva ancor più profondamente commista con la Città dalle mille cinture verdi e dagli immensi monili*. Nella città e nella donna egli vedeva ora una forza d'espressione non mai veduta prima. *Luna e l'altra ardevano nella notte d'autunno, correndo per le vene e per i canali una medesima febbre* (F, p. 285).

Il ponte metaforico sarà dunque costituito dai luoghi associati a Foscarina, figura autunnale, di quell'opulenza presaga della vecchiezza e presto diserta, ma un tempo collegata all'irrefrenabile vitalità ctonia. Ella è novella Persefone – suo per eccellenza il *melagrano* infero –, figlia di Demetra, la germinatrice di messi e, pertanto, quale corrispettivo del Dioniso egizio,

⁵⁶ Così, infatti, si coglie in A.A. pp. 2195-2196 e poi in F, p. 239: «Veramente, non è per giungere un dio su la Città che gli si offre?» io chiedeva a me medesimo, sopraffatto dall'ansia e dal desiderio e dalla volontà di gioire che tutte le cose intorno a me esprimevano come invase da una febbre di passione infinita. Ed evocai l'artefice più possente perché con le forme più fiere e con i colori più fulgidi mi raffigurasse quel giovine dio aspettato».

⁵⁷ La registrazione dell'opera del Torbido risale ad una visita di d'Annunzio all'Accademia nel giugno 1896, riportata nell'AT 3 (T.T.II, p. 37): «La donna vecchia di Francesco Torbido (veronese) che tiene nella mano il cartiglio su cui è scritta la terribile parola "*Col tempo*" è tutta rugosa, sdentata, floscia». Nel romanzo, il dato verrà trasposto entro la visita di Stelio e Foscarina alla villa di Stra: «In un'altra, la Foscarina entrando disse: | - Col tempo! Anche qui. | V'era, su una mensola, una traduzione in marmo della figura di Francesco Torbido, resa più orrida dal rilievo, dallo studio sottile dello statuario nel distinguere a una a una con lo scalpello le grinze, le corde, le fosse» (F, p. 412).

dea della vita sotterranea;⁵⁸ da lei, appunto detta *donna dionisiaca*, emana una «potenza di fecondazione e di rivelazione» tale da far sus-sultare nell'artefice «l'opera ch'egli nutriva, ancora informe ma già vitale» (F, p. 282). In effetti, il confronto fra il tracciato delle annotazioni dannunziane consegnato ai *Taccuini* e la resa nel romanzo attesta come in Foscarina pienamente si attualizzi la coniugazione delle due componenti. Già fissato nelle note del T 8 (giugno 1896), diverrà oggetto d'una splendida ricreazione nel romanzo *l'hortus conclusus* di Radiana di Glanegg,⁵⁹ uno dei *tópoi* maggiormente deputati all'espressione della mestizia veneziana, cui, non a caso, sarà proprio Foscarina a condurre Stelio. Affatto speculare il rapporto tra lo spazio e la protagonista, come fra quest'ultima ed altre simboliche emanazioni: non solo, naturalmente, fra l'attrice e la sfiorita Contessa, ma, in un allargarsi di *pietas* rievocativa, anche Soranza Soranzo, la figlia del doge Giovanni,

58 L'associazione Foscarina-Persefone è posta fin dalle prime pagine del romanzo, nei versi del «drama sacro» di cui sarebbe autore Stelio - l'annunciata e mai compiuta dannunziana *Persefone* - che l'attrice qui recita «con voce sommessa» (F, p. 207). Tale associazione sarà ripresa esplicitamente nella descrizione del giardino di Palazzo Capello, laddove si assiste al violento manifestarsi della passione dei due amanti: «I frutti magnifici pendevano sul suo capo, recanti in sommo la corona d'un re donatore. Il mito del melagrano riviveva nella notte come al passaggio della barca ricolma su l'acqua vespertina. - Chi era ella? Persefone signora delle Ombre? [...] Aveva ella guardato il mondo delle sorgenti, numerato nella terra sotterranea le radici dei fiori immote come le vene in un corpo impietrito?» (F, p. 309). Il *melograno* ricorre anche nei *Taccuini* 8 - «I melograni [cors. nostro] fioriti di fiori violentemente rossi» del giardino Eden alla Giudecca - e 9 - «I melograni numerosi [c. d'A.]» del giardino di Palazzo Capello - (T.T.I, pp. 108 e 118), motivo pienamente innestato (giugno 1896) nella creazione del romanzo. Tuttavia, per il frutto di Persefone e il correlato episodio del giardino Capello bisogna cercare premessa nell'ottavo di quei *Sonnets cisalpini* che d'Annunzio inviava a Georges Hérèlle il 24 dicembre 1896: «Les paupières couvraient lourdes ses yeux ardents, | toutes rouges encor des voluptés fiévreuses; | [...] | Je lui cueillis alors un des fruits mûrs pendants | sur nos fronts, par pitié des lèvres douloureuses | Du bout de ses doigts blancs comme des tubéreuses | elle écrasa le fruit de pourpre sur ses dents» (*Aestus erat*, vv. 1-8): cfr. *D'Annunzio à Georges Hérèlle: Correspondance accompagnée de douze Sonnets cisalpini*, Introduction, traduction et notes de Guy Tosi, Paris, Denoël, 1946, pp. 302-307 e 312-313. A tale corrispondenza è un sobrio cenno nella nota di Tosi a *Aestus erat* (p. 312): «L'attitude de l'amant est celle de Stelio Effrena envers la Foscarina "assoiffée et lasse"; voir dans le *Feu* (p. 139 de la trad. française) une scène analogue dans un jardin de Venise». Del resto, l'importanza dei *Cisalpins* per la germinazione del *Fuoco* si trova ben individuata nel commento di Mariano all'invio dei *Sonnets*: cfr., alla relativa data, il Testo, 2.2-2.2.1, *Dal 21 marzo 1896 al 21 marzo 1897. Individuazione del Fuoco* [...].

59 Cfr. il T 8: «Venezia: 16 giugno 1896. + + + + | | Nella Calle Gambara, presso l'Accademia, è l'orto chiuso dove vive la donna che, sentendosi sul punto di sfiorire, diede una gran festa di congedo e poi si ritirò per sempre nelle sue segrete case - ermeticamente serrate - perché gli estranei non assistessero al deperimento e allo sfacelo di sua bellezza. | Le persiane delle case sono inchiodate. Tutto è silenzio e mistero. Negli alberi cantano gli uccelli - | | Giornata grigia, fumosa, col vento di Greco. Piove - 16 giugno '96.» (T.T.I, p. 105). Menzione alla Calle Gambara compare anche nell'AT 3: «Calle Contarini - Corfù - e Calle Gambara - La Casa chiusa [c. d'A.]» (T.T.II, p. 44).

reclusa a prigionia, attesta il Molmenti, per l'esser moglie d'un Querini.⁶⁰

- [...] Passiamo per la Calle Gambarà. Non volete sapere la storia della contessa di Glanegg? Guardate! Sembra un monastero.

La calle era soletta come il sentiere di un eremo, grigiastria, umidiccia, sparsa di foglie màcere. Il grecolevante creava nell'aria una fumèa tarda e molle che assordiva i romori. La monotonia confusa somigliava or sì or no a un suono di legni e di ferri che cigolassero.

- Dietro quelle mura un'anima desolata sopravvive alla bellezza d'un corpo - disse la Foscarina pianamente. - Guardate! Le finestre sono chiuse, le persiane sono fisse, le porte hanno i suggelli. Una sola fu lasciata aperta, quella dei servitori, per dove entra il nutrimento della morta, come nelle tombe egizie [...].

Gli alberi sopravanzando la cinta claustrale parevano fumigare per le cime quasi nude; e le passere, più numerose delle foglie malate su i rami, cigolavano cigolavano senza pause [...].

Essi tacquero. Il cigolare assiduo delle passere non sopraffaceva il silenzio delle mura, dei tronchi, del cielo; poiché la monotonia era negli orecchi loro come il rombo nelle conche marine ed essi attraverso quella sentivano la taciturnità delle cose intorno e qualche voce remota. L'urlo rauco d'una sirena si prolungò nella lontananza fumosa facendosi a poco a poco dolce come una nota di flauto. Si spense [...].

Dunque? - domandò Stelio. - Che fa Radiana? Non mi avete ancora detto chi ella sia e perché chiusa. Raccontatemi. Ho pensato a Soranza Soranzo (*F*, pp. 325-326).

Tuttavia, nel medesimo *Taccuino* 8 compaiono registrate presenze di opposto segno: la scomposta vitalità del giardino Gradenigo, dove, sì, tutto giace abbandonato, ma dove anche, nel «terreno vario», crescono erbacce, roseti, papaveri, calicanti.⁶¹ In breve, già a scorrere queste note, sorge l'impressione che d'Annunzio, eletti i *tópoi* della melanconia, senta subito l'esigenza di coniugarli con l'espressione prepotente della «Città di vi-

60 Cfr. Molmenti, P.G. (1887). *La dogaressa di Venezia*. Seconda edizione riveduta ed accresciuta. Torino; Napoli: Roux e C., p. 132: pagina evidenziata dai segni di lettura del poeta - piegatura all'angolo e tratto di lapis verde sul margine sx. La *princeps* della *Dogaressa* risale all'84 (Torino, Roux e Favale), ma l'esemplare consultato da d'Annunzio è quello dell'87.

61 Il T 8 reca infatti: «Giardino Gradenigo - Abbandonato. Nell'atrio le grandi lanterne dorate, i bracci dorati che reggono gli elmi di parata, gli stemmi di legno scolpito - | Il terreno è vario, qua e là smosso, coperto di erbacce, di roseti, di papaveri, di calicanti. In fondo v'è una specie di *pavillon* in pietra» (*T.T.I*, p. 106); ma si veda anche l'AT 2, «*Venezia - 11, 12, 13, giugno 1896*»: «Il Palazzo Gradenigo - Si sale per alcuni gradini a una specie di corte lastricata, dove l'erba cresce negli interstizii. A traverso quattro finestre protette da inferriate si vede il giardino [...]. Le inferriate esterne rugginose. La ruggine macchia i davanzali. Tutto è morto, cadente, nell'abbandono» (*T.T.II*, pp. 27-28).

ta». Molti sarebbero gli esempi citabili, ma la ricca ambivalenza figurale di Foscarina trova la sua conferma più significativa in quelle pagine del romanzo in cui la si vede, «alzata, in una veste fulva» come «quella fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia», attendere accanto a Lady Myrta l'arrivo di Stelio nel giardino del palazzo Gradenigo. La nota nostalgica dell'«exotisme dans le temps» vale qui a comporre un quadro di elegante sensualità femminile e di vibrante vitalità,⁶² che riassorbe persino la mestizia del tragitto compiuto da Èffrena, tra pietre disgiunte e felsi marciti, per giungere al «cancello del giardino tra due pilastri coronati da statue mütile»⁶³ presso il quale Foscarina, vestita del colore del levriere prediletto, *palpita* col suo «giardino *selvaggio*» in attesa dell'amato, come già Venezia in quella del divino Autunno:

«Vieni! Vieni!». In sé ella chiamava l'amato, quasi ebra, sicura ch'egli era per giungere poiché ella lo presentiva e mai era stata ingannata dal suo presentimento [...]. Immobile, ella desiderò e soffrì vertiginosamente. *Col suo polso palpitò tutto il giardino selvaggio* penetrato di calore fin nelle radici. Ella credette di perdere la conoscenza, di cadere (*F*, p. 382).

E, con l'arrivo dell'amato, la potenza dell'amante si moltiplica. A confronto di simile forza, fatta di terra, oscura e segreta, Stelio diviene un co-protagonista minore. Egli, dominato dalla razionalità della parola, *discorre* dei bellissimi animali, Foscarina *attinge* alle radici stesse dell'animalità:

Ella era là, alzata su l'erba come quegli alteri animali ch'egli amava, vestita come quello ch'egli prediligeva su i compagni, com'essi piena del confuso ricordo d'una lontana origine, e un poco stupefatta dall'ardenza dei raggi che rifletteva il muro coperto di rosai, stupefatta e fervente come in una leggera febbre. *Ella lo udiva parlare* delle cose vive, delle membra atte alla corsa e alla presa, del vigore, della destrezza, della

62 Tal genere di esotismo, assai caro a d'Annunzio, è appunto qui promosso dalla similitudine con la *rovana*, ossia quel rozzo panno («fiera stoffa») di color nero rossigno del quale è riscontro negli *Habiti antichi* di Cesare Vecellio: si veda, per ciò, il seguito del testo.

63 Questo era stato infatti il percorso di Stelio: «Nel pomeriggio la Fondamenta di San Simeon Piccolo s'indorava come una riva di fino alabastro. I riflessi del sole giocavano con i ferri delle prue allineate presso l'approdo, tremolavano [...] animando le pietre disgiunte e consunte. Alcuni felsi marciti giacevano all'ombra, sul lastrico, con la rascia guasta dalle piogge e stinta, simili a bare logorate dall'uso funebre, invecchiate su la via del cimitero. L'odore affogante della canape esciva da un palazzo decaduto, ridotto a fabbrica di cordami, per le inferriate ingombre d'una pelurie cinerina come di ragnateli confusi. E quivi, in fondo al Campiello della Comare erboso come il sagrato d'una parrocchia campestre, s'apriva il cancello del giardino tra due pilastri coronati da statue mütile su le cui membra i rami inariditi dell'edera davano immagine di vene in rilievo. Nulla al visitatore pareva più triste e più dolce [...]. L'estate dei morti illudeva la malinconia dell'amore» (*F*, pp. 378-379).

potenza naturale, della virtù di sangue [...]. Ed ella medesima, con i piedi nella terra calda, sotto i soffii del cielo, simile nel color della veste al predatore fulvo, *sentiva sorgere dalle radici della sua sostanza uno strano senso di bestialità primitiva*, quasi l'illusione di una lenta metamorfosi in cui ella perdesse una parte della sua consapevolezza umana e ridivenisse una figlia della natura, una forza ingenua e breve, *una vita selvaggia* (*F*, pp. 387-388).

Un altro caso esemplare di assimilazione di Foscarina all'anima veneziana è costituito dal già richiamato *Taccuino* 8 (16 giugno 1896), il medesimo della «Casa chiusa» di Calle Gambarà e delle note su Palazzo Gradenigo. Deputato alla registrazione della malinconia, esso però ospita, dicevamo, anche registrazioni d'intensa vitalità sul rigoglioso giardino degli Eden alla Giudecca. Al contempo, si presti attenzione al percorso dell'estensore:

Verso la Giudecca -

Presso la Salute, i navigli ancorati - carichi di legname. Il bacino di S. Marco, gli Schiavoni - dietro, nel vapore acqueo, mentre piove. Davanti, la cupola del Redentore. Si passa sotto il ponte della Croce (Giudecca), poi nel Rio della Croce. Si vede in fondo la verdura traboccare da un rosso muro -

Il giardino Eden. Lunghe pergole a' cui lati sorgono nella luce verde, a traverso la trasparenza dei pampini, lunghe file di puri gigli.

In un prato molti alberi di marasche carichi di frutti vermigli. La pioggia crepita dolcemente. Un odore *éccœurant*.

Un grande roseto, una massa di rosai -

Oleandri. Masse di garofani. Tutto in copia prodigiosa, a mucchi. I melograni fioriti di fiori violentemente rossi (16 giugno) quei fiori in cui sono già i *frutti*. Lunghe siepi di spigo. Siepi di alti papaveri. Caduti i petali rimangono le bacche, le capsule coronate.

Al confine v'è una siepe di acacie che limita. Di là, la laguna con le isole (i nomi?) una - a destra, tutta verde, l'altra con un gran casamento [...].

A destra, isolette lontane, perdute nel vapore - cinereo. San Clemente San Salvo isole-ospedali di matti.⁶⁴

⁶⁴ *T.T.I.*, pp. 107-108 (tutti *c.d'A.*). Queste esperienze si trovano registrate anche in una lettera del 17 giugno del 1896 a Georges Hérèlle, in cui, in parziale conformità con l'*AT* 2, p. 26 («A Rialto tutte le barche (da Malamocco, da Chioggia, dal Lido) cariche di verdura e di frutta. È la vigilia di Sant'Antonio (12 giugno). Una barca è piena di ciliegie e di *gigli*»), d'Annunzio confidava all'amico d'essersi recato a Venezia «per "studii" relativi al mio *Fuoco*. [...] | Venezia in questo mese è straordinariamente bella. Tutti gli orti sono in fiore. Jer l'altro, festa di S. Antonio, pel Canal grande, presso Rialto, passavano grandi barche cariche di gigli e di ciliegie: i rossi frutti e i candidi fiori! | Ho trovato "motivi" meravigliosi [...] | Addio, per oggi. Vado a fare una visita nell'isola tragica della Follia: a San Clemente,

In sostanza, è già qui inscritta, toponomastica inclusa, una tra le pagine più belle del romanzo, là dove Foscarina, in preda a gelosia – suscitata dall'ammirazione di Stelio per Donatella Arvale – e a dolorosa veggenza, si rifugia in un orto «segreto» presso la Giudecca, dove l'attendono le «sue malinconie [...] le antiche e le nuove». Quell'uomo amatissimo mai potrà esser suo: ella lo sa fin troppo bene, come fin troppo bene sa di dover a breve rinunciare a lui. Lasciata San Marco, la sfavillante «caverna d'oro» dove si era recata con Stelio, Foscarina, dunque,

Uscì sul Molo, discese in una gondola, si fece portare alla Giudecca. *Il bacino, la Salute, la Riva degli Schiavoni*, tutta la pietra e tutta l'acqua erano un miracolo d'oro e di opale [...].

Giungeva nel rio della Croce. *La verdura traboccava da una muraglia rossa*. La gondola s'arrestò a una porta chiusa. Ella sbarcò, cercò una piccola chiave, aprì, entrò nell'orto.

Era il suo rifugio, il segreto luogo della sua solitudine, serbato dalla fedeltà delle sue malinconie come da custodi taciturne. Tutte le vennero incontro, le antiche e le nuove; l'accerchiarono, l'accompagnarono.

Con le sue lunghe pergole, con i suoi cipressi, con i suoi alberi di frutti, con le sue siepi di spigo, con i suoi oleandri, con i suoi garofani, con i suoi rosai, porpora e croco, meravigliosamente dolce e stanco nei colori della sua dissoluzione, l'orto pareva perduto nell'estrema laguna, in un'isola obliata dagli uomini, a Mazzorbo, a Torcello, a San Francesco del Deserto. Il sole lo abbracciava e lo penetrava da ogni parte, così che le ombre per la loro tenuità non vi parevano. Tanta era la quiete dell'aria che i pampini secchi non si distaccavano dai tralci. Nessuna foglia cadeva, se bene tutte morissero [...].

La dolorosa si piegò come sotto un giogo. Ai suoi piedi i fili d'erba ricevevano i raggi e parevano ritenerli, respirando in una luce verde ch'essi coloravano della lor trasparenza quieta. Ella sentì salire le lacrime ai suoi cigli. Per quel velo guardò la laguna che tremolò di quel tremolio. *Una chiarezza di perla faceva beate le acque. Le isole della Follia, San Clemente e San Servilio, erano avvolte in un vapore pallidissimo; e mandavano a quando a quando per la lontananza grida fioche come di naufraghi perduti nella bonaccia [...]* (F, pp. 398-399, p. 401).

Si vedono qui trasposti molti particolari del *Taccuino* 8, dalle indicazioni del tragitto di Gabriele alla verzura traboccante dal rosso muro, dalla

di là della Giudecca. | Vi mando i petali d'un fior di melograno. Jeri, in un orto, gli alberi ne brillavano; e v'erano da per tutto papaveri fiammanti. | Da per tutto *Il Fuoco*». Tutti, effettivamente, luoghi e «motivi» che ricorreranno nel romanzo; e il giardino dove il poeta avrebbe colto il fiore del melograno è, con ogni probabilità, quello degli Eden: il segreto rifugio di Foscarina (cfr. di seguito).

descrizione del giardino ubertoso a quella delle isole avvolte dal vapore lattescente. Sono, sostanzialmente, mantenuti i dati corroboranti l'associazione di Foscarina con il selvaggio rigoglio che, si è visto, è sua simbolica estensione. Ma questa figlia di Demetra si chiama anche *Perdita*, il nome che nel contesto di tale episodio più le si addice. Non a caso, dunque, non figurano – e certo non per sola fedeltà alla variante autunnale del romanzo – i «fiori violentemente rossi» del melograno che erano nella pre-stesura (*T* 8). La polarità vitalistica doveva infatti qui armonizzarsi con la declinazione melanconico-nostalgica, nel ripiegamento doloroso della donna amante («La dolorosa si piegò come sotto un giogo»: *F*, p. 401). E, in rispondenza al canovaccio narrativo, per farsi compiuto *paysage de l'âme*, il «giardino Eden» era destinato a convertirsi in un orto «meravigliosamente dolce e stanco», assumendo la veste «porpora e croco» della «sua dissoluzione» imminente. Assente nel *T* 8, questo segmento descrittivo presenta una indubbia analogia con la voluttà «disfatta», *porpora* e *croco*, appunto, che già governava il parco della Gradeniga – correlativo oggettivo in cui Eleonora si riconobbe e di cui forse si adontò. Basterebbe rammentare la didascalia iniziale del dramma, evocante:

l'immenso giardino di delizia e di pompa, un pesante corpo di *foglie trascolorite, di fiori sfioventi, di frutti strafatti*, inclinato verso la Brenta con l'abbandono di una creatura voluttuosa e stanca che s'inclini verso uno specchio per rimirarvi l'ultimo splendore di sua bellezza caduca. La *porpora* e il *croco* dell'autunno risplendono straordinariamente sotto il sole obliquo; le ombre appaiono quasi fulve, come quelle degli antri ov'è adunato molto oro [...].⁶⁵

Tuttavia, potrà anche avvenire che la coniugazione finora descritta non si concentri in un unico personaggio, bensì si affidi all'interazione di opposti quadri situazionali facenti capo, inizialmente, ora a Foscarina ora a Stelio. Se Foscarina figura l'ambivalenza, tra Dioniso e Melanconia, che è della stessa Venezia, l'«animatore» Stelio obbedisce unicamente alle spinte della sua travolgente vitalità, che ne fanno il corrispettivo del dio Autunno. Possedere la donna sarà dunque per lui possedere la stessa Città febbricitante; sarà, ancora, possedere la stessa «Signora delle Ombre», «così smorta, così cocente e così perigliosa» (*F*, p. 309). Consumato l'evento, nel ritratto di Foscarina prevarrà la componente melanconica associata allo scorrere del Tempo. Frutto, ella si sente, «disfatto» – nel confronto con l'intatta giovinezza di Donatella Arvale:

⁶⁵ d'Annunzio, G. (2013). «Sogno d'un tramonto d'autunno». In: Andreoli, A. (a cura di), *Tragedie, sogni e misteri (TSM)*, 2 voll. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori: in particolare si veda il volume 1, p. 51.

Perduta, perduta, ella era omai perduta. Ella viveva ancóra, disfatta, umiliata e ferita, come se fosse stata calpesta senza pietà; viveva ancóra, e l'alba si levava, e ricominciavano i giorni, e la fresca marea rifluisce nella Città bella, e Donatella era pura sul suo guanciale. In una infinita lontananza dileguavasi l'ora, tuttavia così prossima, in cui ella aveva atteso l'amato al cancello, aveva udito i passi nel silenzio quasi funebre della fondamenta deserta, aveva sentito le sue ginocchia piegarsi come sotto a una percossa e la sua testa riempirsi del rombo terribile. Lontanissima era quell'ora [...].

– Addio, addio!

Era perduta. Egli s'era levato da quel letto come dal letto d'una cortigiana, divenuto quasi estraneo, quasi impaziente, attirato dalla freschezza dell'alba, dalla libertà del mattino.

– Addio!

Dalla finestra ella lo scorse su la riva respirare largamente l'aria vivida [...] (*F*, pp. 311-312).⁶⁶

A tal punto, toccherà al vitalismo di Stelio ripristinare l'equilibrio narrativo. Appena levatosi dal letto di Foscarina, lo si ode impartire al sornione Zorzi ripetuti «Voga!» ed insaziabili indicazioni di percorso, dal Palazzo Vendramin-Calergi (dimora di Wagner) alla Veneta Marina pel rio dell'Olio, al Ponte della Paglia sino ad imbarcarsi su d'un bragozzo di Chioggia e prendere il largo; e qui, mentre la vela latina si gonfia tra il meraviglioso sfolgorio dei raggi solari, eccolo avventarsi sull'uva delle Vignole, i fichi di Malamocco e il pane appena uscito dal forno (*F*, p. 316, p. 319). Egli, sappiamo, anela a disciogliersi dai lacci sentimentali e carnali che lo relegano prigioniero entro la sfera dell'individuo comune, per accedere, complice la Città anadiomene, alla libertà trionfante e gioiosa della creazione («“Creare con gioia!” | E il mondo era suo», p. 320).⁶⁷ Tanta insensibilità nei confronti dell'infelice Perdita può riuscirci odiosa, ma in ciò Stelio altro non compie che il proprio dovere di *dramatis persona*.

In breve, è in simile prospettiva, d'investitura simbolica e dialettica attoriale, di associazione e reciproco rifrangersi fra luoghi e figure, che andrebbe intravisto uno dei percorsi più rilevanti (se non il più notevole in assoluto) interni alla creazione dannunziana. Certo, come scrive Mariano, l'assimilazione, all'altezza dell'ultima battuta di stesura, di (Eleonora-) Foscarina alla Kundry wagneriana e di (Gabriele-)Stelio a Parsifal varrà a produrre uno spostamento delle *dramatis personae* verso quel sublime cui

⁶⁶ È questa la veste finale che assumeranno gli appunti dannunziani stesi nel giugno 1896, oggetto di un accurato esame di Emilio Mariano: cfr. Testo, 2.2-2.2.1, *Dal 21 marzo 1896 al 21 marzo 1897*. [...] *Inizio della stesura*.

⁶⁷ Ben lo si apprende anche dall'analisi documentaria di Emilio Mariano: cfr. Testo, 2.2.1, Tabella 1, «Appunti del dramma di passione», c. 1683 in particolare.

l'autore anelava, ma tal genere di metaforizzazione resta, a parer nostro, pur sempre inscritto in un genere di testualità più di superficie, che invero muove dalla mediazione, sin troppo scoperta, di un libresco *la*, più affermata, dunque, che estratta – per usare le parole di Stelio – dalla «crisalide» delle «imagini» (*F*, p. 203). Il più efficace intervento di d'Annunzio sugli attori e, dunque, sulla realistica radice della favola «di passione» ch'egli tanto s'impegnò a resecare, non pertiene alla rappresentazione dialogico-argomentativa, bensì al livello profondo, vero cuore dell'unità del romanzo, del trasferimento simbolico o *imaginativo*, affatto in linea con le modalità di base d'un poeticissimo *discours*.

Restano da considerarsi, per quanto brevemente, quegli aspetti che più attengono alla tecnica e allo stile del romanzo. Invero, anche il *Fuoco* riproduce la duplicità di lirica e d'oratoria che era nelle *Vergini*, e però il fatto che Stelio, il demiurgo latore di vita e dionisiaca espansione, sia provvisto d'una personalità artistica ben più caratterizzata di quella di Claudio Cantelmo consente maggiore accordo tra le due voci e, di conseguenza, più agevole espressione alla genuina vocazione plastica, pittorica e musicale dannunziana che le progressive assunzioni teoriche nel corso degli anni Novanta avevano di sicuro affinato. Opera dunque in stile 'wagneriano' e al contempo ispirata al Pater di *The School of Giorgione* (1877),⁶⁸ *Il fuoco* si orientava alla creazione del «paesaggio sonoro», d'una levitante topografia dell'immaginario che par vibrare sino a cambiare di stato entro il linguaggio del *poëta-musicus*.⁶⁹ Ma tale costruzione o pateriana «aspirazione» esigea, in rapporto al precedente *roman-poème*, un dipinger con le parole più che mai prezioso, dotato d'un massimo di motilità e capacità irradiante sì da aprirsi all'effusa spazialità della poesia. Centro propulsore della sinestesia dannunziana sarebbe perciò stato il vibratile cromatismo dei pittori veneziani, Giorgione, Tintoretto, Veronese e Bonifacio, auspici, insieme a Dioniso, del rinnovamento vivificatore ad opera dell'artista demiurgo. Tuttavia la metafora pittorica di Stelio e dell'artefice Gabriele d'Annunzio esigea anche il concorso di modelli di scrittura informati all'«espressione musicale dei colori e

68 È il celeberrimo principio pateriano, più volte ripetuto nel saggio del *Renaissance* su Giorgione: «he is typical of that aspiration of all the arts towards music [...] – towards the perfect identification of matter and form» (Pater, W. (1961). *The Renaissance: Studies in Art & Poetry*. With an Introduction and Notes by Kenneth Clark. London: Collins, p. 134). Dalla *perfect identification of matter and form* appunto discende la concezione di «Stile» sia presso Angelo Conti, imprescindibile tramite per l'assunzione del Pater, che presso d'Annunzio.

69 «L'attenzione di D'Annunzio al canto, al suono, al paesaggio sonoro è sempre così vistosa da apparire come un carattere costitutivo [...]. Infatti lo spazio che lo scrittore crea nelle sue opere [...] è una specie di sfera senza confini precisi, come la sfera occupata dalla musica [...]»: cfr. Tortoreto, W. (1991c). «D'Annunzio e la musica». In: *Atti d'A*, pp. 365-366 in particolare.

delle forme».⁷⁰ Ed è qui che si rivelerà essenziale l'apporto di quelle che Mariano, considerandole meno significative, definisce «microfonti»: in realtà, sono proprio le «suggestioni parziali» il fondamento di quella sottrazione alla cattività della mimesi che rappresenta il punto più alto del *Fuoco*. Per meglio disciogliere la parola prosastica in funzione poetica ecco invero d'Annunzio rivolgersi ai 'pigmenti' d'un *voyageur* d'eccezione quale Hippolyte Taine, che, fruito più volte in precedenza, dal *Piacere* al *Trionfo* alle *Vergini delle rocce*, fornirà col suo taccuino veneziano ispirazione a numerosi luoghi del romanzo.⁷¹ Quanto più conta rilevare è come, sia nel caso di *emprunts* tainiani ormai da lungo iscritti nella storia dell'intertestualità dannunziana,⁷² sia in quello di altri, inediti o segnalati soltanto di recente, d'Annunzio sia irresistibilmente attratto dal raffinato e sensibile colorismo di questo *voyageur* d'eccezione, e come, al contempo, del Taine egli proceda ad espungere o a retoricizzare quanto sappia di scienza ai fini d'uno svolgimento unicamente lirico e prezioso.⁷³ È un chiaro esempio della libertà con cui il poeta, là dove non abbisogni d'un supporto diegetico strutturante, sa intervenire sulla materia «ricevuta dall'esterno». Lo studioso positivista rilevava la sinergia di clima e paesaggio con l'arte veneziana:

Venise [...] est un pays distinct, différent de tous les autres en Italie, avec un sol, un ciel, un climat, une atmosphère propres [...]. Dans un pays sec, ce qui doit frapper les yeux, c'est la *ligne*; dans un pays hu-

70 Cfr. Murolo, L. (1991b). «Lo scriba del fuoco: D'Annunzio e la costruzione letteraria del "paesaggio di fantasia"». In: *Studi su d'Annunzio: Un seminario di studio = Atti del Convegno* (Chieti, 23-25 novembre 1988). Genova: Marietti, pp. 197-215: in particolare p. 201.

71 Per gli prestiti dal *Voyage en Italie* all'interno dei romanzi della *Rosa*, cfr. Giacomini 2009, pp. 206-212.

72 Come attesta la vastissima erudizione di Tosi, G. (1968): cfr. «D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor». *Studi francesi*, 4, p. 20, per l'importante segnalazione dell'*emprunt* dannunziano dal *Voyage en Italie*, là dove si descrivono la Chiesa della Salute «comme un splendide et étrange corail blanchâtre», e San Giorgio «comme une pompeuse coquille de nacre», confluito in *F*, p. 201 nell'unica descrizione della Salute: «edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine, biancheggiante in un color di madreperla», «un'immagine vaga di schiuse valve perliere su le acque natali», benché la resa dannunziana sia in realtà il prodotto d'una contaminazione, il prelievo dal Taine essendosi incrociato con un tassello gautieriano (cfr. il seguito del testo). Riferimenti notabili fornisce poi Tosi (pp. 19-20) ai prelievi letterali effettuati dal taccuino pittorico tainiano che sostanziano l'episodio dell'orazione di Stelio in Palazzo Ducale (*l'Apoteosi di Venezia* del Veronese e il ciclo di *Sant'Orsola* del Carpaccio, *F*, pp. 236 e 245), per i quali anche si veda l'ampio riporto testuale di Lorenzini (*F*, pp. 1225-1226, n. 1; p. 1229, n. 2).

73 Così è avvenuto anche per la bella pagina in cui il Taine descrive il Palazzo Ducale, visibilmente ripresa nell'analogha descrizione di *F*, p. 199, ma con l'espunzione dei richiami d'ordine storico, botanico e zoologico che erano nella fonte. A questo prestito accenna Tosi 1968, p. 19.

mide, c'est la *tache* [c.d'A.]. On l'a bien vu en Flandre et en Hollande [...]. Pareillement à Venise [...] l'œil, comme à Anvers et Amsterdam, s'est trouvé coloriste. La preuve en est dans la première architecture des Vénitiens, dans *ces bigarrures de porphyre, de serpentine et de marbres précieux qui incrustent leurs palais* [...] dans la vivacité et l'éclat de leur plus ancienne peinture nationale.⁷⁴

Ma, significativamente, nella sua descrizione d'Annunzio accoglierà la sola nota pittorica delle «*bigarrures de porphyre, de serpentine et de marbres précieux*», trasferendola alla «casa dei Dario»:⁷⁵

Lo strepito di un'acclamazione sorse dal traghetto di San Gregorio, echeggiò pel Canal Grande ripercotendosi *nei dischi preziosi di porfido e di serpentino che ingemmano la casa dei Dario* inclinata come una cortigiana decrepita sotto la pompa dei suoi monili (*F*, p. 198).

Come si vedrà anche tra breve, il fascino esercitato dal Taine sul d'Annunzio del *Fuoco* è indubbiamente di gran peso, e tuttavia la squisita *palette* descrittiva dell'«antiromanzo» richiedeva l'apporto di altri costruttori di fascinose corrispondenze tra penna e pennello: altri *voyageurs*, poeti o saggisti campioni di *écriture artiste*, hanno pertanto lasciato traccia in queste pagine, a partire da quegli *auctores* che d'Annunzio aveva prediletto negli anni Ottanta e che già avevano fatto scuola alla poesia e al suo primo, esteticissimo, romanzo. Né sarà un caso che tali apporti contrassegnino zone di significato della maggior rilevanza, come quelle riguardanti la personificazione di Venezia al femminile o il ricco quadro figurale che è di Foscarina. Così, il Gautier del *Voyage en Italie* (1852) forniva certamente a d'Annunzio più d'uno spunto o d'una suggestione. Si pensi alla rappresentazione del luminismo vibrante interno alla Basilica, dalla quale la donna fugge disperata per rifugiarsi nel giardino degli Eden: «La profonda *caverna d'oro*, con i suoi apostoli con i suoi martiri con il suo bestiame sacro, sfavillò tutta quanta dietro di lei come se vi si precipitassero le mille torce del giorno» (*F*, p. 396). E aveva scritto Gautier: «Rien ne peut se comparer à Saint-Marc de Venise [...]. La première

⁷⁴ Taine, H. (1866). *Voyage en Italie*, t. 2, *Venise*. Paris: Hachette et C.ie, pp. 399-401.

⁷⁵ Si osservi, tuttavia, che i rilievi del Taine espunti dalla descrizione vengono talvolta riassorbiti entro il tessuto argomentativo del romanzo e riportati al nuovo clima idealizzante, specie contiano. Per il passo del *Voyage* succitato, si veda il commento del Narratore al discorso di Stelio nel Palazzo Ducale, visibile adattamento delle acute osservazioni del Taine su Venezia e l'influsso del suo paesaggio sull'opera d'arte: «L'eloquenza del poeta [...] pareva [...] *continuare* i ritmi a cui obbedivano tutta quella forza e tutta quella grazia effigiate; essa pareva riassumere le concordanze indefinite che correvano *fra quelle forme create dall'arte umana e le qualità dell'atmosfera naturale ov'èllo si perpetuavano*» (*F*, p. 241). Cfr., a riguardo, Giacomoni 2009, pp. 252-253.

impression est celle d'une *caverne d'or* incrustée de pierreries [...]. Est-on dans un édifice ou dans un immense écrin?». ⁷⁶ Inoltre, il poeta degli *Émaux et Camées* approntava il campo metaforico di *Vénus-Venise*: «Pour Apelle ou pour Cléomène, | Elle semblait, marbre de chair, | En *Vénus Anadyomène* | Poser nue au bord de la mer», contribuendo a suggerire l'epiteto *Città Anadiomene* tanto caro al d'Annunzio del *Fuoco* e qui veicolo di valori simbolici che si son visti connessi alla *persona* di Stelio.⁷⁷ Infine, sul piano funzionale del trattamento dei *fontes* si osserverà come il *voyageur* gautieriano sia autore di preziose annotazioni che possono aver agevolato l'ingresso alla più sobria *palette* di Hippolyte Taine. La similitudine 'chiesa-madrepore', utilizzata dal Taine per la descrizione della Salute, «comme un *splendide et étrange corail blanchâtre*», e di San Giorgio, «comme une pompeuse *coquille de nacre*»,⁷⁸ già si leggeva in Gautier: «Sans gondole, Venise n'est pas possible. *La ville est un madrépore dont la gondole est le mollusque*. Elle seule peut serpenter à travers les réseaux inextricables et l'infinie capillarité des rues aquatiques [...], «Près de la Zecca [...] s'étend Venise, comme une *Vénus marine qui sèche sur le rivage les perles salées de l'élément natal*». ⁷⁹ E tale, «un'immagine vaga di schiuse valve *perlifere su le acque natali*», apparirà la Salute agli occhi di Stelio e Foscarina (*F*, p. 201).

Accanto a Gautier, notevole l'apporto dei Goncourt dell'*Italie d'hier*. Frutto d'un soggiorno risalente al 1855-1856 ma pubblicato nel '94,⁸⁰ questo *journal* costituisce una fonte privilegiata per il d'Annunzio del *Fuoco* in virtù del colorismo *nuancé*, trascorso dalle mobili iridescenze di gemme e metalli, che è tipico della tavolozza goncourtiana. Ecco, ad esempio, come vi si dipinge il tratto del Canal Grande che dà sulla Dogana:

De notre fenêtre (décembre, 10 heures du matin), le ciel bleuâtre devient à l'horizon *couleur d'opale*, et il semble flotter, tout là-bas, sur la mer, comme un crêpe, d'un bleu indiciblement tendre, s'en allant à la dérive. – Sur ce ciel des dômes et des campaniles, à l'apparence

76 Gautier, Th. (1876). *Voyage en Italie*. Paris: Charpentier, p. 107.

77 Gautier, Th. (1970). «Émaux et Camées, Le poème de la femme», vv. 25-28. In: *Poésies complètes*, 3 tt. Paris: Nizet.

78 Cfr. n. 72.

79 Cfr. Gautier 1876, pp. 72 e 77. Ma si veda anche l'elegante stilizzazione della Cattedrale di Notre-Dame in *Poésies diverses, Le sommet de la tour*, vv. 149-151: «Puis l'église elle-même, avec ses colonnettes, Qui semble, tant elle a d'aiguilles et d'arêtes, Un *madrépore immense, un polypier marin*» (Gautier 1970, 2).

80 de Goncourt, E. & J. (1894). *L'Italie d'hier: Notes de voyages 1855-56*. Paris: Charpentier & Fasquelle. La pubblicazione dell'*Italie* è in realtà ad opera del solo Edmond. Come questi precisa nella *Préface* («Auteuil, mars 1893»), il breve giornale raccoglie unitariamente il vecchio carnet di annotazioni dei due fratelli e gli schizzi dello scomparso Jules.

d'argent oxydé – Près de la Giudecca, on dirait le soleil sur les flots jouant aux ricochets avec *des palets de diamants et de feu*, ou secouant *une cotte de mailles d'acier poli* [...]. – Contre la Dogana, dans une *chaude ombre violette*, les voiles *couleur tabac* des barques *s'illuminent fauvement*, et sur *la boule d'or que le soleil incendie*, *resplendit* dans son élancement *la Fortune* volante [...]. L'eau est engourdie, pâmée, figée, et *les mâts jaunes* des bateaux *et les palais roses* *s'y reflètent*, comme en une huile où les arêtes des lignes *se noieraient* dans du gras liquide.⁸¹

La lezione complessiva di questa pagina appare trasfusa là dove Stelio, avvistata «una gran vela rossa e nera», prende «la bordata del largo verso Chioggia», un passo, come si è visto, di grande rilevanza nella sua qualità di dionisiaca espansione e che, pertanto, era opportuno nutrire con l'adozione d'una *palette* più che mai preziosa. L'ascendenza va certo assunta in termini generali, nell'utilizzo di quel tocco opalescente e iridato appreso fin dalla giovinezza alla scuola degli scrittori di Francia, cui, dopo Gautier e Zola, i Goncourt avevano recato un essenziale apporto; ma anche puntuale, nella coincidenza simultanea di effetto luministico e di onomastica, là dove si rappresenta la «sfera della Fortuna», che orna la Dogana, *incendiata* dai raggi solari.

Egli scorse una gran vela rossa e nera, allora allora issata [...].

La vela latina si gonfiò, purpurea [...]. La barca prese la bordata del largo, volgendo la prua verso San Servolo. La riva parve inarcarsi a sospingerla. Nella scia si mescolarono *i filoni*, *uno glauco*, *l'altro roseo*, producendo un *vortice opalino*; poi si cangiarono, alternarono tutti i colori, come se l'onda prodiera fosse *un'iride fluida* [...].

Il naviglio virò di gran forza. Un miracolo lo colse. *I raggi primi del sole* trapassarono la vela palpitante, folgorarono gli angeli ardui su i campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore, *incendiarono la sfera della Fortuna*, coronarono di lampi le cinque mitre della Basilica. La Città anadiomene fu regina su l'acque con tutti i suoi veli lacerati (F, p. 318, p. 320).

[– Contre la Dogana, dans une chaude ombre violette, les voiles couleur tabac des barques s'illuminent fauvement, et sur *la boule d'or que le soleil incendie*, *resplendit* dans son élancement *la Fortune* volante]

Ma anche altrove, già nelle pagine esordiali, d'Annunzio riecheggia:

Come il *latte azzurrino dell'opale* è pieno di fuochi nascosti, così l'ac-

81 de Goncourt 1894, pp. 49-50.

qua pallida eguale del gran bacino conteneva uno splendore dissimulato [...]. Di là dalla selva rigida dei vascelli fermi su l'ancora San Giorgio Maggiore appariva in forma d'una vasta galea rosea con la prora rivolta alla *Fortuna* che l'attraeva dall'alto della sua *sfera d'oro* (*F*, p. 202).

[De notre fenêtre (décembre, 10 heures du matin), *le ciel bleuâtre* devient à l'horizon *couleur d'opale*, et il semble flotter, tout là-bas, sur la mer, comme un crêpe, d'un bleu indiciblement tendre, s'en allant à la dérive [...]. – Contre la Dogana, dans une chaude ombre violette, les voiles couleur tabac des barques s'illuminent fauvement, et sur *la boule d'or que le soleil incendie, resplendit* dans son élanement *la Fortune* volante].

La musicale levità di stile e l'intonazione squisita dei Goncourt hanno anche agevolato l'ingresso nel romanzo di qualche tessera erudita. Tale quella derivata dagli *Habiti antichi* di Cesare Vecellio per la *fulva rovana* di Foscarina:

Lady Myrta chiamava i suoi cani. La Foscarina stava presso di lei, alzata, in una *veste fulva che pareva fatta di quella fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia*. Il sole avvolgeva le due donne e le rose in un medesimo tepore biondo (*F*, p. 379).

[Et queste tutte, e l'altre deputate ad altri servigi di casa, vanno vestite ordinariamente di *saia tané*, ò lionata, *che à Venetia si dice rovana*; ò pure d'altro colore alquanto scuro, come pavonazzo od altro. Portano in testa un fazzoletto di seta bianca, ò di bavella, e si coprono le spalle con un velo di seta, ma senza veruno ornamento].⁸²

Ma, prima che da Foscarina, la *veste fulva* «detta rovana» veniva indossata da Lucrezia, la camerista mandata dalla Gradeniga a spiare Pantèa nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Il dato figura nella relativa didascalia:

La spia, Lucrezia, sopraggiunge ansante, svelta e ondulata come un veltro. Ella è vestita d'una *veste fulva, detta rovana*; e ha il capo tutto avvolto in uno *zendaletto che palpita al soffio veemente*.⁸³

Puntuale indicazione, fra le molte e consistenti, di come il dramma del '97 partecipi della medesima officina del romanzo, condividendone i te-

82 Cfr. Vecellio, C. (1590) «De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo, libri due, fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiarati». In: *Venetia: presso Damian Zenaro: il capitoletto Serve et fantesche, ò massare di Venetia*, c. 149.

83 TSM, 1, p. 63 (il corsivo è mondadorianò).

mi, fra cui il primitivo nucleo poetico dello schema 'a tre', e soprattutto le fonti, quali, per i ragguagli storici e descrittivi, gli studi fondamentali di Pompeo Gherardo Molmenti, *La dogaresa di Venezia e Storia di Venezia nella vita privata*. Ora in particolare, espunto il dettaglio dello *zendaletto* – il *fazzo* o il *velo di seta* vecelliani –⁸⁴ e con l'aggiunta di un ragguaglio toponimico corrispondente a quello del Vecellio – «à Venetia» –, l'intero contenuto della didascalia, inclusa la similitudine col *veltro* (Lucrezia «sopraggiunse [...] *svelta e ondulata come un veltro*»), si travererà appunto nel *Fuoco* a costituire il bellissimo ritratto di Foscarina in piedi presso Lady Myrta nel giardino del palazzo Gradenigo. Si osservi come la terrestre animalità cui attinge la metaforizzazione di Foscarina, assimilata al «levriere fulvo», muova proprio dalla *fulva rovana*:

- Helion! Sirius! Altair! Donovan! Ali-Nour! Nerissa! Piuchebella!

Seduta sul sedile contro il muro abbracciato dai rosai, Lady Myrta chiamava i suoi cani. La Foscarina stava presso di lei, alzata, *in una veste fulva* che pareva fatta di quella *fiera stoffa detta rovana* usata *nell'antica Venezia* [...].

- *Siete vestita come Donovan*, oggi — disse Lady Myrta all'attrice sorridendo. — Sapete che Stelio predilige Donovan sopra tutti gli altri?

La Foscarina si colorò di rossore. Ella cercò con gli occhi il *levriere fulvo* (*F*, p. 379).

Se la fonte vecelliana appare restituita nella sua interezza, si noterà che *fulvo*, impiegato sia nel *Sogno* che nel *Fuoco*, risponde, sì, all'indicazione cromatica degli *Habiti antichi* («*saia tané, ò lionata [...] rovana*») ma con l'acquisto di un'inflexione preziosa affatto estranea al passo del Vecellio. Ora, fra le varie bellezze e curiosità dell'*antica Venezia*, il taccuino goncourtiano si soffermava proprio proprio su:

L'amusant livre, ce livre du parent du Titien, ces *Habiti antichi* de Cesare Vecellio, en leur originale édition de 1590: livre qui [...] vous fait revoir les hommes et les femmes *de l'antique Venise*, dans le luxe, la pompe, le faste, la bombagia de leurs costumes. Voici le doge des premiers siècles, dans son costume d'empereur byzantin.⁸⁵

E, traducendo pressoché alla lettera il passo citato, Edmond trascriveva

⁸⁴ Lo *zenda* con cui d'Annunzio avvolge il capo a Lucrezia è propriamente il tipico scialle veneziano, con lunghe frange, di colore generalmente nero, che le donne portavano sulla testa e sulle spalle. Tuttavia, per la forma diminutiva (*zendaletto*) e la sua leggerezza («palpita al soffio veemente») farebbe pensare sia al *fazzo* che al *velo di seta* menzionati dal Vecellio.

⁸⁵ Cfr. de Goncourt 1894, pp. 43-44.

la *saia tané o rovana* del trattato nella «*couleur fauve*» che d'Annunzio impiegherà per la veste di Lucrezia e di Foscarina:

Et défilent ainsi devant vos yeux toutes les classes, toutes les professions, tous les métiers: – les bravi [...] les marchands [...] les gondoliers [...] les courtisanes [...] les basses prostituées [...] les servantes *dans leurs robes de serge de laine, de la couleur fauve, qui s'appelait à Venise rovana*, un voile blanc couvrant leur tête, et enveloppant leur humble silhouette.⁸⁶

Che d'Annunzio avesse consultato di persona l'opera del Vecellio, nel mentre, in quell'estate del 1897, attendeva sia al dramma che alla stesura del romanzo, è ipotesi più che verosimile,⁸⁷ ma, vista l'amplissima serie di vesti commentate dal Veneziano, è abbastanza improbabile che egli andasse giusto ad eleggere la «saia rovana» di «serve et fantesche» non fosse stato per qualche tramite letterario a lui prossimo. E tale sarebbe stato il caso degli amati Goncourt.

Tanto basti per esemplificare, sia pure con questi pochissimi tasselli, la miniera intertestuale che ha sorretto l'*inventio* descrittiva dannunziana, suggerendo alla *palette* dell'autore del *Fuoco* modalità fondamentali per la conduzione della sua poetica prosa. Chiuderemo, dunque, la nostra campionatura con un riscontro sul *labor intus* che dovette governare il dramma ma tanto bene il romanzo *in fieri*. L'autunno del '97 è quando anche si svolge, testimoniata dal *Taccuino* 16, la visita con la Duse alla dimora patrizia di Stra e alla Riviera del Brenta. Si sa come, prima d'essere assunti nel *Fuoco*, i medesimi temi che si vedranno legati a Foscarina – malinconico incombere della vecchiaia e decomposto declino della bellezza diserta – fossero celebrati nella figura della Gradeniga e nella voluttà disfatta del suo giardino. Trasponendo dunque dal dramma al romanzo l'interpretazione decadente del paesaggio del Settecento in villa, d'Annunzio immetteva nella sua spigolatura erudita un apporto singolare, estratto non dagli storici veneziani, bensì dall'ampio serbatoio d'Hippolyte Taine. Lo si riporta non solo per il suo interesse 'genetico', ma anche in precisa relazione allo studio di Emilio Mariano: quale «suggerione» che a buon diritto si potrebbe inscrivere nel repertorio delle «macrofonti» del romanzo. Si tratta, infatti, d'un passo della *Philosophie de l'Art* dedicato alla statuaria in quanto espressione dell'«art central de la Grèce»: precisamente là dove, fondendo sensibilità poetica, erudizione e filosofia, il Taine descriveva i

⁸⁶ Cfr. de Goncourt 1894, pp. 48-49.

⁸⁷ Annotando un fitto piano di letture presso la Marciana, d'Annunzio riportava il titolo dell'opera del Vecellio: cfr. l'AT 6, in cui, a seguito della data «14 Luglio 97», figura una lista di *Opere di Musica* che tuttavia ingloba anche gli *Habiti antichi*, unica scritta graficamente evidenziata (T.T.II, pp. 61-62).

resti grandiosi della città di Delfi e l'enorme spoliazione delle sue *statue* destinate a *popolare* Roma e la campagna romana. Pagina di gran fascino: tanto più per d'Annunzio, ben memore del viaggio in Grecia nell'estate del '95 e della visita al santuario.⁸⁸ Fra il diario ellenico, recante precise tracce di quest'opera del Taine,⁸⁹ e la stesura del *Fuoco* vi sarebbe stato il *Taccuino* 16 (1897), che, per buona parte confluito nel romanzo, oltre a suggestivi *tableaux* veneziani, racchiude una descrizione del paesaggio della Brenta, poi sfondo della sciagurata visita di Stelio e Foscarina alla Villa Pisani. Tra le note di maggior rilievo è appunto la presenza delle statue ornanti le antiche ville signorili, malinconiche testimonianze del «lusso della vita anteriore»:

A Fusina la riva bassa, le case.

Il tram costeggia la Brenta che ha l'aspetto d'un canale tra argini verdi. Appaiono le ville, le rovine: prima la Villa Foscara, disabitata. *Rimangono qua e là le statue. Statue sui pilastri dei cancelli, statue nel mezzo di un orto, tra i cavoli. Statue su i muri di cinta.*

Le ville sono state restaurate, trasformate in case volgari, abitate da gente modesta; ma *le statue testimoniano il lusso della vita anteriore.*⁹⁰

La registrazione è certo trapassata nel romanzo, ma all'interno d'un complessivo scarto in senso aulicizzante, basato sulla figura della congerie, su d'un cospicuo impiego dello stile nominale e sul visibile piegarsi del ritmo sintattico alla misura del verso. E le *statue*, da nostalgiche testimoni del passato a petto del degrado moderno, sono ora divenute il «*popolo disperso*» d'una detronizzata mitologia:

Dalla Foscara alla Barbariga le ville patrizie [...] si disgregavano nell'abbandono e nel silenzio [...]. I muri di cinta erano abbattuti, rotti i pilastri, contorti i cancelli, invasi dalle ortaglie i giardini. Ma qua, là, da presso, da lungi, ovunque, nei frutteti, nelle vigne, tra i cavoli argentati, tra i legumi, in mezzo ai pascoli, su i cumuli di concime e di vinaccia, sotto i pagliai, alla soglia dei tugurii, *ovunque per la campagna fluviale s'alzavano le statue superstiti. Erano innumerevoli, erano un popolo*

⁸⁸ Per il soggiorno greco di d'Annunzio, si veda la preziosa ricostruzione di Tosi, G. (1947). *D'Annunzio en Grèce: Laus Vitae et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*. Paris: Calmann-Lévy. In particolare, per la visita a Delfi avvenuta il 5 agosto 1895, v. pp. 85-92: pp. 86-87. Cfr., anche, Tosi 1968, p. 24, in cui si segnala come il taccuino dannunziano del viaggio in Grecia sottintenda un'attiva lettura della *Philosophie de l'Art*.

⁸⁹ Cfr. Tosi 1968, pp. 23-28.

⁹⁰ In *T.T.I.*, p. 221. Le annotazioni sul paesaggio della Brenta risalgono al 7 novembre 1897 (p. 220), data che potrebbe dunque afferire a un primitivo spunto per il celebre episodio del *Fuoco*.

disperso, ancóra bianche, o grige, o gialle di licheni, o verdastre di muschi, o maculate, e in tutte le attitudini e con tutti i gesti, Iddie, Eroï, Ninfe, Stagioni, Ore, con gli archi, con le saette, con le ghirlande, con le cornucopie, con le faci, con tutti gli emblemi della potenza, della ricchezza e della voluttà [...] (F, pp. 410-411).

In realtà, fra le due redazioni, la spoglia stesura del *Taccuino* e l'intensissima ri-creazione lirica del romanzo, sarebbe appunto intercorsa la lezione tainiana. La reminiscenza è perfettamente riconoscibile, seppur appaia trattata secondo le consuete modalità destoricizzanti e retoricizzanti:

Les hommes de ce temps ont observé le corps nu et en mouvement au bain, dans les gymnases, dans les danses sacrées, dans les jeux publics. Ils ont remarqué et préféré celles de ses formes et de ses attitudes qui manifestent la vigueur, la santé et l'activité [...] la forme abstraite et pure [...] la blancheur immobile des pacifiques et augustes effigies en qui le genre humain reconnaît ses héros et ses dieux. Aussi bien, la statuaire est l'art central de la Grèce [...] aucun n'a si bien exprimé la vie nationale; aucun n'a été si cultivé et si populaire. *Autour de Delphes, dans les cent petits temples qui gardaient les trésors des cités, «tout un peuple de marbre, d'or, d'argent, de cuivre, d'airain, de vingt airains divers et de toute teinte, des milliers de morts glorieux, en groupes irréguliers, assis, debout, rayonnaient, véritables sujets du Dieu de la lumière (1)».*⁹¹ Quand plus tard Rome eut dépouillé le monde grec, *l'énorme ville eut son peuple de statues presque égal à sa population des vivants.* Aujourd'hui, après tant de destruction et de siècles, *on estime qu'on a retiré de Rome et de sa campagne plus de soixante mille statues.* On n'a jamais revu une pareille floraison de la sculpture, une si prodigieuse abondance de fleurs, de fleurs si parfaites, une pousse si aisée, si continue et si variée; vous venez d'en trouver la cause en creusant le terrain de couche en couche, et en remarquant que toutes les assises du sol humain, institutions, mœurs, idées, ont contribué à la nourrir.⁹²

Vivo in lui il ricordo della visita a Delfi – episodio di 'vita vissuta che produce conoscenza' o «*Erlebnis* Grecia» ha scritto Mariano –, ma prima ancora affascinato dalle pagine tainiane sulla perfezione dell'arte greca, d'Annunzio, ormai immerso nella «capolavorazione» del nuovo romanzo, finiva per assumerle entro un trattamento marcatamente simbolistico e

⁹¹ Nota del Taine a piè di pagina: «Michelet, *Bible de l'humanité*, p. 205». In effetti, la fantasia dannunziana sembra essere stata alquanto sollecitata dalla figura della congerie che regola questa citazione.

⁹² Taine, H. (1879). *Philosophie de l'Art en Grèce: Leçons professées à l'École des Beaux-Arts*. Paris: Baillière, pp. 111, 113-115.

liricizzante, in linea con il suo attuale progetto di romanziere e memore, a un tempo, del suo passato di poeta «paradisiaco».

0.4 Criteri di revisione e trascrizione del testo

L'impossibilità da parte di Mariano di completare la revisione del suo studio ci ha costretti ad operare sul testo con un intervento a più livelli. Fermo restando il criterio della massima fedeltà al senso dell'originale e all'*usus* stilistico dell'autore, si è dovuto in primo luogo procedere a illimpidire l'espressione, specie là dove il gusto, notoriamente tipico di questo studioso, per una concettualizzazione densa e spesso ellittica rischiasse di trasformarsi in *obscuritas* o, addirittura, di tradire le intenzioni del testo.

A tal ordine di revisione, evidentemente assai delicato e complesso, si è unito quello della veste grafica: si sono rispettati, quale costume scrittorio dell'autore, taluni dannunzismi o cultismi grafici (*immagini, giuoco, séguito, sùbito, spazii, inizi, rinunciare, pronunziare, ricuperare, simbolizzare...*), mentre si è intervenuti sull'impiego del carattere maiuscolo, che, forse per la grande familiarità con la lingua tedesca, Mariano ha utilizzato anche là dove si trattava di un uso non necessario o addirittura difforme dalla norma italiana (il *Romanzo per Il fuoco*, il *Romanziere per d'Annunzio...*), limitandolo all'indicazione di particolari simbolismi oppositivi (es. *Arte vs. Vita*), di categorie e astrazioni generali (es. *Spirito e Materia; la Donna*, per la figura femminile delle *Laudi*), o di figure attoriali (es. *l'Antagonista*).

Nel rapporto documentario sono stati tenuti presenti i comuni criteri dell'*editing*: operazione che si è tentata di svolgere con la maggior accuratezza possibile. Riguardo a quest'ultimo punto, le citazioni prodotte sono state tutte sottoposte a controllo e uniformate alla fonte dal punto di vista grafico-interpuntivo e nell'uso dei capoversi. Là dove, nel saggio dello studioso, fossero presenti puntini di sospensione leggibili come segnali di *pro memoria* o di citazione abbreviata, si è ritenuto opportuno, nel testo o nelle note, riempire la lacuna a vantaggio della *perspicuitas* interpretativa. Similmente, per agevolare il riscontro da parte del lettore, ci si è avvalsi di edizioni reperibili anche al di fuori della Biblioteca Privata e degli Archivi del Vittoriale presso i quali Mariano era di casa. Ci riferiamo, soprattutto, ai carteggi del poeta con corrispondenti come Georges Hérelle o gli editori Emilio e Giuseppe Treves, per i quali ci si è serviti delle raccolte a cura di Mario Cimini e Gianni Oliva, basate su collazione più ampia o su lezione più accurata di quella di cui poteva avvalersi lo studioso all'atto della stesura;⁹³ o per le *interview* rilasciate dal poeta e per gli scritti su

93 Per la corrispondenza con Hérelle, oltre al carteggio curato da Guy Tosi (1946), Mariano aveva utilizzato il microfilm del *Fondo dannunziano* della «Bibliothèque Municipale» di Troyes, e, per Emilio Treves, quello della *Raccolta dannunziana* della Biblioteca Nazionale

riviste, che si sono rintracciati nelle varie sedi disponibili, quali gli *Scritti giornalistici* mondadoriani curati da Annamaria Andreoli o le *Interviste a D'Annunzio* a cura del medesimo Oliva. Alla pari, i documenti autografi depositati presso il Vittoriale, e dallo studioso rinviati ad APV senza ulteriore specifica, sono stati corredati dei necessari ragguagli e aggiornamenti, come nel caso delle lettere di Eleonora Duse, da noi prese in visione verificandone la trascrizione anche nel recentissimo volume curato da Franca Minnucci,⁹⁴ e naturalmente nel caso delle carte del *Fuoco* qui prodotte: un controllo, quest'ultimo, reso quanto mai necessario dal costume di Mariano d'impiegare, nella trascrizione degli autografi, il corsivo tra virgolette alte e puntini fuori di parentesi. Infine, si sono contestualizzate nei punti di sutura indicati dall'A. le riproduzioni di carte dannunziane che lo studioso aveva predisposto, ma non inserito, ai fini del suo esame.

Per quanto riguarda le note a piè di pagina, sono state mantenute quelle già figuranti nell'originale, benché anch'esse integrate di dati talvolta lasciati in sospenso e uniformate ai criteri bibliografici generali qui adottati.⁹⁵ Infine, in numerosi casi si sono trasferiti nelle note i numerosi rinvii documentari, che, posti fra parentesi nel testo, impedivano la fluidità della lettura: materiali spesso ad uso d'un personale *pro memoria*, evidentemente in attesa di diversa collocazione o destinazione.

di Roma, entrambi depositati al Vittoriale; per la corrispondenza con Giuseppe Treves, si era avvalso delle due sillogi ad opera di Enzo Maccagnolo comparse su *Convivium* nel 1958 e nel 1959 (cfr. la *Bibliografia generale*). In questi e altri casi i riferimenti forniti dall'A. nel testo per mezzo di sola sigla (G.H., E.T., G.T., E.D. *etc.*) e indicazione di data (es. «L. di E.D. a G. d'A., 21 marzo 1898, Nizza», «L. di d'A. a G.H., 5 aprile 1898, Settignano») non sono stati cassati, ma sciolti dall'abbreviazione nel testo e integrati, in nota, da relativo aggiornamento e completamento di dati.

94 Cfr. *Bibliografia generale*. Anche la Minnucci, tuttavia, si limita a rinviare genericamente ad APV, anche se, più precisamente, il carteggio dusiano è conservato presso l'AGV e qui ordinato cronologicamente in cassette: v. per ciò Testo, n. 117.

95 Ossia: riferimenti completi per la prima occorrenza, solo il cognome dell'autore e l'anno per le segnalazioni successive. Similmente, si sono fornite indicazioni scorciate per i contributi comparsi negli *Atti dei Convegni dannunziani*: riferimenti completi alla prima occorrenza, mentre, per i rinvii ripetuti, solo il cognome dell'autore, seguito dall'abbreviazione *Atti d'A* e l'anno di pubblicazione. Le raccolte di saggi e di carteggi ricorrenti sono state indicate con il nome del curatore e la data o con apposita sigla (es. *CDH*, per *Carteggio D'Annunzio-Hérelle*; similmente, ci si è avvalsi di sigla per gli scritti creativi di d'Annunzio. Si precisa, infine, che i corsivi nelle citazioni dagli epistolari o dai taccuini dannunziani rispondono a evidenziazioni tutte presenti nell'originale. I ragguagli per esteso, inclusi quelli relativi al presente paragrafo introduttivo, figurano nella *Bibliografia generale*.

Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal *Fuoco* alle *Laudi*

Emilio Mariano

1 Premessa

Maria Rosa Giacon

Sommario 1.1 Studi sulla genesi del *Fuoco* – 1.2 Problemi della ricerca: Autografo. Classificazione delle fonti. Per una dichiarazione di metodo – 1.2.1 Autografo – 1.2.2 Classificazione delle fonti – 1.2.3 Per una dichiarazione di metodo

1.1 Studi sulla genesi del *Fuoco*

La genesi del *Fuoco* è stata oggetto di varie ricerche. Le rammentiamo secondo ordine cronologico:

– Nicola Francesco Cimmino (1953), in *Dialoghi*, 1 (2), maggio-giugno. Il testo fu poi ripreso e ampliato in *Poesia e Poetica in Gabriele d'Annunzio (Problemi di critica dannunziana)*. Firenze: Centro Internazionale del Libro, 1959, pp. 139-265.

– Il dottor Cimmino, vissuto al Nord negli ultimi tempi di guerra, ebbe la ventura di essere il primo a disporre d'un gruppo di autografi per il *Fuoco* negli Archivi del Vittoriale e a trascriverli – non autorizzato, sembra. Solo dopo la morte di Gian Carlo Maroni, primo Sovrintendente del Vittoriale, il Cimmino pubblicò le sue ricostruzioni, manomettendo gli autografi e datandoli tutti al giugno 1896. La ricostruzione, condotta da un estraneo ai lavori, non è credibile.

– Tosi, G. (1963). «D'Annunzio vu par Romain Rolland». *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*. Nice, pp. 3-39.

– Tosi, G. (1967). «Une source inédite du *Fuoco*: Romain Rolland». *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 20 (2), pp. 133-141.¹ Il Tosi scoprì Romain Rolland prima come fonte per la vicenda biografica dannunziana,

1 [Cfr., altrimenti, Tosi, G. (1963). «D'Annunzio visto da Romain Rolland». *Il Ponte*, 19 (3-4), pp. 339-362 e 505-521. Entrambi gli scritti riportati dall'A. sono ora disponibili in Tosi, G. (2013). *D'Annunzio e la cultura francese: Saggi e studi (1942-1987)*, 2 voll. A cura di Maddalena Rasera. Prefazione di Gianni Oliva con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi. Lanciano: Carabba: si veda il volume 1, pp. 241-303 e 407-420 (poi Rasera 2013). Parzialmente riportate dal Tosi, del musicologo francese contano le testimonianze biografiche racchiuse in Rolland, R. (1947). «Gabriele d'Annunzio et la Duse». *Les œuvres libres*, n.s., 20 (246). Paris: Librairie Arthème et Fayard, pp. 3-50, l'A. si richiama diffusamente: cfr. Testo, 2.4, *Dal 25 luglio 1899 al 13 febbraio 1900. Ultima ripresa* [...].

poi come suggeritore dei temi musicali utilizzati nel romanzo. Lo studioso francese diventa così, per il nostro discorso, il benemerito capostipite delle ricerche sulla genesi del *Fuoco*.

- Elisabetta Braschi, *Storia del «Fuoco» di Gabriele d'Annunzio*, tesi di Laurea presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, 5 luglio 1980. Relatori Domenico de Robertis e Giorgio Luti. Lo studio della Braschi non è stato pubblicato, ma una lettura è d'obbligo dopo la testimonianza specifica dello stesso Ivanos Ciani (v. la ricerca seguente). La Braschi ha seguito le fasi redazionali sulla cianografica (fino alla c. 468) del Vittoriale, sul manoscritto di Georges Hérelle (a Troyes) e sui *Taccuini* dannunziani. La ricostruzione dei tre tempi della stesura (1896, 1897, 1899-1900), sulla base filologica delle varianti e delle grafie onomastiche secondo gli autografi, oggi trova conferma, salvo altri sostanziali complementi, nella documentazione extratestuale.

- Ivanos Ciani, «Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica». In: *D'Annunzio, la musica e le arti figurative = Atti dell'Ottavo Convegno* (Gardone Riviera, 20-22 aprile 1982). A cura della Fondazione «Vittoriale degli Italiani», poi in *QdV*, (34-35), luglio-ottobre 1982, pp. 38-57. Il Ciani, partendo dai risultati di Guy Tosi, conduce una ricerca incentrata sui temi musicali del *Fuoco* e cita una fonte nuova: Henri Lichtenberger.² Lo studioso, conoscitore di musica, arricchisce passaggi, riscontri e bibliografia del tema specifico, con un'indagine critica presso gli Archivi del Vittoriale.³

- Marilena Raggi, «Testi su Wagner e sulla musica tra le fonti del "Fuoco"». In: *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, poi in *QdV*, pp. 58-66. Lo studio della Raggi è un ottimo contributo che affianca quello di Ivanos Ciani; utilizza in parte i medesimi autografi, conducendo a nuovi riscontri bibliografici.⁴

- Niva Lorenzini, commento a *Il fuoco*, in d'Annunzio, G. (1988-1989). *Prose di romanzi*. Voll. 1-2. Introduzione di Ezio Raimondi. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Milano: Mondadori. Si veda il volume 2. La curatrice del volume organizza un'accurata ricerca sulla redazione del *Fuoco* avvalendosi di tutti i documenti disponibili, compresi quelli biografici. Si può dire che la Lorenzini abbia pubblicato la prima 'storia' del romanzo. E siamo al 1989.

2 Lichtenberger, H. (1898). *Richard Wagner poète et penseur*. Paris: Alcan [cfr. Testo, 2.4-2.4.1, *Dal 25 luglio 1899 al 13 febbraio 1900. Ultima ripresa. Rifondazione del romanzo*].

3 [Per le carte consultate dallo studioso presso gli Archivi del Vittoriale, cfr. Ciani 1989, p. 55, nn. 19 e 24].

4 Tali Chamberlain, H. S. (1889). *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*. Paris: Perrin, e Norlenghi, G. (1884). *Wagner a Venezia*. Venezia: Ongania [Rilevante, nel contributo della Raggi, anche la segnalazione delle *Arie Antiche* di Alessandro Parisotti].

1.2 Problemi della ricerca: Autografo. Classificazione delle fonti. Per una dichiarazione di metodo

1.2.1 Autografo

Del *Fuoco* esiste un autografo unico di 1004 cartelle, iniziato il 14 [?*] luglio 1896 e concluso il 13 [?*] febbraio 1900.⁵ Nell'APV ne è conservata copia cianografica.⁶ A stampa la narrazione sarà organizzata come compare nell'autografo: in capitoli non numerati, non titolati, divisi tra loro da brevi spazi tipografici. Lo svolgimento, nella prima *Parte*, s'immagina avvenuto dal pomeriggio di un giorno del tardo settembre [il 30?*] 1882 all'alba del giorno seguente;⁷ nella seconda, dall'ottobre 1882 al 16 febbraio 1883. L'ininterrotta necessità di puntualizzare i momenti narrativi e l'evolversi della stesura ci ha condotti a individuare i capitoli con una numerazione di comodo, progressiva per ciascuna delle due parti.

Risulterebbe che il romanziere abbia tenuto sotto mano il manoscritto autografo *Appunti per il «Fuoco»*⁸ nel corso dell'intera stesura e carteggiato sia con l'editore sia con il traduttore a base di apografi e di bozze. Un simile andamento, nei tempi allungati della stesura, era l'unico che gli consentisse di controllare e adeguare le inevitabili «modificazioni».⁹

La necessità di procedere, dopo lunghi intervalli, alla sostituzione d'interiere cartelle è ipotesi verosimile, confermata nel corso della stesura. L'APV conserva l'*apax* di una doppia c. 269, la cui prima stesura è una c. 263 (inventariata n. 1686). Gli autografi soprattutto del capitolo 1 e dei capitoli 5 e 6 (quest'ultimo diviso, poi, in 6 e 7) presentano passaggi da fogli

5 [Qui e altrove, i rilievi nel testo entro parentesi quadra da noi contrassegnati con asterisco sono dell'A.].

6 [La cianografica del *Fuoco* consiste di 2 fascicoli: il primo è conservato presso l'APV, lemma 1189, Inv. 17230, LXXIV, 2, cc. nn. 1-468; per il secondo, si veda APV, lemma 2898, Inv. 33422, IX, 4, cc. nn. 469-1004].

7 Il d'Annunzio nel maggio 1918 ebbe a vendere a Senatore Borletti il manoscritto autografo (lire 100.000). Esso rimase depositato, fino al febbraio 1923, a Milano presso lo studio dell'avvocato Leopoldo Barduzzi, legale del Poeta. Gli interrogativi da noi posti fra parentesi chiedono fino a qual punto le date siano convenzionali: cfr. Guabello, M. (1948) *Raccolta dannunziana: Catalogo Ragionato*. Biella: Stabilimento Tipografico Ferrara-Industria et Labor, p. 109.

8 [*Appunti per il «Fuoco»*, APV, lemma 127, Inv. 1630-1698, XV, 2, cc. 67 parzialmente num.].

9 Si vedano, alla relativa data, le lettere del d'Annunzio a Emilio e Giuseppe Treves, 30 aprile 1898 e 7 agosto 1899 [Come vi sarà modo di evincere nel seguito del testo, il termine «modificazioni» è di d'Annunzio, che afferma la necessità d'intervenire sul proprio scritto a entrambi gli editori: cfr. d'Annunzio, G. (1999). *Lettere ai Treves* (poi *LT*). A cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara di Serio. Milano: Garzanti, rispettivamente 155, p. 219, e 28, pp. 548-549].

irti di correzioni e di varianti, non idonei per un invio all'editore (per es., cc. 195-199), a fogli puliti (cc. 200-206). Abbiamo esemplificato situazioni dell'autografo che giustificano l'ipotesi di parziali brevi stesure successive. Nel suo complesso, la redazione del romanzo testimonia nei primi sette capitoli una genesi e una stesura altamente problematiche.

1.2.2 Classificazione delle fonti

Macrofonte. Assegniamo il termine a quei suggeritori (e a quelle suggestioni) che appartengono alla *Weltanschauung* del Poeta. In tal senso, le macrofonti del d'Annunzio sono pochissime, e tutte testimoniate. Nella nostra ricerca risultano macrofonti i miti della Grecia nella loro trasmissione di poesia (*Odissea*, *Inni omerici*, sapienti jonici, tragedia attica). La loro specie di fonte 'maggiore' si basa sul dato storico che i miti in questione testimoniano tre millenni di cultura europea, durante i quali, con altre fonti, essi non hanno mai cessato di fecondare il mondo occidentale. In relazione diretta al d'Annunzio, nominiamo due fecondatori di miti: Richard Wagner e Friedrich Nietzsche. E però la macrofonte è qualificata dall'idoneità a interpretare i significati totali del testo letterario. Se una macrofonte, in quanto tale, costituisce l'elemento invariabile nella *Weltanschauung*, a sua volta l'invariabile è soggetto al variare delle valutazioni nei successivi momenti storici. La fortuna di d'Annunzio è pertanto determinata dal variare che nel corso del secolo hanno subito le sue macrofonti (Grecia presocratica, Wagner, Nietzsche). A partire già dagli anni Trenta del Novecento, la valutazione progressivamente sfavorevole di codeste fonti maggiori ha indotto gli interpreti italiani a recepire sempre meno l'opera del d'Annunzio attraverso le sue macrofonti. Si è così sviluppata un'interpretazione poco sensibile ad elementi di specifica *Weltanschauung*. A tale carenza la nostra cultura ha trovato compenso dedicandosi soprattutto all'invariabile concretezza del testo, in ogni sua specie, dallo stile alla scienza della parola.

Microfonte. Tale consideriamo ogni suggerimento, più o meno parziale, che miri alla costituzione significativa del testo, ivi comprese le strutture sonore e stilistiche. Entro il limite che le è proprio, la microfonte ha la sua rilevanza sul piano creativo. Il testo di d'Annunzio si fonda in parte sul supporto delle microfonti. Di esse, molte sono state finora oggetto di ricerca, altre attendono i loro ricercatori, altre non saranno mai identificate. Per nutrire stile e fantasia, il d'Annunzio rinveniva le sue fonti sul crocevia di Parigi, fossero scrittori di madre lingua francese o fossero tradotti dal tedesco, dall'inglese, dal russo; così poteva accadere che, per merito di un ricercatore (penso al capostipite Guy Tosi, francese, non a caso), macrofonti e 'suggerimenti parziali' risultassero complementari. Entro simile complementarità la macrofonte restava quella che era: un

significato totale. Essa, tuttavia, poteva operare anche all'interno d'altre suggestioni, stilistiche o semantiche, fino a divenire irriconoscibile. Si comprende, allora, perché il poeta non si fosse mai sentito in colpa per tali operazioni in genere non testimoniate.¹⁰

Un giudizio di Matilde Serao in una lettera a Gégé Primoli del 14 febbraio 1896, a proposito della polemica dei plagî scatenata in quei giorni da Enrico Thovez, aiuta a comprendere la nostra classificazione.¹¹ La scrittrice difende il poeta ma con un giudizio riduttivo: «D'Annunzio è un uomo di grande talento, ma di second'ordine [...]. Di prim'ordine sono quelli che *inventano*, diciamo così; quelli che hanno il dono della originalità possente. Egli ha bisogno di un *la* per eseguire la sua mirabile musica e lo prende dove lo trova [...]. Ciò significa che è di second'ordine, sebbene potente e simpatico artefice».¹² Il *la* di cui d'Annunzio ha bisogno come punto di partenza per la sua musica risponde alla *microfonte*, mentre l'invenzione, l'«originalità possente» si riferiscono al punto d'arrivo d'una visione del mondo che è l'essere stesso della *macrofonte*. Se poi storicizziamo anche l'interpretazione di Matilde Serao, se ne chiariscono gli elementi riduttivi. Alla data del 14 febbraio 1896, l'amica napoletana conosceva dell'amico

10 [Il segmento testuale «Entro simile complementarità... non testimoniate» resta d'interpretazione un po' difficoltosa. Esso tuttavia attiene, come l'insieme del paragrafo, allo speciale trattamento dei *fontes* da parte del poeta. Qui par doversi intendere che, dopo l'immissione nel circuito del sistema dannunziano, la differenza tra fonti 'maggiori' e 'minori' finisce per perdere, in definitiva, di consistenza a vantaggio dell'unica voce del loro grande rielaboratore. Rispetto a tale operazione, osserverebbe Mariano, non solo da rilevarsi è l'«innocenza» esibita da d'Annunzio, che nella sua pratica intertestuale mai si sentì «in colpa», ma anche certa insensibilità da parte della critica nel discernere fra macro e microfonsi sottraendole all'equidistanza del trattamento dannunziano. Il proposito dell'A. sarebbe, invece, quello d'individuare le «suggestioni» precisamente connesse alla *Weltanschauung* dannunziana, ossia le «macrofonti»: cfr., di seguito, *Per una dichiarazione di metodo*].

11 [Sono i celebri articoli comparsi tra il '95 e il '96 sulla *Gazzetta letteraria*: «La farsa del Superuomo», 19 (49), 7 dicembre 1895; «L'arte del comporre del Signor Gabriele D'Annunzio», 20 (1), 4 gennaio 1896; «I fondi segreti del Signor D'Annunzio e il mistero del Nuovo Rinascimento», 3, 18 gennaio 1896; «Le briciole del superuomo», 9, 29 febbraio 1896, tutti confluiti nell'*Arco di Ulisse: Prose di combattimento*: Napoli, Ricciardi, 1921. Il Thovez vi produceva i reperti delle sue sistematiche ricognizioni, condotte soprattutto in territorio francese (Flaubert e Maupassant, Banville e Péladan, Baudelaire e Verlaine), ma anche russo (Tolstoj, Dostoevskij) e americano (Whitman)].

12 Cfr. Spaziani, M. (1962). «Con Gégé Primoli nella Roma bizantina: Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, d'Annunzio, et alii». *Quaderni di cultura francese*, p. 150 [Secondo la Serao, D'Annunzio è dunque «primo, nel second'ordine», e quel *la* necessario ad «eseguire la sua mirabile musica [...] lo ha preso molto più spesso di quello che lo accusano», non avendo egli «in sé, questo *la*. Ciò significa che è di second'ordine [...]»: un giudizio che, nelle sue linee di principio, non è poi così lontano dalla posizione di un Thovez o di un Lucini, che definirà il poeta «piccolo insetto parassita dell'opera altrui»: per «cervello neghittoso» o per mancanza di *la* in proprio, appunto: cfr. Lucini, G.P. (1914). *Antidannunziana: D'Annunzio al vaglio della critica*. Milano: Studio Editoriale Lombardo, pp. 210-211 in particolare].

abruzzese i racconti veristici, il realismo psicologico dei *Romanzi della Rosa*, una serie di raccolte liriche su sperimentazioni estetiche europee tra loro ogni volta diverse, per dire che disponeva di un itinerario creativo sostanziato di microfoni. Per la Serao, i primi inserimenti wagneriani e nietzschiani del maggio 1894 disponibili nel *Trionfo della morte* potevano suonare come l'ultimo *la* di Gabriele.

Il metodo della nostra ricerca utilizza meno le microfoni testuali e maggiormente la documentazione delle macrofoni.

1.2.3 Per una dichiarazione di metodo

Il titolo assegnato alla presente ricerca esige una dichiarazione di metodo. Una biografia del d'Annunzio non può essere che «integrale». Il termine è quello che Wagner applicava al dramma dell'avvenire. Lo impieghiamo nel senso di 'totale'. Finora le biografie in questione sono state, nella nostra visione, parziali. Il 'fenomeno d'Annunzio' vi è presentato soprattutto, se non esclusivamente, nella sua visibilità pubblica o privata.¹³

Una simile presentazione comprende solo l'immagine esterna: l'uomo di mondo, che scrive libri a forti tirature tradotti subito in ogni parte d'Europa; il sensuale, l'esteta, il politico, l'ideologo, l'amministratore del proprio talento; l'uomo che intende agire fino a qualunque sia eccesso e successo. Questi ed altri opposti o analoghi comportamenti rientrano nella fenomenologia delle società storiche. L'energia vitale (carattere che qualifica il d'Annunzio) ha consentito al Nostro di sperimentare una somma eterogenea di comportamenti (immagini esterne). È questo il primo, se non l'unico, motivo che di solito persuade i biografi a ripercorrere, nel bene e nel male, le vicende d'una personalità come quella dannunziana. I capitoli così intesi storicizzano il personaggio e sono a volte eccellenti per qualità di indagine. Ma se dall'immagine esterna passiamo all'interno,

13 [Può essere utile a chiarire il pensiero dell'A. la *Conclusion* 13 (cfr. *Appendice* e anche questa *Premessa*, n. 20): «Hanno (i biografi) esaminato, spiegato, penetrato, tutti gli strumenti, i metodi le maschere... i mascheramenti, i giochi della sua struttura, hanno concentrato l'attenzione sulle pareti dell'edificio, con il massimo disinteresse per i contenuti dell'edificio, per le ragioni e le finalità dei metodi delle maschere». Tale giudizio, valido massime per il passato, non rende però giustizia a tutti gli studi, come dimostrano, non solo la recente ricostruzione di Zollino, A. (2014). *La bella sorte: Il personaggio d'Annunzio nella letteratura e nella vita culturale italiana* (Lugano: Agorà), ma, ancora in vita l'A., anche l'inquadratura innovativa e aperta disamina dei luoghi tradizionali reperibili in Papponetti, G.; Cappellini, M.M. (a cura di) (2001). *Le molte vite dell'Imaginifico: Biografie, mitografia e aneddotica = Atti del 28° Convegno di studio* (Chieti-Pescara, 9-10 novembre 2001). Pescara: Edizars: si vedano *ivi* in particolar modo, per la loro più stretta affinità proprio con gli argomenti di Mariano, gli interventi di Barberi Squarotti, G. *Le biografie come genere letterario e il caso d'Annunzio*, pp. 7-11, e lo scritto, davvero illuminante, di Papponetti, G. *Le ultime biografie e la mercificazione del Vate*, pp. 205-216].

ci si rende conto che, nel caso nostro, l'energia vitale dell'uomo concorre anche alla creatività dell'artista.

Al riguardo, la testimonianza del giovane Ugo Ojetti, nella sua raccolta di «colloqui» intitolata *Alla scoperta dei letterati* (gennaio 1895),¹⁴ mentre getta luce sulle future macrofonti dannunziane, si colloca agli antipodi dell'interpretazione di Matilde Serao. La premessa dell'intervista di d'Annunzio è che ai nostri letterati manchi «l'assoluta [...] padronanza della Lingua Italiana»;¹⁵ la Serao, greca di nascita, romanziera di successo, prima voce in Italia sui diritti della donna, era notoriamente tra coloro che scrivevano in un italiano privo di tradizione letteraria.¹⁶ La scelta del linguaggio consegue alla visione che l'artista intende rappresentare. Il d'Annunzio pone invero il problema in tal modo: «Tutto ciò che nasce ed esiste, intorno a te, nasce ed esiste per un soffio della tua volontà e della tua poesia. E pur non di meno tu vivi nell'ordine delle cose più reali, perocché nulla al mondo sia più reale di una cosa poetica».¹⁷ È un preludio alla sentenza del 5 maggio 1895: «Quanto più una cosa è *poetica* tanto più è *reale*».¹⁸

Tale affermazione, da considerarsi una prova indiziaria di *Weltanschauung*, per i suoi elementi costitutivi potrebbe ricondursi a Friedrich Schlegel, che, in *Brief über den Roman* steso nel 1799, teorizzò una fusione dell'Arte con la Vita, e a Novalis, che, partendo dalla Grecia, riconosce alla poesia una progressione universale. I contenuti di Arte-Vita sono invece determinati dalla storicizzazione dei rispettivi momenti culturali. Nel primo Romanticismo tedesco quel momento si riconosceva in un Assoluto religioso. Se, dunque, un parallelismo di temperie tra la prima e l'ultima generazione dell'Ottocento non è proponibile, è pur vero che alcuni termini del contrasto Arte-Vita riaffiorano anche alla fine del secolo e che i grandi documenti del primo Romanticismo, almeno con Novalis, sono testi soprattutto di poesia alla pari dei documenti del Simbolismo. Per entrambe le generazioni

14 Cfr. Gabriele d'Annunzio, in Ojetti, U. (1895). *Alla scoperta dei letterati: colloqui con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro, Leoy, Verga, Praga*. Milano: Fratelli Dumolard, pp. 297-321. L'esemplare posseduto dal poeta trovasi presso la BPV, Giglio, 96, 53 [L'intervista si legge ora riportata anche in d'Annunzio, G. *Scritti giornalistici: SG*, 2, pp. 1375-1390. Si rammenta che le voci bibliografiche qui date in modo abbreviato o scorciato figurano già per esteso nella nostra *Introduzione*, 3, e nella Bibliografia fine testo].

15 [«io non conosco ancora, in Italia, un libro moderno il quale appaia l'opera di un letterato, cioè di un artefice che abbia l'assoluta padronanza del suo strumento d'arte: la padronanza della Lingua Italiana»: così d'Annunzio, in Ojetti 1895, p. 304].

16 Cfr. Ojetti 1895, *Matilde Serao*, pp. 231-241.

17 d'Annunzio, G. *VR*, p. 117.

18 Lettera del d'Annunzio a Georges Hérelle [Cfr. Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio – Georges Hérelle (1891-1931)* (poi *CDH*). Lanciano: Carabba, 110, pp. 309-310: in particolare p. 310].

vale l'oggetto d'una «Vita interiore» nel segno della Poesia. Attraverso sinestesie, passaggi, *ardiri*, il d'Annunzio rinviene nella *poesia* uno strumento espressivo più adatto all'analogia e insieme più omogeneo che uno strumento di *prosa*.

Pertanto, lo studioso che si proponga di comprendere e di far comprendere i percorsi nodali del Nostro non può non attenersi a tale principio: «nulla al mondo» è «più reale di una cosa poetica». La consuetudine di biografare il poeta attraverso la straordinaria energia vitale dell'uomo ha finito per porre in rilievo soprattutto gesti e immagini esterne, che – nell'immediatezza del loro realizzarsi – sono prive di spazi poetici interiori. Il rischio di non cogliere i significati del testo sembra ogni volta incombente. Tenteremo allora di ricostruire «il più appassionato connubio dell'Arte con la Vita»¹⁹ che ha presieduto alla stesura del *Fuoco* e ci faremo carico d'individuare in tale «connubio» le macrofonti del d'Annunzio. A questo scopo, l'ordine cronologico ci è parso la struttura più idonea a favorire la comprensione. Romain Rolland, Georges Hérold, i fratelli Treves, e soprattutto Eleonora Duse sono, insieme ad altri, i personaggi chiamati a testimoniare. Secondo il metodo dell'«integralità», la cronologia della nostra ricerca è ragionata.

Un simile sistema di cronologia «integrale» è, a sua volta, una forma di testimonianza: esso ricostruisce attraverso la parola del poeta (conservandone, dunque, enfasi eccessi contraddizioni) l'evolversi del pensiero e della creatività dannunziani. Un esempio: nei testi, s'incontra il termine, sostantivo e aggettivo, «sublime» e lo s'impiega nella nostra ricostruzione. Ogni volta esso è da intendersi tra virgolette, perché la realtà a cui si riferisce è la *poesia*, il che consente di testimoniare una *Weltanschauung* di macrofonti, con o senza riflessioni parziali.

I giudizi *totali* li riserviamo alle *Conclusioni*.²⁰

¹⁹ d'Annunzio, G. (1895). *L'Allegoria dell'Autunno: Omaggio offerto a Venezia*. Firenze: Paggi, p. 47 [Ora in *PdR*, 2, *L'Allegoria dell'Autunno, Glosa*, pp. 2192-2207: si veda p. 2207].

²⁰ [Negli intendimenti dell'A., il corpo delle *Conclusioni* sarebbe dovuto corrispondere al capitolo finale dell'opera, tuttavia rimasto irrealizzato: cfr. *Appendice*, la nostra nota introduttiva].

Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal *Fuoco* alle *Laudi*

Emilio Mariano

2 Testi e commento

Sommario 2.1 Dal maggio 1894 al marzo 1896 – 2.1.1 Incunaboli del *Fuoco*: un romanzo in «prosa sinfonica» – 2.2 Dal 21 marzo 1896 al 21 marzo 1897 – 2.2.1 Individuazione del *Fuoco*. Inizio della stesura. Contrasti di Vita e d'Arte – 2.3 Dal 28 marzo 1897 al 25 luglio 1899 – 2.3.1 Interruzione: la donna-attrice nella Vita e nell'Arte dell'uomo-poeta – 2.3.2 Rinascenza della Tragedia – 2.3.3 Rito dionisiaco – 2.3.4 Attesa della Poesia: «L'avvenire è dei poeti». «La grande Madre terrestre» – 2.3.5 Hanno inizio le *Laudi* – 2.4 Dal 25 luglio 1899 al 13 febbraio 1900 – 2.4.1 Ultima ripresa. Rifondazione del romanzo – 2.4.2 I miti del Sud opposti ai miti del Nord – 2.4.3 Nuovi contrasti di Vita e d'Arte e loro soluzione: dalla Prima alla Seconda Parte del romanzo

2.1 Dal maggio 1894 al marzo 1896

2.1.1 Incunaboli del *Fuoco*: un romanzo in «prosa sinfonica»

Dopo il gennaio 1894 il d'Annunzio si era impegnato con l'editore Emilio Treves e con il traduttore francese Georges Hérèlle a portare a termine rapidamente la lunga e tormentata stesura del *Trionfo della morte*. Nell'anno precedente, erano usciti a Parigi in traduzione francese alcuni testi di Friedrich Nietzsche: *Le Cas Wagner* e *À travers l'œuvre de Frédéric Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages*.¹ Per la prima volta l'Europa non germanica poteva conoscere di quel sistema filosofico poche ma dirette pagine scelte soprattutto dalle ultime opere del Nietzsche. Gabriele d'Annunzio fu un lettore interessato.² Quelle pagine gli rivelarono la morale d'una vita 'ascendente', propria dei Migliori o aristocratici dello spirito, opposta a quella, incerta e decadente, tipica della borghesia europea. Lo stesso d'Annunzio, dal *Giovanni Episcopo* al *Poema paradisiaco*, aveva partecipato all'esperienza occidentale del pessimismo slavo e dell'evangelismo russo. Nietzsche assegnava radici di morale ascendente alla Grecia dell'Uomo presocratico dionisiaco: una genealogia alla quale d'Annunzio

1 [Le *Cas Wagner* comparve in Francia nel 1893 nella traduzione di Daniel Halévy e Robert Dreyfus. Paris: A. Schulz, e così avvenne per l'antologia *À travers l'œuvre de Frédéric Nietzsche: Extraits de tous ses ouvrages*. Par Paul Lauterbach et Adrien Wagnon. Con speciale riguardo a questo secondo scritto, cfr. Tosi 1973, pp. 500 e sgg., o Rasera 2013, 1, pp. 492-509].

2 Per i termini e i riferimenti della lettura nietzschiana, cfr. Mariano, E. (1983a). *La genesi del Trionfo della morte e Friedrich Nietzsche*. In: *Trionfo della morte, Atti d'A*, pp. 143-193.

era sensibile. Le radici greche avrebbero poi subito evoluzioni culturali negli spazi dell'Ellenismo latino e nell'Italia del Rinascimento europeo. Un simile sistema consentiva al d'Annunzio di non uscire dalla casa mediterranea che solo era 'sua'. Nel frattempo il romanziere del *Trionfo* aveva ormai realizzato in Giorgio Aurispa l'espressione della moralità decadente europea.³ Ma a questo punto, tra il gennaio e l'aprile 1894, alla stretta finale della vicenda, il narratore è costretto a recuperare «*Le cose mirabili*» e i «*Filosofi moderni con i quali aveva comunicato*».⁴ Stende dunque il terzo capitolo del quinto Libro, che apre allo stesso Giorgio Aurispa gli aspetti naturali del dionisiaco in funzione d'una morale ascendente. La novità di simile autobiografismo consiste nell'essere una testimonianza di vita che non incide sul seguito della vicenda: il protagonista ucciderà e si ucciderà secondo la legge della decadenza. Nella Lettera-Prefazione al Michetti («*nel calen d'aprile del 1894*»),⁵ l'Autore, congedandosi dall'opera appena conclusa, parla in prima persona e conferma che la morale d'una vita superiore, stilizzata in «*prosa [...] sinfonica*»,⁶ d'ora innanzi diverrà la sua visione del mondo.

Milano, maggio 1894

Esce presso Treves il *Trionfo della morte*. In quegli stessi giorni, dopo anni di freddo distacco, Eleonora Duse e Arrigo Boito – pur con un bilancio consuntivo da lei giudicato sfavorevole – decidono di riannodare i loro destini.⁷ Buon lettore del d'Annunzio, Arrigo manda subito una copia del nuovo romanzo a Eleonora mentre ella si trova a Londra. L'8 giugno 1894 la donna risponde: «E... ancora una cosa! – Quell'infernale – divino **D'Annunzio**? Quel libro – l'ho finito – Ahi! ah! ah!!!! [...] Tutta la grande **prova** di coraggio, tutta la gran virtù di **sopportare la vita**,... tutto l'enorme

3 [Com'è noto, la sensibilità di Giorgio Aurispa molto ha risentito, fin dal primitivo disegno dell'*Invincibile*, del bourgettiano *Disciple*, il cui Robert Greslou anticipa tutte le caratteristiche visibili nel ritratto del protagonista dannunziano. Per l'influsso di Bourget e per le molte componenti della *koinè* decadente dannunziana, da Amiel a Barrès ad altri ancora, cfr. Tosi, G. (1983a). *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*. In: *Atti d'A*, pp. 87-141, poi Rasera 2013, 2, pp. 981-1062, e l'imprescindibile, benché meno richiamato in sede critica, Tosi 1985, pp. 173-201].

4 Mariano, E. (1983a). In: *Atti d'A*, pp. 165, 169 e sgg. [Le citazioni nel testo corrispondono ai titoli dei paragrafi 5 e 6 di tale saggio; il corsivo tra le virgolette è nell'originale].

5 [TM, p. 644].

6 [TM, p. 640: «v'è, sopra tutto, il proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche» (il corsivo è mondadoriano)].

7 Duse, E.; Boito, A. (1979). *Lettere d'amore*. A cura di Raul Radice. Milano: Il Saggiatore, 1979: cfr. il cap. «1° gennaio-24 luglio 1894», pp. 805-833 [Radice 1979, pp. 627-654].

angoscioso sacrificio che è **vivere** è distrutto da quel libro [...] | No! no! no! | [...] Cioè - no - D'Annunzio lo **detesto**, ma lo adoro». ⁸ Lontana da una morale di vita ascendente, la Duse non aveva colto l'*hapax* del capitolo terzo del quinto Libro. ⁹

Venezia, settembre 1894

Nei primi giorni del mese il d'Annunzio raggiungerà Georges Hérèlle a Venezia. È il loro primo incontro dopo un carteggio iniziato con il Natale 1891, quando il professore di filosofia al Liceo di Cherbourg richiedeva a Gabriele d'Annunzio (Napoli, Corso Umberto I, 9) autorizzazione a tradurre il suo recente romanzo *L'Innocente*. *Lintrus* sarebbe uscito a Parigi presso Calmann-Lévy nel giugno 1893, facendo conoscere all'Europa un autore italiano nuovo. Il Nostro insegue ora l'Hérèlle a Venezia per i problemi inerenti alla traduzione del *Trionfo della morte*. Quella che doveva essere non più di una corsa, si trasforma in un soggiorno (all'«Hôtel Beau-Rivage», in Riva degli Schiavoni) che durerà fino al 30 settembre. ¹⁰ Il d'Annunzio riceve le visite del fraterno Angelo Conti, impiegato alle

8 Radice 1979, p. 831 [Cfr. la lettera 650, inviata da Londra a Boito, mentre questi si trovava a Milano. Altri riferimenti (frutto d'una precoce fascinazione) della Duse al «poeta che amiamo», a «quell'altro mago (giovane) - quel diavolo **Santo Gabriele e D'Annunzio**», erano comunque già nelle lettere, sempre da Londra, del 23 e 26 maggio, in cui Eleonora appunto richiedeva ad Arrigo d'inviarle copia del *Trionfo della morte*: cfr. p. 644, p. 823, e 647, p. 826. Si precisa che l'uso del grassetto, come di qualsiasi altro segno d'evidenziazione tipografica qui da noi riprodotto, è conforme alla trascrizione del curatore in rispondenza alle originali sottolineature dusiane. In effetti, da tali impieghi, come dai numerosi e peculiari segni grafico-interpuntivi, per non dire del lessico personalissimo della Duse, si evince il quadro complessivo d'una «comunicazione» per «impulsione», che, promanante «dalla sfera emotiva e sensoriale», si sottrae «alle regole codificate del genere epistolare come di quello teatrale», un genere di «scrittura *border line* il cui esito è una sorta di testo totale»: cfr. Fedele, D. (2001). «Schegge di estetica dusiana nelle lettere a d'Annunzio». In: *Divina Eleonora: Eleonora Duse nella vita e nell'arte (1858-1924) = Catalogo della mostra* (Venezia, 1°ottobre 2001-gennaio 2002). Venezia: Marsilio, pp. 99-109: si veda p. 100].

9 [Crediamo che per «hapax» l'A. qui intenda l'unicità dell'ispirazione nietzschiana delle pagine del Libro 5 in rapporto al contesto decadente del romanzo, se non della stessa letteratura coeva].

10 [D'Annunzio non metteva piede a Venezia dal settembre del 1887, anno in cui aveva visitato la città lagunare per la prima volta. Il settembre del '94 inaugura la serie dei numerosi soggiorni effettuati nel corso del nuovo decennio specie in funzione del futuro romanzo. In tale circostanza già trasparente, dall'attenzione dedicata al cromatismo caldo e avvolgente dei pittori veneziani (da Carpaccio a Tintoretto a Giorgione), il maturarsi dell'ispirazione che avrebbe condotto alla *Glosa* del *Frammento d'un poema obliato*, ossia all'*Allegoria dell'Autunno*, primo nucleo germinativo del *Fuoco*: cfr., per ciò, la testimonianza dello stesso Hérèlle, in Hérèlle, G. (1984). *Notolette dannunziane*. A cura di Ivanos Ciani. Avvertenza e Introduzione di Guy Tosi. Pescara, p. 17 in particolare].

Belle Arti, che gli fa da guida culturale e spirituale.¹¹ S'immerge nella fiorentina colonia straniera della città.¹² Qui, conosce Eleonora Duse. La donna in questi mesi va sistemando all'ultimo piano di Palazzo Barbaro sul Canal Grande (proprietà degli amici russi, i nobili Wolkoff-Muronzoff) una mansarda destinata, anche in vista del vagheggiato addio al teatro, a se stessa, alla figlia Enrichetta e ad Arrigo, secondo l'immagine boitiana «tre teste a una finestra». In merito al primo incontro del poeta con l'attrice mancano testimonianze dirette. Da quel che resta del loro carteggio si può supporre che esso già segnasse il principio dell'innamoramento.¹³ La congettura in ogni caso non oltrepassa la cronaca; certo è invece che le attuali aspirazioni di Eleonora Duse (abbandonare il teatro e costruire una convivenza a tre) avevan poco da spartire con la morale dannunziana d'una vita 'ascendente'. Semmai, per entrare nel merito, occorre prestare attenzione ad altri segnali, che precedono e che seguono quell'incontro. Segnale che precede – databile al luglio-agosto 1893 – è il tratteggio della figura femminile entro il rapporto di coppia così come lo si evince dalle pagine del *Trionfo*. L'autore aveva allora iniziato la stesura del Libro 4 e sul *Mattino* di Napoli il romanzo usciva in sincroniche puntate.¹⁴ Il d'Annunzio metteva in bocca a Giorgio Aurispa, ormai giunto al «disgusto» carnale per Ippolita Sanzio, tale riflessione: «era un distacco ancor più profondo e più violento, che gli pareva definitivo e irrimediabile. “Come si può ancora amare, dopo aver veduto quel ch'io vedo?”» e, aggiungiamo, dopo aver scelto per compagna una donna ch'è un «essere inferiore, privo d'ogni spiritualità, semplice strumento di piacere e di lascivia». Senza dubbio, la repulsione di Aurispa era enfatizzata ai fini d'una vicenda ad esito tragico, ma resta il fatto che i tipi di donna lussuriosa, «strumento di ruina e di morte»,¹⁵ dai quali ora il d'Annunzio teorizza il distacco, avevano caratterizzato fino a ieri le sue narrazioni di segno realistico-psicologico. Ed ecco: nel settembre 1894, a Venezia, un tipo opposto di Donna, un essere superiore, ricco d'ogni spiritualità, Eleonora Duse, sta davanti a

11 Su Angelo Conti (1860-1930), devoto intermediario e iniziatore del d'Annunzio alla simbologia platonica della Bellezza e del Sublime, risultano particolarmente vicine alla nostra ricerca Marabini Moevs, M.T. (1976). *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila: Japadre, e Ricorda 1993, pp. 93-147 (*L'Antico come futuro*).

12 Imprescindibile, per la ricostruzione di questo soggiorno e più in generale della genesi veneziana del *Fuoco*, tuttora si conferma l'opera di Damerini, G. (1943). *D'Annunzio e Venezia*. Milano: Mondadori (poi Venezia: Albrizzi, 1992): cfr. pp. 31 e sgg.

13 Tra le testimonianze possibili, si veda la lettera della Duse in data 20 dicembre 1895 [s.l., ma Stoccolma*]: «Tu non devi mentire - con me, non hai *nessun* dovere, nessun obbligo - Non farlo mai - Te l'avevo detto... a Venezia, l'anno scorso»: in Mariano 1962, pp. 150-151.

14 [Per l'uscita a puntate sul *Mattino* di Napoli, nell'ambito della tormentata stesura del romanzo, cfr. Ciani, (1983a). *Atti d'A*, p. 31, e, qui stesso, Mariano, pp. 144-147 in particolare].

15 *TM*, p. 820.

lui e dialoga con sensibilità d'arte, alla pari.¹⁶ Da indizi documentati esce un'ipotesi sul genere d'attrazione suscitata da questo colloquio. La Duse, invero, si trova a sua volta a dialogare con quel d'Annunzio che i romanzi di scrittura realistico-psicologica le avevano fatto ritenere detestabile e insieme adorabile; ma quest'uomo, creativamente impegnato su d'una linea di vita ascendente, ora le deve, come donna, apparire più dalla parte del «divino» e meno dalla parte dell'«infernale». Per non dire dell'attrice, che da tempo va lamentando l'insufficienza d'un repertorio consumato in un naturalismo a sfondo sociale borghese, impregnato di moralità decadente. In breve, alla donna-attrice lo scrittore risulta, nella Vita, dissimile da quello che le era parso nell'Arte. L'essenza del loro incontro è individuabile non tanto in un sentire erotico, quanto artistico.¹⁷ Lo conferma il fatto che, dopo settembre, la norma delle rispettive vite non sembra denunciare alcun mutamento: la finestra della donna continua a esibire le «tre teste», la casa dell'uomo rimane a Francavilla. Tuttavia, nei programmi di lavoro del romanziere le cose cambiano decisamente. Né mancano segnali di cambiamento anche da parte della Duse, com'è vero che, da Ravenna, in un giorno non precisato di ottobre, ella scrive a Boito: «Mi è impossibile essere a Milano fra il 25 e il 30 [...] | Spero ritornare fra due mesi in Italia, e allora **bisognerà** che io vi parli - Vi dirò allora, come e perché ho voluto distruggere ogni traccia di me - doman[dan]dovi le lettere nostre».¹⁸ Lo scritto è notevole per l'assoluto scarto di tono da quando, a maggio, s'erano riannodati i destini dei due amanti, e, ancor più, sia per il tipo di richiesta - mai prima avanzata in sette anni d'incontri -, sia per l'inizio d'una serie di mezze verità nel loro rapporto. Le ragioni del comportamento della Duse (per altro, non inconsueto nel suo privato)¹⁹ potrebbero trovarsi in una Eleonora incapace d'un definitivo distacco da Arrigo. La donna coltiverà un perpetuo senso di colpa e alla fine trasformerà Boito in un «Santo».

A Georges Hérelle, Francavilla al Mare, ottobre-novembre 1894

Gabriele comunica al traduttore i suoi programmi. Da Francavilla, le lettere del 27 ottobre, del 5 e del 12 novembre 1894 preannunziano una mole nuova di lavoro, in linea sia con la rivelazione 'filosofica' del *Trionfo*, sia

16 [Per una bella ricostruzione del contesto intellettuale, esteticante e *italianisant*, in cui d'Annunzio per la prima volta incontrerà la Duse, cfr. Damerini 1943, pp. 32-36, in particolare].

17 [Tale la sostanza anche del seguito del rapporto fra questi soggetti d'eccezione: cfr., a riguardo, Gibellini, P. *Il Vate e la Divina*. In: *Divina Eleonora*, pp. 81-97].

18 Radice 1979, 653, p. 833.

19 Schino, M. (1992). *Il teatro di Eleonora Duse*. Bologna: Il Mulino, pp. 177-178.

con i colloqui veneziani del precedente settembre: «Quando l'Arte sarà qualcosa di sacro anche per i profani?»;²⁰ «il *metodo*, che ho scelto, richiede una terribile concentrazione di pensiero e di forma»;²¹ «*La Trinità* non somiglierà né agli altri miei libri né ad alcun altro libro altrui»;²² «*La sublime aventure*, è il titolo del romanzo Veneziano – che ho già chiaro e vivo nello spirito».²³ È dunque comprensibile che solo ora il romanziere sia in grado di siglare la propria opera. Intitola *Romanzi della Rosa* le narrazioni realistiche di ieri a sfondo psicologico-erotico (*Il Piacere*, *L'Innocente*, *Trionfo della morte*). Alla serie che ha in mente con vicende di 'vita superiore' appone la sigla *Romanzi del Giglio*, e trasforma subito due titoli: *La Trinità* diventa *Le Vergini delle Rocce*, *La sublime avventura* diventa *La Grazia*. Preannuncia una terza serie dedicata alla *Vittoria* finale. A una condizione oggettiva, reale (il piacere, l'innocente, la morte) sostituisce un sentire per simboli: la rosa, il giglio.²⁴ Anche nel rapporto di coppia concepisce per simboli la presenza della donna. Ma *sublime avventura*, per significare 'visione ascendente a due', era ancora un sintagma di quel realismo da cui intendeva liberarsi: ci ripensa e lo sostituisce con il simbolo *La Grazia*. Ad analogo concetto informa il primo romanzo del *Giglio* di cui sta per iniziare la stesura; divide, infatti, in tre identità simboliche la «Vergine» da amare: «Massimilla prega; Violante si uccide coi profumi [...]; Anatolia [...] è la nostra anima».²⁵ Con simili astrazioni (anche storiche), il protagonista in seno alla coppia, Claudio Cantelmo, affronterà problemi attuali d'ordine socio-economico e politico.

Posto che qui ancora non è il luogo per valutare simboli e significati, la cronologia ragionata ci conduce a prender atto che, a tale altezza, il d'Annunzio si comporta come un artista impegnato a comunicare la sua *Weltanschauung*, disposto a pagare per la propria idea una nietzschiana inattualità. E nell'inattualità dobbiamo comprendere tutto, dalle idee allo stile. Riconosciamo in tali idee e nella loro veste espressiva gli incunaboli del *Fuoco*. Lo strumento stilistico prescelto ad esprimere la vita ascendente è tuttora la «prosa sinfonica» teorizzata nella Lettera-Prefazione del «*calen d'aprile del 1894*». Le idee sulla morale di vita ascendente, al contrario, vanno considerate in fase d'applicazione e d'approfondimento. In questa prima fase, negli incunaboli del *Fuoco* non esistono spazi per

20 [CDH, 79, 27 ottobre, pp. 235-237: in particolare p. 237].

21 [CDH, 80, 5 novembre, pp. 241-243: si veda p. 242].

22 [CDH, 80, 5 novembre, p. 242].

23 [CDH, 79, p. 237. Francese nell'originale].

24 [Simili ripensamenti sono attestati in special modo nella lunga e articolata lettera del 12 novembre: cfr. CDH, 82, pp. 251-255.]

25 VR, p. 49.

l'eros, per la figura di una Deuteragonista, per il teatro.²⁶ Esiste la disponibilità narrativa verso un «sublime» da organizzarsi in prosa di romanzi. Entro questa situazione ideologica e stilistica il d'Annunzio dà inizio alla serie dei *Romanzi del Giglio*.

Francavilla al Mare, gennaio 1895: intervista di Ugo Ojetti a Gabriele d'Annunzio²⁷

L'intervista diventa il banco di prova dell'operazione di cui abbiamo documentato lo svolgimento dal maggio al novembre 1894. Nel suo insieme tale operazione rientrava in quel nuovo modo di sentire, non solo letterario, in cui l'Europa aveva ricercato un'uscita di sicurezza dal naturalismo e dal suo presupposto filosofico, il positivismo. Nell'Italia degli anni Novanta, Gabriele d'Annunzio fu il primo autore che intravide tale 'uscita' in Friedrich Nietzsche. Intervistato, il Nostro deplora che «la scienza positiva», limitando «l'ufficio dello spirito», abbia messo in crisi un certo modo di far poesia (p. 314).²⁸ Il d'Annunzio non testimonia più il cattolico contrasto, visibile nel *Piacere*, tra i valori spirituali e gli elementi materialistico-positivistici – ai quali non ha mai rinunciato – della sua adolescenza (cfr. *Canto Novo*, 1882), ma dichiara *apparente* l'inconciliabilità di Arte e Scienza (p. 320). Se «lo scienziato nel momento di fare una scoperta, ha in sé la luce d'una virtù poetica» (p. 321: nomina Keplero), ne consegue che «Omero, Guglielmo Shakespeare, e lo Schiller, e il Goethe sono veramente *gli eguali* dei più alti esploratori della natura». Qui il d'Annunzio afferma l'esistenza d'un rapporto fra Arte e Scienza,²⁹ del quale, in attesa della lezione di Albert Einstein, già alla fine del secolo si andavano in Occidente delineando le premesse: ricerca empirica delle verità scientifiche secondo un immaginare di carattere psicologico, e persino estetico, mirato a una

26 [L'A. si sta qui visibilmente richiamando alle linee-guida del futuro romanzo: la passione dei protagonisti Stelio e Foscarina; l'attrazione di Stelio per Donatella Arvale; la tematica tragica che, unitamente a quella musicale, tanto spazio ricoprirà nel nuovo e definitivo impianto del *Fuoco*: cfr. l'intero complesso di 2.4, *Ultima ripresa* [...]].

27 Ojetti 1895, pp. 297-331.

28 [Per via della loro fitta occorrenza, le indicazioni di pagina dell'intervista oiettiana figureranno direttamente nel testo come nell'originale].

29 [Come già si è richiamato nell'*Introduzione* (paragrafo 3, n. 20 e relativo testo), il principio d'un rapporto sinergico fra arte e scienza, a d'Annunzio assai caro, era stato ispirato dall'*Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) di Jules Huret, e qui in special modo dall'intervista a Joseph Caraguel, della quale d'Annunzio, a partire dall'ingresso degli anni Novanta in più occasioni, da 'giornalista' e da romanziera, puntualmente riprendeva i contenuti: cfr., a riguardo, Tosi 1981 (a), pp. 28-30 in particolare, ora in Rasera 2013, 2, pp. 855-940: in particolare pp. 896-898].

visione compiuta del mondo fisico.³⁰ Dunque, alla «materia in movimento»³¹ corrisponde, secondo il d'Annunzio, una spiritualità altrettanto in movimento, estranea all'opposizione, tradizionale, di Spirito e Materia. Il poeta, in fondo, non fa che applicare supporti ragionativi a quel connubio fra saperi che lo aveva affascinato sin dal 1887 a Roma, quando, da cronista ex-universitario, attendeva alle lezioni di Jacob Moleschott.³² Semmai, oggi occorre sottolineare che le dichiarazioni del Nostro utilizzano a volte un vocabolario cristiano estraneo al sistema di Nietzsche. Simili contaminazioni caratterizzeranno, alla fine, la dannunziana visione del mondo. Intanto, egli traccia un *excursus* storico che vale come una linea di macrofonti: Ellade, tra presocratica (i «più alti esploratori della natura») e socratica (p. 327: nomina Fidia, Apelle, Sofocle, Platone); Rinascimento, quando in Italia «la scienza non contrastava l'arte» (nomina Michelangelo e Leonardo da Vinci, che dietro i propri disegni «scriveva le laudi del corpo umano»: p. 329); Nuovo Rinascimento, quando nell'Europa di oggi i «Diretti eredi dell'antico spirito» (p. 329) trovano che «l'antropomorfismo non è scomparso, ma si è come spiritualizzato» (pp. 325-326). I «Diretti eredi dell'antico spirito», se da una parte rimandano a un Mediterraneo ellenico ove Nietzsche da tempo era in attesa di d'Annunzio, dall'altra assumono l'universo entro termini scientifici e insieme spirituali, secondo i quali il compito che il Poeta moderno assegna alla «parola» (p. 330) è quello di rivelare «i più complessi fenomeni interiori» della Natura (p. 321) secondo una «vastità» e «profondità» di conoscenze «inconcepibili» fino a ieri (p. 324). A tal punto, la creatività dell'artista «ha un valore che oltrepassa quello della pura rappresentazione estetica» (p. 321). Il d'Annunzio ribadisce qui il privilegio della «parola». Codesta *parola* l'abbiamo sentita progredire dalla «filosofia che informa tutto il libro» (il *Trionfo della morte*)³³ fino ai *Romanzi del Giglio*, che esigono «una terribile concentrazione di pensiero e di forma».³⁴ Per mezzo di simile *parola* ora il d'Annunzio può giustificare

30 Cfr. Holton, G. (1991). *Einstein e la cultura scientifica del XX secolo*. Bologna: Il Mulino.

31 «*Materie ist das Bewegliche im Raume*», in Immanuel Kant, *Metaphysische – Anfangsgründe der Naturwissenschaft*, 1.

32 Jacob Moleschott (1822-1893), docente di Fisiologia, aveva inaugurato l'anno accademico 1887-1888 dell'Università di Roma. Il d'Annunzio gli dedicherà, sulla *Tribuna* del 4 novembre 1887, il lungo articolo «Per una festa della scienza»: cfr. *Pagine disperse: Cronache mondane-letteratura-arte di Gabriele d'Annunzio*. Coordinate e annotate da Alighiero Castellani. Roma: Bernardo Lux, 1913, pp. 389-397 [SG, 1, pp. 943-951].

33 Cfr. la lettera di d'Annunzio a Georges Hérold, 22 gennaio 1894, relativa alla stesura del *Trionfo* [CDH, 41, pp. 159-161, in particolare p. 160: «Nella V parte – *Tempus destruendi* – certe rappresentazioni della vera essenza dell'amore sono crudeli. Non si tratta soltanto di parole ma del concetto fondamentale, della filosofia che informa tutto il libro dalla prima all'ultima pagina»].

34 Lettera a Georges Hérold, 5 novembre 1894 [Cfr. qui n. 21 e relativo testo].

la superiorità del romanzo quale forma d'arte: il romanzo è «anche per me, la forma d'arte destinata a sopravvivere ogni altra nel futuro come quella che meglio d'ogni altra è capace di contenere una vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi» (p. 306). Il d'Annunzio usa il sintagma «vasta coordinazione estetica» nel senso europeo – a fine secolo – di arte come indagine conoscitiva, non dunque nel senso classico (che fu e sarà ancora suo) di arte come indagine del bello («pura rappresentazione estetica»). Con queste dichiarazioni l'intervistato conclude le esperienze del 1894 che gli avevano rivelato valori nuovi d'Arte e di Vita. Ora – gennaio 1895 – egli ha l'occasione di teorizzare quanto aveva deciso per istinto nel novembre precedente: sei romanzi ragionati per contenere in forma d'arte una «vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi». Lo strumento per esprimere simile creatività resta per ora la «prosa [...] sinfonica» del *calen d'aprile 1894*. In questi mesi il romanziere è impegnato a realizzarla con la stesura delle *Vergini delle rocce*. Possiamo definire tale mezzo stilistico un compromesso tra prosa e poesia, quale ultima – in ordine cronologico – sperimentazione dell'artista. Con la sua intervista, il giovane Ugo Ojetti provoca l'altrettanto giovane Gabriele d'Annunzio ad agitare il vecchio stagno della letteratura italiana. Ancora negli ultimi decenni del secolo il tradizionale primato della Poesia, potendo contare sul classicismo latineggiante di Giosue Carducci, era fuori discussione. Solo negli anni Ottanta il romanzo in lingua italiana era esploso collettivamente sui modelli della contemporanea narrativa francese, di suono e contenuto realistico-naturalistico. Sappiamo che lo stesso d'Annunzio vi aveva preso attiva parte. Ma nel 1894-1895 proporre all'Italia il primato del romanzo in «prosa sinfonica» per una morale di vita superiore significava sfidare il gusto corrente con qualcosa d'incomprensibile.³⁵ Come che sia, il giovane Ugo Ojetti ne rimane impressionato³⁶ e conclude la sua «scoperta dei letterati» viventi (compreso il Carducci) con le molte pagine dedicate al trentenne d'Annunzio.

Osserviamo, infine, che il romanziere del gennaio 1895 continua a ignorare il teatro e i relativi problemi d'una moderna drammaturgia; quanto alla musica, anch'essa partecipe della crisi di ogni arte, il tema si ridurrebbe (dopo le pagine sul terzo Atto del *Tristano* nel *Trionfo della morte!*) a uno «strepito ritmico» da identificare.³⁷

35 [Non così sarebbe avvenuto oltralpe ove il gusto per il *roman-poème*, tentato da d'Annunzio, era diffuso presso gli ambienti della *Revue wagnérienne*, in conformità coi canoni dell'estetica simbolista di Théodor de Wyzewa: per tal genere d'influssi, cfr. l'imprescindibile Tosi 1981 (b), poi in Rasera 2013, 2, pp. 941-979].

36 Ojetti 1895, p. XV e *passim*.

37 Ojetti 1895, p. 319.

A Emilio Treves, sl, s.d. [ma marzo-aprile 1895*]

«[...] andrò a Venezia – per rimanervi alcuni mesi – poiché il mio nuovo romanzo *La Grazia* è di “ambiente” veneziano»: ³⁸ andare a Venezia per preparare *La Grazia* di una «sublime avventura» corrisponde alla necessità di rivedere Eleonora Duse.

Venezia, 21 aprile 1895

S'inaugura la prima Esposizione Internazionale d'Arte. Francesco Paolo Michetti riserverà all'Esposizione una tempera nuova: *La figlia di Iorio*. I contatti con gli organizzatori (il sindaco di Venezia Riccardo Selvatico, Presidente della mostra, e Antonio Fradeletto, Segretario generale) sono tenuti dallo stesso d'Annunzio, che però, impegnato a terminare *Le vergini delle rocce*, non ce la fa a stendere il promesso discorso inaugurale.

Roma, maggio 1895

Esce il terzo Libro del «Convito» diretto da Adolfo De Bosis (il primo era uscito a gennaio). Contiene, fra altro, la terza puntata delle *Vergini delle rocce* e, nelle *Cronache*, un ampio resoconto sull'Esposizione di Venezia («l'avvenimento più importante di questa Primavera»). ³⁹ Il cappello introduttivo non firmato, ma del d'Annunzio, celebra il Sindaco e la città di Venezia, denunciando la corruzione di un'Italia «intenta [...] al commercio delle immondizie» dopo una secolare civiltà di arte, di cultura, di «cose spirituali». ⁴⁰

A Georges Hérelle, s.l. [ma Francavilla*], 21 maggio 1895

Testimonia a Hérelle la febbrile tensione che in questo periodo lo porta a superare ogni giorno la pagina scritta ieri: «io non posso rileggere senza dolore e vergogna la pagina scritta jeri. “*Plus ultra! Plus ultra!*” è un gri-

³⁸ [LT, 92, pp. 157-158, in particolare p. 157: «Appena finito il libro, io andrò a Venezia (o tornerò, se potrò andare il 29) per rimanervi alcuni mesi – poiché il mio nuovo romanzo *La Grazia* è di “ambiente” veneziano»].

³⁹ [SG, 2, *Il Convito* (1895-1896), pp. 283-344: *Le cronache: L'esposizione di Venezia*, p. 329].

⁴⁰ [SG, II, *Le cronache*, p. 333].

do *quasi angoscioso* della mia coscienza d'artista». ⁴¹ L'angoscioso grido d'Arte è un segnale del suo impegno, sia di forma che di significato, per la conquista d'una definitiva visione del mondo in conformità al programma per la prima volta affermato nell'ottobre-novembre 1894. ⁴²

Smentisce d'aver concesso a Diego Angeli l'intervista di cui Édouard Rod riferisce nell'articolo del 16 maggio sul *Journal des Débats* a proposito di Hérelle e delle di lui traduzioni mutile. ⁴³

28 luglio-25 agosto 1895

Crociera nei luoghi di un'Ellade prima di Socrate, con Edoardo Scarfoglio, Georges Hérelle, Guido Boggiani, Pasquale Masciantonio. I *Taccuini* del periodo testimoniano che la crociera greca lo impressiona per una «forma d'arte» che nella recente intervista di Ugo Ojetti non figurava tra le sue macrofonti: la tragedia attica. ⁴⁴ I luoghi lo sollecitano ad una lettura nuova degli elaboratori finali del mito: i grandi tragici del V secolo. Appena tornato a Francavilla (6 settembre 1895), nomina a Emilio Treves il «mio dramma»: *La città morta*. ⁴⁵

A Georges Hérelle, Francavilla al Mare, 23 settembre 1895

«In questi giorni non mi sono occupato se non della *Città morta*; e, tra una meditazione e l'altra, ho riletto Eschilo e Sofocle. Io spero di poter finalmente tradurre in forme materiali il mio sogno d'una *tragedia* moderna». ⁴⁶

È una professione di drammaturgia: in assoluto, la prima. L'Ellade del V secolo e la Duse concordano nell'avviare il poeta al teatro. Il nuovo in-

⁴¹ [CDH, 111, pp. 311-312; in particolare p. 311. Non molto diversamente egli aveva affermato già nel 1892, nella dedicatoria del *Giovanni Episcopo* alla Serao: «non mai come oggi fu imperioso il dilemma: – O rinnovarsi o morire. | A voi, signora, a voi che ricercando il meglio date in Italia l'esempio di una operosità così virile, dedico dunque un documento pubblicato a indicare il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto; il quale tanto è appassionato dell'Arte che non può rassegnarsi a morire» (GE, in PR, 1, p. 1029)].

⁴² Cfr. il seguito del testo alla data.

⁴³ Cfr. Tosi 1946, pp. 241-242 [CDH, 111, p. 312: «Ho scritto anch'io al Rod per dirgli queste cose e per dichiarargli che l'intervista pubblicata dal *Journal* è falsa. E ho preso provvedimenti contro l'autore di quella scempiaggine»].

⁴⁴ Cfr. le testimonianze del viaggio in T.T.I (*Taccuini* 3, 4, 5, pp. 29-73) e T.T.II (*Altro Taccuino* 1, pp. 3-19). Si veda, a riguardo, la ricostruzione di Tosi 1947.

⁴⁵ [LT, 102, pp. 167-168, in particolare p. 168: «A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la porta Dei Leoni. La forma del mio dramma è già chiara e ferma. Il titolo: *La città morta*»].

⁴⁶ [CDH, 127, pp. 336-338: si veda p. 336].

contro con Eleonora a Venezia si svolge, dunque, dietro a spinte e sotto auspici che poco hanno da spartire con le occasioni di un anno prima sulla medesima laguna. Il d'Annunzio da questo momento vede nella Duse la propria interprete futura: di un'opera teatrale ancora tutta da stendere.

«Amori. et. dolori. sacra. | 26 settembre 1895. | Hôtel royal Danieli | Venezia»⁴⁷

Conosciamo, dunque, la ragione del secondo incontro fra il d'Annunzio e la Duse a Venezia, un incontro destinato a sconvolgere non solo la donna 'consacrata all'amore e al dolore', ma anche l'attrice, e non solo il poeta, ma - imprevedibilmente, forse - anche l'uomo. È un dato di fatto che la straordinaria sostanza del loro carteggio abbia inizio dopo questa data. Solo ora tra i due si delinea un rapporto di coppia, ed è possibile parlare d'una reale completezza amorosa.

Telegramma di Gabriele d'Annunzio ad Antonio Fradeletto, Venezia, 8 ottobre 1895

Comunica al Segretario generale il titolo del Discorso che terrà per la chiusura dell'Esposizione, *L'Allegoria dell'Autunno*. Dal titolo, gli organizzatori non afferrano il nesso con l'Esposizione.⁴⁸

Milano, 13 ottobre 1895

Esce, presso Treves, il romanzo *Le vergini delle rocce*, primo della nuova trilogia del *Giglio*.

⁴⁷ Cfr. T 6, in *T.T.I.*, p. 77. L'indicazione venne data per la prima volta da Damerini 1943, p. 46. [*Incipit* invero siglante, secondo Damerini, l'incontro al «Danieli» tra Gabriele ed Eleonora: incontro nato in prima istanza dall'intenzione di parlare «della *Città morta* [...] alla interprete eletta, avanti di mettersi al lavoro», ma anche foriero di ben altri sviluppi: «Non scoppì dunque in quel giorno il furore della passione che avvolse il poeta e la grande attrice? E non ebbero essi fin dal primo momento l'intuizione fatale ch'essa sarebbe stata, come nel romanzo per Stelio e per la Foscarina, piena di tempesta e di tragedia per entrambi?»].

⁴⁸ Per tutto ciò, cfr. Damerini 1943, p. 40. Antonio Fradeletto (1858-1930) fu letterato veneziano, poi uomo politico. Il rapporto amichevole con il d'Annunzio data appunto dall'anno dell'Esposizione.

Lettera di Gabriele d'Annunzio a Vincenzo Morello, 23 ottobre 1895⁴⁹

Offre all'amico alcuni suggerimenti per una recensione a *Le vergini delle rocce*.⁵⁰ Sull'argomento *Romanzi del Giglio* risultano ora differenze non marginali rispetto a quanto aveva scritto, or è un anno, a Georges Hérèlle. Chiama il ciclo non più «serie» ma «trilogia», sull'esempio di quanto fecero nel dramma «gli antichi tragedi». La trilogia in questione, secondo i canoni d'arte auspicati nell'ottobre-novembre 1894, svilupperà il tema di un eros, il cui fine è il simbolico risorgimento del Re di Roma, attraverso le visioni rinascimentali di un'Europa a matrice latina e a stampo ideologico non attuale: ne avevamo intravisto un primo *excursus* storico nell'intervista di Ugo Ojetti del gennaio 1895. In una trilogia del *Giglio* così concepita, il secondo romanzo - *La Grazia* - non avrà più ragione d'esser 'veneziano', ma diventerà la diretta prosecuzione delle *Vergini* (morte di Anatolia, follia di Violante). Suggesto da una Duse artista del «sublime», il «romanzo Veneziano» del settembre 1894 poneva in accordo l'Arte con la Vita, ma, inevitabilmente, simile concordanza rischia di venir meno con la Duse del settembre 1895, sacra al dolore e all'amore.⁵¹

Venezia, Sala del Ridotto della «Fenice», 8 novembre 1895

In tale sede, dove si svolgevano i concerti della ex-Società «Benedetto Marcello», divenuta in quel medesimo anno «Liceo Musicale», Gabriele d'Annunzio tiene il discorso *L'Allegoria dell'Autunno*,⁵² e dovrebbe esser questa la sua prima occasione d'incrocio ravvicinato con il nome del musicista.⁵³ Fonda la sua orazione sul presupposto che «sola nel mondo la poesia è verità». ⁵⁴ Un aforisma che è subito da interpretare. Con il termine *poesia* il d'Annunzio qui vuole indicare il mezzo espressivo che consente

49 Morello, V. («Rastignac») (1910). *Gabriele d'Annunzio*. Roma: Società Libreria Editrice Nazionale. In una confusione di dati e date, in cui l'Autore è maestro, la lettera è parzialmente riportata alle pp. 62-63, poi in facsimile d'autografo (pp. 66-73).

50 Comparsa su *La Tribuna*, 27 ottobre 1895.

51 [Ossia, intende l'A. anticipando le aporie del futuro romanzo veneziano, il «sublime» dell'artista entra necessariamente in contrasto con l'umanità della donna coinvolta in un «dramma di passione», quale sarà appunto Foscarina-Perdita nel *Fuoco*. Per una prima definizione di tale «dramma», cfr. Testo, 2.2.1, *Individuazione del «Fuoco»* [...]. *Contrasti di Vita e d'Arte*, alla data 21 marzo 1896].

52 d'Annunzio 1895. Tutti i nostri rimandi di pagina sono riferiti a tale edizione.

53 [Per l'assunzione dell'opera di Benedetto Marcello nel *Fuoco*].

54 d'Annunzio 1895, p. 21 [Per non appesantire la lettura e in conformità con l'originale, le successive indicazioni di pagina saranno fornite direttamente fra parentesi nel testo].

di definire e rappresentare ogni fenomeno della Natura, l'assoluto d'ogni pensiero, secondo un'aspirazione coltivata da sempre. Quello che invece cambia in senso evolutivo è proprio il mezzo. Nel 1889 egli l'aveva rinvenuto nel metro chiuso, «perfetto»: «Il verso è tutto».⁵⁵ Tale verso, che il poeta vagheggiava non essendone ancora padrone, era opposto alla prosa. Ma dal gennaio 1895 (*Alla scoperta dei letterati*) la compagine prosastica trattata sinfonicamente in cicli di romanzo appare lo strumento necessario a tradurre la propria visione del mondo. Oggi, 8 novembre 1895, l'aforisma «la poesia è verità» non dunque rimanda a strutture in metri chiusi, ma in prosa «sinfonica», quelle che lo scrittore ha appena finito di utilizzare nella stesura delle *Vergini delle rocce*.⁵⁶ Con simile strumento egli si accinge a interpretare anche l'anima della città e la individua nella «mutua passione di Venezia e dell'Autunno» (p. 26). Si tratta di «un Autunno ideale» (p. 27), un «divino autunno d'arte» (p. 34), che l'oratore riconosce nell'opera pittorica «compresa tra la giovinezza di Giorgione e la vecchiezza del Tintoretto» (p. 27). Gioiosamente «questi artefici creano [...] col colore [...] che sembra esser lo sforzo della materia per divenir luce» e con il «senso musicale» che essi ebbero «del colore» (p. 42).⁵⁷ Finora i tre incontri del poeta con Venezia erano stati tutti autunnali (9 settembre 1887, settembre 1894, settembre 1895); gli ultimi due vissuti accanto a Eleonora Duse. Il discorso dannunziano, ancora sotto l'impressione del 26 settembre 1895,⁵⁸ accomuna, sì, i due autunni, quello della Città e quello della Donna, ma ne interpreta gli elementi temporali e formali (il colore) nel senso allegorico d'una risurrezione. La «palude» di Venezia suscita, allora, energia vitale.⁵⁹

55 d'Annunzio, G. *Il Piacere*, in *PR*, 1, pp. 145-146.

56 Per i problemi stilistici di questo particolare romanzo si rimanda all'esame di Mutterle, A.M. (1989). *La prosa delle Vergini delle rocce*. Napoli: Istituto Suor Orsola Benincasa, E.S.I., pp. 1-39, e inoltre a Mariano, E. (1983b). «Il nuovo di *Canto novo* 1896». In: Tiboni, E.; Abrugati, L. (a cura di), *Canto novo nel centenario della pubblicazione = Atti del IV Convegno internazionale di studi dannunziani* (Pescara, 7-8 maggio 1982). Pescara, pp. 179-208, pp. 195-204 in particolare (*Oltre Canto novo: Grecia e stile*).

57 [Per il «senso musicale» colto da d'Annunzio nella pittura dei veneziani, in una sorta di leonardesco «connubio» che si travaserà nel futuro romanzo, cfr. Murolo (1991). In: *Atti d'A* (c), pp. 201-202 in particolare].

58 Cfr. n. 47 e relativo testo.

59 [«In verità, io non conosco al mondo altro luogo [...] dove uno spirito gagliardo e ambizioso possa, meglio che su quest'acqua torpida, attendere ad esaltare la virtù attiva del suo intelletto e tutte quante le energie del suo essere verso il grado supremo. Io non conosco palude capace di provocare in polsi umani una febbre più violenta di quella che sentimmo talvolta venire verso di noi all'improvviso dall'ombra di un canale taciturno»: d'Annunzio 1895, pp. 36-37 (*PdR*, 2, pp. 2202-2203). Tale concezione, a fondamento della Città del *Fuoco*, si rivela promossa da una forma, tipicamente dannunziana, d'estetismo 'reattivo' che la distanza dalla visione di Venezia diffusa presso l'intellettualità *fin de siècle*: riguardo a quest'ultima, un'efficace sintesi veniva fornita da Damerini 1943, p. 32: «Jean Lorrain vide, come altri romanzieri di Francia, e descrisse, nella città di San Marco, il covo di tutte le

L'oratore chiude il discorso con il *Bacco e Arianna* del Tintoretto nell'Anticollegio di Palazzo Ducale, dove Arianna è simbolo di Venezia, e Bacco («disceso nell'acqua») dovrebbe identificarsi col mare, per le rituali nozze; la risurrezione è garantita dai «fianchi della Donna simbolica [...] capaci di portare il germe d'un mondo» (p. 44). La pittura dei «Maestri coloristi» del Cinquecento è, dunque, la forma d'arte che esprime l'«anima di Venezia». L'intera celebrazione dei colori vuole adeguarsi liricamente (risposta all'interrogativo degli organizzatori?) alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte di quel 1895, che aveva proclamato vincitore l'amico e pittore abruzzese Francesco Paolo Michetti. In attesa d'un romanzo veneziano, *L'Allegoria* già fa di Venezia un tema letterario situabile all'interno della contaminazione cristiano-nietzschiana praticata in precedenza: la città lagunare risorge dalla morte verso una vita superiore.

Come omaggio 'veneziano', il poeta a proprie spese stampò subito il testo con una chiusa per il Sindaco Riccardo Selvatico, fedele alle «idealità trasmesse dai padri» (p. 45).

A Georges Hérelle, Firenze, 9 gennaio 1896⁶⁰

Gli incontri con la Duse dall'ottobre 1895 e con Giulietta Gordigiani, splendida «figlia di Fiesole» conosciuta a Firenze nella casa di Carlo Placci, sono da intendersi come gli effettivi incunaboli del *Fuoco*. La lettera al traduttore ne fornisce esplicita testimonianza:

[...] perdonatemi il lungo e strano silenzio. Qualche tempesta è passata su la mia vita, in questi giorni. La *Città* mi ha turbato e ripreso, d'improvviso; e ho sentito le antiche febbri ardere nel mio sangue non interamente purificato [...]. Sabato partirò per Roma, e quindi per Francavilla: dove m'inchiederò al tavolino [...]. Ritroverò la calma su le dune deserte; e forse questi venti giorni di vita agitata non mi avranno nociuto. Tutto quel che è, è *necessario*.⁶¹

lussurie e di tutte le putredini umane; Maurice Barrès ne fece il dominio della morte miasmatica; Henry de Régnier la visse come una sopravvivenza gentile e poetica di altri tempi; Philippe Monnier, con lui, la inchiodò al Settecento; Charles Diehl a Bisanzio; i casanovisti, dimenticando che Casanova vi aveva vissuto una parte minima della sua vita e aveva dovuto esiliarsene per fuggirne la giustizia, la ridussero alla fisionomia dell'avventuriero. Queste immagini preconette, queste false realtà storiche, sovrapponendosi e sommandosi determinarono una "maniera" tra decadente, "stupefatta" e teatrale di intendere e di godere Venezia»].

60 [CDH, 143, pp. 360-361: in particolare p. 360].

61 [«Qualche tempesta è passata su la mia vita, in questi giorni» è verosimile allusione all'incontro con la Gordigiani, ispiratrice della figura di Lorenza e poi Donatella Arvale, l'antagonista di Foscarina nel *Fuoco*: primo possibile germe, intende l'A., del dramma passionale a tre che segna gli «incunaboli» del romanzo. «La *Città* mi ha turbato e ripreso,

Lo scrittore intende trasporre dalla Vita all'Arte le recenti esperienze, tutte femminili e violente, a far principio dalla notte di Venezia con la Donna sacra all'amore e al dolore. Nel saluto finale, l'interrogativo «Riceveste una lettera dalla contessa Gravina?» è, borghesemente, una cauta informazione dell'infedele sull'umore nella Casa di Francavilla, da cui era assente da mesi che comprendevano (aggravante verso la figlia «Cicciuzza») gli anniversari di Natale e di Capodanno.

A Georges Hérelle, Pisa, Hôtel Victoria, 16 gennaio 1896

Quasi una soluzione della lettera precedente. Informa Hérelle d'essere attraversato da «fiumi di poesia». ⁶² La Duse, intanto, è partita con la sua Compagnia per l'America.

A Georges Hérelle, Firenze, 18 gennaio 1896

Informa il suo traduttore che intende scrivere un lungo racconto fiorentino-pisano. ⁶³ L'incunabolo del *Fuoco* si rivela fondato sopra un indice di vita vissuta, apparentemente al di fuori d'ogni «sublime».

18 gennaio-19 maggio 1896, Parigi, Londra, New York, Washington, New York, Boston, Filadelfia, New York, Londra

È una sintesi di tempo e di luoghi del giro teatrale americano cui la Duse è tenuta per contratto. S'ella potesse decidere oggi, non partirebbe, travolta com'è dalla passione. A Parigi viene trafitta dalle parole di Giulietta Gordigiani che si confessa innamorata del poeta. Per l'attrice la *tournée* americana è un trionfo di pubblico e di critica (anche a confronto di Sarah Bernhardt presente in analogo giro); per la donna, invece, è «questa pena, questo gran dolore del tuo silenzio», dopo «tutti i ricordi, tutti i sogni, tutte le gioie, tutto il veleno». ⁶⁴ Entro questa situazione triangolare di Vita, il

d'improvviso» è invece un chiaro riferimento «alla elaborazione – ancora “mentale” – della *Città morta*»: cfr. Cimini, *CDH*, p. 360, n. 2, e già Tosi 1946, p. 267].

⁶² [«Vado a San Rossore [...] | Sboccano nella mia anima - da alcune settimane - fiumi di poesia»: *CDH*, 144, pp. 361-362: si veda p. 361].

⁶³ [«Ho la materia per una lunga novella, che si svolgerebbe a Firenze e a Pisa»: *CDH*, 145, pp. 362-364: 363].

⁶⁴ Lettera di Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio, Boston, 7 aprile 1896: cfr. Mariano 1962, pp. 154-155.

poeta manifesta la sua gioia e i suoi sogni esclusivamente nella volontà di trasformare il triangolo in Arte.

2.2 Dal 21 marzo 1896 al 21 marzo 1897

2.2.1 Individuazione del *Fuoco*. Inizio della stesura. Contrasti di Vita e d'Arte

A Georges Hérelle, Francavilla, 21 marzo 1896

Mentre il d'Annunzio carteggiava intorno a una *Città morta* di là da venire e, con Giuseppe Treves, intorno a «traduzioni dal greco di Sofocle» (da *Elettra* e *Antigone*) mai compiute,⁶⁵ la «lunga novella» annunciata all'Hérelle il 18 gennaio promuove l'idea d'un vero e proprio autonomo romanzo «che serva d'intermezzo» tra *Le vergini delle rocce* e *La Grazia*. Che cosa s'intenda per «intermezzo» non è chiaro. In realtà, la trama – contrariamente all'implicita dichiarazione – non avrebbe spazio in trilogie del *Giglio*, come risulta dai particolari riportati:

In queste settimane – lavorando con lentezza alla *Città morta* – ho anche gettata la trama di questo nuovo romanzo; e il soggetto mi sembra felicemente ardito. È un dramma di passione, che si svolge a Venezia, a Firenze e a Roma. Si compone, nel tempo medesimo, di *osservazione diretta* e di poesia.

Imaginate le migliori qualità dei miei tre romanzi della Rosa fuse in questo, ma con un arte più sobria e più acuta.⁶⁶

Qui l'artista ammette di retrocedere, con il nuovo romanzo, dal *Giglio* alla *Rosa*. Simile decisione interrompe il «*Plus ultra!*» del 21 maggio 1895, conseguente, a sua volta, alla serie «sublime» del *Giglio*. È interessante considerare le ragioni con cui lo scrittore giustifica tale retrocessione: dopo la raffinata, per pochi eletti, trilogia del *Giglio*, può essere molto utile

65 [LT, 1, pp. 519-520: «L'*Elettra* e l'*Antigone* sono traduzioni dal greco di Sofocle, che vo facendo negli intervalli tra un libro e l'altro». Secondo congettura del curatore, la lettera è databile 7 febbraio 1896].

66 [CDH, 150, pp. 374-377: in particolare p. 375. Similmente, ma prevedendo per l'ambientazione del romanzo un termine ulteriore, avrebbe scritto a Enrico Nencioni il 7 giugno: «Scrivo ora un romanzo per la *Revue de Paris: Il Fuoco*. | Immagina un libro di passione, tutto penetrato da quell'igneo spirito che arde in qualche pagina della mia *Allegoria dell'Autunno*. La scena è a Venezia, a Firenze, a Pisa, a Roma», in LDN, 29, p. 30].

lanciare un romanzo a «larga diffusione», destinato al «*gran pubblico*».⁶⁷ Anche la scelta degli strumenti espressivi conferma il ritorno sui propri passi. Se la *poesia* – nel senso che sappiamo –⁶⁸ può rientrare in una narrativa da *Giglio*, *l'osservazione diretta* è un metodo che riporta alla trilogia della *Rosa*, con i suoi drammi passionali intessuti di realismo.⁶⁹ Coniuga, dunque, eros e spiritualità e inscena un dramma per il grande pubblico: da una parte la Deuteragonista, la fiorentina Giulietta Gordigiani, dall'altra la Protagonista veneziana, dei cui amori e dolori egli è testimone sin dal 26 settembre 1895. Se, pertanto, *La sublime avventura* si riferiva al «pubblico di raffinati» del *Giglio*, il nuovo romanzo (ancora senza titolo, ma *Il fuoco*) si rivolgerebbe al *gran pubblico* dei drammi passionali. E però la Donna del 1895, sacra all'amore e al dolore, è in contraddizione con l'Artista del 1894: quello della «sublime avventura». Sembra che il d'Annunzio non valuti il rischio di simile conflittualità, sicuro come tuttora è che una prosa di romanzo sia in grado di coordinare qualunque sia fenomeno «di elementi vitali diversi».⁷⁰ L'ardua convivenza di passione e «sublime» sarà invece alla base dei problemi d'ordine culturale e anche affettivo che renderanno al romanziere sempre più difficile la realizzazione creativa.⁷¹ Un drammatico complesso di Vita e d'Arte che subito emerge dalle reciproche testimonianze: mentre *Lui* si prepara a un soggiorno di lavoro nella città di Giulietta Gordigiani, *Lei* lo cerca dagli Stati Uniti, «nomade e disperata».

Da parte sua, lo scrittore afferma: «Mi sono già messo all'opera; e posso impegnarmi a terminarla per agosto prossimo»:⁷² nel marzo 1896 si assegna cinque mesi per la stesura del romanzo. Diventeranno, alla fine, quattro anni.

67 [CDH, 150, pp. 374-375: «Penso che le "Rocce" in Francia non potranno avere se non un successo puramente letterario in un pubblico di raffinati. E, in somma, l'intera trilogia del Giglio non potrà esser gustata se non da un piccolo numero di spiriti curiosi. | Penso che – specialmente dopo l'ultima battaglia combattutasi intorno al mio nome – sia per me utilissimo il lanciare un libro che colpisca il *gran pubblico* e possa avere larga diffusione»]. Le connessioni europee del comportamento 'manageriale' di Gabriele d'Annunzio furono individuate e approfondite già da E. Raimondi (1969) a cominciare dal saggio *Gabriele d'Annunzio*. In: *Storia della Letteratura Italiana*, vol. 9. Milano: Garzanti, pp. 3-84.

68 [Il senso affermato nell'*Allegoria dell'Autunno* e nelle *Vergini delle rocce*].

69 [Il metodo dell'«osservazione diretta» riporta anche al clima delle letture assunte, all'altezza del '91, dall'*Enquête* di Jules Huret, con apporti visibili, oltre che nel *Giovanni Episcopo* e nell'*Innocente*, nella dedicatoria dello stesso *Episcopo* alla Serao, «Tutto il metodo sta in questa formula schietta: – Bisogna studiare gli uomini e le cose DIRETTAMENTE, senza transposizione alcuna» (GE, p. 1028), e di lì a poco nel fondamentale articolo *Il romanzo futuro* (SG, 2, p. 20). Preciso il debito con l'intervista huretiana a Joseph Caraguel: per tutto ciò, cfr. il già richiamato Tosi 1981(a)].

70 Ogetti 1895, p. 306.

71 [Problemi, cioè, sia afferenti al repertorio di fonti necessitate dal nuovo dramma e a conseguenti difficoltà di logica strutturale, sia ai rapporti con la Duse (la «Donna»)].

72 [CDH, 150, p. 375].

Da questo momento, il nostro cammino, se non più sgombro, diventa più chiaro. Per ciò, ci siamo indugiati a spiegare i contrasti di Arte e di Vita che presiedono alla genesi del *Fuoco*. Li incroceremo nell'evolversi dei quattro anni di stesura. Il risultato sarà una migliore conoscenza non solo del romanzo, ma di un intero decennio definibile 'della creatività'.

A Georges Hérelle, Firenze, Hôtel de Russie, 4 aprile 1896

Questo romanzo sarebbe appunto quello che – secondo un annunzio del *Figaro* – avrebbe per eroina «une célèbre tragédienne italienne» [ma chi, se non lo stesso d'Annunzio – direttamente o indirettamente – può aver comunicato una simile indiscrezione al «Figaro»?*]. Mi rimetto a voi, pel meglio. Nel caso che la *Revue de Paris* voglia stringere un contratto con me, io posso già fin d'ora rivelare il titolo [...].

La *Revue bleue* insiste per l'*Allegoria dell'Autunno*. Ho visto qui Ernest Tissot, e sono stato vittima di una *inter[v]jiew!*⁷³

L'intervista, dedicata per metà alle *Vierges* (appena tradotte) e per metà al futuro romanzo, apparirà in maggio proprio sulla *Revue bleue* e verrà subito ripresa dall'*Illustrazione Italiana* (24 maggio, *Una conversazione con Gabriele d'Annunzio*). Il rapporto Tissot-d'Annunzio non appare di rilievo, ma è, in ogni caso, da ricostruire.⁷⁴ Nel suo volume, *Les sept Plaies & les sept Beautés de l'Italie contemporaine*, il Tissot raccoglierà le impressioni di cinque soggiorni in Italia nel corso di nove anni. Il d'Annunzio è presentato alle pagine 69-81, 363, 384-391.⁷⁵ Il primo incontro (*Florence, avril*, pp. 69 e sgg.) corrisponde all'*interview* menzionata nella lettera a Hérelle; ma nel volume l'intervista risulterà poi aggiornata all'*Introduction: juin 1899*, in cui il romanzo compare citato con il proprio titolo: «*le Feu*»; l'attrice non si identifica più con la Duse (viene nominata *La Gioconda, etc.*). Al contrario, il modulo narrativo non si discosta dall'*osservazione diretta* affermata nella lettera a Hérelle del 21 marzo e dall'indagine psicologica («*conflits d'âmes*», «*étude de femme*»)⁷⁶ Il Tissot chiude il suo scritto con

⁷³ [CDH, 154, pp. 380-381].

⁷⁴ Il fondo, nell'AGV (VII, 3), si riduce a una lettera del Tissot non datata, che porterebbe all'anno del *Martyre* (1911).

⁷⁵ [Qui e altrove la numerazione di pagina riportata nel testo corrisponde al volume, difficilmente reperibile, dell'edizione Perrin, Paris, 1900, della quale si è avvalso l'A. (BV, 11. F, 34). L'intervista si trova però parzialmente riprodotta in SG, 2, pp. 1398-1409].

⁷⁶ [«M. d'Annunzio termine un roman de passion contemporaine, le *Feu*, dans lequel il cherchera à décrire un des plus étranges et des plus subtils conflits d'âmes qui se puissent imaginer [...]. Cette fois, M. d'Annunzio tentera enfin une étude de femme [...]. Or, cette femme qu'il fera, j'imagine passionnée et malade, sera actrice et artiste naturellement.

un capitolo siglato *La Duse* databile verso l'anno 1900, dal momento che l'artista vi è definita «collaboratrice» piuttosto che «interprete» (p. 399) del drammaturgo.

La testimonianza del Tissot (che leggeva anche in italiano) suona nell'insieme come una esaltazione. In Italia, il d'Annunzio romanziere (citato fino alle *Vergini delle Rocce*) «on affecte de ne pas le prendre au sérieux» (p. 61).

A Emilio Treves, Francavilla al Mare, 13 maggio 1896

Dopo aver fatto annunciare *Le Feu* sulla *Revue de Paris* di Louis Ganderax, d'Annunzio così informa l'editore: «ho riacceso *Il Fuoco*» (il titolo suona qui in italiano per la prima volta). Resterà a Francavilla fino al termine della stesura: «il manoscritto sarà pronto in agosto, come ti dissi [...]. *La Grazia* pel gennaio o febbraio 1897». ⁷⁷

Codesto *Fuoco*, nei luoghi toscani della coppia Eleonora-Gabriele e di Giulietta, muove, dunque, da una reale esperienza vissuta come già era avvenuto ogni volta per la trilogia della *Rosa*; 'veneziano' il nuovo romanzo è previsto solo in parte. Da questo momento, il d'Annunzio accumulerà ogni sorta d'informazioni, divise per città, come materiale utilizzabile. A cominciare dalla Toscana. Una lettera di Carlo Placci del 21 maggio segnala un'ulteriore apparizione fiorentina di Gabriele: «mi è dispiaciuto che tu sia sparito, così, da Firenze [...]. Ma mi consola l'idea che tu stia lavorando a quelle bellissime opere che mi accennasti». ⁷⁸ La lettera è un diffuso *onomasticon* sui dintorni di Firenze e risponde a una verosimile richiesta verbale: Settignano, Camerata, gli Arcipressi, *etc.* Sono già gli incunaboli della «Capponcina». ⁷⁹ Intanto la Duse, concluso il giro americano, giungerà in Italia dopo il 20 maggio (si era imbarcata a New York il 7).

Des reporters ont prétendu que la Duse devait servir de modèle; il ne faut pas les croire [...]. Ce n'est point à une inconnue que fut dédiée la *Gioconda*, mais indiscutablement à Eleonora Duse "aux belles mains": *SG*, 2, pp. 1400-1401].

⁷⁷ [*LT*, 116, pp. 182-183].

⁷⁸ [Cfr. c. 1632 presso *APV*, lemma 127, Inv. 1630-1698, XV, 2: *Appunti per «Il Fuoco»*].

⁷⁹ Nei *Taccuini* Settignano è nominata per la prima volta alle date «27 e 28 aprile 1896» (*T* 7, in *T.T.I.*, pp. 89, 91, 98-99).

A Emilio Treves, Francavilla al Mare, 28 maggio 1896

Firma il contratto per *Il fuoco*.⁸⁰

A Enrico Nencioni, Francavilla al Mare, 7 giugno 1896

Io lavoro non senza spasimo. E il mio lavoro sarà lunghissimo; e senza tregua, forse.

Scrivo ora un romanzo per la *Revue de Paris: Il Fuoco*.

Imagina un libro di passione, tutto penetrato da quell'igneo spirito che arde in qualche pagina della mia *Allegoria dell'Autunno*. La scena è a Venezia, a Firenze, a Pisa, a Roma.⁸¹

Il séguito della lettera conferma un fervore di propositi narrativi a lungo termine,⁸² fra i quali tornerebbe ad emergere il tema *Venezia*.

A Emilio Treves, Venezia, 15 giugno 1896

Si trova a Venezia «da alcuni giorni» (dall'11 giugno) per «“studii” relativi al *Fuoco*».⁸³ Lo accompagna Eleonora Duse.

Tali *studii* consistono in una raccolta di materiale utilizzabile per la stesura. Da questo momento la raccolta si effettua in due modi: o attraverso il *taccuino* o attraverso l'*appunto* identificabile nel foglio volante. La prima esperienza vissuta che fermò le cose viste nella scrittura immediata di un taccuino fu, nell'anno precedente, l'emozione davanti ad una Grecia presocratica (luglio-agosto 1895). La successiva emozione, a Venezia («Amori. et. dolori. sacra. | 26 settembre 1895»),⁸⁴ dava inizio alla lunga serie dei taccuini legati a Eleonora Duse (saranno alla fine una cinquantina tra il 1895 e il 1903).

Taccuino e appunto hanno scopi e strutture analoghi: raccogliere materiali d'ogni genere: cose viste, lette, sperimentate, per una elaborazione

80 [«Caro Emilio | ti rimando il foglio con le mie aggiunte e con la mia firma»: *LT*, 120, pp. 185-186: in particolare p. 185].

81 [*LDN*, 29, p. 30: ultima lettera del carteggio, causa la scomparsa dell'amico nell'agosto successivo].

82 [«Darò poi l'ultima mano alla *Città morta*. Mi metterò, subito dopo, alla *Grazia* e all'*An-nunciazione*. Spero di poter fornire questo terribile lavoro per la primavera ventura, tutto quanto»: *LDN*, 29, p. 30].

83 [*LT*, 123, p. 188].

84 È il già citato *T 6* (*T.T.I.*, p. 77).

creativa qual essa sia. Tra i due tipi di documentazione, la differenza consiste nel fatto che il taccuino funziona come una sorta di serbatoio permanente, cui l'artista potrà attingere anche a distanza di tempo, mentre l'appunto, riferito al momento pre-creativo, può denunciare una fase più avanzata in vista della stesura. Qualora poi l'autore raggiungesse la stesura o, al contrario, vi rinunciaste, l'appunto nella sua specie di foglio volante potrebbe essere eliminato senza lasciare traccia. La nostra definizione è sufficiente a spiegare sia la sopravvivenza dei taccuini, sia la minore sopravvivenza degli appunti e la conseguente difficoltà di documentare sugli autografi tutti i pentimenti del narratore. Non è dunque un caso che Eleonora Duse tenda nel *taccuino* ad essere presente dal vero (la Vita), mentre nell'*appunto* sembri già trasformarsi in un'idea del personaggio (l'Arte).

È ovvio che la tipologia dei documenti debba essere verificata di volta in volta, per l'inevitabile sovrapporsi delle due fasi. Ma la tendenza resta quella da noi individuata.

Esaminiamo ora gli «“studii” relativi al *Fuoco*» del giugno 1896.⁸⁵ In questo soggiorno a due, ricostruibile tra l'11 e il 19 giugno 1896, i taccuini legati alla Duse hanno una specificità veneziana. Di tale specie, fra integrali fino al 1899 e parziali, se ne contano dieci. I primi cinque si riferiscono a questo primo, per la genesi, soggiorno veneziano.⁸⁶ Si tratta degli «Altri Taccuini» 2-3, e dei *Taccuini* 8, 9, 10.⁸⁷ Le loro registrazioni prendono

85 [Tale soggiorno per ragioni di 'studio' è rapportato al romanzo specialmente nella lettera del 17 giugno 1896 a Georges Hérelle: «Caro Giorgio, | sono qui da quattro o cinque giorni per “studii” relativi al mio *Fuoco* [...] | Venezia in questo mese è straordinariamente bella. Tutti gli orti sono in fiore [...] | Ho trovato “motivi” meravigliosi [...] | Vi mando i petali d'un fior di melograno. Jeri, in un orto, gli alberi ne brillavano»: *CDH*, 162, p. 395. Simili «motivi» torneranno nel *Fuoco*, a partire dal richiamo al *brillio* degli alberi di melograno visibilmente alluso in *F*, pp. 309-310: «Ella stava sotto l'arbusto *ornato di monili* e carico di frutti, vivamente inarcata a guisa delle sue labbra [...]. Tra le palpebre che morivano, tra le labbra che morivano, il bianco degli occhi, il bianco dei denti *brillarono* come le cose che *brillano* per l'ultima volta [...]. *Come l'arbusto*, l'amore coprì entrambi gli illusi» (*cors. nostro*). Per una citazione più estesa della lettera al traduttore, cfr. *Introduzione*, 3, n. 64].

86 [«Primo» è qui da intendersi per la concreta stesura: la «genesì», quale processo germinativo, va fatta risalire almeno al 1895 (v. *L'Allegoria*), se non già all'anno precedente].

87 [Cfr., rispettivamente, *AT* 2 e 3, in *T.T.II*, pp. 21-32 e 33-34; *T* 8, in *T.T.I*, pp. 103-114; 9, pp. 115-125; 10, pp. 127-135. Il confronto nella datazione lascia intravedere fra questi taccuini un rapporto di contiguità complementare, di scambio e reciproca integrazione, situabile fra la metà del mese di giugno e il settembre 1896: «*Venezia - 11, 12, 13, giugno 1896*» (*AT* 2, *T.T.II*, p. 23); «*Venezia: 16 giugno 1896*» e «*17 giugno 1896*» (*T* 8, *T.T.I*, pp. 105 e 109); «*18 giugno 1896*» (*AT* 3, *T.T.II*, pp. 35 e 42); il *T* 9, con riferimento al centro storico e alle isole veneziane, non reca esplicita datazione, ma i contenuti e il contemporaneo carteggio sia con Hérelle che con Emilio Treves attestano che la testimonianza risale al medesimo giugno (così anche Bianchetti 1965, pp. 1237-1238). Tuttavia, se per Murano, Burano, Torcello si trattava d'una rivisitazione (cfr. Hérelle 1984, pp. 17-18), la visita a San Francesco del Deserto, anch'essa puntualmente ripresa nel romanzo, avveniva in compagnia di Angelo Conti nel settembre del '96. Lo stesso Conti vi fa cenno nella «*Georgica dello spirito*», intervento comparso su *Il Marzocco* il 13 settembre; infine il *T* 10, *s.d.* per la parte veneziana, nella

possesto di altrettante aree della città, con note più o meno diffuse sui palazzi, chiese, giardini, musei e sulla pittura veneziana, che in parte già coincidono con la toponomastica del *Fuoco*. In particolare, si segnala il primo taccuino della nostra serie, l'«altro taccuino» 2, che presenta l'ingresso di Palazzo Gradenigo («Tutto è morto, cadente, nell'abbandono»)⁸⁸ e l'insieme dei canali e delle calli, itinerario d'un futuro Stelio Ëffrena.

In sincronia con i cinque *Taccuini* veneziani del '96 sono da leggersi alcuni fogli del fondo dell'APV, XV, 2, a matita fino a prova contraria, con diversi segni di successione, datati «14 giugno, a notte, 1896» (nn. 1641-1646) e «19 giugno 1896» (n. 1683), e altri, sempre a matita, verosimilmente riferibili alle stesse datazioni (nn. 1647-1650). Tutti questi appunti organizzano già la sequenza narrativa d'un dramma «di passione». Il 31 agosto 1896 lo scrittore menzionerà a Emilio Treves la scena di apertura del romanzo,⁸⁹ mentre sia un passaggio del *Taccuino* 10 (*T.T.I*, pp. 130-131), sia una testimonianza di Romain Rolland confermerebbero che questa iniziale stesura aveva già inglobato *L'Allegoria dell'Autunno*.⁹⁰ Pertanto, tra il giugno e il luglio 1896 si costituirebbe il seguente disegno narrativo: scena d'apertura a due sul Canal Grande, incontro di Stelio Ëffrena con i discepoli, discorso e comunicazione con la «folla» a Palazzo Ducale, «dramma di passione» a tre, notte d'amore dei due amanti, purificazione del protagonista all'alba. Fino al luglio 1899, ogni volta che il d'Annunzio parla di «prima parte» del *Fuoco* egli intenderà sostanzialmente una trama in cui tutte le scene si svolgono a Venezia.⁹¹ Il romanziere avvierà la stesura ai primi di luglio; entro il gennaio 1897 porterà a termine solo quelle scene iniziali del disegno narrativo in cui la protagonista, Foscarina-Perdita, appariva disponibile alle *sublimi avventure* dell'Arte: apertura a due sul Canal Grande, incontro con i discepoli, discorso-comunicazione con la folla a Palazzo Ducale.

Il discorso di Stelio altro non è che *L'Allegoria dell'Autunno* nel testo dell'8 novembre 1895. Il d'Annunzio v'inserisce ora brevi segmenti di narro a favore del protagonista. Nel riporto dell'orazione si limita ad omet-

quale, fra le varie, ci si sofferma sull'*Arianna* di Benedetto Marcello (pp. 134-135), presenta nell'immediato seguito altra ambientazione unitamente alle date «Settembre, 19» e «20 settembre 96», da assumersi come *terminus* delle registrazioni veneziane (*T.T.I*, pp. 135 e 137): cfr. anche il testo di seguito].

88 AT 2, in *T.T.II*, p. 28.

89 [In *LT*, 127, pp. 192-193: in particolare p. 193. La scena d'apertura cui si riferisce l'A. è quella del passaggio in gondola di Stelio e Foscarina].

90 Cfr. nel seguito del testo il riferimento a Rolland 1947, p. 11.

91 Per riferimenti all'elaborazione del *Fuoco*, si vedano le lettere a Georges Hérelle del 22 novembre 1896, 22 luglio 1898, 25 giugno e 12 settembre 1899 [Cfr., rispettivamente, *CDH*, 181, pp. 432-433: si veda p. 433; 217, pp. 479-480: in particolare p. 479; 220, pp. 482-484: si veda p. 484; 221, pp. 487-488: in particolare p. 488].

tere le pagine 45-47 dell'Edizione Paggi, dedicate al Sindaco di Venezia. Il séguito del disegno (dramma di passione a tre, notte d'amore dei due amanti, purificazione del protagonista all'alba) non sarebbe per allora stesso. La parte che il romanziere non riuscì a stendere è, dunque, il «dramma di passione» realmente vissuto dalla coppia e destinato all'«osservazione diretta». Ecco l'organismo degli *Appunti* (cc. 1642-1646 + c. 1644 + c. 1683):⁹²

Tabella 1. Appunti del «dramma di passione»

Appunti del «dramma di passione» Testimonianza degli appunti

(giugno 1896, a matita)

– «Il racconto dell'angoscia nella lontananza», «partenza da Liverpool per l'America», «Il ritorno», «Nessuna gioia.»

– «A Parigi un mese di tortura atroce», «Lorenza che – con una specie di crudeltà – le torce il cuore, le confessa il suo amore,»
(a, c. 1641)

– «Quando partii, in quei giorni di Pisa,»

– «Da bambina, ricordo, passai per un terreno e fui avviluppata dai fuochi fatui»

(b, c. 1642)

«Ah, dopo, mettersi ancora sul teatro, in quella orribile vita, tra quella gente ignota;»

(c, c. 1643)

– Scene (a Venezia) in cui la protagonista racconta angosciosi stati d'animo negli ultimi mesi della loro lontananza (la sua *tournee* di attrice in America) dopo i giorni di Pisa. Racconta la crudeltà di Lorenza (l'antagonista) che a Parigi le confessa l'amore per l'uomo. Tutto il racconto corrisponde a situazioni vissute e testimoniate – spesso con identiche parole – nelle contemporanee lettere di Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio dalla seconda metà del gennaio 1896.

– La protagonista rifiuta il lavoro di teatro che è suo con parole analoghe a quelle di Eleonora Duse nel carteggio con Boito 1894-1895 (*Lettere d'amore*, cit.).*

* RADICE 1979, pp. 805-857, *passim*, ma in special modo 627, Berlino, 31 dicembre 1893, «Dal 1886 a oggi ho lavorato [...] | Chi ha vissuto in GALERA quello si può capirmi!» (p. 805); 638, Londra, 8 maggio 1894, «Quel cosidetto “lavoro” ripreso ieri sera, m'è parso – più che mai la più fenomenale assurdità e meschineria della mia vita, e della vita umana in generale» (p. 815); 661, Venezia, 7 febbraio 1895, «Quel maledetto Teatro è diventato più che mai la maledizione mia. Quando son là, non mi sento più vivere, né più esser donna...» (p. 845)].

92 [Cfr. n. 78. Il n.ro citato è quello dell'inventario 1641-1646. Le lettere alfabetiche, da noi evidenziate in grassetto accanto all'indicazione della carta, corrispondono alla numerazione dannunziana riportata sull'autografo (a-f); la c. 1683 non presenta tale numerazione].

– «E nessuna parola buona, nessuna notizia, mai? Eppure dicevo: [...] è bene che non mentisca – Quando giunse quel tuo telegramma, ero sul punto di recitare [...]. Tu dicevi troppo, quindi non dicevi nulla. Compresi.»

(c, c. 1643)

– «Ella sente quel ch'egli può dare (quel che darà all'altra) e quel ch'egli le dà. Ella sente ch'egli le nega la parte di sé più preziosa.»

– «Ah quel che provai l'altra volta dopo Pisa, dopo quel terribile scotimento dell'anima e della carne!»

(d, c. 1644)

– «E fatalmente essi tornano a parlare della vergine lontana.»

(e, c. 1645)

– «Si nota [...] una palese irritazione nella sua voce quando parla di Lorenza [...]. Non ha nessun tatto, [...] (14 giugno a notte '96)».

(f, c. 1646)

– «Essa cede tra le lacrime. La visione lucida e cruda ch'egli ha dello sfacelo fisico di lei [...]. Il suo piccolo mento miserevole.»

(e, c. 1645)

– «L'alba [Doppia sottolineatura nell'originale]. Tutto è limpido verso Oriente. Il canale è chiaro, ma dalla parte di San Marco ha l'ombra delle case [...]. L'angelo del campanile incomincia a brillare. | (19 giugno 1896)».

(c. 1683)

(aggiunto a piede di pagina a penna)

– «Egli è attratto verso l'alba – quando esce dalla casa di lei. Ella lo vede giovine e forte, sul ponte, respirare largamente l'aria pura come nella gioja d'una liberazione: escito dalla stanza soffocante ov'ella lo ha oppresso delle sue lacrime e della sua vana passione. L'alba! Clemenza...».

(c. 1683)

– «Quando egli esce nell'alba, sul Canale. Verso gli Schiavoni, dietro il campanile di San Marco, il cielo è verde [...]. Qualche stella ancora palpita [...]. Si ode nella sovrana calura la voce di lui limpida e sicura che chiama il gondoliere.»

(e, f, cc. 1645-1646)

– «Una terribile disperazione prende lei, rimasta sola. Egli si volge e vede nelle finestre sparire i lumi, come occhi che s'accèchino.»

(f, c. 1646)

– Lo sforzo della protagonista di comprendere il comportamento ambiguo di Lui si esprime con le stesse parole del carteggio fra la Duse e d'Annunzio.

– Il romanziere persegue il suo «studio di donna» attraverso l'«osservazione diretta», e attribuisce alla protagonista parole e pensieri che alimentano il dramma «di passione» a tre (gelosia e angoscia per l'incendio dei sensi e dello spirito).

– Dramma «di passione» a tre: l'irritazione della protagonista; il suo sfacelo fisico; il pensiero ossessivo della giovane «vergine lontana».

– Scorci delle scene finali di una prima Parte veneziana. Opposta all'immagine di Lei, disperata, quella del protagonista occupa tutto il quadro: giovane, sicuro, assetato di purificazione («L'alba. Tutto è limpido», «il canale è chiaro», «L'angelo del campanile», etc).

– La nota è aggiunta in un secondo tempo a penna, ma risale a quegli stessi giorni del 1896 quando il nome dell'Antagonista oscillava tra «Lorenza» (c. 1641) e «Clemenza» (qui, c. 1683).

Il senso di purificazione, che è nella scena finale, resterà all'apparenza immutato,⁹³ ma, fra quattro anni, tematiche nuove provocheranno riferimenti altrettanto nuovi. Oggi dobbiamo solo prendere atto che, nella suscitazione del dramma passionale, questi *Appunti* veneziani pongono sullo stesso piano l'Arte e la Vita. La loro mancata traduzione in altrettanta stesura indica ripensamenti (in ogni caso difficoltà) da parte del poeta. Innalzare al «sublime» il «dramma di passione» diverrà, allora, il *punctum dolens* di tutto l'impegno creativo dell'autore. Il riscontro cronologico consente alcune ipotesi su misura, in contemporanea con il ritorno di Eleonora dall'America e il ricostituirsi della coppia a giugno nel soggiorno veneziano, mirato, proprio ed esclusivamente, al *Fuoco*. Il rapporto Arte-Vita diviene conflittuale, se non inquietante: da una parte i valori negativi dei drammi di «passione», dall'altra quelli positivi delle *sublimi avventure*.⁹⁴ Ma, anche riducendo l'interpretazione del romanzo alla sola componente passionale, gli *Appunti* rivelerebbero ulteriori contraddizioni: «L'alba. Tutto è limpido verso Oriente [...] il cielo è verde [...]. Qualche stella ancora palpita, una corrente fresca, come un ruscello cristallino».⁹⁵ La purificazione del protagonista, in relazione ossimorica con la notte erotico-sentimentale dei due amanti, ripete i dualismi 'anima vs. corpo' dei capitoli finali del *Piacere* e del *Trionfo della morte*. La situazione così analizzata assegnerebbe ancora il corpo alla Donna, l'anima all'Uomo. Nel *Piacere*, la sensualità freddamente calcolata è attribuita a Elena Muti, il senso di colpa alla cattolica Donna Maria e, nel *Trionfo della morte*, alla carnalità della mediocre Ippolita; ma nel *Fuoco* il modello dal vero, secondo «osservazione diretta», è l'unità morale di Eleonora Duse, che dell'anima e del corpo fa una ricchezza unica d'ordine superiore. La Duse non soffre di dualismi, di qualunque sia specie. Ebbene, dall'11 giugno, nel momento in cui si ricostituisce la coppia a Venezia, il romanziere ha tutto il modo per osservare nel quotidiano questo tipo 'alto' di unità morale, che non si esaurisce nella semplicità d'un «dramma di passione».⁹⁶

93 [L'immersione del futuro Stelio nella bellezza dell'alba veneziana - sorta di lavacro dopo il rapporto carnale con Foscarina - sarà quella di *F*, p. 312: «Egli s'era levato da quel letto come dal letto d'una cortigiana, divenuto quasi estraneo [...] attirato dalla freschezza dell'alba, dalla libertà del mattino [...] | Dalla finestra ella lo scorse su la riva respirare largamente l'aria vivida; poi udì nella grande calma la voce di lui limpida e sicura chiamare il gondoliere»].

94 Cfr. la lettera a Giuseppe Treves del 12 luglio 1896 [LT, 5, p. 523: «Questo *Fuoco*, che sto scrivendo, è il primo d'una terza ed ultima trilogia: *I Romanzi dell'Alloro*. Una trilogia di trilogie: *omne trinum...*»: v. il seguito del testo].

95 Cfr. ancora c. 1683 e cc. **e, d**, 1645-1646.

96 [Da qui, anche, le difficoltà della stesura: era gioco forza che, applicato alla personalità di Eleonora, il metodo dell'«osservazione diretta» richiamasse la contrastata coniugazione di realismo passionale e sublime ideale, ben ardua a conciliarsi nell'unità del romanzo].

Chiudiamo l'analisi degli *Appunti* con un'osservazione più esterna sulla casa della protagonista. I dati al riguardo (visione diretta sul Canal Grande, sulla Giudecca, sulle cupole di San Marco, sull'angelo del Campanile, fino alla Riva degli Schiavoni) sono sufficienti a identificare la dimora della futura Foscarina con quella mansarda sotto i coppi del Palazzo Barbaro che Eleonora aveva allestito nell'estate del 1894 per sé, per Enrichetta e per Arrigo. Riportata alla genesi del *Fuoco*, tale dislocazione lascia intendere come in questo primo disegno della trama il romanziere non prevedesse nessun Palazzo Capello, nessun Palazzo Gradenigo, nessuna conversazione musicale tra i seguaci d'un Maestro-Poeta, nessuna opposizione fra un Nord tedesco (Richard Wagner) e un Sud mediterraneo (Claudio Monteverdi), nessuna Deuteragonista «cantatrice». ⁹⁷ Stando al disegno primitivo, la scena non sarebbe andata oltre un evento passionale nel privato, come - verosimilmente - fu nella vita.

Nei cinque *Taccuini* veneziani del giugno 1896, i personaggi indicati per nome sono Basilio e Lorenza. Basilio - impiego riferibile a una precisa Italia greco-bizantina - ha del futuro Stelio il passo fermo, leggero, e la qualità di oratore. ⁹⁸ Lorenza, alternato a Clemenza, ⁹⁹ è il nome dell'Antagonista (Giulietta Gordigiani).

Un'attenzione particolare esigono le pagine del *Taccuino* 10 dedicate all'*Arianna* di Benedetto Marcello. ¹⁰⁰ Il romanziere vi fa sfoggio di linguaggio tecnico-musicale. A riguardo, Ivanos Ciani si pone l'interrogativo: sulla base di qual fonte? ¹⁰¹ Il quesito in sé e per sé è oggettivo, ma la sua eventuale soluzione, agli effetti della genesi testuale, non è rilevante. ¹⁰² A noi, per ora, basterà osservare che queste pagine musicali si trovano a metà d'un taccuino veneziano il cui immediato séguito diventa abruzzese alle date «*Settembre, 19*» e «*20 settembre 96*». ¹⁰³ Siamo pertanto autorizzati a ritenere tali pagine un vero e proprio 'appunto della staffa', steso al con-

97 Cfr. nel seguito del testo la documentazione relativa al 4 settembre 1897 e al 25 luglio 1899.

98 *TT* 8, e 10, in *T.T.I.*, pp. 107 e 130 [Si veda però anche l'*AT* 2, p. 29, in cui figura il nome di *Laura*, possibile allusione a Eleonora-Foscarina: «Rimangono nella navata destra due colonne: una di granito roseo, l'altra verde, variegata, vegetale, profonda, come la condensazione fossile d'una verde e possente foresta [...] | A questa colonna di sogno si appoggia Laura per contemplare il fregio d'oro»].

99 [Cfr. c. 1683].

100 *T.T.I.*, pp. 134-135.

101 Ciani 1982, p. 40.

102 Si veda la nostra *Premessa: Classificazione delle fonti* [Trattandosi, sembra intendere l'A., di una «microfonte», ossia di un apporto meno influente, secondo la sua visione, sul processo genetico].

103 *T* 10, in *T.T.I.*, pp. 135 e 137.

gedo dalla città. Si spiegherebbe così la loro anomala collocazione: a metà dell'ultimo dei cinque taccuini veneziani. La fonte, qual essa sia (scritta o parlata), probabilmente veniva reperita all'interno dello stesso «Liceo Benedetto Marcello», la cui denominazione il poeta aveva incontrato fin dall'8 novembre 1895, in occasione del discorso *L'Allegoria dell'Autunno*. Per la genesi conta invece sottolineare che, nel serbatoio dell'ultimo taccuino veneziano del giugno 1896, la pagina musicale svolge una funzione analoga alle note dell'«altro» *Taccuino* 2, su Palazzo Gradenigo, e del *Taccuino* 9, su San Francesco del Deserto,¹⁰⁴ ossia d'un materiale in attesa di sviluppi narrativi alla data ancora inesistenti: funzione, come sappiamo, tipica del *taccuino*.

Gabriele d'Annunzio a Giuseppe Treves, Francavilla al Mare, 12 luglio 1896¹⁰⁵

Questo *Fuoco*, che sto scrivendo,¹⁰⁶ è il primo di una terza ed ultima trilogia: *I romanzi dell'Alloro*. Una trilogia di trilogie: *omne trinum...*

Gli altri due romanzi sono intitolati:

II. *La Corona*.

II. *Trionfo della Vita*.

Quest'ultimo chiude il ciclo definitivamente. E così avrò rappresentato in nove romanzi l'evoluzione intera di uno spirito moderno a cui non è ignota alcuna esperienza della vita e dell'arte.¹⁰⁷

Il rapporto epistolare del d'Annunzio con Giuseppe Treves, alla pari di quello con il direttore Emilio, è denso d'impegni editoriali. Giuseppe, all'interno della Casa editrice, era l'amministratore, con il quale il poeta (di norma, in debito) doveva vedersela tutte le volte che era questione di anticipi, di scadenze, di cambiali. All'amministratore, sollecitato ad aprire la borsa, l'autore a voce o per lettera inflazionava quanto basta i programmi del proprio lavoro e li dava in garanzia. Era dal 27 ottobre 1894 che il d'Annunzio trentenne riteneva d'aver raggiunto una maturità sufficiente come narratore per programmare tre serie di romanzi sui modelli strutturali (già importati da Giovanni Verga) dei maggiori francesi della generazione positivista.¹⁰⁸ Qui, per la prima volta, spiega e garantisce a

104 AT 2, in *T.T.II*, pp. 27 e sgg., e T 9, in *T.T.I*, pp. 122-123.

105 [LT, 5, pp. 523-524].

106 Per il manoscritto autografo del *Fuoco* rimandiamo alle nn. 6-8 e relativo testo.

107 [LT, 5, p. 523].

108 Progetto annunciato nella lettera in tale data a Georges Hérèlle [CDH, 79, pp. 235-237: attestazione, in effetti, d'un narratore in pieno fervore creativo. D'Annunzio qui accenna alle future *Vergini* (*Les trois princesses*), promettendole «migliori» del *Trionfo*; dà prova di

Giuseppe Treves anche la terza «trilogia», quella dell'*Alloro*; i due titoli che seguono al *Fuoco* (*La Corona* e *Trionfo della vita*) sembrano individuare fin d'ora la visione d'un ciclo ad ispirazione dusiana, 'alto' ed estraneo a qualunque sia verismo.¹⁰⁹ Dopo i propositi della «lunga novella», il 18 gennaio, e dell'«intermezzo», il 21 marzo,¹¹⁰ «questo *Fuoco*» in atto dal 12 luglio si colloca a metà tra poesia e dramma passionale. L'identificazione rischia l'ambiguità: il d'Annunzio, romanziere autobiografico, definisce se stesso «uno spirito moderno a cui non è ignota alcuna esperienza della vita e dell'arte», ove la Duse è una «esperienza».

A Emilio Treves, Francavilla al Mare, 7 agosto 1896

«Fra giorni potrò cominciare a mandarti il manoscritto che già si sta copiando. Consterà di circa 800 cartelle»: ¹¹¹ il romanziere invierà le prime 217 cartelle all'editore dopo sei mesi, nel gennaio 1897. Il numero di cartelle qui previsto attesta una sequenza narrativa che, oltre a Venezia, includerebbe Firenze e Roma.

A Emilio Treves, Francavilla al Mare, s.d. [ma 31 agosto 1896*]

L'autore sotto contratto vuol trasmettere dati che confermino l'effettivo inizio della stesura: «Troverai qualche frammento di Persefone nel *Fuoco*». ¹¹² Sono gli esametri inseriti nelle pagine iniziali. Nell'autografo il titolo «Persefone» corregge un precedente titolo, illeggibile. La variante postula che quest'ultimo sia databile tra il mese di luglio e il 31 agosto, prova indiretta che del *Fuoco* esiste un unico autografo. I dodici esametri, in quanto sciolti – per la prima volta – dalla latineggiante retorica carducciana, denuncia-

seguire meticolosamente la traduzione herelliana delle novelle giovanili e del *Giovanni Episcopo* (per l'*Episcopo et Cie*); propone per *Il Piacere* francese il titolo «L'Enfant de volupté»; menziona «una terza serie | LES ROMANS DU LAURIER | della quale vi parlerò quando sarò meno debole», indicando infine nella *Sublime aventure* il titolo del romanzo «VENEZIANO [...] già chiaro e vivo nello spirito».

109 Sulla sostanziale estraneità dannunziana a Verga e al verismo fin dagli anni Ottanta, cfr. Gibellini, P. (1989). «Il modello verghiano e il "verismo" di d'Annunzio». In: *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga = Atti del Convegno* (Perugia, 1989), pp. 175-194.

110 [Propositi espressi nel carteggio con Georges Hérelle: *CDH*, 145 e 150].

111 [Cfr. *LT*, 126, pp. 190-191: si veda in particolare p. 191. Precisa di seguito d'Annunzio: «la pagina dovrà esser quindi un po' più nutrita di quella delle *Vergini*»].

112 [*LT*, 127, pp. 192-193: in particolare p. 193; v. p. 192: la datazione della lettera qui fornita dal curatore «[Francavilla al Mare negli Abruzzi | agosto – settembre 1896]» concorda sostanzialmente con la congettura dell'A.].

no la loro sincronicità con la ristrutturazione 'greca' di *Canto novo*.¹¹³ In chiusura alla lettera, il d'Annunzio tesse l'elogio del «povero Nencioni» scomparso il 25 agosto 1896 a Livorno.

Agosto-settembre 1896

Se, com'è probabile, i due amanti non hanno rinnovato i delirii dei precedenti incontri, ogni loro segnale di Vita e d'Arte è ora da valutare come reazione, in negativo o in positivo, a quei caratteri contraddittorii che abbiamo documentato. Non tutto è cronologicamente accertabile (se, quando e dove Eleonora e Gabriele si sarebbero ancora ritrovati entro settembre). In ogni caso, le reazioni d'interesse reciproco si attuano in altrettanta reciproca autonomia. Da parte di Eleonora, autonomia potrebbe significare consapevolezza che nessuna scelta di Vita è realizzabile con Gabriele insieme al 'problema Enrichetta'. Per la scelta d'Arte, invece, la Duse – dal 26 settembre 1895 – sa che il poeta stenderà per lei *La città morta*, benché questa ancora non riesca a vedere la luce. In simile, contraddittoria, condizione la donna vive e soffre i mesi dell'estate del 1896; quanto ai temi del romanzo, è probabile che, se non nulla, ella poco sapesse. Quanto a Gabriele, la contraddizione consiste nel non avvedersi della contraddizione stessa: di qui la certezza di riuscire a stendere in pochi mesi *Il Fuoco*. Per lui l'unico problema, al momento, è d'ordine creativo: quello d'un poeta-romanziera alla sua prima opera di teatro.¹¹⁴ In luglio, aveva firmato con Sarah Bernhardt un contratto che le concedeva i diritti per la rappresentazione in Francia della *Ville morte*.¹¹⁵

113 Cfr. Mariano 1983, p. 186.

114 «La contraddizione consiste... contraddizione stessa»: tal genere di bisticcio, che piace allo stile di Mariano, richiede d'essere interpretato. La condizione contraddittoria, della quale d'Annunzio non avrebbe consapevolezza, può intendersi in due modi: il conflitto tra l'impianto residualmente realistico del dramma passionale, siglato dagli *Appunti* del giugno 1896 (cc. 1641-1646, 1544, 1683), e l'aspirazione ad un'arte del «sublime» così come egli la va traducendo nella *Città morta*; complementariamente, fra l'elaborazione d'una prosa narrativa e, nel medesimo tempo, di un'opera di teatro. In effetti, per la sua natura stessa di poesia in veste d'azione, la drammaturgia dannunziana si mostra difficilmente compatibile con la narrazione e, dunque, con la stesura del romanzo – specie d'un romanzo che, necessaria *condicio* dell'autobiografismo dannunziano, muova dalla mimesi d'una materia di vita sperimentata].

115 [Per i contatti epistolari di d'Annunzio con la grande attrice francese, cfr. Minnucci, F. (a cura di) (2005). *Sarah Bernhardt e Gabriele d'Annunzio: la poesia del teatro: carteggio inedito 1896-1919*. Presentazione di Annamaria Andreoli. Altino: Ianieri].

Eleonora Duse ad Arrigo Boito, Milano, 23 agosto 1896

Dopo un vuoto di tredici mesi la Duse provoca Arrigo Boito che si trovava a Quasso al Monte (Alpi valdostane), già luogo dei suoi (anzi, dei loro) riposi estivi: «Così se déroule la meravigliosa vita». La Duse ha deciso di riavvicinarsi a Boito.¹¹⁶

Milano, 4 settembre 1896

Nello stesso giorno, da Milano, la Duse invia due lettere: una a d'Annunzio (tono dimesso, cenni al lavoro, a Giulietta Gordigiani, a Enrico Nencioni scomparso alla fine di agosto);¹¹⁷ l'altra a Boito («Arrigo!», «Spero **poter** partire domani»)¹¹⁸.

Quasso al Monte, 5-9 settembre 1896

Eleonora è partita. Nella «casa santa» si è fermata quattro giorni, ma non ha «trovato pace»: «Grazie per ogni cosa, per tanta pietà e bontà che **sen-****to** in te verso di me! [...] | [...] Perdonami se guasto la pace tua. Troverò, troverò strada. Dammi tempo. | Sii tranquillo per me».¹¹⁹ Per Arrigo il nodo resta ancora l'abbandono di Eleonora.

La donna oggi non formula più rimproveri; col passare dei giorni aumenta, invece, il senso di colpa: «Perdonatemi Arrigo Santo» (Roma, 23 settembre 1896), «Voi siete la bontà – voi siete la parte dell'anima mia che ancora è in luce – il resto [intendi d'Annunzio*] è tutto vano e di febbre» (Roma, 1° ottobre 1896);¹²⁰ «Questa che chiamate Lenor, che v'ha fatto tanto male, e che ne ha sofferto tanto (tanto! Arrigo.! [sic]) questa non sa più vivere che **nelle cose belle!** [...] | [...] tutto va a sottosopra **dentro di me** – e piango la vita persa!» (Roma, 3 ottobre 1896).¹²¹

116 [Radice 1979, 672, p. 861; da Milano, Hôtel Cavour].

117 [Il carteggio dusiano con d'Annunzio è conservato presso l'AGV, LXXV, cassette 1-5, qui cass. 1. Il controllo della trascrizione delle lettere della Duse è stato da noi effettuato sugli autografi menzionati da Mariano. Il carteggio è però ora consultabile anche nella raccolta Minnucci, F. (a cura di) (2014). *Eleonora Duse / Gabriele d'Annunzio: Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*. Edizione diretta da Annamaria Andreoli. Milano: Bompiani, 2014].

118 [Radice 1979, 673, pp. 861-862].

119 [Radice 1979, 674, p. 863; la lettera è però qui datata «Milano, 10 settembre 1896 | Hôtel Cavour». L'indicazione di Mariano («5-9 settembre») intende verosimilmente riferirsi alla durata del soggiorno di Eleonora presso Arrigo].

120 [Radice 1979, 675- 676, p. 864].

121 [Radice 1979, 675- 677, p. 866].

Francavilla al Mare, 30 settembre-11 novembre 1896

Fosse o non fosse favorita dai problemi irrisolti del *Fuoco*, *La città morta* (covata da un anno, con probabili tentativi poi distrutti) alla fine di settembre balza dalla penna divisa in scene e in atti, e interrompe, apparentemente per due mesi ma in sostanza più a lungo, la stesura del romanzo. Il drammaturgo sta creando una *persona* femminile disponibile, per amore, alle ragioni «sublimi» dell'Arte. Nella tragedia vengono risolti all'istante ogni contraddizione e ogni dissidio fra Arte e Vita: Anna, la veggente-cieca, creatura di un'autobiografia ideale, incarna in senso 'alto' i caratteri che il personaggio femminile, osservato dal vero, non riesce ad assumere nel romanzo. Il modello, in positivo, resta sempre Eleonora Duse. È infatti presumibile che ora il drammaturgo pensi di assolvere al suo obbligo morale verso la Duse soprattutto nell'area dell'Arte. In questo senso, egli potrebbe intendere *La città morta* anche come esaltazione di Eleonora e della sua intima passionalità.

Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio, Roma, s.d. [ma inizio ottobre 1896*]

Grido di gioia e offerta d'impegno alla notizia che sta nascendo *La città morta* («cercherò à droite et à gauche gli elementi che occorrono»; «Ma Se questa grande gioia tu *non me la rubi*»).¹²² Il periodo dubitativo «Se...» dovrebbe significare che la Duse oggi ritiene il d'Annunzio capace di commettere azioni che la fanno soffrire: un elemento in più per giustificare un riavvicinamento a Boito. Sappiamo che nel luglio 1896 l'intendimento di rappresentare il dramma (su d'un testo poi verosimilmente distrutto) ricevette un battesimo ambiguo, avendo il d'Annunzio concesso l'esclusività del testo francese a Sarah Bernhardt. Nel momento in cui l'opera si sta concretando, l'ambiguità esplose. Nella parte distrutta del carteggio fra Eleonora e Gabriele è ipotizzabile una risposta, nel colmo creativo della tragedia (intorno alla metà di ottobre), da Francavilla, in cui il d'Annunzio informa l'attrice (impossibilitata a inventare su due piedi una Compagnia con quattro attori primari) della decisione di Sarah Bernhardt (padrona di un teatro e di una Compagnia efficiente) d'inscenare subito in «prima» mondiale *La ville morte*. Ignoriamo quale assicurazione il d'Annunzio poté dare a Sarah sul testo *francese* di un dramma in corso di stesura e che

122 Lettera pubblicata per la prima volta in Mariano 1962, pp. 118-119 e 156.

forse Georges H elle ancora non sapeva di dover tradurre a tamburo battente. Sappiamo, invece, che la soluzione *italiana* a sfavore dell'attrice (e ancor pi  della donna) fu il colpo decisivo accusato dalla Duse.¹²³ La cartina di tornasole della nostra affermazione   ancora il carteggio con Arrigo. Dal 25 ottobre (lettera a Boito, da Roma), la Duse interrompe ogni comunicazione con il d'Annunzio, infittisce il rapporto con Arrigo all'unico scopo di ricuperare l'uomo e il Maestro d'un tempo. Interessante qui la frase: «...Vorrei potervi scrivere delle cose belle – dirvi le verit  pi  vere –» (intende una confessione totale sulle ragioni della 'scelta d'Annunzio?').¹²⁴ Come che sia, il tentativo di riavvicinamento dura un paio di mesi e potr  dirsi soddisfatto solo all'altezza della lettera inviata il 26 dicembre da St. Petersburg. Alla fine, la Duse avr  gestito il ricupero di Boito su due temi: quello, gi  intravisto, del pentimento e quello, nuovo in assoluto, d'ordine erotico-sentimentale: «**Sì** Arrigo – S  – | **Bisogna** bene, o Arrigo; che io cerchi di **ripiacervi**» (Berlino, 26 novembre 1896), «**Bisogna** incontrarci, subito **anche prima** che io rientri **in Italia** [...]. **Forse Berlino** [...] e tu mi | **struccherai** | serrata e stretta per tutta una notte [...] | Le lunghe assenze, no, no, non pi  – non pi  –» (Pietroburgo, 26 dicembre 1896).¹²⁵ Il precedente ricupero del 1894 aveva avuto motivazioni opposte: era stata la donna, al seguito di tre anni di silenzio e quattro mesi di rimproveri, a perdonare ad Arrigo le gravi incertezze del suo carattere.

Ad Angelo Conti, s.l. [ma Francavilla*], 13 ottobre 1896

Da alcune settimane ho interrotto *Il Fuoco* (dove tu vivevi sotto il nome di Daniele F uro) e ho ripreso il drama [...]. Sono riuscito ad abolire il Tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti.¹²⁶

Daniele F uro (poi Glàuro) aveva per la prima volta preso la parola nella seconda scena del romanzo (*F*, p. 225), quando con il «Maestro» e gli altri «discepoli» era sul punto di salire la scalinata del Palazzo Ducale. Riferito al «drama», il termine *ripreso* potrebbe confermare che esistevano stesure precedenti delle quali   impossibile ricostruire l'effettiva consistenza.

¹²³ [Preannuncio di quel tradimento forse pi  grave, anche perch  accompagnato da infedelt  sul piano sentimentale, che si verificher  nel 1904 per *La figlia di Jorio*].

¹²⁴ Radice 1979, p. 867 [679].

¹²⁵ [Radice 1979, 683 e 687, pp. 871 e 877].

¹²⁶ [Cfr. d'Annunzio, G. (1939). «Lettere ad Angelo Conti: Carteggio col "Dottor Mistico"». Con una Notizia di Ermindo Campana. *Nuova Antologia*, 401 (1603), pp. 10-32: *LDC*, 18, p. 21].

A Georges H erelle, Francavilla, s.d. [ma prima del 19 ottobre*]

Nel frattempo, esponendo a Georges H erelle raffinati argomenti stilistici e filologici, ottiene in regalo la traduzione a tappe forzate del dramma. La offrir  come scrittura propria a Sarah Bernhardt.¹²⁷

25 ottobre 1896, *Illustrazione Italiana*, «Noterelle»

La Casa editrice, attraverso la propria rivista, rende pubbliche le notizie sui tre cicli di romanzi che il d'Annunzio gi  aveva comunicato privatamente a Giuseppe Treves il 12 luglio 1896.¹²⁸ Due titoli del terzo ciclo sono ora cambiati: non pi  trilogia dell'*Alloro*, ma trilogia del *Melagrano*.   verosimile che la pagina agli inizi del *Fuoco*, dedicata al simbolo del frutto, abbia persuaso il romanziere alla titolazione nuova e definitiva. Nella medesima trilogia, il secondo romanzo (*La Corona* del 12 luglio) diventa, per ora, *Il Donatore*. Colui che dona   il poeta protagonista del *Fuoco*, il cui doppio nella *Citt  morta* si chiama Alessandro.

La nascita della *Citt  morta*, che si   fin qui documentata nella vita, in arte costituisce il primo frutto, coevo alla ristrutturazione di *Canto novo*, dell'*Erlebnis* Grecia. Con il viaggio del luglio-agosto 1895 il d'Annunzio avrebbe vissuto il fascino della Grecia di Omero, che, esperienza europea dalla fine del Settecento, era divenuta lungo tutto l'Ottocento un punto di forza della cultura tedesca (poesia e scienza). Il medesimo fascino aveva mosso l'uomo di studio, ma non di scienza, Heinrich Schliemann a riportare alla luce, tra polemiche non sempre risolte, le presunte testimonianze archeologiche dei miti dell'*Iliade* nelle aree esatte che erano state di Troia e Micene. In Italia, ne rimarr  suggestionato Gabriele d'Annunzio, tanto da consumare in un dramma moderno, *La citt  morta*, la Micene dello Schliemann, alcuni miti della tragedia attica. Da noi, per , la Grecia di Omero non entrava come in Germania per ambedue le porte, la scienza (filologia, filosofia) e la poesia, ma solo attraverso quest'ultima, con l'opera di Giosue Carducci, Giovanni Pascoli, Gabriele d'Annunzio - fenomeno in parte analogo all'Inghilterra di Byron, di Keats, di Shelley nel colmo romantico. Occorre riconoscere che l'Italia di codesti nostri poeti avrebbe pur avuto le carte in regola per ritrovare, accanto alla Germania, anche le ragioni della scienza nella coltivazione dei miti greci. La filologia e le scienze

127 Guy Tosi ha documentato la vicenda definitivamente: cfr. Tosi 1946, p. 295 e sgg. [Ma si veda anche *CDH*, 175, pp. 418-421, in particolare p. 420: «Vi propongo di tradurre il mio dramma e di cedermene il testo francese per una *somma netta* che voi medesimo potrete stabilire in proporzione della vostra fatica [...]. E dar  a Sarah Bernhardt il testo francese, senza alcuna indicazione, assumendomene la responsabilit »].

128 [LT, 5, p. 523].

umanistiche, tra Quattro e Cinquecento, erano divenute europee parlando unicamente latino e toscano. In Toscana, a cominciare da Dante, l'arte s'era espressa in volgare all'unisono con aperture scientifiche. Le immagini del Botticelli, le *Stanze* e le lezioni cattedratiche di Poliziano avevano promosso una riforma conoscitiva fondata sulla poesia e sulla sapienza dei Greci. Tra Cinque e Seicento, tuttavia, la Controriforma operava una violenta pulizia ideologica di questi valori, destinata per inerzia a durare in area italiana fino ad Ottocento inoltrato. Riguardo ai miti, il Foscolo e il primo Leopardi avevano allora rappresentato una cultura non attuale. Su d'una linea d'analoga inattualità approderà Gabriele d'Annunzio. E siamo alla fine dell'Ottocento.

A Georges Hérelle, Francavilla al Mare, 22 novembre 1896

«Mi rimetto al *Fuoco* [...]. Vi spedirò la prima parte fra alcuni giorni». ¹²⁹ A codesta «prima parte» manca, oggi, né più né meno quel che mancava a settembre: la narrativizzazione degli *Appunti del dramma passionale* (giugno 1896, a matita). All'editore Emilio Treves (s.d., ma poco dopo l'11 novembre) vuol far credere d'essere già vicino alla fine: «Il penultimo capitolo del *Fuoco* ha la descrizione della "prima" della *Città morta*». ¹³⁰ Il proposito d'inserire nella narrazione il teatro potrebbe risalire all'individuazione stessa del romanzo: dal 21 marzo 1896 Roma appariva il luogo finale del racconto; la collocazione era stata ribadita il 7 giugno a Enrico Nencioni, ¹³¹ quando è ipotizzabile che lo scrittore già disponesse delle prime stesure, poi distrutte, della *Città morta*. Le difficoltà di accordare Arte e Vita, che insidiavano da sempre la genesi del *Fuoco*, stanno per manifestarsi.

A George Hérelle, Francavilla al Mare, 24 dicembre 1896

In uno stile da letteratura parnassiana il poeta ha steso dodici *Sonnets cisalpins*. ¹³² Le ragioni d'un simile *raptus* in lingua francese sono da deci-

¹²⁹ [«Vi spedirò la prima parte fra alcuni giorni. Sarà possibile tradurla prima delle feste e portarla - per saggio - al Ganderax?»: *CDH*, 181, pp. 432-433: 433].

¹³⁰ [*LT*, 135, pp. 199-200: in particolare p. 200].

¹³¹ [«La scena è a Venezia, a Firenze, a Pisa, a Roma»: è la già commentata *LDN*, 29, p. 30].

¹³² Riportati da Tosi 1946, pp. 302-315. Il Tosi aveva già presentato e commentato i *Sonnets* in due numeri della *Revue des Études Italiennes*: 1939-1940 (monografia dedicata a d'Annunzio) e 1942 (pp. 1-19). [Per il testo dei *Sonnets* cfr. anche la trascrizione di Tosi in Rasera 2013, 1, pp. 57-69].

frare. Potrebbe trattarsi d'un tentativo di fornire credibile supporto all'imminente (così egli credeva) rappresentazione della *Ville morte* al «Théâtre de la Renaissance». ¹³³ Resta il fatto che tre sonetti contengono riferimenti precisi a Eleonora Duse e alla scena di apertura del *Fuoco*. ¹³⁴ Si pensi all'ottavo, *Aestus erat*: «elle écrasa le fruit de pourpre sous [non sur*] ses dents», ¹³⁵ «Et tout mon cœur puissant bondit vers le soleil» (vv. 8, 14); al decimo, *La grenade*: «Fruit, emblème nouveau de mon âme [...] | | fruit, que j'aime entre tous [...]» (vv. 1, 5), che richiama ai miti di *Perséphonéia*, di *Démètèr*, di *Hadès* («[fruit] à Perséphonéia, fille de Démètèr | t'offrit le noir Hadès [...]», vv. 8-9); ¹³⁶ all'undicesimo, *Melpomènè*, sonetto allusivo all'operazione catarchica del testo tragico, concepito classicamente come «Beauté» che libera (v. 6) «le monstre dolent» (la folla che soffre). ¹³⁷ Questi componimenti fanno presumere che nel mese di dicembre il poeta ancora non ritenesse d'aver perduto Eleonora Duse.

133 [Altrimenti, «d'Annunzio si cimenta, sulle orme dei “poeti antichi di Francia”, per avvezzare il pubblico francese alla propria versatilità linguistica»: Andreoli, A. «D'Annunzio e il teatro». In: *TSM*, 1, p. 139. In effetti, d'Annunzio aveva dedicato a Sarah Bernhardt il sonetto 1, *Le page crantif*, «Aux poètes de France», e l'11, *Melpomènè*, sia pure interrogandosi sull'opportunità di mantenere le dediche al momento della pubblicazione (dal poeta auspicata, ma non realizzata) da parte di Hérelle: cfr. *CDH*, 186, p. 446].

134 [Ossia là dove, alla vista d'una barca carica di melagrane, Foscarina, rispondendo al tacito invito di Stelio, recita «le parole che Ade rivolge a Persefone nel drama sacro, mentre la figlia di Demeter gusta la melagrana fatale: | | “Quando tu coglierai il colchico in fiore sul molle | prato terrestre, presso la madre dal cerulo peplo, [...]” (F, p. 207)].

135 [Cfr. anche la sezione «Sonetti francesi» del *Taccuino* 13, 1897, in cui figurano i *Cisalpins* 5, 8, 10 (*T.T.I*, pp. 165-167). A riguardo, Enrica Bianchetti rammenta che l'8, *Aestus erat*, «pubblicato nel 1898 nella “Revue Illustrée” di Parigi, e il 18 maggio 1913 nella “Sera” di Milano, si trova in *Versi I 1011*» con alcune varianti, fra le quali appunto *sur* (v. 8) anziché *sous* (Bianchetti 1965, p. 1243). Ad ogni modo, nel terreno di questi *Cisalpins* va scorto uno dei nuclei germinativi del *Fuoco*; puntuale infatti si legge la corrispondenza dei sonetti *Aestus erat* e *La grenade* non solo con la succitata «scena d'apertura» del romanzo, ma anche e soprattutto con il prorompere della passione di Stelio e Foscarina nel giardino del palazzo Capello: «I Si distaccarono; si fissarono senza vedersi. Non vedevano più nulla. Erano ciechi [...]. Tuttavia poterono intendere il tonfo sordo di un frutto che cadde su l'erba, dal ramo ch'essi avevano scosso nella stretta violenta [...] | La donna si chinò a raccogliere su l'erba la melagrana [...] | Ella strinse il frutto nel pugno [cors. nostro], con un moto d'istinto, come se volesse spremere. L'umore stillò, le rigò il polso. Tutto il suo corpo allora si contorse e vibrò intorno a un nucleo di fuoco, chiedendo di soggiacere» (F, pp. 309-311)].

136 Cfr. la succitata lettera a Emilio Treves del 31 agosto 1896 [*LT*, 127, p. 200: «Troverai qualche frammento di Persefone nel *Fuoco*»], e la già menzionata «noterella» comparsa sull'*Illustrazione Italiana* il 25 ottobre 1896, là dove si propone non più una trilogia dell'Altoro, bensì del *Melagrano*.

137 Il tema degli influssi catartici sulla «folla» verrà ripreso e sviluppato dal d'Annunzio in vari luoghi: v. il séguito del testo alle date 2 agosto 1897 e 7 agosto 1899.

A Georges H erelle, s.l. e s.d. [ma Francavilla al Mare, 20 dicembre 1896*]

Vi mando oggi ancora un centinaio di *cartelle* del *Fuoco*, rivedute in fretta. Traducendo i brani del discorso abbiate la pazienza di confrontare il testo scritto con quello stampato nell'edizione fiorentina dell'*Allegoria*.¹³⁸

Dunque, a un mese dalla lettera a H erelle del 22 novembre,¹³⁹ il romanzo s'arresta dinanzi alle carte del dramma passionale. La stesura del *Fuoco*   coniugata al futuro.

A Georges H erelle, Francavilla al Mare, 24 dicembre 1896

«Lavoro al Fuoco che sar  necessariamente finito prima della mia partenza per Parigi [...] | Lavorer . Lavorer ». ¹⁴⁰

A Georges H erelle, sl. e s.d. [ma Francavilla al Mare, 27 dicembre 1896*]

«Fra due o tre giorni mi rimetter  al *Fuoco* e lavorer  dodici ore al giorno, violentemente». ¹⁴¹

A Emilio Treves, s.l. e s.d. [ma Francavilla al Mare, inizio gennaio 1897*]¹⁴²

Invia le prime 217 cartelle nell'apografo di un copista. Assicura il resto fino a 800-900 cartelle, in modo che il volume possa uscire entro marzo (ossia, *Il Fuoco* diventerebbe il suo unico ininterrotto impegno).

138 [CDH, 185, pp. 437-440: in particolare p. 437. Ma si rammenti anche la lettera stesa a Firenze, fine ottobre-inizi novembre 1895, in cui d'Annunzio annunciava a H erelle l'invio del testo dell'*Allegoria*: «Mio caro Giorgio, | sono di nuovo a Firenze. Il mio discorso   stato rimandato al d  8 di novembre. Vi mander  il testo che si stampa a Firenze, dal Paggi»: 135, p. 349].

139 [CDH, 181, p. 433].

140 [CDH, 186, pp. 441-446: in particolare p. 445].

141 [CDH, 187, pp. 448-449: si veda p. 448. La data «27 dicembre»   per  quella della ricezione: cfr. Cimini, p. 449, n. 1].

142 [LT, 147, pp. 211-212. Si osservi, tuttavia, che la datazione qui proposta   «gennaio 1898», ossia posteriore di un anno alla congettura dell'A.].

Trattiene l'autografo. Attende le bozze.¹⁴³

Prevede per marzo-aprile, a Parigi, *La ville morte* di Sarah.

Per quanto riguarda *La città morta*, se non riuscirà a trovare gli indispensabili «quattro attori sublimi», pubblicherà il dramma prima della rappresentazione (ossia, incomincia a rendersi conto che gli è venuta a mancare la Duse).

È stanco. Con la primavera anela al riposo.

Propone a Emilio Treves la pubblicazione del romanzo di Eugène-Melchior de Vogüé che sta uscendo sulla *Revue des Deux Mondes* di Ferdinand Brunetière.¹⁴⁴

A Emilio Treves, s.l. e s.d. [ma Francavilla al Mare, subito dopo la precedente]¹⁴⁵

La lettera completa alcuni punti della precedente. Per la stampa del *Fuoco*, calcola l'equivalente delle pagine sulle 217 cartelle inviate («Questa è una lettera di piombo e d'antimonio»)¹⁴⁶. Ossia, conferma l'impegno: «Per ora m'è impossibile discostarmi dal *Fuoco*».

Dopo un verosimile consenso di Emilio Treves, dettaglia la proposta di pubblicare il romanzo del de Vogüé.

Appena ultimato *Il Fuoco*, partirà (dunque, dopo marzo) per Parigi «dove Sarah attende».

L'esatta datazione di questa missiva, finora erroneamente riportata al gennaio 1898 per l'equivoco dei rimandi a «Sarah» e a Parigi, consente oggi un unico bilancio delle cinque lettere: le prime tre del 20, del 24, del 27 dicembre 1896 al traduttore, le ultime due del gennaio 1897 all'editore. Il 22 novembre aveva assicurato a Georges Hérelle l'invio della «prima

143 [«Mio caro Emilio, | ti mando le prime 217 cartelle, ricopiate, del *Fuoco* [...] | Manderò via via il resto. | Sarebbe bene intanto cominciare la composizione, affinché il volume possa esser pronto in marzo»: *LT*, 147, p. 211].

144 Si tratta del *Jean d'Agrève*, racconto simbolico d'amore e di morte condotto su diari e carteggi (protagonisti Jean ed Hélène), Paris: Nelson, 1897. Eugène-Melchior Vicomte de Vogüé (1848-1910) fu diplomatico in Oriente, poi letterato e narratore. Rivolò all'Europa i romanzi russi (*Le Roman russe*, 1886). Accademico di Francia, fu sostenitore attivo dell'opera di Gabriele d'Annunzio.

145 [*LT*, 148, p. 213. Si ripresenta, pertanto, la divergenza di datazione su evidenziata (n. 142) che l'A. commenterà di seguito].

146 [*LT*, 148, p. 213. Il computo di d'Annunzio è assai meticoloso: «bisognerebbe che la pagina fosse di 26 righe. Il manoscritto giungerà alle 900 cartelle, credo. Inoltre bisogna calcolare che le mie cartelle sono più dense di quelle del copista. Infatti le 217 cartelle del copista rappresentano 195 mie. Ammettendo dunque che le cartelle sieno 900 (le mie sono di 15 righe), abbiamo $900 \times 15 = 13.500$ righe: $26 = 520$ circa - | Ammettendo che le cartelle sieno 800, abbiamo circa 460 pagine»].

parte» del *Fuoco* «fra alcuni giorni».¹⁴⁷ Era sicuro di portare a termine il romanzo con la stessa rapidità con cui - in sei settimane - aveva composto la tragedia. Tuttavia, dopo un mese e mezzo, l'invio si riduce a poco più di un quinto dell'intero volume (le 217 cartelle apografe), e anche meno, se si escludono le pagine stese da tempo dell'*Allegoria dell'Autunno*. I carteggi sullo spartiacque 1896-1897 testimoniano una furiosa volontà di concludere e insieme una sorta d'impedimento a proseguire, le cui possibili ragioni si sono documentate in progressione a partire dal 21 marzo 1896; ma alle difficoltà estetiche e psicologiche nel ricondurre a sequenza narrativa gli *Appunti* veneziani del dramma passionale (v. 15 giugno 1896) ora si aggiungono altri fattori impediendi. Dobbiamo invero riconoscere che tra ottobre e dicembre lo scrittore era stato oggettivamente sottoposto a un lavoro eccessivo e disomogeneo (*La città morta*, *La ville morte*, la ripresa del *Fuoco*, i *Sonnets cisalpini*). Fin dalla metà di novembre, scrivendo all'editore e al traduttore francese, aveva parlato di stanchezza «cerebrale».¹⁴⁸ Nella prima lettera di gennaio a Emilio Treves, egli si concede una dichiarazione contraddittoria:¹⁴⁹ «Sono un po' stanco di tutto questo lavoro e anelo alla primavera e al riposo». Come che sia, è un dato di fatto che nel gennaio 1897 la stesura non sia avanzata oltre il limite raggiunto nel giugno 1896. Non basta. In questo gennaio 1897, quando l'artista avrebbe avuto bisogno della massima concentrazione, le vicende dell'uomo trasformano il rifugio protettivo di Francavilla in un inferno: la Gravina tesse il ricatto d'una nuova paternità. Infine, è verosimile che ora egli si renda conto d'aver perduto la Duse (per esempio, un Capodanno senza cenni di vita). E aggiungiamo il tergiversare di Sarah Bernhardt, che a Parigi rimanda la rappresentazione della *Ville morte*.

Da questa *summa* negativa l'uomo è travolto e, con lui, l'artista.

29 gennaio 1897

Si allontana da Francavilla per qualche giorno di riposo a Roma. S'illude di 'inseguire' la creazione del *Fuoco*.

147 [CDH, 181, p. 433].

148 [Come, nel novembre 1896, a Emilio Treves: «*La città morta e Il Fuoco*: ecco uno sforzo cerebrale non troppo lieve, in verità. | Vedrai» (LT, 135, p. 200). In seguito (aprile 1897), confiderà a Hérèlle d'essere propriamente «minacciato dal pericolo di un'anemia cerebrale»: CDH, 194, p. 456].

149 [Rispetto al proposito, affermato in precedenza al Treves, di condurre rapidamente a termine la stesura del romanzo].

A Georges Hérelle, Roma, s.d. [ma inizio febbraio 1897*]¹⁵⁰

«Sono da alcuni giorni a Roma per *studii* relativi all'ultima parte del "Fuoco"».

Concentrarsi sull'ultima parte del romanzo significa tralasciare, ancora una volta, la materia degli *Appunti* veneziani del dramma passionale e trarre variazioni narrative dalla tematica teatrale («Il penultimo capitolo del *Fuoco* ha la descrizione della "prima" della *Città morta*»)¹⁵¹ La realtà di questi primi giorni romani sarà rivelata due mesi dopo, in una lettera del 13 aprile allo stesso Hérelle: «il mio antico medico [...] mi spaventò dicendomi che ero minacciato dal pericolo di un'anemia cerebrale». L'antico medico gli prescrive due mesi di assoluto riposo intellettuale, che il Nostro traduce in «due mesi di vita mondana, in un bagno profondo di stupidità», in «caccie alla volpe» e in «vere orgie muscolari».¹⁵² In simile distacco da Francavilla, al romanziere non resta che promuovere il *taccuino* alla funzione di *appunto* e segnare alcune scene per la parte finale del romanzo.¹⁵³

T 11, Roma, «(5 febbraio)» 1897

Palazzo Corsini [...]. Si entra in un bosco di alti elci - sotto il Gianicolo [...]. Il Teatro è lassù, invisibile [...].

Ella entrò nel platano vacuo (*la sola cortecchia*) e guardò il buco luminoso in sommo donde uscivano i rami - (*Amadiade*)¹⁵⁴

Se codesta «*Ella*» fosse identificabile dalle espressioni «sotto il Gianicolo», «Il Teatro è lassù», dovremmo pensare alla Protagonista attrice; ma l'«*Amadiade*» indica la giovane destinata alla soluzione tragica degli ultimi capitoli - come nella *Città morta*.

150 [CDH, 193, pp. 455-456: 455, inviata da «Rome - Grand Hôtel»].

151 Come, fra i molti luoghi, traspare dalla succitata lettera a Emilio Treves del novembre 1896. [«Fra una settimana tutto [*La città morta* in francese] sarà compiuto; e, senza concedermi un giorno di riposo, mi rimetterò al *fuoco* e comincerò a mandarti il manoscritto ai primi di dicembre [...] Il penultimo capitolo del *Fuoco* ha la descrizione della "prima" della *Città morta*. Se non avrò il trionfo sul teatro reale, almeno l'avrò - e come magnifico! - nel mio romanzo stesso»: *LT*, 135, p. 200].

152 [CDH, 194, pp. 456-457].

153 [Diversità funzionale ben definita dall'A.: cfr. Testo, 2.2.1, *Individuazione del Fuoco*: «Tra i due tipi di documentazione, la differenza consiste nel fatto che il *taccuino* funziona come una specie di serbatoio permanente, dal quale l'artista potrà attingere anche a distanza di tempo, mentre l'*appunto*, riferito al momento pre-creativo, può denunciare una fase più avanzata verso la stesura narrativa»].

154 [T.T.I, p. 145].

T 11, «15 febbraio» (la pineta – La via Aurelia)

Rendere il sentimento d'infinita pace e di divina potenza diffuso su la campagna romana [...].

Essi si allontanano dalla caccia. Il pomeriggio declina [...]. E i loro cuori sono gonfi d'una plenitudine inaudita¹⁵⁵

La scena, forse suggerita dalle cacce alla volpe richiamate all'Hérelle, ha l'aria d'un preludio amoroso da riferirsi ai due giovani. L'identificazione diventa esplicita nel *Taccuino* seguente:

T 12, «*27-28 febbraio 1897 –» (Anzio, Nettuno, la torre d'Astura)

V'erano nello scoglio impresse certe strane orme. Talune rispondevano esattamente al piede di Lorenza Arvale, per modo che sembrava ella ve le avesse lasciate in un tempo remotissimo e ve le ritrovasse –¹⁵⁶

Fra questo *Taccuino* e quello successivo c'è un intervallo di tre settimane attribuibile alla «caduta mortale» da cavallo e alla conseguente invalidità di quindici giorni di cui egli parlerà nella lettera d'aprile a Georges Hérelle.¹⁵⁷ Come che sia, il T 13 prosegue la scena di Anzio, Nettuno, Torre d'Astura.

T 13, «Anzio-21 marzo» 1897

La strada, per andare alla torre, passa per un piano tutto coperto di duri mirti marini color di bronzo [...] d'uno straordinario vigore. (Impossibile a Stelio recidere un ramo.) [...]

Mortella dice: Sarà se la fiamma dura, non sarà, se si spegne. [...]

(Nel libro) Essi – giunti a Nettuno per la via degli scogli, vanno alla Torre d'Astura per mare, su una lancia a vela.

Mortella dice: = No, no, non qui – Laggiù, laggiù; su quella punta lontana. =¹⁵⁸

155 [T.T.I, p. 149].

156 T.T.I, pp. 153-156: in particolare p. 155.

157 [«Alla penultima caccia, contro una staccionata a tre filagne, il mio *hunter* ha fatto un meraviglioso *panache*: caduta mortale. E io – avendo udito il rombo della Morte – me la son cavata con un occhio *poché*, il naso rotto, una costola contusa e una lacerazione di muscoli alla spalla destra. Sono stato *invalido* per quindici giorni»: CDH, 194, p. 457].

158 [T.T.I, pp. 172 e 173].

I *Taccuini* romani finora citati 'inseguono' progressivamente le scene finali del «libro», riportando il nome del Protagonista («Stelio»). «Mortella» è l'ennesima variazione – senza seguito – del nome dell'Antagonista.¹⁵⁹ È una traccia per la scena in cui la vergine, concedendosi a Stelio, provocherà il rito conclusivo di morte (da qui l'assonanza *Mortella*?). I riti della Donna-Protagonista¹⁶⁰ vogliono essere a favore del drammaturgo, sia quando porterà al trionfo *La città morta*, sia quando eliminerà l'Antagonista, pericolo vivente per la libertà creativa del poeta. Il romanziere ritiene di potersi così sottrarre al nodo dei temi passionali purificandoli nel «sublime» dell'Arte.

Simile operazione non è che una variante dell'esito tragico in cui, nella *Città morta*, la vergine Bianca Maria viene sacrificata a fini catartici. La diversità dei referenti drammatici (a quattro, sul palcoscenico; a tre, nel romanzo) non impedisce il sovrapporsi di alcune simpatie fra i rispettivi temi della seduzione, come, nell'Atto Secondo della tragedia, la scena tra Alessandro e Bianca Maria.¹⁶¹ Il rimando consente d'accertare che, adattata alla sequenza narrativa del *Fuoco*, l'azione della *Città morta* non avrebbe spostato di molto il baricentro: una celebre attrice italiana coinvolta in un dramma di passione a tre. Infine, il riscontro conferma che il protagonista del romanzo (Stelio) era e resta un poeta-drammaturgo: nient'altro, alla data del 21 marzo 1897.¹⁶²

Tra marzo e luglio, un improvviso evento – classificabile nella categoria dannunziana del *caso* – determina la risurrezione di Gabriele, uomo e artista. L'evento è la Duse ritrovata.

2.3 Dal 28 marzo 1897 al 25 luglio 1899

2.3.1 Interruzione: la donna-attrice nella Vita e nell'Arte dell'uomo-poeta

Si apre una fase nuova, la più estesa nel tempo, povera di stesura, ricca progressivamente di sensibilità lirica e d'interessi teatrali.

159 [La futura, dopo numerose oscillazioni onomastiche, Donatella Arvale del *Fuoco*].

160 [Foscarina-Perdita].

161 [L'intensissima scena 1 dell'Atto Secondo: cfr. *TSM*, 1, pp. 132-149].

162 [Ovvero, Stelio non è ancora il *poëta-musicus* della successiva ripresa del 1899, dopo l'assimilazione della fonte rollandiana: cfr. Testo, 2.4.2, *I miti del Nord opposti ai miti del Sud*, in particolare].

Roma, 28 marzo 1897

L'autore firma il contratto per la cessione a Eleonora Duse della *Città morta*. Ottiene condizioni vantaggiose. L'attrice, che si trovava in Italia da circa un mese, dopo la *tournée* russo-tedesca e il ritorno a Boito, ha voluto conferire all'incontro un carattere professionale, quasi ad evitare i cedimenti sentimentali che nell'ottobre precedente avevano causato il suo disimpegno polemico nei confronti del drammaturgo; ma, provocata da Sarah Bernhardt per una serie di recite al teatro della «Renaissance» a Parigi, non saprà resistere alla tentazione (femminile?) di ottenere dal d'Annunzio, a sua volta ritrovato, un Atto unico su misura di quel suo debutto parigino.¹⁶³ Tradotto in pratica quotidiana, tutto ciò comporta che i due amanti moltiplichino necessità e occasioni di lavoro in comune. Il poeta, vuoto d'impulsi negli ultimi tre mesi, ora è spinto a sollecitazioni creative d'ordine sempre teatrale: legge all'attrice *La città morta* e si accinge al compimento dell'Atto unico. «Ricordarsi», recita il *Taccuino* 13, «della *Demente* che parla nel *Sogno d'un mattino di primavera*»: la data 30-31 marzo 1897 segnerebbe l'incontro risolutivo fra la Duse e d'Annunzio, intermediario il Primoli, nell'ultima decade di marzo.¹⁶⁴

A Georges Hérelle, Roma, s.d. [13 aprile 1897?*

La data, ricostruita da Guy Tosi sull'autografo di Troyes,¹⁶⁵ potrebbe essere anticipata ai primi di aprile, quando il d'Annunzio da Roma era sul punto di recarsi ad Albano Laziale con la Duse, per la lettura appunto della *Città morta* e per la stesura del *Sogno*.¹⁶⁶

Dopo due mesi di silenzio, il poeta informa il traduttore sulle proprie vicende e sulla composizione dell'Atto unico. Ma - testimonianza del consueto fiuto manageriale nel gestire tempestivamente la propria immagine - vero motivo della lettera è la necessità di conseguire entro maggio la versione francese della *Città morta*, tuttora in corso di stesura, per la *Revue de Paris*. Per il resto: «Non so più nulla di nulla. Completo oblio. *Il Fuoco* è rimasto interrotto; ma si è arricchito, poiché

163 Il conte Joseph-Napoléon Primoli (1851-1927), amico fedele della Duse, favorì questo incontro e sostenne il debutto di Eleonora a Parigi con un articolo sulla *Revue de Paris* (*La Duse*, 1er Juin 1897). Per la ricostruzione della vicenda, cfr. Mariano 1962, pp. 121-124.

164 [Il *pro memoria* compare, disposto fra parentesi «(Ricordarsi della *Demente* [...])», tra le note su Villa Chigi e quelle su Villa Cesarini («31 marzo 97»): cfr. *T.T.I.*, p. 174].

165 [«s.d. mais Rome, Grand-Hôtel, vers le 13 avril 1897»: Tosi 1946, p. 318].

166 [Richiamandosi alla ricostruzione del Tosi, il Cimini colloca la stesura della lettera «verso il 13 aprile 1897»: *CDH*, 194, pp. 456-457, p. 456].

non mai il mio spirito è fecondo come in questi periodi di riposo e di apparente torpore». ¹⁶⁷

Aver vissuto nell'intimo esperienze tali da *arricchire* il *Fuoco* («rimasto interrotto»), equivale ad aver intravisto idee nuove in funzione della trama narrativa.

A Georges Hérelle, Roma, 5 maggio 1897

«Vi dirò - e le approverete - le ragioni che mi fanno ritardare la pubblicazione del *Fuoco*». ¹⁶⁸

È la prima volta che attribuisce all'interruzione del romanzo ragioni private riguardanti la Duse. In precedenza la relazione con Eleonora era tale da consentirgli di metter in circolazione la voce che il *Fuoco* s'incentrava sulla vicenda d'una celebre tragica italiana coinvolta in un dramma «di passione»: ¹⁶⁹ un dato che, dopo il *Sogno*, dopo Albano Laziale, dopo la rifondazione delle reciproche ragioni di vita e di arte, andava aggiornato. A tal punto, il d'Annunzio del maggio 1897 si avvia a prendere atto che i temi del *Fuoco* esigono un riesame. Le nuove circostanze non favoriscono la ripresa del romanzo.

Roma, nel palazzo della Contessa Ersilia Caetani-Lovatelli, 9 maggio 1897

Al ricevimento serale la padrona di casa, che aveva invitato il Carducci, sfida lo scandalo e fa incontrare il pluriadultero d'Annunzio con il giovane e serio musicologo francese Romain Rolland. La tardiva ma esatta ricostruzione (su diari e memorie) che il Rolland farà del proprio rapporto con il poeta italiano costituisce un importante documento per la genesi del *Fuoco*. ¹⁷⁰ I due (tre, con la prima moglie del Rolland, Clotilde Bréal) si appartano e parlano di tutto (letterature italiana e francese, teatro, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, *Sogno d'un mattino di primavera*, *Il Fuoco*), tranne che di musica. Rispetto all'intervista con Ojetti (gennaio 1895), l'incontro con la Duse aveva già portato il romanziere ad affrontare problemi di teatro, ma

167 [CDH, 194, p. 457].

168 [Cfr. CDH, 196, pp. 459-460: in particolare p. 460].

169 [Come nell'intervista rilasciata al Tissot].

170 Cfr. Rolland 1947. Testimonianze epistolari rollandiane ha aggiunto Tosi 1963, con le lettere, fra gli altri, a Malwida von Meysenbug, ad André Suarès, a Sofia Guerrieri Gonzaga, a Louis Gillet. Per Malwida von Meysenbug, v. inoltre, Bonnerot, J. (1921). *Romain Rolland: Son œuvre*. Paris: Ed. du Carnet Critique, pp. 18-22, e successivamente, «Cahiers Romain Rolland». *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*. Avant-Propos de Édouard Monod-Herren, 1. Paris: Albin Michel, 1948.

la musica, come tema narrativo, continuava a restargli estranea. Quanto al *Fuoco*, il d'Annunzio conferma: il romanzo è un racconto veneziano, protagonista è un'attrice veneziana, innamorata, che si sente invecchiare e ne soffre; aggiunge d'averne rinviato la pubblicazione a dopo le recite parigine del *Sogno* «*pour ne pas troubler mes interprètes*».¹⁷¹ Presa alla lettera, l'affermazione («ho rinviato la pubblicazione del *Fuoco*») non è veritiera. In realtà, il romanziere non ha dubbi sul predisposto svolgimento narrativo, tanto che, pur avendone egli steso non più di un quarto, lo dà ormai per compiuto.

Tra il 10 e il 25 maggio 1897, sempre a Roma

I due hanno occasione di moltiplicare senza formalità i propri incontri. Il Rolland può così correggere la sua prima impressione, sostanzialmente negativa; saggiare «il genio mimetico» dell'italiano e chiedersi: «Où est le vrai d'Annunzio? [...] Oui, il existait un autre d'Annunzio, plus grand, plus vrai, plus sympathique que celui qui jouait un rôle dans le monde, et qui est celui que le monde a seul connu».¹⁷² Di quest'altro d'Annunzio, non mondano, senza palcoscenico, il Rolland registra l'affermazione che «*c'est absurde de s'enfermer dans sa tour d'ivoire! Il faut se mêler au peuple, il faut écrire pour lui [...]. J'ai écrit un drame pour lui (Città morta). Et, dans Il Fuoco, j'ai dit qu'il faut que le poète se tienne en communication avec la foule*».¹⁷³ Dal settembre 1895, il d'Annunzio, attraverso la Duse, apprende – direttamente e indirettamente – le motivazioni che agiscono nel «popolo-folla» a teatro.¹⁷⁴ È verosimile che il drammaturgo non dubiti

171 Rolland 1947, p. 8 [Corsivo nell'originale: «Il comparait froidement Sarah Bernhardt à la Duse et il ne cachait pas sa préférence pour l'art de Sarah [...]. Après quoi, complaisamment, il raconta le sujet de son prochain roman: *Le Feu*. L'héroïne en devait être une actrice vénitienne, qui se sentait vieillir et qui souffrait dans son orgueil et dans son amour. C'était là le fameux roman, sur lequel Ganderax avait jeté son dévolu pour faire contrepoids à mon *Saint Louis*, dans la *Revue de Paris*. Mais d'Annunzio en avait ajourné la publication après ses représentations à Paris, *pour ne pas troubler mes interprètes*, disait-il, avec un sourire malicieux et froid»].

172 Rolland 1947, p. 12.

173 Rolland 1947, p. 11 [Corsivo nell'originale].

174 [Esse consisterebbero, come si coglierà nel seguito del testo, in un naturale anelito dell'individuo, sia pur questi affatto comune, alla Bellezza della Poesia, secondo una nervatura ideativa già rilevabile nell'undicesimo dei *Sonnets cisalpins (Melpomène)*, v. 6: «[...] le monstre dolent que la Beauté délivre»). Con tutto ciò, la visione dannunziana del «popolo-folla» sottintende, specie in rapporto alla *persona* di Effrena ammalatore della «chimera» occhiuta, gli «studi di psicologia sociale di fine secolo», fra i quali, *in primis*, quelli del brillante allievo del Lombroso, Scipio Sighele: cfr. Casalini, B. (1993). «Gabriele d'Annunzio e la psicologia della folla». *Il Cristallo*, 1, pp. 67-74].

di riuscire ad accordare il nuovo messaggio con i princìpi di Zarathustra (e di Andrea Sperelli) tuttora conclamati.¹⁷⁵

Gli incontri con Romain Rolland portano alla ribalta, per la prima volta, il tema della musica:

D'Annunzio me parla beaucoup de musique. Il avait appris que j'étais du métier; et, depuis notre dernière rencontre, il avait eu le temps de se documenter. Son amour pour la musique n'était point douteux; mais il s'y connaissait beaucoup moins qu'on ne l'a prétendu.¹⁷⁶

Storicizzati al maggio 1897 i contenuti di questi primi incontri fra d'Annunzio e Rolland testimoniano:

A) *Il Fuoco*

- Per ragioni private, il romanziere ne sospende la stesura (dice: la pubblicazione!). Dietro al dramma realistico di passione a tre, l'identificazione di Eleonora Duse è ormai scontata.
- Il grido secondo cui l'artista deve uscire dalla sua torre d'avorio postula un programma nuovo di comportamenti e d'ispirazione, che riteniamo sia da ricondursi alla presenza teatrale della Duse.

B) La musica

- Il poeta prova un'indubbia passione musicale. Ma le sue conoscenze, di linguaggio, di tecnica, di storia, non sono pari alla passione.
- Egli non conosce *l'Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* di Romain Rolland, uscita a Parigi e disponibile sul mercato fin dal 1895.

Il giudizio limitativo di Romain Rolland, sottolineato dal Tosi e dal Ciani («il s'y [sulla musica*] connassait beaucoup moins qu'on ne l'a prétendu»), esige una storicizzazione, alla data maggio 1897, del tirocinio musicale di Gabriele d'Annunzio. Ci limitiamo a qualche riferimento essenziale. Quel tirocinio si era sviluppato - nella passione, nella mondanità - da Francavilla a Roma, tra il 1880 e il 1883. Fin da fanciullo, egli aveva appreso la lettura del pentagramma, nei tempi e nei suoni. Il pianoforte di Chopin e una cultura di melodia popolare tramite Francesco Paolo Tosti rappresentano, in sintesi, il punto di partenza dell'adolescente negli Abruzzi. Con scarso interesse per il melodramma, ma senza ignorare il Palestrina della Controriforma e alcuni grandi nomi, dai liederisti tedeschi a Wagner, il d'Annunzio attraversa gli anni di Roma e di Napoli ancorato pur sempre

¹⁷⁵ Rolland 1947, pp. 9-11. Cfr. a riguardo anche Tosi 1967, pp. 138-139, n. 9. [Rasera 2013, 1, pp. 417-418, n. 38].

¹⁷⁶ Rolland 1947, pp. 8-9.

a una finestra di provincia.¹⁷⁷ Riteniamo che il colto musicologo europeo avesse saggiato questi limiti passionali e provinciali. Il d'Annunzio «genio mimetico», a contatto con Romain Rolland, non tardò ad avvertire i vuoti della propria preparazione musicale; d'altra parte, occorre sottolineare che fino a questo momento la stesura del *Fuoco* non aveva ancora assegnato alla *musica* le ragioni tematiche che vi risulteranno alla fine. Secondo la nostra ricostruzione, Romain Rolland per ora funziona da promotore d'una conoscenza di cui il primo a fruire sarà il d'Annunzio romanziere. È attraverso la potenza analogica della musica che, fra breve, la scrittura del d'Annunzio comincerà ad attestare il punto d'arrivo di alcune specifiche macrofonti attraversate fin dal 1894, quali Wagner e Nietzsche nel *Trionfo della morte*. Da allora aveva avuto inizio la lunga elaborazione delle macrofonti dannunziane per una visione del mondo squisitamente personale e che ora la creatività del poeta si accinge ad *inventare* secondo una «originalità» più o meno «possente».¹⁷⁸ Il «genio mimetico» fin dal primo incontro riconosciuto dal Rolland non suona come un giudizio limitativo in una dialettica culturale di stampo simbolista. Nel sociale, nel politico, il Rolland era portato a una visione del mondo antitetica a quella del d'Annunzio; lucidamente egli si oppone a quanti, in un Ottocento di patrie e nazionalismi italiani francesi tedeschi, son pronti a frantumarsi nell'odio e nelle guerre «à une heure où il n'est plus d'autre rêve permis [...] que celui de l'humanité de Schiller, libre, fraternelle, et unie».¹⁷⁹ Ma simile posizione non gli impedì d'avvertire fino all'ultimo la necessità che l'opera e il comportamento dell'italiano fossero, innanzi tutto, compresi. In questo senso, riteniamo che le contemporanee suggestioni della Duse e del Rolland siano state tali da lasciare un loro segno nella formazione, oltre che artistica, morale, quanto nella visione sociale del d'Annunzio.

177 Sul rapporto del poeta con la musica, la documentazione più persuasiva e completa è a tutt'oggi quella di Guarnieri Corazzol, A. (1988). *Tristano, mio Tristano: Gli scrittori italiani e il caso Wagner*. Bologna: Il Mulino, pp. 7-33, cap. 1, studio poi corredato dalla specifica monografia *Sensualità senza carne: La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*. Bologna: Il Mulino, 1990, pp. 1-200. Inoltre, per d'Annunzio e Francesco Paolo Tosti, cfr. Ciani, I. (1985). «Tosti e d'Annunzio». *Oggi e Domani*, 12, dicembre, pp. XV-XIX, e anche Mariano, E. (1990). *F.P. Tosti e Gabriele d'Annunzio*. Introduzione a Francesco Paolo Tosti, *Romanze su testi di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Ricordi, 1990, pp. 9-14.

178 Ci riferiamo al giudizio espresso da Matilde Serao in una lettera al Primoli in data 14 febbraio 1896: cfr. la nostra *Premessa, Classificazione delle fonti*, n. 12 e relativo testo.

179 «Cahiers Romain Rolland», 1, p. 148. La lettera è del 20 ottobre 1895. [Essenziale per comprendere la visione dell'illuminato autore di *Au-dessus de la Mêlée* è soprattutto Rolland, R. (1960). *Diario degli anni di guerra 1914-1919: Note e documenti per lo studio morale dell'Europa moderna*. Testo a cura di Marie Romain Rolland. Prefazione di Guido Piovene. Traduzione di Giovanna Bronchio e Michele Rago. Milano; Firenze: Parenti, 1960; molto duro risuonerà in queste pagine il giudizio sull'interventismo bellicista dell'amico d'un tempo].

23 maggio 1897

Da Roma il d'Annunzio si congratula telegraficamente con Georges Hérèlle: l'«Académie Française» gli ha assegnato il premio «Langlois» per la traduzione delle *Vierges aux Rochers*. Dietro al premio sta l'amministrazione operante di Eugène-Melchior de Vogüé. Per noi, la notizia è riferibile alla «prosa sinfonica» del romanziere italiano e alla collaborazione di lui con il traduttore per la resa del difficile testo.

Parigi, «Théâtre de la Renaissance», 15 giugno 1897

La Duse recita il *Sogno d'un mattino di primavera* con un successo di stima. L'attrice si trova a Parigi dalla seconda metà di maggio, e per tutto giugno occupa il teatro di Sarah Bernhardt raccogliendo un definitivo plauso personale (che darà fastidio alla padrona di casa).

Eleonora Duse a Giuseppe Primoli, Parigi [subito dopo il 1° luglio 1897*]

La Duse, in una lettera all'amico Primoli, risponde al giudizio che, a stagione conclusa, l'Accademico Jules Lemaître aveva espresso sulla sua recitazione.¹⁸⁰ Al Lemaître sembrava che la Duse addolcisse tutti i suoi personaggi a un livello costante: «[...] egli né mi vede né può vedermi – “intera”. Ma per tutti gli Dei, *se vivo*, e se reciterò i *Greci* e qualche pièce moderna (a mia scelta) allora [...]».¹⁸¹ La risposta è un'indiretta conferma che, per realizzare l'arduo rinnovamento in senso «sublime» del proprio repertorio, la Duse – a tale data – aveva già ricevuto un primo indottrinamento dal filoellenico Gabriele d'Annunzio («se reciterò i *Greci* e qualche pièce moderna (a mia scelta)»). Al ritorno in Italia Eleonora si isola nella mansarda di Venezia, in cui prepara i giorni decisivi della sua vita. Gabriele è a Roma da dove riprende il carteggio con George Hérèlle.

180 Sulla *Revue des Deux Mondes*, 1° juillet 1897.

181 Cfr. Spaziani, M. *Introduction* a Primoli, J.N. (1959). *Pages inédites*. Recueillies, présentées et annotées par Marcello Spaziani. Roma: Edizioni di Storia e di Letteratura, pp. XV-LXI; in particolare p. XXII. [«Ho letto l'articolo e trovo Lemaître juste vis à vis de lui-même. Naturellement il me connaît meno che io conosco me stessa (me stessa *artista*, non me stessa “donna”) et alors sur certaines choses egli né mi vede né può vedermi “intera”. Ma per tutti gli Dei, *se vivo*, e se reciterò i *Greci* e qualche pièce moderna (a mia scelta) allora vedrete che Lemaître e me avremo ragione vis à vis della Duse». Per il giudizio del Lemaître, v. anche Valentini, V. (1989). «La Duse e il sogno d'arte: L'esordio teatrale dannunziano (1896-1900)». *Ariel*, 4 (1-2), gennaio-agosto, pp. 107-131, p. 112].

A Georges Hérelle, Roma, 6 luglio 1897¹⁸²

Mio caro Giorgio,

perdonatemi il silenzio lungo e oscuro. Ho attraversato un periodo di tempeste, non senza correre pericoli mortali. Ora sono più calmo e più sicuro. Credo che partirò per Venezia fra due o tre giorni, e di là tornerò a Francavilla o cercherò qualche altro *retiro* per lavorare in pace.

La testimonianza sarà risultata affatto oscura per il destinatario; per noi segna l'inizio d'un cambiamento nella vita dell'uomo d'Annunzio («ora sono più sicuro», «cercherò qualche altro *retiro* per lavorare in pace»).

Vi spedirò domani alcune pagine del *Fuoco*, che il copista mi ha portato oggi. Bisognerà continuare la traduzione con diligenza. Il Ganderax conta assolutamente di pubblicarla il 1.° di ottobre.

[...] Questa prosa mi sembra più difficile d'ogni altra e le difficoltà cresceranno sino alla fine.¹⁸³

Il riconoscimento ormai esplicito della «prosa [...] difficile» e il continuo procrastinare la stesura non impediscono che oggi il d'Annunzio rinnovi l'impegno, già del maggio 1896 e del gennaio 1897, di stendere entro breve termine il *Fuoco*. In altre parole, nel luglio del '97 il romanziere non ha mutato nulla della (problematica) trama ideata tra la primavera e l'estate del 1896.

Da quando, nel gennaio 1895, il d'Annunzio aveva preso a celebrare la forma d'arte 'romanzo' ai fini d'una *Weltanschauung* totale di scienza e di poesia, l'utilizzo dello strumento prosa non si sarebbe ridotto a semplice scelta di registro, ora per scene di realismo ora di psicologia, afferendo esso, piuttosto, a una più complessa operazione creativa: reperire le giuste modalità espressive per l'idealizzazione del quotidiano. Neppure oggi la forma d'arte 'romanzo' è in discussione; tuttavia, il riconoscimento «prosa [...] difficile» implica incertezze sul governo del mezzo prosastico. In tal senso, il disagio è analogo a quello già affermato a Georges Hérelle nell'ottobre 1896 sulla difficoltà stilistica e linguistica di costruire una prosa per il «dialogo» tragico italiano.¹⁸⁴

182 [CDH, 202, pp. 464-465].

183 [CDH, 202, p. 465].

184 [LA. si sta riferendo a una lettera *s.d.*, che, secondo la ricostruzione del Cimini (ma già del Tosi 1946, p. 295, n. 169), sarebbe stata inviata da Francavilla «prima del 19 ottobre 1896». Effettivamente, d'Annunzio sottolineava tali «difficoltà» con storico, 'manzoniano', fondamento: «Voi sapete che in italiano il dialogo è difficilissimo. La nostra lingua è così fatta che non è possibile evitare nel dialogo una di queste due pecche: la volgarità o l'affettazione. Troppa è la differenza tra la lingua parlata e la lingua letteraria [...] | La vostra

AT 6, «Terme di Caracalla – 7 luglio 1897»

Il taccuino è romano dal 26 giugno al 7 luglio. A conferma delle dichiarazioni del 6 luglio a Georges Hérèlle, il d'Annunzio a Roma torna ad occuparsi del *Fuoco* e traccia ulteriori note per quegli ultimi capitoli, romani, intravisti fin da febbraio-marzo:

[...] Essi sono seduti su un monticello erboso [...]

Ai suoi occhi, risorgeva la magnificenza antica [...] eretta al culto del corpo umano [...]

Ella vacilla negli avvallamenti dei mosaici [...]

Lasciano dietro di loro l'asedra vedova delle sue statue e dei suoi mosaici [...]

Ella si siede su un tronco di colonna di granito [...]

Per sei gradini discendono nel frigidario, nel gran bacino per il nuoto.¹⁸⁵

Un *Repertorio* di note consegnato al *Taccuino* 145,¹⁸⁶ entro il quale il numero 7 corrisponde all'AT 6 dal quale stiamo citando, ci confermerà che i due personaggi della scena sono Stelio e la giovane Antagonista.¹⁸⁷

Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio, [Venezia*] 10 luglio 1897

La Duse, quasi a riprendere un discorso iniziato, considera il distacco di Gabriele dal nucleo di Francavilla come necessario alla fatica creativa.¹⁸⁸

lingua è più fluida, più tenue, meno rotonda. Per ciò, anche nelle traduzioni dei miei romanzi, spesso il dialogo è più *naturale* che nel testo originale [...] | E la questione del *dialogo* in Italia è ancora una questione insoluta. | Per ciò, mentre scrivo, sento spessissimo che la frase francese corrispondente è assai più *parlabile*»: *CDH*, 175, pp. 418-421: in particolare si veda p. 419].

185 *T.T.II*, pp. 58-60.

186 [Cfr. *Repertorio dei libri di note: T.T.I*, pp. 1215-1222. Il *Repertorio* è disposto per raggruppamenti numerati].

187 [Il raggruppamento 7 (*T.T.I*, p. 1219) reca infatti: «*Terme di Caracalla* (7 luglio). Il colloquio con Donatella»].

188 [Presso AGV, LXXV, cass. 1, lettera *s.d.* e *s.l.*, ma il riferimento veneziano si evince dalle parole della stessa Duse: «La mansarda domani, sarà vuotata.»; la mansarda è infatti la «piccionaia» di palazzo Barbaro, dove di consueto alloggiava l'attrice durante i suoi soggiorni a Venezia. Il sostegno di Eleonora alla fatica di Gabriele si ricava dall'*incipit*, «Eccovi un saluto, e mille auguri per il domani», e dal reiterato «Buon Lavoro!» nel seguito di questa breve lettera. La datazione riportata da Mariano (10 luglio) si trova confermata in Minnucci 2014, 49, p. 128 («[Venezia, prima metà di luglio]»].

AT 6, Venezia, «14 luglio 97»

Nel taccuino, dal quale abbiamo appena citato, il passaggio da Roma a Venezia è esemplare conferma che il d'Annunzio ha raggiunto la Duse a Venezia.¹⁸⁹ Per la prima volta egli elenca autori ed edizioni veneziane, fiorentine, romane di storia e di tecnica della musica tra il Cinque e il Seicento, non pensabili prima della recente suggestione rollandiana. Per la prima volta, prende nota delle *Istituzioni harmoniche* (1573) e *Dimostrazioni harmoniche* (1571) dello Zarlino, e del *Dialogo della Musica antica e della moderna* di Vincenzo Galilei (1581).¹⁹⁰

Gabriele d'Annunzio a Edoardo Boutet, Venezia, 18 luglio 1897

Il d'Annunzio si preoccupa di garantire *La città morta* alla Duse per dicembre-gennaio, a Roma. Prega l'amico ed impresario Edoardo Boutet di occuparsene. Poco dopo, nel passaggio da Rimini, gli riscrive sullo stesso argomento.¹⁹¹

Rimini, intorno al 20 luglio 1897

La coppia si trasferisce a Rimini, fuori dal cerchio delle amicizie, sulla via per gli Abruzzi dove il d'Annunzio era impegnato nelle elezioni politiche. Da questo momento Eleonora sceglie liberamente di entrare, a suo rischio, nella vita di Gabriele. Per quale ragione? Una ipotesi è che tra aprile e luglio, dietro ai fatti pubblici e privati inseguiti dai biografi (la stesura di un Atto unico per l'attrice, la ripresa del rapporto fisico), ci sia stato tra loro uno scambio di quello che la Duse chiamava «verità». In particolare, il poeta avrebbe informato la donna dei recenti mesi di angoscia che avevano minacciato la sua salute, che tuttora minacciavano il suo lavoro creativo, e della parte che vi aveva avuto Francavilla con la gelosia e il

189 Per la sezione veneziana di questo taccuino, v. *T.T.II*, pp. 61-66.

190 [In *T.T.II*, pp. 61-62, sotto il titolo *Opere di Musica*: annotazioni, insieme ad altre, verosimilmente tratte dal Catalogo dei *Fondi antichi* marciani. Il carattere scorciato di questo complesso di riferimenti, comprensivo di vari esemplari individuati per dati essenziali (autore, titolo, anno e luogo d'edizione), lascia congetturare le modalità d'una registrazione posta 'in archivio' in vista d'una possibile fruizione all'interno del *Fuoco*. A riguardo, ci venga consentito di rinviare a Giacon 2009, pp. 155 e 172-173, testo e n. 292].

191 Dall'Archivio «Edoardo Boutet», Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo: per le attestazioni epistolari di d'Annunzio al Boutet, rimandiamo a Valentini, V. (1992). *La tragedia moderna e mediterranea: Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*. Milano: FrancoAngeli, pp. 130 e sgg.

ricatto della contessa Gravina. Lasciamo ai biografi della cronaca le immagini di una Duse debole e umiliata, di un Superuomo supersensuale con le sue supermenzogne, e restituiamo alla Duse quel che è della Duse: la consapevolezza, la volontà, la professionalità. Da tre anni (dal settembre 1894), ella aveva avuto agio di valutare l'uomo e l'artista e di trarne un bilancio ipotizzabile come segue: «Gabriele d'Annunzio è vittima solo di se stesso, della sua straordinaria energia vitale e delle scelte che ne conseguano. Ma è un genio dell'Arte, che non ha ancor detto tutto quello che ha da dire. Come Fanciullo-Poeta, egli abbisogna d'aiuto e protezione. Io, Eleonora Duse, faccio mio questo compito, persuasa che il mio sacrificio sia pur sempre inferiore a quanto egli possa donarmi».¹⁹²

Tale quadro è dedotto da un vocabolario e da testimonianze rese dalle due parti, all'interno e al di fuori del loro carteggio.¹⁹³ Il fatto che a un certo punto altre testimonianze di Eleonora risuonino accusatorie e vendicative non intacca la validità del loro vissuto.

Nel luglio 1897 i mutamenti necessari alla 'salvezza' del poeta sembrano alla Duse essere:

a) Il luogo: trova una piccola casa a Settignano, località familiare attraverso Giulietta Gordigiani, che battezerà «Porziuncola». La scelta vanifica per sempre quella della mansarda del 1894 preparata per Enrichetta e per Arrigo, sotto i coppi di Palazzo Barbaro a Venezia. Non è da escludere che il soggiorno veneziano avesse lo scopo di organizzare il futuro trasloco.

b) Il privato: come conseguenza, Eleonora esclude Arrigo dalla propria vita, Gabriele si stacca dalla Gravina e dalla seconda paternità, pur facendosi poi carico di «Ciccuzza» e della sua educazione a Firenze, forse persuaso dalla stessa Duse.

c) Il lavoro: per la sua attività di drammaturgo, Gabriele potrà contare sulla convinta, totale dedizione dell'attrice.

Tradotte in concreta biografia, tali situazioni segnano lo spartiacque tra una Duse che, fino al marzo 1897, mira a suscitare in d'Annunzio l'aspirazione alla scrittura drammaturgica, e, dal luglio 1897, una Eleonora decisa a proteggere la creatività di Gabriele pagando il costo necessario.

192 [Servirà a integrare il senso del testo la ricreazione interpretativa, con simpatetica discesa nell'interiorità femminile, fornita dall'A. già nel *Sentimento del vivere*: «Forse la Duse seppe direttamente da lui [...] le vicende di quei mesi: la nuova maternità della Gravina (respinta dal poeta), la fuga da Francavilla dove non riusciva a crearsi una atmosfera di rifugio, la crisi fisica e spirituale, la pericolosa "anemia cerebrale" che lo fermò a Roma durante l'inverno. Eleonora Duse avrebbe allora avuto la rivelazione [...] che Gabriele era da "salvare" [...]. Salvare al mondo l'integrità del superuomo! Oggi, se ella amava l'uomo, se lo strappava da Francavilla, se costruiva con lui, altrove, un asilo che fosse di pace, di lavoro e non solo d'amore, ubbidiva a un dovere, prima che al proprio sentimento» (Mariano 1962, p. 125)].

193 Il d'Annunzio del *Fuoco* testimonierà tale scambio: «Non l'attraeva egli forse a vivere in quella stessa zona di vita superiore?» (*F*, p. 205).

Tale donna ha dunque approntato gli strumenti per regolare i ritmi del quotidiano, consentendo al poeta di dedicarsi all'Arte libero da ogni cura. L'unico rischio che corre d'Annunzio è il fallimento del proprio impegno d'artista.

Nel privato, dall'aprile 1897 Eleonora ha ricomposto il triangolo dell'anno precedente: una donna tra due uomini (l'ossimoro del *Fuoco!*). Ma questa volta la soluzione sarà sfavorevole ad Arrigo. Per evitare all'amico di ieri la violenza del trauma, Eleonora gestirà per gradi l'esaurirsi del penoso triangolo.

A Emilio Treves, Francavilla al Mare, 30 luglio 1897¹⁹⁴

Definisce «un intrico di circostanze» inaspettate le ragioni che negli ultimi giorni hanno cambiato la sua vita (coppia fissa con la Duse e scelta d'una nuova dimora).

Informa l'editore: elezioni politiche, propria candidatura, «disgusti» per la «Bestia elettiva». Egli non riesce ancora ad avvertire sul medesimo piano «la folla vera» (rapita nell'ascolto di Duse-Foscarina) e la folla degli elettori, altrettanto vera, che dovrà votare il candidato politico Gabriele d'Annunzio.

Si delinea l'eventualità che Sarah Bernhardt non adempia al contratto per *La ville morte*. In tal caso l'attrice francese dovrà pagare una penale. L'agente francese è avvertito. Tuttavia, il poeta vuol «salvare le forme» con la «grande attrice», e prega l'editore di soprassedere, per ora - nell'estate 1897 Sarah, se non fosse vincolata da contratto, avrebbe rinunciato alla *Ville morte*.¹⁹⁵ A questo punto, il d'Annunzio decide la stampa della *Città morta*. E prosegue: «Ti prego anche di mandarmi di nuovo le bozze del *Fuoco* - complete [...] | Domani o lunedì spedirò altre cartelle».¹⁹⁶ L'individuazione di codeste «bozze [...] complete» è immediata: sono le cartelle apografe del gennaio precedente, equivalenti ai primi quattro capitoli del romanzo; problematiche, invece, sono «alcune pagine» di cui egli fa menzione nella lettera del 6 luglio a Georges Hérelle,¹⁹⁷ e le «altre cartelle» di cui qui scrive a Emilio Treves. Osserviamo che questi invii al traduttore e

194 [LT, 139, pp. 202-205].

195 [«Ho firmato anche una cessione della indennità dovutami dalla Bernhardt nel caso ch'Ella non rappresenti *La Ville morte*: caso assai improbabile, giacché la *mise en scène* è già in preparazione. Ti sarei grato se tu non comunicassi fin da ora quella convenzione alla grande attrice, ma tu ti riserbassi di comunicargliela nel caso utile»: LT, 139, p. 203].

196 [LT, 139, p. 204].

197 [L'A. si richiama alla succitata 202 del *Carteggio herelliano*, p. 465: «Vi spedirò domani alcune pagine del *Fuoco*, che il copista mi ha portato oggi»].

all'editore sono annunciati al futuro; potrebbe allora trattarsi di testi mai spediti, oppure in un secondo tempo distrutti, per sostituirli con l'effettivo seguito narrativo.¹⁹⁸ Comunque sia, l'imprevisto «intrico di circostanze» gli impedisce di concludere il *Fuoco* nei tempi brevi programmati il 6 luglio.¹⁹⁹

2.3.2 Rinascenza della Tragedia

G. d'Annunzio, «Nell'Arte e nella Vita – La Rinascenza della Tragedia», *La Tribuna*, 2 agosto 1897²⁰⁰

In tale data s'inaugurano a Orange, in Provenza, le *Chorégies* dei *Félibres*²⁰¹ che riprendono, fra altro, *Les Érinnyes* di Leconte de Lisle e l'*Antigone* di Sofocle nell'adattamento, che risaliva al 1844, di Paul Meurice e Auguste Vacquerie. L'Occidente mediterraneo si propone di far rivivere il teatro antico non solo nei testi, ma anche nelle strutture *en plein air* della tragedia attica del V secolo.²⁰² Il d'Annunzio si sente coinvolto in una propria macrofonte e, dall'Italia, stende una riflessione di teoria teatrale per *La Tribuna* di Roma. Da quattro mesi i documenti moltiplicano segnali concordemente dusiani e teatrali. In questo senso, l'articolo del 2 agosto rappresenta il punto delle recenti esperienze vissute accanto all'attrice: articolo importante, perché fornisce al drammaturgo 'in divenire' la prima occasione di riflettere su questa forma d'arte. Vero è infatti che, pur «divenuta un'industria ignobile nelle mani di fabbricatori destituiti d'ogni intelligenza e d'ogni cultura», «l'opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possano manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitamente la vita».²⁰³

198 Cfr. il seguito del testo alla data 4 settembre 1897.

199 [CDH, 202, p. 465].

200 [SG, 2, pp. 262-265].

201 [Il «Felibrismo» fu un movimento letterario, patrocinato da Frédéric Mistral (1854) e poi organizzato in Società, teso a restituire la tradizione della lingua e della cultura occitana al rango d'un tempo (Félibre: poeta in lingua d'oc)].

202 Cfr. Mariano, E. (1978). «Il teatro di d'Annunzio». In: *QdV*, 11, settembre-ottobre, pp. 5-35: pp. 6-7 in particolare. [«Si tratta delle *Chorégies* che dal 2-3 agosto danno inizio a Orange per iniziativa dei *Félibres* a un ciclo di spettacoli classici o moderni di gusto classicistico, destinati a succedersi con brevi intervalli di anni. Gli spettacoli si svolgono *en plein air* sul palco del teatro romano di Augusto, riportato alla luce nel 1835, definitivamente restaurato in quello stesso 1897. "Chorégie" è parola intraducibile. Indica lo spettacolo tragico nato in Grecia come "festa sacra", secondo principi corali dionisiaci. Il D'Annunzio afferra immediatamente le significazioni nietzschiane del termine e vede nel centro greco-latino del Mediterraneo il luogo giusto per tradurle in pratica teatrale»].

203 [SG, 2, pp. 264-265].

L'affermazione che il dramma «resta [...] la sola forma vitale» per comunicare con la «folla» è il primo punto che decapita la teoria, sulla quale si fondava l'intervista di Ugo Ojetti, del primato del romanzo in quanto ricco di «elementi vitali diversi» e «forma d'arte destinata a sopravvivere ogni altra nel futuro».²⁰⁴ Non basta. La possibilità di «manifestarsi alla folla» viso a viso consente ora al d'Annunzio d'immaginare il genere di destinatario cui sarà direttamente indirizzata l'opera d'arte. Egli nomina, dunque, «i battellieri del Rodano», «i bifolchi della Camarga», «i setaiuoli di Avignone», «i calafati di Arles», misti a cittadini di provincia (di «città sconosciute»): sono invero coloro che si affidano all'opera d'arte per «un oscuro bisogno di elevarsi, per mezzo della Finzione, fuor della carcere quotidiana in cui [...] servono e soffrono». A codeste «anime rudi e ignare» egli oppone la «folla di crapuloni e di meretrici» degli «angusti teatri urbani».²⁰⁵ Il drammaturgo dunque esprime tutto il suo disprezzo per un pubblico di borghesia corrotta, contrapponendogli la pulizia morale, benché inconsapevole, di artigiani e provinciali. Fin qui, espresso in termini letterariamente elaborati, è riconoscibile il giudizio negativo sul teatro che Eleonora Duse aveva pronunciato in termini emotivi fin dagli anni della sua relazione con Boito. La Duse alludeva al proprio mestiere di attrice e alla necessità d'un repertorio sciolto dai mediocri nodi del verismo borghese. Il conseguente impegno di Gabriele d'Annunzio suona: «la parola del poeta, pur non compresa, per il potere misterioso del ritmo, reca un turbamento profondo che somiglia» alla «felicità della liberazione».²⁰⁶ Nel momento in cui reintroduce il valore estetico sotto la specie della poesia («il potere misterioso del ritmo») e rivela così la «Bellezza» agli ignari, il d'Annunzio decapita per la seconda volta quella teoria del romanzo che, come forma d'arte, avrebbe dovuto in futuro sopravanzare la «pura rappresentazione estetica».²⁰⁷ In più, ora, all'arte della parola egli assegna il fine sociale di render libero e felice il popolo. Il d'Annunzio riceve dalla Duse l'esempio pratico anche di simile finalità. Entro tali termini egli elabora la visione d'una drammaturgia improntata al «sublime», che l'attrice riceve quale impegno da parte del poeta a stendere un nuovo repertorio concepito su misura per lei: «Tutto [...] ora evoca l'origine rurale del Drama, la natività della Tragedia dal Ditirambo»,²⁰⁸ dal momento che sarà «gloria dei poeti risollevar quella forma alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso». Il dramma dionisiaco «non può essere se non un rito o un

204 Ojetti 1895, p. 306.

205 [SG, 2, p. 263].

206 [SG, 2, pp. 263-264].

207 Ojetti 1895, p. 321.

208 [SG, 2, p. 263].

messaggio». ²⁰⁹ L'operazione del d'Annunzio pertanto consiste nel chiedere ai tragici dei miti mediterranei i modelli per comunicare teatralmente, agli uomini d'oggi, spiriti religiosi e messaggi estetici; egli definisce la «tendenza nuova», che si esprime nel teatro antico d'Orange, «annunzio d'un impreveduto risveglio nello spirito latino» e delle «essenze ideali della nostra stirpe [...] dopo una così lunga e triste attesa!». ²¹⁰ Dagli inizi del suo impegno romanzesco, dal *Piacere* sino all'intervista di Ogetti (gennaio 1895), il d'Annunzio aveva guardato al presente, ai modelli europei del romanzo e al *medium* d'una contemporanea cultura in prosa francese. Sono passati quasi tre anni, e l'identificazione 'Grecia classica-Eleonora Duse' lo persuade a rivolgersi ai modelli del passato latino-mediterraneo, che non avevano usato altro strumento d'espressione che non fosse la poesia: «il potere misterioso del ritmo». È un'operazione idealizzante che non si risolve ancora in termini creativi. Né, alla data, si vede quale contributo essa possa porgere alla ripresa d'un romanzo come *Il fuoco*, la cui sostanza passionale, di dramma a tre, restava, nonostante l'apporto della *Città morta*, inalterata. ²¹¹

La Duse, ormai attestata sulle posizioni teatrali del d'Annunzio, ²¹² fin dal mese di giugno, a Parigi, con i colleghi della «Comédie Française», la Bartet e il Mounet-Sully (già protagonista dell'*Edipe-Roi* a Orange l'11 agosto 1888), si era impegnata a partecipare alla inaugurazione delle *Chorégies*. Ragioni di salute la costringono ora a rinunziarvi. ²¹³ È ipotesi verosimile che fosse stata proprio la Duse il tramite diretto dell'accensione del poeta per gli eventi teatrali di Orange.

Occorre sottolineare che i comportamenti del d'Annunzio, dovunque ora tendano (l'impegno politico, l'impegno teatrale), restano fondati sul principio implicitamente dusiano della comunicazione con la «folla». Nei discorsi elettorali del mese di agosto definisce se stesso «Operaio della parola». ²¹⁴ Un mese prima lo avevamo ascoltato affermare a Georges

209 [SG, 2, p. 265].

210 [SG, 2, pp. 264 e 265].

211 [Quella sostanza passionale trovandosi trasposta in entrambi, nel romanzo e tanto bene nel dramma. Simile rapporto intratestuale veniva accennato a Emilio Treves già il 26 novembre 1896: «Il penultimo capitolo del *Fuoco* ha la descrizione della "prima" della *Città morta*»: cfr. n. 130].

212 Si veda il succitato luogo di Eleonora Duse a Giuseppe Primoli (1° luglio 1897): «se vivo e se reciterò i *Greci* e qualche pièce moderna (a mia scelta) allora...» (in Primoli 1959, p. XXII).

213 Si veda il telegramma di Eleonora Duse a Edoardo Boutet, Mürren, 2 agosto 1897, Biblioteca Teatrale del Burcardo [«Mi rammarico più che mai essere legata qui per salute mentre oggi ha luogo a Orange le due rappresentazioni di teatro antico avrei voluto assistere o per far come loro o appunto l'opposto di come fan loro»: cfr. Valentini 1989, p. 113].

214 Cfr. il già citato *AT 7, T.T.II*, pp. 71 e 80.

Hérelle: «Questa prosa [del *Fuoco*] mi sembra più difficile d'ogni altra e le difficoltà cresceranno sino alla fine». La fatica per cavare dal materiale e dalla sintassi della lingua lo strumento stilistico idoneo alla prosa e la necessità di farsi intendere giustificano l'uso del vocabolo *operaio*.

Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio, Mürren, 6 agosto 1897²¹⁵

Da Mürren, in Svizzera – dove si trova con Enrichetta per riprendere forze e salute –, la Duse cerca di concretare sotto la sigla *grande progetto* l'essenza delle loro recenti decisioni: «se ti raccogli e misuri di quanta calma e raccoglimento hai bisogno, allora tu comprendi tutta la mia umile, e degna offerta». Bisognerebbe evitare «ogni urto, ogni *perdi* tempo finché tu prepari il *pane santo* – che *t'è* necessario dare». *Perdi tempo* era per la Duse l'impegno politico; ma se la consideriamo sotto la specie di comunicazione con la «folla», l'avventura in politica potrebbe sembrare un ulteriore *transfert* dusiano. *Pane santo*, per dire le tragedie da stendere, è una metafora che implica sempre la comunicazione con la «folla vera».

Eleonora Duse a Giuseppe Primoli, Mürren, 8 agosto 1897

«Se da noi, chez nous aussì fosse possibile un breve periodo annuale di cose di Bellezza, e se potessimo utilizzare le nostre forze in quel solo sogno!».²¹⁶

È un riferimento appassionato alle *Chorégies* di Orange che conferma (anche nel vocabolario) l'unisono Duse-d'Annunzio per un teatro mediterraneo, all'aperto, con un repertorio d'ispirazione classica.

A Emilio Treves, Francavilla al Mare, 14 agosto 1897²¹⁷

[...] Torno ora da un giro elettorale; ed ho ancor piene le nari d'un acre odore umano. Questa impresa può sembrare stolta, ed estranea all'arte mia, e contraria allo stile di mia vita; ma, per giudicare la mia attitudine, bisogna attendere l'effetto a cui la mia volontà tende dirittamente.

²¹⁵ La lunga lettera fu pubblicata e commentata per la prima volta in Mariano 1962, pp. 157-160. Per il passo riportato, cfr. p. 158.

²¹⁶ La lettera, depositata presso la Fondazione Primoli, si trova citata anche in Valentini 1989, p. 113.

²¹⁷ [LT, 140, pp. 205-207: in particolare p. 205].

Il passo conferma: a) la presenza della Duse ha eliminato ogni traccia della *impasse* creativa di gennaio e ha, semmai, rafforzato il vocabolario nietzschiano; b) il dusiano contatto con la «folla» non riesce ancora a far dimenticare al poeta l'«acre odore umano» della nietzschiana «Bestia elettiva»; c) la Duse pensa alla difficile realizzazione della *Città morta* di cui ora ha l'esclusiva. In ogni proposito del d'Annunzio la presenza della Duse è ormai una costante che rinvia al teatro.

2.3.3 Rito dionisiaco

A Georges Hérelle, Francavilla al Mare, 4 settembre 1897

Chiede al traduttore dove possa recapitargli una parte manoscritta, da intendersi apografa, del *Fuoco*.²¹⁸ È verosimile che solo ora si attui l'intendimento del luglio precedente di riprendere il romanzo, in ogni caso per la prima volta dopo la sospensione della stesura alla fine del 1896. Nell'auto-grafo di ulteriore rispetto agli invii di gennaio troviamo due scene (da qui, useremo il termine *capitolo*).²¹⁹ La stesura era rimasta sospesa al capitolo 4, allo scroscio di applausi nell'Anticollegio del Palazzo Ducale. Stelio Èffrena con la sua orazione 'autunnale' aveva trasformato un impegno pubblico in un'azione «sublime», sì da trascinare i «giovani» ad acclamarlo Maestro d'una nuova scuola estetica. La ripresa di oggi, 4 settembre 1897, introduce per mezzo d'un capitolo 5 la figura dell'Antagonista, con la sua prorompente giovinezza, in funzione del dramma passionale annunziato in precedenza.

Già abbiamo segnalato (*Problemi della ricerca*) che i capitoli nell'auto-grafo (e poi anche a stampa) procedono ogni volta divisi da spazi costanti e molto brevi. Il capitolo 5, invece, inizia su d'una cartella nuova (c. 195), lasciando la precedente (c. 194, chiusura del capitolo 4) pressoché bianca. Anche il capitolo 6 inizierà su d'una cartella nuova (c. 220). Gli spazi così dilatati sono altrettanti segnali di stesura sospesa.

Il tema che il d'Annunzio sceglie per introdurre il nodo della passione è quello *dionisiaco*. A questo scopo, utilizza gli appunti musicali dell'*Arianna* di Benedetto Marcello da lui stesi, senza alcun cenno a tale motivo, nell'ultimo taccuino veneziano del giugno 1896.²²⁰ La fruizione si caratterizza

²¹⁸ [«Carissimo Giorgio, | telegrafai, alcuni giorni fa a *Cadice* chiedendovi un indirizzo sicuro per inviarti un'altra parte del *Fuoco*; ma non ebbi risposta»: *CDH*, 204, p. 467].

²¹⁹ Già la Braschi aveva individuato la cronologia di questa cosiddetta ripresa, ma cfr. anche Ciani 1982, p. 55, n.19.

²²⁰ [L'«ultimo taccuino veneziano» cui si richiama l'A. è il decimo di *T.T.I.*: le annotazioni sull'*Arianna* vi figurano registrate alle pp. 134-135. Per l'intera sezione veneziana (pp. 129-135) il *T* 10 non reca data, ma che essa risalga a giugno lo si evince dalla corrispondenza con i contenuti dell'*AT* 2, recante l'esplicita indicazione «*Venezia - 11, 12, 13, giugno 1896*».

per la necessità di definire il dionisiaco non solo attraverso la musica, ma precisamente attraverso il libretto del melodramma.²²¹ Ora Stelio ascolta «le prime note della Sinfonia di Benedetto Marcello» (c. 197; *F*, p. 259): «Tutta l'antica ebrietà dionisiaca pareva risorgere e diffondersi da quel coro divino. La pienezza e la freschezza della vita nel sorriso di Lileo, di colui che scioglie dagli affanni il cuore degli uomini, si esprimevano [nell'impetuoso movimento fugato*] con un getto luminoso di gioia» (c. 203; *F*, p. 261). L'ebrietà dionisiaca e la gioia sono concepite su misura dell'Antagonista: «La giovinezza del suo corpo agile e robusto pareva risplendere a traverso il tessuto del suo vestimento» (c. 215; *F*, p. 265). In altre cartelle le eventuali variazioni potrebbero non essere registrate, quale ne sia la ragione, o, se la variante è di tipo aggiuntivo, potrà capitare che sull'autografo i significati non corrispondano a quelli definitivi a stampa. Simile documentazione, sia per i capitoli da stendere dopo il 4, sia - in misura ridotta ma precisa - per quelli già stesi, vale fino all'ultima ripresa dell'agosto-settembre 1899. Segneremo di volta in volta i principali contrasti. Proseguiamo col capitolo 5.

La diretta suggestione che fa credere al d'Annunzio d'aver ora individuato il vettore narrativo della ripresa è, dunque, il «rito dionisiaco» di cui aveva scritto il 2 agosto per gli spettacoli di Orange: la «grande metamorfosi del rito dionisiaco - la frenesia della festa sacra convertita nel creatore entusiasmo del tragedia», mirata com'è all'«antico spirito religioso», postula anche nel moderno un dramma che «non può essere se non un rito o un messaggio».²²² Era implicito che il poeta riferisse il «dionisiaco» alla grande interpretazione della Duse. Ma, dopo un mese, il medesimo passo riappare nel capitolo 5 entro riferimenti nuovi: «La grande metamorfosi del rito dionisiaco - la frenesia della festa sacra convertita nel creatore entusiasmo del tragedia - pareva figurata in quella vicenda musicale.» (cc. 212-213; *F*, p. 264). In altri termini, il «rito dionisiaco»

L'autore del *Fuoco* soggiornò a Venezia tra il 10 e il 20 giugno (*CDH*, 162, p. 396, n. 1, e 163, p. 396) e vi avrebbe fatto ritorno nella prima metà di settembre, con testimonianze confluite nel *T* 9 (visita a Murano, Burano, Torcello, e a San Francesco del Deserto in compagnia del Conti). Le successive note del *T* 10, ad ambientazione abruzzese, recano invece le date 19 e 20 settembre: cfr. qui n. 87].

221 Da una copia del libretto proveniente dal lascito testamentario di Emanuel Antonio Cicogna (+ 1868) e conservato presso il «Museo Correr» di Venezia. Il frontespizio reca: «Arianna | Intreccio scenico | musicale | a cinque voci | Poesia di | Vincenzo Cassani». Il suggello dell'*Argomento* a p. 3 recita: «*Le parole Fato, Destino, Adorare, etc. sono pure espressioni poetiche, non mai sentimenti di cuore cattolico*». Il mito è quello della Minoide Arianna abbandonata da Teseo per Fedra nell'isola di Dia (Nasso) e alla fine appunto travolta dalla passione di Bacco-Dioniso. Benedetto Marcello, per quest'unico melodramma della sua produzione musicale, scelse nel 1727 il libretto del Cassani.

222 Cfr. alla data l'articolo «Nell'Arte e nella Vita - La Rinascenza della Tragedia» [*SG*, 2, p. 265].

che si delinea il 4 settembre è il frutto d'una contaminazione fra antico e moderno condotta su misura dell'Antagonista, che infatti ora intona il canto dell'*Arianna abbandonata* di Benedetto Marcello: «*Come mai puoi | Vedermi piangere...*». Nel recuperare anche e proprio la «festa sacra», il d'Annunzio coniuga l'«intreccio [...] musicale» del secolo XVIII con le ragioni degli antichi tragedi. Prospetta, dunque, con un interrogativo retorico una risoluzione apollinea a fronte di quella dionisiaca: «dopo gli stromenti orgiaci i cui suoni turbano la ragione ed incitano al delirio, non era l'augusta lira dorica, grave e soave, armonico fulcro del canto?» (c. 212; *F*, p. 264). E in questo senso definisce «grido melodioso» il canto di Arianna (*F*, p. 265). Attraverso siffatta azione musicale la «cantatrice» Antagonista (Lorenza Arvale-Giulietta Gordigiani) viene investita d'una funzione catartica che la sovrappone alla Protagonista tragica (Foscarina-Eleonora Duse), finora sola e diretta interprete della parola del poeta.²²³ Definiamo macro-contraddizione del capitolo 5 tale sovrapporsi di funzioni nei personaggi femminili: essa ha dunque inizio là dove il romanziere configura un'Antagonista che si caratterizza non solo per l'opposizione d'una giovinezza splendida,²²⁴ ma anche per la diversità degli strumenti d'arte impiegati (canto, musica). In quello stesso momento Stelio, *persona* autobiografica, per la prima volta si dichiara impegnato a realizzare la tragedia moderna: «Il soffio igneo del dio tracio aveva dato vita a una forma sublime dell'Arte [...]. Quella forma dell'Arte, a cui tendeva ora lo sforzo del suo genio attratto dalle aspirazioni oscure delle moltitudini umane, gli appariva nella santità delle sue origini» (cc. 213-214; *F*, pp. 264-265).

Al di fuori del romanzo, l'identificazione della tragedia moderna si rifà agli elementi costitutivi affermati il 2 agosto: le origini religiose, il Diti-rambo dionisiaco, le moltitudini umane. L'unica interprete d'una tragedia così definita restava sempre Eleonora Duse. Ma ora, inserita nel capitolo 5 del *Fuoco*, l'identificazione postula una tragedia moderna in cui la musica avrebbe una sua parte accanto alla parola. Nessuna distinzione di ruolo, dunque, sarebbe possibile tra i due personaggi femminili: risulterebbero entrambi protagonisti. È verosimile che qui il romanziere ritenga estraneo alla vicenda narrativa individuare le strutture precise di codesta «forma sublime dell'Arte». Il frontespizio che stiamo per esibire implica come, alla data, il d'Annunzio non riconosca a se stesso altra necessità che quella d'una rapida conclusione del romanzo. Alla data, manca al *Fuoco* tutto lo svolgimento fino all'esito drammatico del nodo passionale. Né andrebbe

²²³ Oltre ai ruoli sostenuti nella *Città morta* e nel *Sogno d'un mattino di primavera*, rimandiamo ai versi di *Persefone* recitati nel capitolo 1 del romanzo: v. la lettera a Emilio Treves del 31 agosto 1896 [«Torno così al verso, con abitudine nuova. Troverai qualche frammento di Persefone nel *Fuoco*»: cfr. *LT*, 127, p. 193. I versi richiamati al Treves, pronunciati da Foscarina, sono «le parole che Ade rivolge a Persefone nel drama sacro [...]»: *F*, p. 207].

²²⁴ Cfr. anche i documenti del giugno 1896 [c. 215, poi *F*, p. 265].

escluso che, con il capitolo 5, il poeta abbia creduto di trascendere gli elementi fisico-realistici della passione nobilitando nei due personaggi femminili le ragioni ideali dell'Arte. In tal caso potremmo intravedere un nuovo percorso del dramma: il conflitto di un uomo superiore tra due donne diversamente superiori. Ma, se così fosse, un d'Annunzio che deve concludere la vicenda in tempi brevi troverebbe nell'Arte situazioni che non corrispondono a quelle della Vita.

A conferma della nostra lettura presentiamo il frontespizio collocato a capo dell'autografo. La data è 1897: «A.D. MDCCCLXXXVII»; la grafia diventa «melagrano»; l'unica epigrafe è quella passionale di Gaspara Stampa, «Vivere ardendo e non sentire il male».



Figura 1. Frontespizio del *Fuoco* nella stesura del 1897, in APV, lemma 1189, Inv. 17230, LXXIV, 2, cc. 2 non num. in principio, cc. num. 1-468, seconda delle cc. non num.: «Gabriele d'Annunzio | I romanzi del melagrano | Il Fuoco | Vivere ardendo e non sentire il male. | Gaspara Stampa | A.D. MDCCCLXXXVII».

Sulla base della stesura fin qui controllata, il frontespizio è databile a partire dal primo invio al Treves nel gennaio 1897; è valido fino alla ripresa dell'agosto-settembre di cui ci stiamo occupando. Il frontespizio resta una prova ulteriore delle contraddizioni narrative che si sono individuate e che saranno eliminate in seguito. Tuttavia altre contraddizioni, meno visibili perché di carattere psicologico, permangono nel testo. Il romanzo si era aperto con un lungo colloquio tra Stelio e Foscarina, in cui il Protagonista s'impegnava subito a chiarire alcuni dei propri simboli. Ecco come aveva giustificato il nome «Perdita»: «nelle troppe lunghe separazioni, io posso vivere e voi potete vivere, ambedue sapendo quali splendori potrebbero nascere dalla congiunzione perfetta delle nostre due vite. Cosicché, mentre so quel che voi mi date e più quel che potreste darmi, io vi considero come perduta per me; e nel nome con cui mi piace di chiamarvi io voglio esprimere questa mia consapevolezza e questo mio rammarico infiniti...» (cc. 25-26; *F*, p. 204). Al momento della stesura (dal luglio 1896) la spiegazione, riferita agli incontri di Gabriele e di Eleonora,²²⁵ era accettabile. Non lo è più un anno dopo (dal luglio 1897), avendo la Duse unificato i ritmi del loro quotidiano. Ma, a un certo punto, la sofferenza nella vita della coppia si rifletterà sull'Arte investendo il nome d'ulteriori significati drammatici: «Perduta, perduta, ella era ormai perduta».²²⁶

Storicizziamo ora all'agosto-settembre 1897 l'insieme della ripresa nei capitoli 5 e 6. Per prima cosa il d'Annunzio si fa carico di un nesso significativo che legghi la nuova stesura al punto d'interruzione del gennaio 1897. Nel *Fuoco* l'Anticollegio dovrà ospitare anche la riesumazione ufficiale voluta da Andriana Duodo.²²⁷ E «quella stanza deserta che pure era tanto vicina alla moltitudine umana» (c. 199; *F*, p. 260), dove ora Stelio trova «Arianna», accoglie una prova orchestrale e vocale dell'opera di Benedetto Marcello. Sul fatto i critici e lo stesso d'Annunzio hanno sempre sorvolato, consentendo così al mancato accadimento (in realtà senza problemi pel seguito narrativo) di quella preannunciata celebrazione; in essa, tuttavia, Lorenza-Arianna non avrebbe in ogni caso potuto cantare, perché in quei

225 [«Incontri» solamente, i due amanti allora conducendo esistenze separate].

226 Cfr. Zurigo, 4-9 settembre 1899, e il romanzo, cap. 2 [Si vedano, cioè, *AT* 12, *T.T.II*, p. 130, «Zurigo 4 - 9 settembre 1899», riferito a un problematico soggiorno con la Duse nella città svizzera, e *F*, pp. 311-312, «Perduta, perduta, ella era omai perduta. Ella viveva ancora, disfatta, umiliata e ferita, come se fosse stata calpesta senza pietà», suggellante il drammatico stato d'animo di Foscarina-Perdita al congedo di Stelio dopo la prima notte d'amore].

227 Cfr. la c. 54, in cui il dato è da valutare come testo aggiunto dopo la stesura del capitolo 5 [Si veda *F*, pp. 213-214: «Donna Andriana [...] ha preparato una festa veramente dogale nel palazzo dei Dogi, a imitazione di quelle che si celebravano sul finire del Cinquecento. Ella ha pensato a risollevar dall'oblio l'*Arianna* di Benedetto Marcello e a farla sospirare nel luogo medesimo ove il Tintoretto ha dipinto la Minoide in atto di ricevere da Afrodite la corona di stelle»].

medesimi giorni obbligata a Firenze (c. 245; *F*, p. 274).²²⁸ Stelio, affascinato, rivive il mito non richiamandosi ai simboli del Tintoretto, ma alla musica di Benedetto Marcello, e non tarda a sostituire i nomi latini dell'*Allegoria dell'Autunno* con quelli ellenici (Afrodite, Bassaridi, Dioniso, Menadi...). L'eros dionisiaco potrebbe assumere nuovamente il carattere orgiastico, e insieme nietzschiano, dell'infertilità,²²⁹ sicché Menade alcuna sarebbe autorizzata a vantare «fianchi [...] capaci di portare il germe d'un mondo».²³⁰

L'esame dei significati riconosce che il capitolo 5 sta a sé, sostanzialmente estraneo alle allegorie veneziane del capitolo 4. Quanto poi alla musica, essa non è tematicamente autonoma (Benedetto Marcello vi è nominato una sola volta), ma funziona da supporto alla nobilitazione del dramma passionale. Il seguito di contraddizioni trapassa direttamente dal capitolo 5 ad un potenziale capitolo 6, mentre il romanziere è tuttora incalzato dal frontespizio del gennaio 1897. Nell'autografo il capitolo 6 ricopre le cartelle dalla 220 alla 268. Nella stampa (marzo 1900) le medesime cartelle corrisponderanno ai capitoli 6 + 7 (*F*, pp. 266-281). *L'apax* è da verificare sul séguito delle cartelle e delle pagine.²³¹ La documentazione che ne risulta provoca alcune ipotesi per la datazione e per l'evolversi dei temi.

228 Ella restando «forse inconsapevole del mondo che il suo canto in qualche attimo aveva trasfigurato» (c. 219; *F*, p. 266) [Come si apprende da *F*, p. 274, la futura Donatella sarà costretta a far ritorno in Toscana per assistere il padre infermo].

229 [In associazione, dunque, con la *persona* della vergine-antagonista].

230 [Riferimento ai «fianchi della Donna simbolica» che già l'autore dell'*Allegoria dell'Autunno* rinveniva nella rappresentazione di Venezia del Tintoretto: cfr. d'Annunzio 1895, p. 44; *PdR*, p. 2206, «Guardate il naviglio lontano! Sembra che rechi un annunzio. Guardate i fianchi della Donna simbolica! Sono capaci di portare il germe d'un mondo»].

231 [Per tale *apax*, cfr. 2.4.1 *Ultima ripresa. Rifondazione del romanzo*: «Nell'autografo le carte di questo capitolo (cc. 220-268) risultano iniziate quando l'Antagonista ancora si chiamava *Lorenza* [...] e concluse quando si chiamerà *Donatella* (dalla c. 264, dopo il 30 ottobre 1898). Questi elementi, tradotti in stesura, presentano un problema aperto di datazione in due tempi, che fa del sesto un *unicum* tra i capitoli del *Fuoco*»].

Tabella 2. Documentazione cronologica del capitolo 6

Autografo (settembre 1897)

(cc. 220-268, cap. 6)

– cc. 222, 225, 230, 231, 245, 246.

Fino alla c. 246 il nome della Deuteragonista era «Lorenza», successivamente cassato e sostituito da «Donatella».

– c. 232. La quarta riga è un capoverso: «Tutte le apparenze innumerevoli del Fuoco volante [...]».

– c. 240: «Avremo a cena qualcuno dei vostri migliori amici: Francesco de Lizo, Daniele Glàuro [Glàuro si legge sovrascritto a Fàuro], il principe Hoditz, Mariano della Bella [Corretto in *Antimo*], Fabio Molza».

Leggiamo il testo come una stesura 'prima', senza tenere conto sull'autografo delle aggiunte e modifiche posteriori.

– c. 246 e c. 247: «Lorenzo Arvale», «un Donatello».

– c. 263. Il caso ha conservato due stesure della medesima cartella. La prima ha un termine poi scomparso: «lo mi attendevo che voi mi...». La seconda stesura (*ne varietur*) suona: «– Com'è felice la bella Nineta [...]»: indiretta conferma che fino a un certo punto del capitolo 6 l'unico autografo risulta da precedenti redazioni.

– c. 264: «Anche Donatella Arvale volse indietro il capo [...]». Per la prima volta appare il nome «Donatella» in prima stesura, e tale rimarrà nell'autografo sino alla fine.

Stampa (marzo 1900)

(F, pp. 264-281, cap. 6 + cap. 7)

– Nei luoghi a stampa corrispondenti a quelli dell'autografo, il nome è «Donatella». La p. 274 comprende la c. 246, l'ultima che esibiva il nome «Lorenza». Per la data in cui il nome apparirà sostituito nella stampa, cfr. il 30 ottobre 1898 [Di questo riferimento e di quelli successivi l'A. darà conto alle relative date].

– Il capoverso della c. 232 è diventato l'inizio del cap. 7 (F, p. 270). Per la data del passaggio dal cap. 6 al 7, cfr. agosto 1899.

– «Avremo a cena qualcuno dei vostri migliori amici: Francesco de Lizo, Daniele Glàuro, il principe Hoditz, Antimo della Bella, Fabio Molza, Baldassare Stampa...» (F, p. 272).

– Per le ragioni delle modifiche e delle aggiunte, cfr. agosto-settembre 1899.

– F, 274: «Donatella Arvale», «un Della Robbia». Per la data in cui i nomi saranno modificati, cfr. 30 ottobre 1898.

– F, p. 279. A stampa risulterà la seconda stesura.

– F, p. 279. Per la data in cui il nome «Donatella» appare a stampa, cfr. 30 ottobre 1898.

Il ripetere ogni volta «Lorenza Arvale» fino alla c. 246 conferma la nostra ipotesi di una stesura che prosegue immediata nel capitolo 7. Non a caso, qui troviamo ancora la terminologia dionisiaca («ripresa del Coro bacchico», «clamore orgiaco del Tiaso», Coro delle Menadi, dei Satiri e degli Egipani», «delirio dionisiaco»); analoga prosecuzione suona il costante identificare la «cantatrice» (Lorenza) con Arianna («Bisogna lodare Arianna», «Arianna ha un dono divino», «Il nome di Arianna gli veniva spontaneo alle labbra»).²³² L'ininterrotto séguito del tema dionisiaco alla fine ricupera non solo Venezia (con «L'Epifania del Fuoco», il «tumulto di festa inaudito»,

232 [F, p. 274].

le «folgori di gioia»²³³ ma anche Nietzsche («una vita meno oppressa dal dolore inutile», «l'orrore del sacrificio [...], il desiderio [...] di elevarsi verso la gioia»: c. 249; *F*, p. 275).

Nella documentazione presa in esame, un ulteriore segnale²³⁴ è rinvenibile nell'azione di Foscarina quando indica al gondoliere l'itinerario della propria dimora: «Al rio Marin, pel Canalazzo [...]. Sapete, Èffrena? Avremo a cena qualcuno dei vostri migliori amici [...]» (c. 240; *F*, p. 272). Indirettamente Foscarina ci fa sapere che Stelio è per la prima volta informato su d'un ampio convito che ella terrà nella propria casa. Osserviamo che tale dimora non è riferibile all'intima mansarda dusiana degli appunti del giugno 1896, ma a un palazzo su Rio Marin.²³⁵ Il fatto che Stelio nulla ancora sapesse di questa cena collettiva, e che il sincronico testo risponda a una prima stesura estranea a dibattiti sulla musica del Nord e del Sud d'Europa,²³⁶ e, ancora, il passaggio da una mansarda a un palazzo (una mansarda non è idonea a ospitare folti conviti) sono tutti segnali d'una stesura conforme alla tendenza amplificante della ripresa 1897, "complice" la stessa Foscarina. A questi indizi datati dovrebbe appartenere anche l'episodio, subito successivo, della *bella Nineta* e del *caro Hoditz* (cc. 251 e sgg.) che può contare su almeno due taccuini di poco posteriori (ottobre 1897).²³⁷ L'episodio oppone l'anima di Venezia, già innalzata a valori «sublimi» da Stelio nella sua *Allegoria*, alla fragile «animula di Venezia» identificabile nella «canzone antica della gioventù breve». Il d'Annunzio cita ripetutamente il testo dialettale della canzone, che vale da controcanto al drammatico tema 'giovane / non più giovane'.²³⁸

Le contraddizioni e i segnali di prima stesura fin qui documentati ricostruiscono un capitolo 6 che avanza irrisolto fino all'ottobre-novembre,

233 [F, p. 270].

234 [Ossia, un ulteriore indizio della *progressio* testuale].

235 Un taccuino di non molto posteriore alla ripresa del '97 nomina «Rio Marin» e «Palazzo Capello»: cfr. *T* 16, (Venezia) «7 novembre 1897», in *T.T.I*, p. 223 [«Davanti al Palazzo Capello, nel rio Marin, è una officina di scalpellini (tagliapietre), ove si fanno gradini di Val di Sole»].

236 Cfr. il testo relativamente al periodo agosto-settembre 1899.

237 Cfr. *T* 15, «Venezia: ottobre 1897», in *T.T.I*, pp. 195-197, e 16, (Venezia) «27 ottobre 97», p. 217 [Cfr., però, anche *AT* 3 («17 giugno 1896»), in *T.T.II*, p. 43: «La notte lunare. La bocca del Canalazzo presso la Salute è piena di barche illuminate, cariche di musicisti e di cantori. Le gondole seguono, piene di donne che ascoltano i suoni», preludio a quella suscitazione della sostanza melanconica dell'*animula* veneziana nella «canzone antica della gioventù breve» riferibile alla stessa Foscarina].

238 In tal caso il d'Annunzio non ha consultato un esperto di lingua veneziana, come invece farà per altri segmenti testuali il 28 settembre 1899 (v. alla data), potendo disporre della raccolta di Bernoni, D.G. (1872). *Canti popolari veneziani*. Venezia; Fontana-Ottolini [Si veda però a riguardo anche il commento di Lorenzini, in *F*, p. 1242, n. 2, indicante un possibile tramite dell'assunzione dannunziana in un passo della *Storia di Venezia nella vita privata* del Molmenti, in cui appunto si riporta lo scritto del Bernoni].

ormai vanificando la volontà di terminare il *Fuoco* entro il 1897. Il luogo esatto in cui capitolo e romanzo si autosospendono non è riconoscibile, ma i segni dell'interruzione sono nell'autografo evidenti. A partire dalla carta 256 («Intorno alla peota canora s'assemblavano i battelli [...]», poi *F*, p. 277), la stesura autografa tende alla pulizia con poche variazioni di forma. L'ipotesi che qui, poco oltre la metà del capitolo 6, si troverebbe il punto della sospensione, poggia su ulteriori indizi. Il confronto drammatico 'giovane / non più giovane' cede ora alla riflessione da parte dei protagonisti. Riflettere sui turbamenti della propria anima rappresenta l'ingresso in una fase narrativa diversa e avanzata. Nella c. 264 (*F*, p. 279) il nome della Deuteragonista, «Donatella Arvale», suona direttamente in prima stesura; si tratta di una scelta posteriore che apparirà per la prima volta a stampa il 30 ottobre 1898.²³⁹ Occorre allora sottolineare come, a partire dalla c. 256 sino alla fine (c. 268), il capitolo 6 crei situazioni che non recuperano più precedenti tematiche, ma che si proiettano in avanti. Da parte loro, Stelio e Foscarina tendono a caratterizzarsi ulteriormente: «Non sfuggì a Stelio quel gesto [un gesto d'angoscia della donna*],²⁴⁰ vigilando egli inquieto. Comprese quell'angoscia estrema e la patì acutissima egli medesimo per qualche attimo» (c. 260). È uno Stelio autobiografico che per la prima volta risponde alla lezione teatrale (dunque dusiana) della «ragione degli altri», per dirla col Pirandello coevo. Al contrario, il Maestro dell'*Allegoria dell'Autunno* e del primo capitolo del romanzo (1895-1896) non sapeva parlare che di se stesso (c. 58).

A questo punto, chiudiamo la storicizzazione dei capitoli 5 e 6 all'agosto-settembre 1897. Da limitarsi alle poche cartelle di un capitolo 5 (in prima stesura?) gli invii annunciati all'editore e al traduttore. Da qui, di contraddizione in contraddizione, il *Fuoco* dovrebbe proseguire nel mentre il d'Annunzio sperimenta un vero dissidio fra l'Arte e la Vita: una situazione che egli riconosce sfavorevole alla propria creatività. Oggi la sua necessità di Giulietta Gordigiani, quale egli la rappresenta nell'Arte, non corrisponde alla realtà effettivamente sperimentata.

Occorre dunque tornare alla Vita e capire quanto stia accadendo tra Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio.

239 [Ossia nel «frammento» *La lamentazione di Arianna* che in quella data comparirà sul *Marzocco*, suscitando il disappunto di Giuseppe Treves, responsabile dell'edizione del prossimo romanzo: cfr., nel seguito del testo, *LT*, 21, p. 540].

240 [Là dove Foscarina avverte il morso feroce della gelosia: «Le parve di riconoscere l'affinità segreta che già correva tra quella creatura e l'animatore; le parve d'indovinare le parole ch'egli le rivolgeva in silenzio. Un'angoscia atroce la morse nel mezzo del petto, intollerabile, così che le sue dita convulse si aggrapparono alla corda nera del bracciale con un gesto involontario e s'udì stridere il piccolo grifo di metallo che la reggeva»: *F*, p. 278].

T 14, Assisi, 11-15 settembre 1897²⁴¹

A un pellegrinaggio ad Assisi Eleonora intende attribuire un significato rituale che coinvolga entrambi: si chiude un periodo di dispersione, si prepara un futuro di raccoglimento. Il sentire religioso della donna era libero e partiva da una matrice positivistica che non rifiutava *a priori* suggestioni cristiane. Agli inizi di quel 1897 il carteggio con Arrigo Boito era scandito da letture francescane.²⁴² Da Mosca, la Duse così chiudeva la lettera del 22 gennaio 1897: «Amo voi, Arrigo, e San Francesco». Con Boito, la figura del Santo non andò al di là d'uno scambio sentimentale; con d'Annunzio, invece, essa diventerà un seme destinato a fruttificare non solo nella ritualità del quotidiano, ma anche e soprattutto nell'Arte: è il poeta che, soltanto ora e nell'unico modo che è *suo*, si prepara a ricevere il richiamo francescano alla Natura creata.²⁴³

Tra Eleonora e Gabriele sta dunque maturando una solidarietà rispondente a nuove ragioni d'Arte e di Vita. La donna vive il cambiamento nel modo passionale, pericolosamente *suo*.

Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio, Roma, 20 settembre 1897²⁴⁴

Ti amo - ti amo. questa è la sola parola che l'anima mi urla. | Soffro un dolore che non ha nome nel dirtelo - soffro un'angoscia che mi disfa quando baciandoti non oso più dirtela! [...] Ti amo, ti amo e non oso più dirtelo, e mi par di morirne - | Anche il "Sogno", anche la certezza della Vittoria tua, non mi bastavano ieri; e mi pareva di mentire a me stessa, di abbassarmi, di eludere il core parlandogli d'arte, mentre non vuole che amore.

Ma se, in questa fase d'abbrivio, il nuovo nella Vita è chiaro, non lo è altrettanto nell'Arte. I tentativi, i proclami, le sperimentazioni si susseguono.

241 [T.T.I, pp. 177-192. Esplicitamente alla Duse è dedicata la lirica annotazione di p. 183: «Isa diceva dianzi che in nessun paese del mondo la Natura è tanto vicina a noi quanto è nella campagna francescana. V'è sparso per il paese verde quasi un sentimento di familiarità dolce e affettuosa. L'orizzonte ci guarda; ha la bontà consapevole di una pupilla azzurra. E non soltanto l'orizzonte guarda e vede; ma una specie di *veggenza* è in tutte le cose naturali. - Questo diceva dianzi Isa, appoggiata al davanzale»].

242 Cfr. Radice 1979, pp. 879, 890, 898, 901-902 [Eleonora menziona e cita i *Fioretti* od evoca la figura del Santo «d'Ascesi», accostandola ad Arrigo, o quella di Fra' Egidio: cfr. rispettivamente «Pietroburgo, 27-28 dicembre 1896», 689; «Pietroburgo, 6 gennaio 1897», 614; «Mosca, 22 gennaio 1897», 699; «Santa Margherita, 2 marzo 1897», 703].

243 Si vedano nel séguito i richiami a *Frate Sole*, 1898, e a *Laudi*, 1899.

244 [AGV, LXXV, cass. 1: la data della lettera si evince dal timbro postale].

10 ottobre 1897

L'edizione parigina del *New York Herald* pubblica sotto forma d'intervista un «colloquio» che si era svolto alcuni giorni prima tra il proprietario americano del *New York Herald*, James Gordon Bennet, e Gabriele d'Annunzio sulle rive del lago d'Albano, presenti Eleonora Duse e il conte Primoli. L'auspicio scambiato l'8 agosto tra Eleonora e Gégé²⁴⁵ sembra ora realizzarsi nella parola del poeta:

Noi edificheremo, in questo luogo solenne e solitario, un teatro di festa che rimarrà aperto nei due più dolci mesi della primavera romana. Vi si rappresenteranno soltanto le opere di quei nuovi artisti i quali considerano il dramma come una rivelazione di bellezza comunicata alla moltitudine [...]. Noi vorremmo restituire alla rappresentazione del dramma il suo carattere antico di cerimonia [...]. Noi consacreremo dunque un tempio alla musa tragica sulla riva del lago, tra gli olivi, tra le viti tra le piante i cui rami contorti evocano le convulsioni delle Mènadi. Noi vorremmo così richiamare l'origine rurale e dionisiaca del Dramma, la natività della tragedia dal Ditirambo, il creatore impulso delle energie terrestri al ritorno della primavera [...]. Quando avremo posta la prima pietra del tempio manderemo un bando per tutti i paesi latini: O poeti, portateci i vostri capolavori.²⁴⁶

Il colloquio con Gordon Bennet, promosso verosimilmente dal duo Duse-Primoli, parafrasa in parte l'articolo «La Rinascenza della Tragedia», comparso il 2 agosto sulla *Tribuna* per le *Chorégies* di Orange (origine dionisiaca del dramma; armonia di Arte e di Vita; auspicata comunicazione con le moltitudini). Nel *Sogno* dell'aprile 1897, Vita era stata la scelta di Albano e l'idea di teatro da sperimentare con Eleonora; oggi, Arte è il «grande progetto» che l'attrice s'impegna a realizzare col poeta. Dunque, in quell'ottobre, Arte non potrebbero essere le sequenze del *Fuoco*, i cui valori di Vita risultano ormai superati.

Da Parigi l'annuncio di Albano diventa un appello internazionale per una raccolta di fondi. Il drammaturgo italiano contava su d'una Sarah Bernhardt parigina («manderemo un bando per tutti i paesi latini»), e non era sfiorato dal dubbio che la partecipazione di Eleonora rischiasse di

245 Nella citata lettera da Mürren della Duse al Primoli: cfr. il testo alla relativa data.

246 Notizia e testo sono riportati anche da Weaver, W. (1985). *Eleonora Duse*. Milano: Bompiani, pp. 194-195 (*Duse: A Biography*, 1984). [Nella revisione e controllo del testo, ci si è attenuti a Valentini 1992, pp. 81-82. «Le parole», avvisava infatti Gino Damerini, «con le quali D'Annunzio espose il progetto suscitavano, come quelle già stampate a Parigi, larga eco; esse furono riprodotte riassunte o malmenate da tutti i giornali, e in queste riduzioni le ripresero e le citarono poi i biografi, senza risalire alla fonte» (Damerini 1943, p. 55)].

provocare un ulteriore disimpegno di Sarah da tutto ciò che fosse teatro dannunziano, *Ville morte* compresa.

In Italia, l'annuncio parigino provocò altri *colloquii*. Otto giorni dopo (18 ottobre 1897), in quello con Mario Morasso, apparso in prima pagina sulla *Gazzetta di Venezia*,²⁴⁷ il poeta torna al *Drama* che «non può essere se non un rito o un messaggio», e ribadisce le ragioni nazionali del 2 agosto '97: «le idealità della nostra razza non sono distrutte per sempre. E ci auguriamo che l'apparizione della bellezza eroica venga finalmente a consolarci dopo una sì lunga e triste attesa».²⁴⁸ I proclami storici del d'Annunzio, a partire dall'articolo del 2 agosto, meritano particolare attenzione. Essi intendono lanciare all'Occidente messaggi mirati al «Rinascimento latino» dopo un'assenza di secoli.²⁴⁹ Il Leopardi degli anni Venti era stato il primo a diagnosticare che l'assenza delle nazioni mediterranee andava a favore delle «nazioni settentrionali» e che la superiorità di queste ultime non era «da stimarsi accidentale né da aspettarsi che passi, almeno in uno spazio di tempo prevedibile».²⁵⁰ Le due diagnosi in partenza coincidono. Ma il Leopardi, poi, oggettivamente denuncia cause ed effetti d'una situazione storica, là dove il d'Annunzio ne rimane profondamente turbato e sogna un «Rinascimento». Alla fine, e solo alla fine, valutare la reazione aiuterà a comprendere.²⁵¹

Nel dicembre del '97, Angiolo Orvieto, direttore del *Marzocco* e fervido dannunziano, pubblicherà un *Colloquio* sul *Teatro di Festa* che sottolinea le ragioni elleniche del poeta: il teatro moderno, afferma il d'Annunzio, deve modellarsi sul teatro «dei tempi d'Atene». L'«ideale di bellezza deve essere greco-latino, cioè classico». E aggiunge: «io stesso preparo le traduzioni dell'Antigone e dell'Agamennone».²⁵²

Nel giuoco delle parti, il primo compito spetta ora al d'Annunzio: fornire al progetto un repertorio adeguato, tuttavia ancora inesistente. Tale impegno esige una disponibilità verso il genere teatrale ben superiore

247 Cfr. «Un colloquio con Gabriele d'Annunzio», ampliato e ristampato sull'*Illustrazione Italiana*, ottobre 1897, p. 531. [Ora in Oliva, G. (a cura di) (2002). *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*. Con la collaborazione di Maria Paolucci. Lanciano: Carabba, pp. 57-61 (*IaD*). Stralcio di tale *colloquio* compare anche in Damerini 1943, p. 55].

248 [*IaD*, p. 59]. Chiara, ormai, anticipazione di *Elettra, Canti della morte e della gloria*.

249 [L'A. qui si avvale del titolo di un articolo anonimo, ma di sicuro pugno dannunziano, comparso sull'*Illustrazione Italiana* il 3 febbraio 1895 e riecheggiante la *Renaissance latine*, il celebre scritto, dedicato a d'Annunzio, di Melchior de Vogüé: cfr. *SG*, 2, pp. 347-357].

250 Leopardi, G. (1968). «Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani». In: *Tutte le opere di Giacomo Leopardi, Le Poesie e le Prose*, vol. 2. Milano: Mondadori, p. 588.

251 [Verosimile oggetto sottinteso è l'orizzonte ideologico del futuro poeta-soldato].

252 «Il teatro di festa: Colloquio con Gabriele d'Annunzio». *Il Marzocco*, 2 (45), 12 dicembre 1897 [*IaD*, pp. 62-64: pp. 63 e 64].

a quella sin qui praticata nella veste di romanziere (e di poeta). Fra il settembre e l'ottobre 1897 si attuano le premesse di simile disponibilità, mentre si riducono le ragioni per un séguito del *Fuoco*.

Eleonora Duse a Giuseppe Primoli, Venezia, 19 ottobre 1897²⁵³

D'Annunzio ha portato il nuovo *Sogno d'autunno*. Ciò che promette Egli mantiene. Per ora, *per difficoltà di personale*, non posso mettere in scena... A Roma: nella stessa sera, i due «sogni» - unica gioia!!! -.

La notizia, risalente al giorno successivo al *Colloquio* con il Morasso, testimonia un d'Annunzio in progressione verso il teatro. La Duse alimenta questo impegno. Fin da settembre aveva progettato una *tournée* italiana,²⁵⁴ comprendente i due *Sogni* e la *Città morta*, che però tardava ad avviarsi, perché la *Città morta* (delle tre *pièces* la più importante) dipendeva dai piani e dagli umori di Sarah Bernhardt.²⁵⁵ Nell'AT 6, il secondo *Sogno* sembra annunziato come segue: «*Venezia: Ottobre 1897 | La Morte di Pantia tragedia*».²⁵⁶ A parte l'abitudine del poeta di dare per compiute opere non ancora sul telaio, è probabile che alla data del 19 ottobre il *Sogno d'un tramonto d'autunno* fosse effettivamente già condotto a termine. L'entusiasmo dell'attrice potrebbe significare una conoscenza non ancora diretta del testo. Più credibili, sullo stesso argomento, sembrano la data del 27 ottobre, quando il d'Annunzio scrive al Boutet che «la rappresentazione è impedita per *mancaza d'attrici*»,²⁵⁷ e la testimonianza del T 16, che, tra il 27 ottobre e il 7 novembre 1897, s'indugia su La Brenta.²⁵⁸ La trama - un uomo giovane tra due donne, di cui quella con maggior potere giovane non è più - è sempre una variante del dramma «di passione» a tre sul quale il *Fuoco* è tuttora fermo. Non a caso, anche in questo nuovo *Sogno*, l'azione tragica, i dialoghi, gli stati d'animo dei personaggi procedono, come nel teatro classico, attraverso interventi in parte narrativi. Rispecchiandosi nell'Autunno della Brenta, la dogaressa Gradeniga - il nome della casata

253 Presso «Fondazione Primoli».

254 Lettera della Duse al Primoli, Zurigo, «Baur au Lac», 1° settembre 1897 (presso «Fondazione Primoli»).

255 Per la contrastata vicenda e fortuna della *Città morta* in Italia tra l'ottobre 1897 e il febbraio 1898, cfr. Valentini 1992, pp. 115-128.

256 In *T.T.II*, p. 62.

257 «[...] Sono dieci donne su la scena»: lettera a Edoardo Boutet, Venezia, «Hôtel Britannia», 27 ottobre 1897, presso la «Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo». [Consultabile in Valentini 1992, p. 140].

258 In *T.T.I*, pp. 218-222.

veneta entra nel teatro prima che nel romanzo – esclama: «Egli è sparito da me [...]. Bisogna morire, bisogna morire...», «Egli sembra inviluppato nella sua giovinezza [...]».²⁵⁹ Da sottolineare è che l'interesse per la musica porta ora il drammaturgo a introdurre nel *Sogno* 'autunnale' madrigali e canti con menzioni tecniche e storiche di cui non aveva sentito la necessità per il *Sogno* 'primaverile'.²⁶⁰

La Duse, dopo l'entusiasmo iniziale per un dramma di cui probabilmente allora non conosceva il testo, nel séguito non deve aver gradito il dono del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, ancora legato a situazioni e a luoghi del romanzo. Quale ne fosse la causa, l'attrice non porterà mai sul palcoscenico l'Atto unico concepito per lei.²⁶¹

In ogni caso, occorre sottolineare che il d'Annunzio dei *Sogni* rinuncia, per la prima volta, a rappresentare il dramma dell'«Uomo superiore». Sceglie il nodo di straordinari personaggi femminili sullo sfondo del tempo naturale (le quattro stagioni), e l'eccesso del loro carattere passionale denuncia, ogni volta, il modello di Eleonora. Nello stesso tempo i *Taccuini* proseguono a testimoniare l'importanza del tema della *musica*:

AT 6, Venezia, ottobre 1897

+ *I Geti* inviavano ambasciatori *con arpe* per stringere trattati d'alleanza. *Riccimero*, re dei Vandali, avendo perduto una battaglia contro Belisario, fu costretto a rifugiarsi nella montagna dove fu assediato. Allora egli mandò a chiedere al nemico [...] *uno strumento di Musica* per consolarsi.

Temistocle non seppe reprimere gli enormi delitti commessi nel paese da Cineto, *perché non sapeva di musica*.

Più sotto, si legge il divertente episodio sui cavalli dei Sibariti, che «amavano tanto la musica»:

259 [In *TSM*, 1, pp. 54 e 56].

260 *APV*, cc. 1636-1637, 1663-1666. Cfr. anche Raggi 1982, pp. 59-60, e Ciani 1982, pp. 42-43, n. 23, nel quale, però, ci sembrano irrilevanti le citazioni di musicisti coevi, precedenti l'incontro con Romain Rolland, contenute nel *Taccuino* 12 (*T.T.I.*, p. 158).

261 [Cfr. a riguardo Valentini, V. (1993). *Il poema visibile: Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*. Roma: Bulzoni, pp. 199-200 e 469. Ma, oltre alle ragioni tecniche affermate dalla studiosa, non sembra del tutto da scartare l'ipotesi di Gino Damerini: che dalla lettura del nuovo *Sogno* alla Duse giungesse «la brutale rivelazione di uno stato d'animo dell'amico», essendo «evidente già nel '97, anche nella vita e in pieno idillio, il destino della grande attrice, messa a contrasto, nella decadenza della sua carne, con le creature più giovani che la attorniavano». In buona sostanza, «un anticipo [...] della tragedia della Foscarina. Il tormento amoroso della dogressa è infatti della stessa natura del tormento amoroso della grande attrice nel *Fuoco*» (Damerini 1943, pp. 57-58)].

I cavalli dei Sibariti amavano tanto la musica, che i Crotoniati, sapendo questo amore dei cavalli, pensarono di condurre con loro una gran quantità di flauti, in un giorno di battaglia. Al suono dei flauti, i cavalli drizzandosi su i piedi posteriori come per danzare, gettarono i cavalieri e passarono ai Crotoniati, *in ritmo*.²⁶²

T 16, Venezia, 27 ottobre 1897

+ San Marco. Il tramonto: [...] Dietro la porta della Cappella [...] un coro fa le sue prove. Il canto s'interrompe, poi riprende. Addossato alla porta, io ascolto [...]. Tanta è la mia sete di musica, che quando il coro s'interrompe - mi sento quasi svenire.

Alcuni giorni dopo, nel medesimo *Taccuino*, un testo che sembra appuntato per una sequenza già narrativa:

Sfogliando un dizionario musicale, vedo i nomi ignoti di certi strumenti inventati da musicisti oscuri. *Pensare* a tutte queste invenzioni... nel senso *che so*. Vedere sempre nell'aspetto delle cose il *miracolo*.²⁶³

Nel rapporto ormai stabilizzato della coppia, i mesi tra l'ottobre 1897 e il febbraio 1898 rappresentano una fase di sospensione, il ponte tra un passato concluso e un futuro da fondare, sia per la Vita, sia per l'Arte. Al passato il d'Annunzio lasciava un séguito di «guai» privati, fermi per sempre al capolinea di Francavilla.²⁶⁴ I documenti di questi mesi (carteggi, interviste, incontri) non hanno altro argomento che non sia il teatro²⁶⁵ e in particolare il «Teatro d'Albano». Sul *Fuoco* il silenzio è assoluto. Nel frattempo la Duse, con il disprezzato repertorio borghese e con l'unico *Sogno*

262 In *T.T.II*, complessivamente pp. 63 e 63-64.

263 In *T.T.I*, rispettivamente pp. 217 e 223 [Il secondo appunto è successivo alla data «7 novembre 1897» (p. 220); l'osservazione dell'A., che trattasi d'un testo già predisposto narrativamente, trova conferma nel dato che i «nomi ignoti di certi strumenti inventati da musicisti oscuri» farebbero pensare alla materia musicale del *Fuoco*, se non alla favola stessa dell'arciorgano di Dardi Seguso. Il poeta vi accennerà nel *Libro segreto*: «Nel tempo de' miei studii per scrivere "Il fuoco", scopersi in un fondachetto d'antiquario libraio sul fianco della basilica dalla parte dell'Orologio un di que' maravigliosi libercoli del Secento erudito simili a un catalogo, a un favolello [...]. V'eran i nomi de' settecento strumenti scomparsi con gli inventori. V'erano sette orchestre inaudite»: cfr. a riguardo Lorenzini, *F*, p. 1304, n. 1].

264 Nel lessico familiare del circolo di Francavilla, anni Ottanta, il soprannome di Gabriele era *Pasquale Passaguai*: cfr. la lettera di Gabriele d'Annunzio a Francesco Paolo Tosti, 20 luglio 1894, in Di Tizio, F. (1984). *Francesco Paolo Tosti*. Pescara: Brandolini, pp. 90-103.

265 Come si desume dallo stesso carteggio con Emilio Treves: lettere del 3, 18, 29 novembre 1897 [Rispettivamente: *LT*, 141, 143, 145].

del poeta, non si allontana dall'Italia in attesa che le si liberi da Parigi *La città morta*. In questo stato d'animo l'attrice approda a Roma.

La Tribuna, 4 gennaio 1898, intervista concessa da Eleonora Duse a «Rastignac» (Vincenzo Morello)

L'intervista rivela al pubblico dei lettori una Duse nuova. L'attrice esalta le «verità eterne» dell'antica tragedia greca e aspira a riportarle sul palcoscenico. L'allineamento con la poetica del «Teatro d'Albano» è un fatto compiuto.

Lettera di Giovanni Verga a Giuseppe Primoli, Catania, 7 gennaio 1898²⁶⁶

«E del teatro d'Albano che si dice e che ne pensi?» Gli interrogativi verghiani potrebbero conseguire dall'appello del d'Annunzio ai poeti latini («O poeti portateci i vostri capolavori») comparso sul *New York Herald* il 10 ottobre del '97.

A Georges Hérelle, s.l. e s.d. [ma Roma, timbro d'arrivo 12 gennaio 1898*]

Raccomanda a Hérelle la traduzione del *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Conclude: «Ho attraversato in questi ultimi mesi una strana e violenta crisi intellettuale. I germi porteranno i loro frutti, fra breve».²⁶⁷

Parole analoghe, valide per una sintesi d'autobiografia, gli aveva scritto da Francavilla il 23 settembre del '95, dopo il viaggio in Grecia.²⁶⁸ A «questi ultimi mesi» abbiamo dedicato una particolare attenzione. Dietro alla «crisi intellettuale» riconosciamo le voci di Eleonora Duse (teatro, poesia) e di Romain Rolland (musica).

²⁶⁶ [Riportato in Spaziani 1962, p. 237. *L'incipit* della lettera verghiana reca «Avesti la mia *Lupa* (di carta)?»].

²⁶⁷ [CDH, 206, pp. 468-469: in particolare p. 469. Su carta intestata: «Camera dei Deputati»].

²⁶⁸ [«Non ho scritto nulla del mio viaggio in Grecia [...] d'altra parte, sento che prima o poi il materiale raccolto prenderà vita dentro di me e passerà in qualche opera»: CDH, 127, pp. 336-338: 336].

A Emilio Treves, Roma, 11 gennaio 1898

Prospetta la pubblicazione dei *Sogni delle stagioni*: Primavera e Autunno, da completare con Estate e Inverno (mai compiuti).²⁶⁹

Parigi, 17 gennaio 1898

D'Annunzio vi giunge insieme a Scarfoglio, per *La ville morte* d'una Sarah Bernhardt ormai priva di motivazioni.

21 gennaio 1898, Parigi, «Théâtre de la Renaissance»

L'esito mediocre della tragedia toglie per sempre alla realtà del teatro francese e alla irrealtà del «Teatro d'Albano» l'accoppiata Sarah Bernhardt-Gabriele d'Annunzio. Pare che il poeta tardasse a prenderne coscienza: in quegli stessi giorni egli annunciava una *pièce* nuova (*La Gioconda*) che la Duse avrebbe portato a Parigi, e, ancora il 30 aprile, da Settignano, informava Emilio Treves che Sarah Bernhardt avrebbe messo in scena il *Sogno d'un tramonto d'Autunno*.²⁷⁰

A Parigi rivede Romain Rolland alla «prima» della *Ville morte*. Dell'incontro non sappiamo altro.²⁷¹

Dopo Parigi, *La città morta* è contrattualmente libera e la Duse, da Roma, si associa allo Zacconi per organizzare una Compagnia. Tra gennaio e febbraio, alcune noie finanziarie da Londra e un crollo fisico dell'attrice fermano l'organizzazione. Nel frattempo, Treves pubblica il dramma.

269 [«Dimmi anche se debbo mandarti - per la stampa - i due *Sogni* o se debbo attendere che sien terminati gli altri due»: *LT*, 150, pp. 214-215. Si allude, appunto, agli incompiuti *Sogno d'un meriggio d'estate* e *Sogno d'una notte d'inverno*].

270 [Mentre annuncia al Treves il prossimo invio delle bozze aggiornate del romanzo, d'Annunzio chiede all'editore se sia «disposto a stampare i due *Sogni* - quello di primavera e quello d'autunno (inedito.) Il *Sogno di un tramonto d'autunno* sarà rappresentato prossimamente in francese da Sarah Bernhardt. Conviene dunque preparare il volume»: *LT*, 155, p. 219].

271 Tosi 1963 (a), p. 10. [Cfr. inoltre Tosi 1963 (b), in Rasera 2013, 1, p. 255: «Nel gennaio-febbraio 1898, d'Annunzio è a Parigi dove è andato ad assistere alla prima della *Città morta* interpretata da Sarah Bernhardt. L'opera sembra a Rolland di un lirismo bello, ma debole dal punto di vista drammatico, lunga, monotona, stancante [...]. I due scrittori non fanno che intravedersi e Rolland si limita a notare, in d'Annunzio, un "misto di gentilezza e di fatuità"»].

Firenze, 23 gennaio 1898. Angelo Conti recensisce sul *Marzocco* «La città morta»

Il Conti si fa portavoce degli intendimenti dannunziani per una *tragedia moderna*: Anna, cieca, ha la funzione veggente del coro antico, «vero protagonista della tragedia»; i personaggi della *Città morta* sono i «dolorosi figli dell'antico ed eterno destino».

Agli inizi di febbraio la Duse si ritira a Santa Margherita Ligure per una pausa salutare. Il d'Annunzio la raggiunge verso la metà del mese. Il poeta placa la veemenza delle concordi esperienze sentimentali e intellettuali degli ultimi mesi – innalzate al «sublime» nella poetica del «Teatro d'Albano» – in un trittico di sonetti, i primi due composti a Santa Margherita Ligure (19 e 20 febbraio), il terzo (22 febbraio) a Firenze, dove sta prendendo corpo la «Capponcina» accanto alla «Porziuncola». I sonetti sono da interpretare come sigillo di un'alleanza artistico-sentimentale: «ma io verrò chiamando i tuoi dolori | ne la mia gioia [...]», e «[...] le tue mani | cingano le mie tempie ove già forte | pulsa il ritmo de l'opera nascente». ²⁷² La definizione «opera nascente» vuol indicare il repertorio destinato al «Teatro d'Albano».

Firenze, 27 febbraio 1898. Angelo Conti pubblica sul *Marzocco* un secondo articolo sulla tragedia antica

La Tragedia antica contiana è un breve esame della metrica di Eschilo, di Sofocle, di Euripide, e del rapporto fra musica e testi poetici, soprattutto per quanto riguarda il Coro. Il Conti sottolinea le operazioni filologiche di studiosi tedeschi che avrebbero trovato parallelismi tra i ritmi dei tragici greci e la musica di Bach e di Beethoven. ²⁷³

A Emilio Treves, Roma, 2 marzo 1898²⁷⁴

Nell'annunciare all'editore che Settignano diventerà la sede del suo lavoro, lo scrittore enumera «propositi fierissimi»: «Entro l'anno avrai *La Grazia*, *I Sogni* e *La Gioconda*», e afferma che per il 1° di maggio sarà pronto *Il Fuoco*. La ripresa avviene «in una villa solitaria di Settignano, nel luogo stesso ove si svolge la parte più importante del mio romanzo». I tempi

²⁷² La terna di questi sonetti fu pubblicata e interpretata per la prima volta in Mariano 1962, pp. 135-138. [Per i succitati, cfr. 1 - *Amori et dolori sacra*, vv. 12-13, e 2 - *La notte apollinea*, vv. 12-14].

²⁷³ [Cfr. Conti 2000, pp. 154-158: v., a riguardo, anche *Introduzione*, 3, n. 47]. Il d'Annunzio lesse attentamente questo articolo: tra cinque anni, in *Laus vitae* si ricorderà della citazione contiana, là dove il Coro, nell'*Edipo a Colono*, canta le lodi dell'Attica: cfr. *Maia*, 14, vv. 4608-4648; vi ricucirà la prima Antistrofe, vv. 681-693, e l'inizio della seconda strofe, vv. 694-698.

²⁷⁴ [Lettera datata «Roma: Via Montedoro 27 – 2 marzo 1898»: cfr. *LT*, 153, pp. 216-217].

brevi (sessanta giorni al 1° maggio) diventano l'implicita conferma che il tessuto narrativo resterà quello del dramma passionale configurato nel marzo 1896, iniziato nel mese di luglio e rimasto sospeso dal settembre 1897. Inattesa è l'affermazione che Firenze, pur prevista nella sequenza raccontativa,²⁷⁵ sia l'autentica cornice della vicenda. Dal 1896 i supporti autografi per il *Fuoco* si erano riferiti esclusivamente o a Venezia (capitoli iniziali) o a Roma (capitoli finali). Certo Firenze era - nel romanzo - la città di Lorenza,²⁷⁶ come - nella vita - era la città di Giulietta Gordigiani, «la Fiesolana», «la fanciulla di Fiesole».²⁷⁷ Finora Lorenza era stata presente solo nella parte 'veneziana'. È plausibile l'ipotesi che il romanziere insediato a Settignano pensi sia giunto il momento di sviluppare il ruolo dell'Antagonista fiorentina; ma, se consideriamo che la città era divenuta custode di un'alleanza esclusiva tra Eleonora e Gabriele, l'ipotesi rimetterebbe in circolo la serie delle contraddizioni. Prosegue cioè, per il *Fuoco*, la dissonanza fra l'Arte e la Vita. L'orbita Eleonora-Gabriele, stabilizzata a Firenze, cominciava invero a mancare di quelle occasioni vissute che, tra il 1895 e il 1896, avevano fornito al d'Annunzio l'esca per un dramma passionale a tre. Già all'inizio del 1898 abbiamo appreso d'un titolo nuovo: *La Gioconda*. È la conferma che i parametri d'assonanza dell'Arte con la Vita non vadano più cercati nella trama del *Fuoco*, ma in quell'«opera nascente», teatrale, annunciata nel secondo sonetto del 20 febbraio 1898, a Santa Margherita Ligure.²⁷⁸

Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio, Nizza, 21 marzo 1898 (timbro postale)

Eleonora si rallegra alla notizia che, a Settignano, Gabriele lavori al *Fuoco*.²⁷⁹ Dopo la nostra ricostruzione è lecito chiedersi quale conoscenza della trama consentisse alla Duse di gioire per la ripresa di un'opera sinora non oggetto di speciali cure da parte del poeta.

275 Come si evince dalle lettere citate in precedenza a Georges Hérelle, Firenze, 4 aprile 1896; a Enrico Nencioni, Firenze, 7 giugno 1896; e dalla medesima di Carlo Placci al poeta, Firenze, 21 maggio 1896.

276 [La futura Donatella del *Fuoco*].

277 Cfr. Radice 1979, pp. 881 e 883. [Cfr. le dusiane 689 e 691, inviate a Boito da Pietroburgo in data 28 e 30 dicembre 1896: «Dimenticai dirvi che Giulietta... (e dire che quella poveretta potrebbe, avrebbe potuto, a quest'ora essere a Fiesole!)... dunque — la **Fiesolana** non abita più con me —»; «La **fanciulla di Fiesole**, amica del **Marcello**, deve... "Debbuttare" a giorni»].

278 [Il sonetto *La notte apollinea*].

279 [AGV, LXXV, cass. 1. *L'incipit* della lettera recita: «- Lavora, Anima bella - tu che lo puoi! - | Buttati nella gran gioia! Ah! Come sento la gioia tua - come t'invidio!»].

T 17, «*Settignano: Marzo 1898* | 23 Marzo – sera»

Sembra veramente che le colline *esprimano* l'azzurro [...].

+ 4 Aprile [...] Improvvisa la pioggia scroscia. Tutta la campagna risuona sotto le miriadi di sferze argentine. E piove, e piove, e piove [...]. La grazia del cielo si mira nella terra abbeverata.²⁸⁰

Le registrazioni del 23 marzo e del 4 aprile 1898 sono localizzate per la prima volta a Settignano. Il d'Annunzio esprime una presa di possesso dei luoghi e del tempo secondo stilemi di poesia: incunaboli improvvisamente esatti di momenti lirici nuovi, che avranno riscontro nel *Taccuino* del 2 luglio 1899 (AT 10) e nella creazione delle prime *Laudi*.²⁸¹

A Georges Hérelle, Settignano, 5 aprile 1898

Al suo traduttore annunzia: «Ora eccomi a Settignano, in una vecchia villa, cinta di lauri, che si chiama “La Capponcina”. Non mi muoverò di qui se non quando avrò scritto l'ultima parola del “Fuoco”», e lo invita a Settignano a tradurre il romanzo.²⁸² L'invito, ripetuto nel tempo, non verrà mai accolto da Georges Hérelle: né più né meno che un rifiuto. Il comportamento dell'Hérelle richiede però una chiosa. L'inizio della lettera recita: «Torno ora dalla Riviera di Ponente. Ho passato alcuni giorni a Cannes e a Nizza, presso un'amica malata». Alla data, erano molti in Europa a conoscere il nome dell'*amica*. All'Hérelle, che pure n'era al corrente, il d'Annunzio evita tuttavia di scrivere nero su bianco. Dal 1895 ripetutamente ospite nella casa di Francavilla, testimone diretto del *ménage* Gabriele-Maria-«Ciccuzza», depositario delle esasperate accuse femminili contro la Duse, informato della seconda gravidanza, Hérelle doveva sentirsi – nel privato – dalla parte della Gravina. Si spiegherebbe così il suo disattendere gli inviti del romanziere, che pur coincidevano professionalmente col suo interesse di traduttore, e si spiegherebbe, altresì, la reticenza dannunziana a palesare il nome dell'*amica*. Nel carteggio con il traduttore Eleonora Duse sarà sempre e solo nominata nella sua veste di *attrice*.

280 *T.T.I.*, pp. 227-228.

281 Cfr., alla relativa data, il séguito del testo.

282 [*CDH*, 213, pp. 474-475].

A Emilio Treves, Settignano, 30 aprile 1898

«M'è stato assai duro riprendere questa fiera opera [...] | Manderò fra alcuni giorni le bozze con le modificazioni definitive».²⁸³ Il romanziere trasmette all'editore informazioni sostanzialmente esatte. La ripresa del romanzo ha due aspetti distinti: l'elaborazione creativa (che si svolge con grande fatica) e le «modificazioni» sulle bozze (un lavoro che in sé non dovrebbe presentare seri ostacoli). La creazione, dunque, registra difficoltà, ma l'uomo d'Annunzio continua a non rendersi conto delle ragioni di Vita che le determinano. «Modificazione», tuttavia, non è variante (sulla quale non occorrerebbe informare l'editore): è un effettivo intervento sul piano della narrazione, ma qual tipo di modifica sia chiamato in causa non è chiaro. Ci limitiamo allora ad osservare che i primi quattro capitoli (*F*, pp. 194-259) nell'apografo del primo invio (inizi gennaio 1897) constavano di 217 carte;²⁸⁴ gli stessi capitoli nell'unico autografo ne assommano oggi 194. Ventitré carte in meno sono una differenza non da poco, senza escludere l'ipotesi che l'autore abbia voluto organizzare gli apografi con un numero di carte identico a quello dell'autografo. Sembra giustificato assegnare al metodo del taglio una parte nell'operazione che qui il d'Annunzio definisce *modifica*. È, in ogni caso, il segno di un'attenzione ininterrotta all'aggiornamento narrativo.

Dei cinque capitoli finora in bozza soltanto l'ultimo, quello della *Cantatrice*, entra nell'area della musica. Il romanziere è obbligato a ricuperarne la materia apportando due modifiche al capitolo 1 (già citate: cfr. cc. 54-55 e 71-72; *F*, pp. 213-214 e p. 219). Questa volta, però, le modificazioni si attuano non attraverso tagli, ma, al contrario, attraverso brani aggiunti. Per la datazione di queste aggiunte disponiamo d'una controprova. Stelio ha appena dato a Foscarina l'annuncio che nella sala del Gran Consiglio a Palazzo Ducale (la sala della sua imminente orazione 'autunnale') verrà cantata l'*Arianna* di Benedetto Marcello. Ma al romanziere non basta inserire il primo, inevitabile recupero del futuro capitolo 5, e si lascia sedurre dall'erudizione: «Nella stessa Sala, l'anno 1573, fu recitato un componimento mitologico di Cornelio Frangipani con musiche di Claudio Merulo, in onore del cristianissimo Enrico III» (c. 55; *F*, p. 214). Un dato che il d'Annunzio ha rinvenuto nell'*Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* di Romain Rolland.²⁸⁵ Trattandosi di una microfonte, egli non ne dichiara l'autore. Noi, invece, lo dichiariamo per una ragione pre-

283 [«[...] definitive; e manderò le *cartelle* quando saranno passate per le mani del copista»: *LT*, 155, p. 219].

284 [Cfr. *LT*, 147; secondo tale raccolta la lettera è diversamente datata al gennaio 1898. Per questa divergenza, cfr. nn. 164 e 167].

285 [Rolland 1895, p. 60].

cisa: simile prelievo attesta come solo alla data di queste «modificazioni definitive» (aprile 1898) il d'Annunzio sia in grado di far uso dell'opera del Rolland.²⁸⁶ L'ipotesi che il poeta abbia acquistato il volume nel soggiorno parigino di gennaio è d'obbligo. È un volume privo di dedica. Non a caso troviamo, nel medesimo periodo, altri probabili segni d'attenzione al tema della musica.²⁸⁷ Occorre pertanto sottolineare l'uso da microfonte, idoneo all'amplificazione erudita: per il momento, l'opera rollandiana non offre alcun interesse per tematiche consistenti, in termini di macrofonte.²⁸⁸

A Georges Hérelle, «Settignano (Firenze), 14 giugno 1898»

Il Fuoco non è ancora compiuto: ho lavorato molto penosamente in queste settimane, e credo che avrò bisogno di tutta l'estate per giungere alla fine. In ogni modo *Il Fuoco* dovrà essere consegnato alla *Revue* prima di ottobre, e una interruzione di due mesi mi sarebbe dannosa.²⁸⁹

A quarantacinque giorni dalle «modificazioni» annunciate a Emilio Treves,²⁹⁰ scrivendo a Hérelle lo scrittore non menziona tali modifiche, che coinvolgerebbero il lavoro del traduttore, ma insiste sulla ripresa del romanzo e sul conseguente disagio (quale, per l'esattezza?); un disagio, però, che non gli ha impedito di portare avanti per tutte queste settimane la stesura e di stabilire termini nuovi: «avrò bisogno di tutta l'estate per giungere alla fine».

Finora i dati relativi al 1898, che postulano stesure effettive tra bozze e autografo, non hanno richiamato l'attenzione della critica. Aggiungeremo che il drammaturgo incomincia ora a rendersi conto del *revirement* di Sarah Bernhardt, che al *Songe d'un Soir d'Automne* non dà altro seguito se non il consueto entusiasmo per via epistolare.²⁹¹

286 [Autore e prelievo testuale figurano però segnalati anche nel commento di Lorenzini: *F*, p. 1215, n. 3].

287 Cfr. Bologna, 17 aprile 1898, e Settignano, 22 luglio 1898 [L'A. si sta invero riferendo al *Taccuino* 17, *T.T.I.*, p. 229, in cui si menzionano Beethoven e Wagner, e ad una lettera a Georges Hérelle, in cui si fa cenno alle «antichissime laudi drammatiche»: v. l'immediato seguito del testo].

288 Cfr. il testo alla data 25 luglio 1899.

289 [CDH, 215, pp. 476-477: in particolare p. 476].

290 Nella già commentata lettera del 30 aprile.

291 [Per l'entusiasmo più nei detti che nei fatti della Bernhardt, cfr. la documentazione esibita già dallo stesso Mariano 1962, pp. 130-132].

A Georges Hérelle, Settignano, 22 luglio 1898

Mi sono occupato molto di San Francesco, in questi ultimi tempi, perché voglio comporre una tragedia francescana - nei modi della poesia popolare umbra e delle antichissime laudi drammatiche - intitolata «*Frate Sole*». ²⁹²

Gli intendimenti 'francescani' muovono dalla visita ad Assisi con la Duse²⁹³ e si prospettano, non a caso, come ulteriori operazioni drammaturgiche estranee al romanzo. La disposizione cronologica delle attestazioni in nostro possesso consente di fornire debito risalto alla progressiva individuazione da parte del d'Annunzio del proprio linguaggio di poeta. Il viaggio in Grecia nel luglio-agosto 1895 e i tragici del V secolo, con la presenza d'una metrica rapportata alla musica, avevano provocato un avvicinamento nuovo ai miti mediterranei, tanto che l'8 novembre di quel 1895 l'oratore dell'*Allegoria dell'Autunno* poteva affermare: «sola nel mondo la poesia è verità». ²⁹⁴ Passano due mesi, e l'uomo d'Annunzio vive tale *verità* sentendosi travolgere «nell'anima» da «fiumi» di virtuale «poesia»; ²⁹⁵ nel corso del 1896 egli si metterà alla prova con i dodici esametri di *Persefone* all'interno del *Fuoco* ²⁹⁶ e con la ristrutturazione 'greca' di *Canto novo*. ²⁹⁷ Ma, dietro alle sempre più difficili prove del romanziere e del drammaturgo, il *poeta* è per ora *virtuale*, ancora non disponendo di un autentico linguaggio lirico. Quando gli spettacoli all'aperto di Orange (agosto 1897) riproporranno agli occhi dell'uomo moderno la «Tragedia nata dal Ditirambo», il d'Annunzio intuisce la possibilità d'intrecciare la poesia («il potere misterioso del ritmo») con l'azione teatrale («Sarà gloria dei poeti risollevar quella forma alla dignità primitiva»). Favorita da simile connessione, la crescita d'un linguaggio lirico incomincia via via a rivelarsi attraverso testimonianze d'attenzione alla musica, quali l'*AT 6* (Venezia, ottobre 1897); i tre sonetti alla Duse del 19, 20, 22 febbraio 1898, e, sempre nei *Taccuini*, gli incunabili lirici del 23 marzo e del 4 aprile 1898 a Settignano (*T 17*). Oggi - 22 luglio

292 [CDH, 217, pp. 479-480].

293 Cfr. alla data 11-15 settembre 1897.

294 [d'Annunzio 1895, p. 21].

295 Si veda la lettera, rammentata in precedenza, a Georges Hérelle del 16 gennaio 1896 [«Addio per oggi [...]. Vado a San Rossore, nei boschi, a contemplare le file di cammelli carichi di frasca; e poi al Gombo, su la riva del Tirreno sparsa d'alghie morte, dove erra lo spirito giovanile di Percy Shelley. | Sboccano nella mia anima - da alcune settimane - fiumi di poesia»: CDH, 144, p. 361].

296 Cfr. 31 agosto 1896 [LT, 127, p. 193: il poeta vi menzionava i versi di *Persefone* interni al *Fuoco* anche per dar prova all'editore d'essere intento alla stesura del romanzo].

297 Mariano 1983, pp. 179-208.

1898 – a questi segnali si affianca la laude drammatica per il progetto di *Frate Sole*. Il d'Annunzio, ormai estraneo ad ogni prospettiva di realismo (in parte ammessa il 21 marzo 1896 per gli incunaboli del *Fuoco*), inizia a prendere coscienza che, per rappresentare la sua *Weltanschauung* tuttora in formazione, siano necessari altri strumenti, tali da opporsi a quelli affermati nel gennaio 1895 per la prosa di romanzo. Nel caso del *Frate Sole*, la «poesia popolare umbra» è uno specifico adeguamento letterario che va ad aggiungersi agli incunaboli delle *Laudi*.²⁹⁸ La direzione è quella d'una moderna religiosità panica.

Nel frattempo, per il romanzo in corso, egli rinnova a Hérelle l'invito da questi disatteso:

[...] quali sono i vostri propositi? Io vi aspetterò a Settignano. Dovete promettere solamente che non ritornerete in Francia senza una sosta sul dolce colle di Desiderio. La vostra stanza è sempre pronta. Ricordatevi!

La traduzione, di quella parte del *Fuoco* che è nelle vostre mani, è terminata? Quando potrò vederla? [...]

Io lavoro. Vi serbo una sorpresa. Volete il testo *definitivo* della prima parte del *Fuoco* nelle prove di stampa? V'è nelle prime duecento pagine qualche modificazione.²⁹⁹

Queste informazioni seguono a distanza la lettera del 30 aprile a Emilio Treves. Il romanziere testimonia di stesure creative in atto e di «modificazioni» di quanto già steso. Dunque, il lavoro in corso dal mese d'aprile non solo avrebbe *modificato*, ma anche concluso la prima parte del *Fuoco*. A tal punto, la vera «sorpresa» è per noi, che, dopo un secolo, non possediamo alcun documento su d'un testo «*definitivo* della prima parte del *Fuoco*» composto entro il 22 luglio 1898.³⁰⁰ Come che sia, l'attuale «prima parte» è da riferire verosimilmente al seguito di quei capitoli veneziani che il 4 settembre 1897 erano già stesi o in fase di stesura.³⁰¹ L'interrogativo rivolto a Hérelle è d'una tale immediatezza («Volete il testo...?»), da non lasciar dubbi che, quale che fosse, quella «prima parte» esistesse davvero ormai compiuta. Solo un esito compiuto permetterebbe ora al narratore di proseguire nella specifica parte toscana del romanzo dedicata a Lorenza Arvale. La nostra ipotesi è pertanto la seguente: senza aver ancora risolto la «strana e violenta crisi intellettuale» vissuta tra la fine del 1897 e i

298 Si veda, ancora, *T.T.I.*, 17, 4 aprile 1898.

299 [Nella medesima *CDH*, 217, p. 479].

300 [Data, appunto, della lettera 217 a Georges Hérelle].

301 Cfr. il testo alla relativa data.

primi del 1898, quindi con molta difficoltà e pena,³⁰² il d'Annunzio avrebbe inaugurato la «Capponcina» con la stesura della «prima parte» veneziana e con il proseguimento di quella toscana: si giustificherebbe in tal modo l'immediatezza anche del sintagma *Io lavoro*. E però di tal séguito passionale, ancora privo d'ogni riferimento a Wagner e tuttora epigrafato con l'endecasillabo di Gasparina,³⁰³ non resta traccia alcuna: lo indicheremo, dunque, come *Ipotesi 1898* e ne verificheremo gli eventuali riscontri.³⁰⁴ Vi sarebbe da chiedersi quando e come il d'Annunzio avesse distrutto, oppure manipolato, simile testo non solo sull'autografo, ma anche sulle bozze presso l'editore e forse presso il traduttore. Ad ogni modo, questo genere d'interventi rientrerebbe pienamente nella consuetudine delle *modificazioni* della quale l'autore sapeva fare buon uso.

In quello stesso periodo, a Settignano, è invece presumibile che si concretasse la toscana *Gioconda*, annunciata fin da gennaio. La vicenda del dramma, per quanto di vissuto potesse presupporre, ristabiliva una nuova assonanza tra Arte e Vita.³⁰⁵

Nel frattempo, proseguono gli interessi musicali. Citiamo dai *Taccuini* dell'aprile e del luglio 1898:

T 17, [Settignano*] aprile 1898

Su le note (prima idea) dello *Scherzo* (IX.^a sinfonia), Beethoven scrisse:
 = *Morgenstund*
*hat Gold in Mund*³⁰⁶
 [...]

+ *Bologna*, domenica 17 aprile 1898 – gita per udire la V.^a sinfonia (in do minore) del Beethoven e il preludio del *Parsifal*.³⁰⁷

302 Cfr. Roma, 12 gennaio 1898; Settignano, 30 aprile 1898; Settignano, 14 giugno 1898 [Rispettivamente, *CDH*, 206; *LT*, 155 (a Emilio Treves) e *CDH*, 215].

303 «Vivere ardendo e non sentire il male», leggibile sul frontespizio (1897) dell'autografo [Per quanto riguarda la figura di Wagner, l'A. allude al contrapporsi, condotto per metafore musicali, dei miti dell'Europa mediterranea a quelli dell'Europa germanica; in buona sostanza, per usare la definizione dello stesso Mariano, uno sviluppo ideativo, da «macrofonte», essenziale al seguito del romanzo: cfr. qui 2.4.2 *I miti del Sud opposti ai miti del Nord*].

304 Cfr. il testo alla data 25 luglio 1899 e successivi riferimenti.

305 [Si presume che l'A. qui intenda alludere al riproporsi del «dramma passionale», d'un personaggio maschile conteso fra due *personae* femminili, tuttavia risolto in senso «sublime» dalla sacrificale abnegazione di Silvia Settala].

306 In *T.T.I.*, p. 229 [Questo primo raggruppamento di riferimenti musicali è preceduto (p. 228) dall'indicazione «5 aprile»; la collocazione a Settignano si evince contestualmente].

307 [Si osservi, tuttavia, che le note sui due musicisti tedeschi sono precedute da una lista di visite da effettuarsi a Bologna («Vedere a Bologna»), la prima delle quali presso il

T 18, [Settignano, luglio*] 1898

Istituto Musicale Via degli Alfani
[...]
Atti della Riforma melodrammatica³⁰⁸

Si tratta d'un primo e preciso riferimento a temi (*Parsifal*, *Riforma melodrammatica*) destinati a un futuro *onomasticon* wagneriano, e che, in quanto tali, potrebbero ormai confermare la conoscenza della *Histoire de l'Opéra* di Romain Rolland.

I medesimi *Taccuini* recano nuovi e approfonditi riferimenti a Foscarina. Nel 17 si legge: «Ricordarsi: = Ella, nella sua giovinezza, va a visitare la madre che è malata in un ospedale». ³⁰⁹ Il romanziere inserirà i ricordi materni di Foscarina nella futura seconda parte del *Fuoco*. ³¹⁰ Lo stesso *Taccuino* conferma il costante utilizzo narrativo della realtà osservata: «(Ricordarsi della particolarità reale. La donna piange: le lacrime cadono a *lui* su le mani)». Mentre il 18 reca ancora il tema passionale, coniugato a tre come nel *Piacere*:

Egli pensa le più belle e le più possenti cose naturali, e dice in sé le parole più fresche (immaginando di errare a fianco dell'altra in mezzo alle campagne felici) – mentre tiene stretta nella sua mano la mano della donna “disperata e nomade” –.
(Sviluppare).³¹¹

A noi non resta che prender atto della coesistenza di due impegni contrastanti: la creazione del romanzo passionale continua a provocare la dissonanza d'Arte e Vita, mentre quella teatrale – che la risolverebbe – è tuttora agli inizi.

Museo Civico, per «* la coppa cerulea di Berruviero da Murano»: indizio non trascurabile di quell'interesse per l'arte muranese che sarà oggetto del futuro romanzo].

308 [T.T.I, p. 241: *incipit*, sicuramente del mese di luglio come s'inferisce dalla data delle registrazioni sottostanti, d'un taccuino complesso che si estende sino all'ottobre 1898].

309 Settignano, maggio 1898: cfr. T.T.I, p. 234 [Di rilievo, per una potenziale narrativizzazione, è anche il seguito dell'annotazione: «Entra: vede su una tavola una capellatura di recente recisa. Era una capellatura che avevano recisa a una giovine contadina di recente ricoverata. Era ancora viva, quasi palpitante. *Pareva che a un soffio di vento dovesse involarsi*»].

310 [Cfr. *L'Impero del Silenzio*, in *F*, pp. 443-455, accorata rievocazione della figura materna e degli stenti patiti da Foscarina-Eleonora durante l'infanzia e la prima giovinezza].

311 Cfr. T.T.I, p. 249 [Il passo citato segue l'indicazione «Mattina d'ottobre» (p. 248) e fa parte d'un gruppo di registrazioni ispirate a una visita, probabilmente con la Duse, al Bargello. Interessante (p. 249) l'osservazione su «i pittori antichi», che «volevano commemorare la Natura, presso l'Uomo», per il rilievo che, presso d'Annunzio, sta ora assumendo il tema naturale: v. il commento dell'A. nell'immediato seguito del testo].

In opposizione al romanzo, all'interno del teatro si sta sviluppando un'attenzione lirica per il fenomeno Natura che rappresenta un vero e proprio *tertium*.³¹² Si osservi che entro il cerchio delle immagini naturali il poeta ora trasferisce anche il tema della musica, inducendo un ulteriore avvicinamento al linguaggio che sarà di *Alcyone*:

25 maggio – sera – Un profondo fiume di musica solca la valle: le campane, i grilli, le rane, la cascata del Mulino, gli usignuoli, i canti umani –³¹³

Mattina d'ottobre.

L'aria limpidissima; le campagne umide, arate, d'un colore robusto e sano [...]. E tanta è la musicalità di tutte le cose, che sembra quelle corde debbano vibrare come quelle di uno strumento.³¹⁴

G. d'Annunzio, «Il mito del Melagrano: Frammento», *Il Marzocco*, 18 settembre 1898

Sulla rivista fiorentina il d'Annunzio pubblica, senza attribuirle al *Fuoco*, alcune pagine iniziali del romanzo,³¹⁵ primo *specimen* di quel testo «con le modificazioni definitive», o «testo *definitivo* della prima parte», di cui aveva scritto a Emilio Treves il 30 aprile e a Georges Hérèlle il 22 luglio.³¹⁶ Per la prima volta egli rende così pubblico il personaggio di Stelio, Maestro d'Arte e di Vita, il cui carisma poggia sul motto di Leonardo «Natura [così*] mi dispone». ³¹⁷ La conferma di grafie evolute («mito del *Melagrano*») indica una scelta al di sopra del reale per significare miti e simboli. In rapporto a tale percorso, l'epigrafe di Gaspara Stampa comincia a perdere di rilievo.

312 [Basti pensare al lirico paesaggismo della *Gioconda*].

313 *T* 17, *T.T.I.*, p. 234.

314 *T* 18, *T.T.I.*, p. 248.

315 [Corrispondenti a *F*, pp. 206-211 (« Guardate – esclamò Perdita, per rompere il fascino, additando una lenta barca onusta che veniva incontro – guardate le vostre melagrane [...]. Non v'è discordo tra la mia arte e la mia vita»), ma con numerose, anche consistenti, diversità rispetto alla stampa del romanzo. Fra queste, lo stesso *incipit* del passo, là dove Perdita recita con «voce sommessa» i versi di *Persephone* e Stelio interpreta poeticamente il mito del frutto della dea].

316 [*LT*, 155, p. 219; *CDH*, 217, p. 479].

317 [*F*, p. 215: «io non debbo assumere se non quelle attitudini a cui Natura mi dispone»].

A Giuseppe Treves, Settignano di Desiderio, 20 ottobre 1898

Con un esuberante elenco dei propri lavori giustifica la richiesta di «tremila lire di anticipazione» necessarie «per terminare in pace *Il Fuoco*»:

Caro Pepi,

non ti allarmare! *Il Fuoco* sarà terminato fra alcune settimane. Se dovessi dirti tutte le ragioni del ritardo, mi converrebbe scrivere un volume: un romanzo su un romanzo. Te ne parlerò. Ho voluto mettere le mani in una materia ancora bollente e mi sono scottate le dita.³¹⁸

«Ho voluto mettere le mani» è un'operazione dell'Arte, la «materia ancora bollente» è quella della Vita. Con questi termini lo stesso d'Annunzio riconduce alla dissonanza d'Arte e Vita la causa del suo penoso impegno creativo: «un romanzo» (della Vita) «su un romanzo» (dell'Arte). Ma quest'ultimo - assicura - sarà portato a termine «fra alcune settimane» grazie a un lavoro ininterrotto e tranquillo. La contraddizione è voluta, perché le difficoltà che fa credere superate e quelle poi da superare giustifichino il lauto anticipo. Lo scrittore - è vero - dava a volte per compiute opere prive di riscontri; ma, a una verifica della nostra *Ipotesi 1898*, risulterebbe che all'altezza del 20 ottobre 1898 il romanziere potesse credere, e far credere, di non essere troppo lontano dalla conclusione: la prima parte, veneziana, era pronta fin da luglio; alla data attuale è da presumere che anche la parte toscana, se non ultimata, stesse per esserlo; mentre l'ultima, quella romana, risultava parzialmente appuntata fin dal 1896-1897.³¹⁹

La lettera invero prosegue con un elenco di titoli che, accanto a dati veritieri, ne esibisce altri, velleitari o inesistenti:

La Grazia è scritta per circa due terzi.³²⁰ Tu pubblicherai dunque prima il *Sogno* (ma quando?);³²¹ poi *La Gioconda*; poi *Il Fuoco*; poi *La Grazia*; e, nel frattempo, gli altri due *Sogni* e forse *La tragedia della Folla*.³²²

318 [LT, 18, pp. 537-538: in particolare p. 537].

319 Cfr., complessivamente, le lettere a Emilio Treves, Francavilla al Mare, s.d., ma dopo l'11 novembre 1896 [LT, 135, p. 200], e Roma, 2 marzo 1898 [LT, 153, pp. 216-217]; i TT 11, Roma, 5 febbraio e 15 febbraio 1897 (T.T.I, pp. 145 e 149), 12, 27-28 febbraio 1897 (p. 155), 13, Anzio, 21 marzo (pp. 172-173), e l'AT 6, (Roma) Terme di Caracalla, 7 luglio 1897 (T.T.II, pp. 58-60).

320 Si tratta di un'assoluta, 'spiritosa' invenzione.

321 Il *Sogno d'un tramonto d'autunno* in effetti uscirà in quei giorni [La vicenda editoriale, non del tutto lineare, del secondo *Sogno* s'inferisce chiaramente dal carteggio con Emilio e Giuseppe Treves (LT, 150, p. 214 e 15-22, pp. 534-542): avviati i contatti per la pubblicazione dell'opera l'11 gennaio 1898 (LT, 150, p. 214), il dramma usciva con certo ritardo anche per responsabilità di d'Annunzio, in dubbio se pubblicare il *Sogno* 'autunnale' contestualmente ai progettati e mai composti *Sogno d'un meriggio d'estate* e *Sogno d'una notte d'inverno*].

322 Si tratta d'un primo cenno alla *Gloria*.

L'elenco assomma una creatività narrativa, senza séguito nell'immediato, a una creatività teatrale oramai in atto. *La Gioconda* significa che in questi mesi i due personaggi femminili, Silvia Settala (nome allitterante con Settignano) e Gioconda Dianti, passano dalla Vita all'Arte (e viceversa), in una sorta di «sublime» quotidiano.³²³ Siamo al di là dell'*étude de femme* annunciato, nell'aprile 1896, nell'intervista di Ernest Tissot.³²⁴

Raffaello Barbiera, «Sogno d'un tramonto d'autunno: Poema tragico di Gabriele d'Annunzio», *Illustrazione Italiana*, 23 ottobre 1898

È la presentazione del dramma appena uscito presso Treves. Il d'Annunzio, «portato all'ingrandimento», è visto come il capo d'una «nuova scuola». Sempre a proposito del secondo *Sogno*, in una coeva lettera ad Angelo Conti il d'Annunzio ricorda che nella tragedia greca «l'azione è sempre *extra*, è sempre raccontata, *rappresentata* dalla parola, dal ritmo».³²⁵

G. d'Annunzio, «La lamentazione di Arianna: Frammento», *Il Marzocco*, 30 ottobre 1898

Anche per questo secondo «frammento» non si nomina *Il Fuoco*. Il testo corrisponde al capitolo 5 del 4 settembre 1897, aggiornato alle «modificazioni definitive» del 30 aprile 1898.³²⁶ Le ragioni della pubblicazione sul *Marzocco* (fra queste, il far credere ai Treves che il romanzo *sarà terminato fra alcune settimane*) non appaiono in sé rilevanti. Contano, piuttosto, i dati afferibili alla genesi testuale: 1) il d'Annunzio sceglie di pubblicare «frammenti» che non feriscono la Duse; 2) il titolo *Lamentazione di Arianna*, con riferimento a Benedetto Marcello, dovrebbe implicare che, fino all'ottobre 1898, nessun altro *Lamento di Arianna* fosse previsto sotto il nome di altri

323 [S'intendano, infatti, le *personae* di Eleonora Duse e Giulietta Gordigiani, che, dalla vita, hanno fornito alimento, con reciproco moto di ritorno, alle figurazioni dell'Arte].

324 [Si ricorderà che l'*étude de femme* era dal Tissot riferito proprio al «roman de passion contemporaine, le *Feu*»: SG, 2, p. 1400].

325 [LDC, 33, p. 26 (s.d.)].

326 [Annunciate a Emilio Treves il 30 aprile 1898: cfr. n. 283].

autori;³²⁷ 3) l'Antagonista assume a stampa il nome definitivo di *Donatella*.³²⁸ Alle cartelle 246-247 dell'autografo un incrocio di omofonie provoca una serie di varianti a catena: *Luciano* (Arvale, scultore, afflitto da stanchezza cerebrale a Firenze, padre di Lorenza) è sostituito con *Lorenzo*; *Lorenza* (Arvale, il personaggio antagonista) con *Donatella*;³²⁹ *Donatello* con *Della Robbia*. Inoltre il romanziere, a cominciare dalla c. 71, ritrascrive ogni volta sull'autografo i nomi *Lorenza* e *Luciano* con *Donatella* e *Lorenzo*. Sui tempi della sostituzione è possibile fornire una risposta soltanto di massima: prima del 30 ottobre 1898. Il fatto, dunque, che dopo le cc. 246-247 il nome *Donatella* risulti ogni volta in prima stesura significa che, da quel punto, la redazione del testo è posteriore al 30 ottobre 1898.

Telegramma di Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio, da Roma a Settignano, 30 ottobre 1898

La Duse telegrafa il proprio entusiasmo per *La lamentazione di Arianna*.³³⁰ Simile testimonianza conferma come il d'Annunzio non fosse solito anticipare alla sua compagna i testi della stesura in atto e che la conoscenza del *Fuoco* da parte di Eleonora in ogni caso fosse frammentaria.

A Giuseppe Treves, s.l. e s.d. [Settignano, inizio novembre 1898*]

Alla protesta di Giuseppe Treves per l'uscita della «Lamentazione d'Arianna» sul *Marzocco* risponde.³³¹

Un *casus belli* perché ho dato a stampare a un giornale amico un piccolo brano di un volume di 500 pagine!

Tra le altre cose, pregai quegli amici di non citare *Il Fuoco*, appunto per non cominciare troppo presto la *réclame* libraria.³³²

327 [Ossia il *Lasciatemi morire* dell'*Arianna* di Claudio Monteverdi].

328 Su questo punto si tenga presente il riscontro già effettuato per il capitolo 6: cfr. il testo alla data 4 settembre 1897.

329 [In merito a tali varianti onomastiche, cfr. anche Lorenzini: «[...] Lorenza è nome ancora presente negli appunti preparatori del 1897, ed è soppiantata da Donatella solo alla fine di quell'anno o subito agli inizi dell'anno successivo» (*F*, pp. 1217-1218, n. 2)].

330 [Presso AGV, LXXV, cass. 1: «Ora dopo un tramonto meraviglioso leggo le belle pagine: La Lamentazione di Arianna: che cosa bella ! Che sempre tutto vi sia propizio: = Isa»].

331 [*LT*, 21, pp. 540-541].

332 [Puntualizzazione abilmente mirata a confermare al Treves che il romanzo è prossimo a conclusione: similmente già inferiva l'A. circa la comparsa del «frammento» sul *Marzocco*].

[...] Domani [...] sarò a Roma per assistere alla miserabile rappresentazione parlamentare (note per *Il Dittatore*); e ritornerò qui subito.³³³

TT 19, 20, 21, 22, Ferrara, 6-9 novembre 1898

Quattro taccuini: quattro giorni a Ferrara sulla traccia degli Estensi.³³⁴ Ferrara, con i suoi edifici, chiese, musei, diventa un luogo nuovo destinato alla parte finale del *Fuoco*. L'attenzione è mirata a immagini-figure che suscitano situazioni drammatiche a due:

Ferrara estense
6 novembre 1898.

[...] La Palazzina - La Casa di Marfisa [...].

Escono, oppressi. Non ritrovano il respiro se non nel quadrivio dell'Infinito, là dove [...] le quattro strade deserte vanno ciascuna verso una meta di mistero [...]

Schifanoia - la Giovinezza. La Palazzina: la Vecchiezza.

Ella è fuori di sé, atterrita.

"Vuoi, vuoi tu, che io te la chiami? La vuoi tu qui?"

Le *offerte* della Vergine si rinnovano in più luoghi; dovunque ella lo sente inappagato e veementemente teso verso la felicità.³³⁵

7 novembre Ferrara [...]

Alla ricerca dell'Eco. Dalla Palazzina, passando sotto l'arco [...], si volta a sinistra. Il viale continua fiancheggiato da un argine verde [...]. Ecco la Montagnola, un piccolo poggio verde.

Un gruppo di giovani frati cappuccini è là, a diporto [...].

Ad essi Stelio si rivolge per chiedere notizie dell'Eco, del prodigio naturale, della misteriosa voce terrestre.

Il frate risponde che non v'è più.³³⁶

Gli appunti di Ferrara appartengono sempre alla ripresa dell'agosto-settembre 1897, proseguita a fasi alterne per tutto il 1898. Dopo una parte toscana,

333 Nuovo titolo provvisorio della *Tragedia della Folla*, ossia della *Gloria* [Il richiamo nella lettera alla futura tragedia, all'apparenza immotivato, è invece rilevante quale indizio di quell'intersecarsi, spesso conflittuale, fra teatro e romanzo più volte commentata dall'A.].

334 Cfr. *T.T.I.*, pp. 251-282. Soggiorno in compagnia della Duse, nominata il 7 novembre (p. 261) [Così in *T 19*: sotto la data «7 novembre 1898 | Ferrara», staccata, come l'indicazione d'un episodio a sé carico di significati, si legge l'abbreviazione «E^{ra}. D.»; ma v. anche *T 20*: «Ritrovo di là la mia compagna che attende» (*T.T.I.*, p. 266)].

335 *T 19*, in *T.T.I.*, pp. 253-254.

336 *T 20*, in *T.T.I.*, pp. 265-266.

dedicata alla vicenda della coppia antagonista Stelio-Donatella, ora il romanziere affronterebbe il compito di terminare *Il Fuoco* entro poche settimane, mettendo in scena – a contrasto – la coppia protagonista Foscarina-Stelio. Schifanoia e La Palazzina, con i simboli di *Giovinazza* e di *Vecchiezza*, provocano un episodio, forse realmente vissuto, di alta drammaticità: «Ella è fuori di sé, atterrita. | “Vuoi, vuoi tu, che io te la chiami? La vuoi tu qui?” | Le offerte della Vergine si rinnovano in più luoghi». ³³⁷

Pertanto, alla data 6-9 novembre 1898, nella cornice di Ferrara, come avvio alla conclusione del romanzo si esaspera l'unico tema della passione a tre, ossia d'un *Fuoco* tuttora rispondente all'epigrafe di Gaspara Stampa. In conformità alla nostra *Ipotesi*, ci si chiede per quale ragione il romanziere del 30 ottobre 1898³³⁸ non abbia condotto a termine l'opera in poche settimane. Le ragioni sono le medesime che, nel settembre 1897, avevano fermato la stesura a metà del capitolo 6: la macro-contraddizione del capitolo 5, che sovrapponeva al dramma «di passione» l'azione di due personaggi femminili (Foscarina e, ora, Donatella Arvale) quali protagonisti d'una «forma sublime dell'Arte», e il fatto che quest'ultima avesse ancora come referente *esclusivo* la tragedia del V secolo in Atene.³³⁹ La nostra *Ipotesi 1898* si esaurirebbe così alla «Caponcina», in un insieme di cartelle rimaste inutilizzate.³⁴⁰

337 [Di tale «episodio» si ricorderà bene d'Annunzio al momento dell'ultima ripresa del *Fuoco* (luglio 1899-febbraio 1900). L'«offerta» del *Taccuino*, «“Vuoi, vuoi tu, che io te la chiami? La vuoi tu qui?”», si ritrova, amplificata, nella Parte Seconda del romanzo (*F*, p. 344)].

338 [Autore di quel «frammento» del romanzo comparso sul *Marzocco* come «Lamentazione d'Arianna»].

339 [«In conformità alla nostra *Ipotesi 1898*... tragedia del V secolo in Atene»: il passo, concettualmente sin troppo denso e alquanto ellittico, richiede più d'una precisazione. L'impedimento al prosieguo della stesura sarebbe determinato in sostanza da due ragioni. In primo luogo, da un sovrapporsi dei ruoli attoriali che in sé riproduce il dissidio fra l'arte e la vita: dunque, tra una «forma sublime dell'Arte» (*F*, p. 264), che vede le due attrici protagoniste in pari modo, e il dramma «di passione», in cui invece esse risultano antagoniste. In secondo luogo, dal fatto che quella «forma» d'Arte» muovesse in modo esclusivo dalla tragedia ateniese del V secolo. In effetti, come si chiarirà nel seguito testuale, nel '98 (come già nel '97) ancora mancavano sia il referente monteverdiano (solo in seguito desunto dall'opera del Rolland) sia lo sviluppo del tema della musica quale nucleo ideativo «autonomo»; mancava, pertanto, anche il differenziarsi di quelle funzioni che, ricavate dalla giunzione della metafora monteverdiana con la tragedia classica, sarebbero state affidate alle «tre donne dionisiache»: *mélos* (Donatella Arvale), recitato poetico (Foscarina-«musa tragica»), danza (la Tanagra)].

340 Le note su Ferrara invero si concludono con una serie di citazioni da madrigali a varie voci, come il madrigale del Tasso per Marfisa d'Este, e con qualche riferimento tecnico d'ordine strumentale (cfr. T 22, «Libri di musica ferrarese – nella Biblioteca», in *T.T.I.*, pp. 278-282): un materiale che funzionerà da 'deposito' soprattutto per *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (1924).

Roma, «Hotel Hassler», 24 novembre 1898, pomeriggio

La Duse è a Roma, in attesa di partire per l'Egitto con la figlia Enrichetta. Un incontro imprevisto con Arrigo Boito le infonde la determinazione necessaria a chiudere il penoso rapporto a tre che si trascinava dall'aprile 1897.³⁴¹ Motivazione verosimile è l'impegno con il drammaturgo d'Annunzio in tutt'uno col sentimento per l'uomo Gabriele.

2.3.4 Attesa della Poesia: «L'avvenire è dei poeti». «La grande Madre terrestre»

A Giuseppe Treves, Settignano, 15 dicembre 1898

Difende *La Gioconda* (in corso di stampa) dal giudizio negativo dell'editore:

Come *armonia* di costruzione, quest'opera mi sembra migliore delle altre. E ti confesso la *Sirenetta* è tra le mie creature predilette.

Naturalmente, sono anch'io convinto che il mio «Teatro» non vivrà su la scena se non fra dieci anni; ma vivrà. L'avvenire è dei poeti. Dopo le grandi catastrofi, il mondo si risolleverà con una ardentissima sete di poesia.³⁴²

Il d'Annunzio prosegue nel fornire attestazioni del suo linguaggio poetico sino alla definizione d'una vera e propria *Weltanschauung*. La diretta conseguenza, nel nuovo dramma teatrale, è che le ragioni dell'Uomo superiore, enfatizzate nel Terzo Atto, per la prima volta non prevaricano i valori della poesia e del sentimento rappresentati da altri personaggi. Saranno questi, la *Sirenetta* - proiezione d'arte della figlia Renata -³⁴³ e Silvia Settala, a ricevere, nell'Atto Quarto, l'applauso finale.

Così negli ultimi due Atti una nuova dialettica entra in scena. Al contempo, quel senso lirico del paesaggio toscano, che il poeta già aveva annotato nei *Taccuini*,³⁴⁴ ora s'afferma all'interno d'un testo compiuto.

341 [Cfr. Radice 1979, 734, 735, 736, 737, pp. 943-944. Fra queste attestazioni, che documentano la definitiva rottura dei due antichi amanti, si veda specialmente il foglietto di pugno del Boito: «Ultima volta | | Giovedì, 24 novembre 98 - | alle sei pomeridiane vista | l'ultima volta nella sua camera | dell'Hôtel Hassler, Lenor» (736, p. 944)].

342 [LT, 22, pp. 541-542].

343 Per Renata («Ciccuzza»), cfr. il testo alla data «Rimini, 20 luglio 1897».

344 Si vedano le note stese nel marzo-aprile 1898, e quelle sul paesaggio versiliese contenute nella lettera a Georges Hérèlle del 16 gennaio 1896: materiali trasferiti entro la didascalia dell'ultimo Atto [Sono le suggestive annotazioni, chiaro preludio al linguaggio

Teatralmente, *l'étude de femme* e i *conflits d'âmes* (4 aprile 1896) non si esauriscono più in se stessi secondo le lezioni del realismo europeo, ma si aprono a rappresentare una fenomenologia più ampia di contrasti umani. Non è un caso che la Duse paia qui sdoppiarsi nei personaggi femminili. Simile quadro tende a conseguire quell'assonanza dell'Arte con la Vita cui il romanziere non riusciva ad assolvere.

G. d'Annunzio, «Ode Leonis», *Le Figaro*, 18 dicembre 1898³⁴⁵

Datato «Florence, 15 décembre 1898», l'articolo *Ode Leonis* rappresenta un nuovo segnale dell'avvicinamento dannunziano al linguaggio della poesia. Il direttore del giornale parigino lo pubblica come fondo di prima pagina, definendolo «rêve lyrique et mystique» in cui il d'Annunzio parla «en poète». I critici italiani non ne hanno finora quasi mai tenuto conto.³⁴⁶ Inserito cronologicamente nella nostra ricognizione genetica, l'articolo insiste sui temi e sui rapporti fra musica e poesia.

L'Autore prende spunto da un libro secentesco di *Profezie* sui Pontefici romani, trovato, a suo dire, in una bottega d'antiquario sul Ponte Vecchio.³⁴⁷ Secondo tali profezie, un Pontefice-poeta (riconosciuto in Leone XIII) «*Moriturus citharum tradit*» al suo successore, il quale sarà un Pontefice *poète* e insieme *musicien*.³⁴⁸ Simile «Pontife apollinien» significherà la risurrezione «de la libre et riante Hellade qui survit dans les mélodies de l'Église, dans ces thèmes primitifs, dans ces modèles rythmiques que le Pape musicien devra bien suivre en composant les hymnes nouvelles».³⁴⁹ In virtù del «Pontefice apollineo» il Mediterraneo risorgerà insieme alla

delle *Laudi*, del T 17, in *T.T.I.*, pp. 227-228, 234, 336, in special modo, e della stessa lettera a Hérelle, «Pisa, Hôtel Victoria, 16 gennaio [18]96» (*CDH*, 144, p. 361).

345 [SG, 2, pp. 410-417, ma v. anche pp. 1614-1617].

346 A nostra conoscenza, una segnalazione di questo articolo proviene dalla musicologa Adriana Guarnieri Corazzol (Guarnieri 1988, pp. 24-25).

347 «[en bouquinant près du Ponte Vecchio, j'eus la chance de dénicher un vieux livre de *Prophéties* imprimé à Venise au seizième siècle [...]. Ces prophéties, tirées *ex vetustissimis manuscriptis Vaticanis*, déclaraient la succession des Papes, les sorts de l'Église latine, les vicissitudes des empires et des royaumes, la catastrophe du Monde, l'avènement final de la Grande Bête ornée de cornes»: *SG*, 2, p. 411].

348 «[dans la prophétie pour le successeur, je lis: "*Alta ascendet; numine sacro afflatus, carminibus vincet* [...]. Le Pape futur sera un grand poète, un joueur de cithare, un trouveur d'hymnes, un Pindare à triple couronne, en somme un Pontife apollinien: il vaincra par le chant"»: *SG*, 2, p. 412. Sembra qui di scorgere una prefigurazione dello stesso *poëta-musicus*, trionfatore su Wagner, Stelio Effrena]

349 [SG, 2, p. 416].

razza latina.³⁵⁰ Il d'Annunzio, poeta dionisiaco, è ancora tentato da soluzioni «sublimi» in quanto apollinee.³⁵¹

A prescindere dalla profezia – non inveratasi – sul «Pontife apollinien»,³⁵² e anche (ma fino a qual punto?) dalla liceità del collegamento di melodia greca e canto gregoriano,³⁵³ il poeta, contaminando sacro e profano, instaura qui rapporti culturali che gli consentano di allineare, sotto il segno d'una poesia non dionisiaca bensì apollinea, i valori della Chiesa ai valori pagani e mediterranei della parola. Infine, quanto occorre sottolineare nell'evolversi del tema,³⁵⁴ egli può così per la prima volta coniugare in un unico spirito creatore (il Pontefice futuro) gli attributi di musicista e di poeta. In apertura d'articolo, con analogia metafora, aveva fatto del canto della cicale «apollinea» uno *specimen* di futura poesia alcionia: «*toi qui n'aimes que le chant, toi qui ne connais pas la souffrance, toi qui n'as ni sang, ni chair, tu es presque semblable aux dieux!*».³⁵⁵ Nel suo insieme l'*Ode Leonis* è una *rêverie* in funzione d'un linguaggio di poesia che fonda latinamente la propria creatività sulla musica e sui significati di origine ellenica, quasi a proseguire le coordinate del «Teatro d'Albano».

350 Tema inaugurato il 2 agosto 1897 con l'articolo *La Rinascenza della Tragedia* (cfr. il testo alla data).

351 In assonanza già con l'attestazione del 4 settembre 1897 interna, secondo la nostra ricostruzione, al capitolo 5 del romanzo: «*l'augusta lira dorica*» (*F*, p. 264).

352 Pio X, il successore di Leone XIII, contadino, santo, conservatore, metterà all'*Indice* il d'Annunzio.

353 [Terreno d'una riflessione teorica, che d'Annunzio ebbe in comune con Angelo Conti, sollecitata dall'opera del Gevaert: «basta aprire le pagine della *Beata Riva* in cui si discute di "melopea" e di "ritmopea" elleniche, di modo "dorico" o "frigio", per apprezzare il debito sia di Conti che di d'Annunzio con la monumentale *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*. 2 voll. Gand 1875-1881, l'indagine erudita quanto avventurosa del musicologo belga François-Auguste Gevaert, cui risale anche la nozione del *Nachleben* tardo-antico e cristiano della musica greca»: *SG*, 2, p. 1616].

354 [Ossia, verosimilmente, per quanto riguarda la crescita del linguaggio lirico dannunziano].

355 [*SG*, 2, p. 411. *L'A.* qui invero condensa, un po' cripticamente, l'apporto d'un tema ben caro al poeta d'Annunzio. Il motivo delle cicale «cantatrici» è presente tra gli appunti del *T* 18, estate 1898, configurando un nucleo d'ispirazione che, dai *Taccuini*, si riverserà nella *Laus vitae* e in più luoghi di *Alcyone*: «Luglio [...] | La luna nuova nel cielo infiammato [...] | Salendo su per la strada di Vincigliata, s'ode ancora – nel crepuscolo – il canto delle cicale, remoto, nel cuore dei cipressetti. I cipressi che limitano il cammino son già silenziosi; ma le ultime cicale persistono nell'interno del bosco, ed evocano col loro stridore la fiamma già caduta del sole [...] | Infine le infaticabili cantatrici della luce tacciono. Non rimane se non una cicale, che ancora canta, con qualche pausa. Il suo canto ha un'oscillazione che diminuisce lentamente finché s'arresta, come quella di una lamina sonora» (*T.T.I.*, pp. 242-243)].

T24, «NAPOLI. Sabato. 24 dicembre 1898 = Partenza per Alessandria (EGITTO)»³⁵⁶

La Duse, dopo il mese di febbraio, aveva proseguito fuori d'Italia il *tour* con il suo vecchio repertorio, mentre a Settignano il d'Annunzio drammaturgo ne coltivava un nuovo. L'attrice lavora in Egitto (Cairo, Alessandria), tenendo con sé la figliola. Al ritorno d'Enrichetta in Europa, il d'Annunzio raggiunge Eleonora recando con sé il testo della *Gioconda*. Fino al giugno-luglio 1899 si delinea un periodo di scambio fecondo e ininterrotto, anche a coppia separata. È verosimile che la Duse ritenesse il d'Annunzio – con o senza «Albano» – irreversibilmente impegnato a creare – per lei – un repertorio moderno di teatro di poesia. L'interesse per il romanzo risulta di nuovo oscurato.

«MARTEDÌ 27 DECEMBRE – Arrivo ad Alessandria»

La coppia instaura una comunione sentimentale, erotica e professionale mai sinora riscontrata:

Quando la rivedo, stringo nel suo corpo fragile e trepido la forza d'un popolo intero [...].

Siamo soli e lontani, nel paese straniero. E tutto il mondo è in noi, vive nella stretta dei nostri corpi [...]. Mentre sono sopra di lei, fra le sue braccia, ella mi tocca le labbra e le palpebre con un mazzolino di violette, mi accarezza con i fiori che sono dolci come le sue dita [...].

= 28 DECEMBRE –

[...]

Viene Isa nella stanza.

D'improvviso, un lampo di energia. Le rappresento le figure della mia nuova tragedia. Anche una volta, i suoi cari occhi si riempiono di lacrime!

Qualche minuto di commozione profonda e sincera, *con la mano nella mano*.³⁵⁷

La commozione di Eleonora, mentre il poeta resuscita le figure della sua «nuova tragedia» (Silvia Settala e la *Sirenetta*), testimonia la riuscita assonanza d'Arte e Vita. Era la conferma di cui il drammaturgo aveva bisogno.

³⁵⁶ *T.T.I.*, p. 290.

³⁵⁷ In *T.T.I.*, pp. 290-291 e 295.

A. Conti, «La Gioconda», *Il Marzocco*, 22 gennaio 1899

Il Conti recensisce il dramma da testimone diretto. Può così riconoscere le due acquisizioni in atto del d'Annunzio: la Natura e la Musica sotto specie opposte, demetriaca e francescana; per quanto riguarda la Natura, egli rinviene un approfondimento dei significati rispetto al percorso intrapreso già dall'adolescente (*Canto novo*, 1882).

La *Sirenetta*, «creatura semplice e candida che può insegnare le cose eterne», simbolizza la purificazione del dramma. Ella riporta sulla scena il canto-musica del «coro antico». La tragedia greca potrà diventare moderna «alla sola condizione di far rinascere sulla scena il canto». Se è vero che prendere alla lettera alcune suggestioni cristiane del d'Annunzio è un esito che attiene al solo Conti, vero è altrettanto che l'amico si conferma lettore attento e insieme suggeritore non inascoltato. Nella sua recensione egli colma, non a caso, il vuoto lasciato dal d'Annunzio sulla struttura che dovrà assumere la moderna tragedia classica: sulla scena, accanto alla parola di un poeta, bisogna che rinasca la musica (il «canto») di un compositore.³⁵⁸

Atene, 9 febbraio 1899, «Discorso agli Ateniesi», poi *Il Marzocco*, 28 maggio 1899³⁵⁹

Orazione rivolta agli Ateniesi durante la visita compiuta in compagnia di Eleonora Duse. A quattro anni di distanza da quel suo primo viaggio epifanico (luglio-agosto 1895), il poeta solo ora può testimoniare *in loco*, pubblicamente, la propria discendenza in carne e in ispirito dalla Madre Ellade: «la grande Madre terrestre, radicata nel suolo profondo che nutre la semenza sostanziale». Rievoca Demetra Persefone Afrodite; rammenta «le speranze immortali che diede il Titano Prometeo alle stirpi terrene»; ode la *terra* i *cieli* i *mari* i *monti* cantare «in una infinita lontananza le fonti della vita». Viene così affidata «a un poeta e a un eroe» di oggi «*la parola della Risurrezione*» ellenica.³⁶⁰ Non era una «parola» estranea al

358 Cfr. il capitolo 5 del romanzo, nella stesura del 4 settembre 1897, reso pubblico nella definitiva il 30 ottobre 1898 [L'A. si riferisce alle pagine del *Fuoco* pubblicate sul *Marzocco* sotto il titolo «La lamentazione d'Arianna»].

359 [SG, 2, pp. 460-463 e 1634-1636].

360 Il d'Annunzio attese fino al 1934 per recuperare il testo, lasciandolo pressoché immutato, nell'ultimo dei suoi raggruppamenti di «ricerca», *L'Allegoria dell'Autunno*, sotto il titolo *Orazione agli Ateniesi: IX Febbraio MDCCCXCIX*. Mondadori la ristampò nella sua Edizione di *Tutte le Opere* (1950). [Ora in *PdR*, 2, pp. 2208-2211. Per il passo richiamato nel testo, cfr. p. 2210: «Tale è il potere delle creature che sono sepolte nella vostra terra, o Ateniesi, e che di tratto in tratto risorgono alla luce primiera per meravigliare e per consolare gli uomini efimeri con lo splendore della Verità che in esse vive e si perpetua | Un giorno – e sia domani! – taluna di loro dirà forse a un poeta e a un eroe la parola della Risurrezione;

comune sentimento europeo. Dal 1896, dopo millecinquecento anni, anche il trascendimento dei limiti del corpo umano, ritualizzato dalle Olimpiadi, era risorto.³⁶¹

Quella sorta di avvicinamento alle *Laudi* che abbiamo ritenuto di cogliere nei *Taccuini* toscani del 1898 ora, nel febbraio 1899 ad Atene, diventa un'autentica consacrazione di poetica: l'Ellade presocratica custodisce i valori dell'essere per le stirpi terrene nel tempo e nello spazio.

Dopo sei anni di suggestioni nietzschiane e di frequentazione della cultura tedesca, il *Discorso agli Ateniesi* contiene in sintesi gli elementi caratterizzanti quale mediterranea la visione del mondo di Gabriele d'Annunzio.

La Duse chiude il suo giro e scioglie la Compagnia.

Corfù, febbraio-marzo 1899

Il d'Annunzio vi si isola, presente la Duse fino ai primi di marzo, per stendere *La Gloria*. Nella tragedia che – scrivendo a Zacconi – definisce «nazionale», vuole simbolizzare in strutture corali i caratteri negativi della democrazia parlamentare secondo la propria esperienza di deputato. Il drammaturgo, avendo presente certi dialoghi lirici nei pàrodi di Eschilo e di Sofocle,³⁶² intende sperimentare nel teatro moderno la funzione di coro della folla dialogante. I significati del dramma rispondono all'evolversi del titolo: *La tragedia della folla*, menzionato a Giuseppe Treves il 20 ottobre del '98,³⁶³ è il primo titolo. Il vocabolo (dusiano) «folla», che all'inizio del *Fuoco* indicava una collettività pronta a ricevere con partecipazione assoluta messaggi d'Arte e Bellezza, è qui attribuito a quel popolo degli elettori che sei anni prima lo stesso d'Annunzio aveva nietzschianamente definito *Bestia elettiva*.³⁶⁴

Il Dittatore: il nuovo titolo, similmente annunciato a Giuseppe Treves nel novembre '98,³⁶⁵ celebra l'Uomo politicamente superiore che verrà

e il poeta e l'eroe la ripeteranno alle genti; e – dopo tanta sventura e dopo tanto eroismo – il fremito della novella primavera umana correrà per i mari sonori che già raggiarono all'apparizione di Afrodite e rosseggiarono già di tanto sangue barbarico»].

361 [Con i Giochi della prima Olimpiade dell'era moderna celebratisi ad Atene dal 6 al 15 aprile 1896].

362 Rilevanti, a riguardo, le su ricordate interpretazioni di Angelo Conti sul *Marzocco*: «La città morta», 23 gennaio 1898; «La Tragedia Antica», 27 febbraio 1898; «La Gioconda», 22 gennaio 1899.

363 [LT, 18, p. 537].

364 Cfr. anche il telegramma a Georges Hérelle dell'agosto 1897 [CDH, 203, p. 466: «Prière donner adresse. Pardonnez silence. Suis dans la bataille»: la battaglia elettorale condotta per un seggio alla Camera dei Deputati nel Collegio di Ortona].

365 [LT, 21, p. 541].

sempre sconfitto, sia egli il Cesare Bronte di ieri che il Ruggero Flamma di domani.

La Gloria, febbraio-marzo 1899. Il titolo ultimo privilegia simboli al femminile. Se la demagogia elimina i politici migliori, a costoro dovrebbe spettare una *gloria* che, ambigualmente personificata, risulterà sempre fatale.

A Emilio Treves, Roma, Grand Hôtel, 26 marzo 1899

Prima lettera utile a Emilio Treves dopo quella del 30 aprile 1898, essendosi interrotta la corrispondenza con l'editore per l'intero periodo maggio-novembre '98.³⁶⁶ Chiede il contratto per *La Gloria*. Gli fornisce notizie (esclusivamente teatrali) degli ultimi mesi fuori d'Italia e di una nuova imminente *tournée*.³⁶⁷

A Roma, la Duse era riuscita a organizzare - per la prima volta - una Compagnia a due (Duse-Zacconi) con repertorio per metà di tradizione realistica³⁶⁸ e per metà tratto dal "teatro delle idee" dannunziano (*La Gioconda*, *La Gloria*). Il giro inizia da Messina, il 2 aprile, e proseguirà a Palermo, Napoli, Roma, Bologna, Venezia, Milano, Torino. Durata: due mesi. Era la prima verifica del «grande progetto».

15 aprile, Palermo, «Teatro Bellini»

Ha luogo la «prima» della *Gioconda*. Esito mediocre.³⁶⁹

G. d'Annunzio, «Lettera al Direttore», *La Tribuna*, 23 aprile 1899³⁷⁰

D'Annunzio polemizza con il giornale romano che aveva criticato la decisione dei capocomici, Duse e Zacconi, di escludere a Napoli le *pièces* francesi del repertorio tradizionale: simile politica teatrale risponde a una precisa scelta della Compagnia, non trattandosi «di escludere [...], ma soltanto di

366 Un'assenza che va sottolineata: cfr., alla data 25 luglio '99, la nostra *Ipotesi 1898* [Si veda Testo, 2.4.1, *Ultima ripresa*].

367 [«Torno con un bel manoscritto. Ho *capolavorato*. | Questa tragedia nazionale è intitolata *La Gloria*. | [...] Mandami subito la bozza del contratto, perché io la veda. Manderò subito il manoscritto per la stampa [...] | A rivederci. Verrò a Milano per la "prima" della *Gioconda* e della *Gloria*»: *LT*, 157, pp. 220-221: in particolare p. 221].

368 [Notoriamente, di provenienza soprattutto francese: con *pièces*, tra le varie, di Dumas *fils* e Victorien Sardou, facenti parte del repertorio dusiano fin dagli anni Ottanta].

369 Per la documentazione generale sulla vicenda del teatro dannunziano rimandiamo a Valentini 1992, pp. 151-162 in particolare.

370 [La *Lettera* di d'Annunzio è riportata per esteso in Valentini 1992, pp. 155-156].

fare un esperimento» a favore di autori italiani. Il programma potrebbe suonare un epicedio del «Teatro d'Albano», che non era ancora riuscito, dopo due anni, a realizzare i suoi analoghi intendimenti e proclami. Il giudizio sulla mediocrità del repertorio dannunziano, a confronto della validità di quello precedente, non italiano, della Duse, muove da Matilde Serao, e diventerà, a breve, un luogo comune e non solo in Italia.

Lettera di Matilde Serao a Joseph Napoléon Primoli, Napoli, 26 aprile 1899

Grido di dolore riservatissimo d'una Matilde Serao, che, testimone della «ruine extrême» incombente sulla Duse (perduta dietro al *suo* poeta dal repertorio mediocre), viene trattata dal marito Edoardo Scarfoglio, da Gabriele d'Annunzio e dalla Duse stessa, né più né meno come una nemica.³⁷¹

Napoli, «Teatro Mercadante», 27 aprile 1899

Vi ha luogo la «prima» della *Gloria*. Caduta totale. I due capocomici decidono di ritirarla dal repertorio. *La Gloria*, in quanto sperimentazione fallita, rientra nei modi teatrali che, a partire dal 2 agosto 1897,³⁷² avevano indotto il drammaturgo a progressivi esperimenti di struttura per rinvenire la forma della «moderna tragedia classica».

La notizia che durante la contrastata recita, in un palco del teatro, il d'Annunzio fosse intimamente impegnato con la 'suora' del primo Atto si legge in un *Journal* dello stesso Primoli, *Autour de ma vie. Echos et reflets*, alla data «Napoli, 15 mai 1899». Il riporto risulterà a stampa solo nel luglio del 1899.³⁷³ La piccante indiscrezione sarebbe stata comunicata

371 Lettera in francese: cfr. Culcasi Gugenheim, L. (1958). «Lettere di Matilde Serao a Gégé Primoli». *Nuova Antologia*, 1888, aprile, pp. 463-483 [Il «grido di dolore» di Matilde è riportato in Primoli, J.N. (1959). *Pages inédites*. Recueillies, présentées et annotées par Marcello Spaziani. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, p. 77, n. 5: «je vous jure sur la tête de mes enfants [...] d'avoir fait tout mon possible pour sauver ma malheureuse amie des erreurs impardonnables de cette horrible période de sa vie. J'ai ce précieux résultat: elle, la première me traite ou mal ou avec une ostensible froideur. Gabriele d'Annunzio me considère comme une ennemie personnelle, et mon mari e tous ses amis me traitent comme une radoteuse. Je crève [...] de rage et de douleur en voyant courir à la ruine extrême notre noble femme, cette âme magnifique [...]. Je vous envoie ce cri de douleur, je n'en puis plus, je voudrais partir, m'enfuir; je dois rester! | Aimez-moi et conservez cette lettre, sans la faire voir à aucun [...]. Aimez-moi, car je souffre énormément»].

372 [In conformità alla riflessione dannunziana sulle *Chorégies* d'Orange e al progetto del «Teatro d'Albano»].

373 Ora leggibile in Primoli 1959, p. 78 [«pendant que sur la scène elle [la Duse] luttait en vain contre un public ricanant, et qu'elle défendait avec son génie, son cœur et ses forces l'œuvre de son ami, que faisait-il? "Où étais-tu pendant le combat?" lui demanda Scarfoglio.

dallo stesso d'Annunzio allo Scarfoglio, quale tipica confidenza tra maschi italiani. La data, 15 maggio, si riferisce, verosimilmente, al giorno in cui il Primoli l'avrebbe ricevuta a sua volta. Non sappiamo se e come la cosa fosse giunta all'orecchio di Eleonora;³⁷⁴ sappiamo, invece, che nel proseguimento del giro teatrale, *La Gioconda* riscuote un successo in crescendo (6 maggio, Roma; 19 maggio, Bologna; 23 maggio, Venezia) grazie soprattutto all'impegno professionale della Duse. Ma nello stesso tempo, in una lettera al Conti da Venezia, il d'Annunzio informa che l'umore di Eleonora è crollato. La donna ha rotto la sostanziale linearità di quel rapporto a due che, pur tra alti e bassi, non era mai venuto a meno dall'aprile 1897 e che, a partire dal dicembre 1898 in Egitto, sembrava essersi consolidato in un'armonia di Vita e d'Arte tale da oscurare definitivamente la stesura stessa del *Fuoco*.³⁷⁵ Non abbiamo documenti che rivelino la causa di questa crisi improvvisa. L'ipotesi che si tratti dell'avventura erotica napoletana è tuttavia verosimile. Due anni di armonia avevano fatto accettare a Eleonora la presenza d'una Giulietta Gordigiani trasfigurata nell'Arte, tanto più che nella Vita la giovane appariva ormai staccata da ogni problematico giuoco a tre; ora, però, si sarebbe trattato di prendere atto, per la prima volta, che l'uomo d'Annunzio era capace di vivere avventure erotiche senza che (per lui) ne risultasse minimamente turbato il carattere «sublime» del loro rapporto. Colui che non attribuisce particolare significato a un incontro puramente fisico potrebbe aver ammesso il fatto a colei che subordinava «tutto» alla «verità». Come che sia, l'ammissione avrebbe causato sofferenza e lasciato un segno, benché anche questa volta Eleonora non pronunzi un *no* alla Vita (all'uomo) e confermi il suo *sì* all'Arte (al drammaturgo).

Tuttavia, la lettera del 24 maggio ad Angelo Conti, in cui Gabriele indossa le vesti dell'innocenza e fa indossare a Eleonora quelle del furore, testimonia una situazione imprevista, prossima alla rottura:

“Mois, répondit-il avec un cynisme écœurant, j'étais occupé à violer une religieuse!...”. En effet, il s'était caché dans la loge d'une petite actrice qui remplissait dans la pièce le rôle d'une sœur de charité, et dont il exigeait les consolations!»].

374 Primoli 1959, p. 78 [Primoli, a dire il vero, afferma (senza alcun *se*) che «ce propos grossier fut naturellement répété à la malheureuse amante qui luttait – qui luttait jusqu'à tomber inanimée sur la scène pour la Gloire de celui qui la récompensait en la trompant dans la coulisse!»].

375 [Nel senso che l'opera del drammaturgo, di dusiana ispirazione, conduceva d'Annunzio a tralasciare il suo lavoro di romanziere].

Lettera di Gabriele d'Annunzio ad Angelo Conti, Venezia, 24 maggio 1899

Anche qui a Venezia *La Gioconda* ebbe iersera ascoltatori attenti che si lasciarono trascinare a un insolito entusiasmo.

Per me, per l'amica, nessuna gioia. Dopo la rappresentazione ho passato alcune delle ore più tristi e tragiche della mia vita. Ella è presa da una specie di demone cattivo che non le dà tregua. La più profonda tenerezza, la più pura devozione non valgono! Ella vede da per tutto, intorno a sè, la menzogna e l'insidia.

La dolce creatura diventa ingiusta e crudele contro sè e contro me, senza rimedio.

Che farò?³⁷⁶

Quello che «farà» lo comunica a Georges Hérelle il mese successivo.³⁷⁷

2.3.5 Hanno inizio le *Laudi*

I due mesi che seguono – giugno e luglio – decidono la progressione d'una creatività nuova. Alla genesi del *Fuoco* ora si assomma il contemporaneo inizio delle *Laudi*: quanto significa che la *Weltanschauung* dannunziana guarda ormai oltre il romanzo. Occorre attendere alla cronologia di questi due mesi per dare un senso all'intera operazione.

Inizi giugno 1899: da Torino a Settignano

Concluso il giro teatrale con un bilancio positivo di pubblico e d'incassi, negativo nel privato, la coppia torna a Settignano: «Capponcina» e «Porziuncola».

A Giuseppe Treves, s.l. e s.d. [Settignano, 13 giugno 1899*]

Mio caro Pepi,

sono stato poco bene in questi giorni, per una ripresa di quelle febbri che mi estenuarono nel mese di aprile. La malinconia della Capponcina ha accresciuto il malessere [...]. Oggi sto molto meglio [...].

Riprendo il lavoro, e spero di trarlo a compimento con abbondanza di vena.³⁷⁸

376 *LDC*, 37, pp. 27-28.

377 Cfr. nel séguito del testo la lettera del 21 giugno 1899.

378 [*LT*, 26, pp. 545-546].

Il disagio sentimentale si riflette sui luoghi («La malinconia della Capponcina»). E, se il lavoro da riprendere si riferisce al *Fuoco*, l'annuncio risuona piuttosto in sordina.

17 giugno 1899, senza titolo³⁷⁹

A quattro giorni da tale stato d'animo, nasce la lirica che, per datazione, resta finora la prima d'una nuova stagione di poesia: «17 giugno '99 | pomeriggio». Titolo a stampa, 1904: *La sera fiesolana*.³⁸⁰

Occorre subito evidenziare il fatto, mai sinora posto in rilievo, che le *Laudi* nascono alla «Capponcina» da una disposizione malinconica, ma al contempo pacificante nei confronti di Eleonora:

Fresche le mie parole ne la sera
 ti sien come il fruscìo che fan le foglie
 del gelso [...]
 mentre la Luna è prossima a le soglie
 cerule e par che innanzi a sé distenda un velo
 ove il nostro sogno si giace [...].
 Dolci le mie parole ne la sera
 ti sien come la pioggia che bruiva
 tepida e fuggitiva [...].
 Io ti dirò verso quali reami
 d'amor ci chiami il fiume [...]
 e ti dirò per qual segreto che un divieto
 le colline su i limpidi orizzonti
 s'incurvino come labbra che un divieto
 chiuda, e perché la volontà di dire
 le faccia belle
 [...]
 e nel silenzio lor sempre novelle
 consolatrici [...].

Il poeta firma, dunque, la nascita delle *Laudi* con una delicata richiesta di pacificazione, stesa in ritmi lenti e ipermetri, con rime interne e assonanze, ritraendo la Natura in un'aura di crepuscolo francescano.³⁸¹

379 [APV, lemma 52, Inv. 439-443, IX, 1].

380 [Cfr. *Alcyone*, in Andreoli, A.; Lorenzini, N. (a cura di) (1982; 1984). *Versi d'amore e di gloria* (VS). 2 voll. Introduzione di Luciano Anceschi. Milano: Mondadori: in particolare vol. 2, pp. 429-430].

381 Cfr. Gibellini, P. (1973). «I pentimenti della "Sera": Saggio di un commento alle correzioni di "Alcyone"». In: *Atti d'A*, pp. 343-367: il Gibellini, nelle varianti d'autore di alcuni dei versi citati, avvertiva l'eco d'una presenza femminile (p. 349).

Lettera di Gabriele d'Annunzio ad Angelo Conti, Settignano, s.d.
[20 giugno 1899?*

«Io terminai, tre giorni fa, la prima *Laude*. Oggi ho terminata mentalmente la seconda. Te le leggerò domani».³⁸²

A Georges Hérelle, s.l., s.d. [ma Settignano, 21 giugno 1899*]³⁸³

Io resterò – credo – lungamente alla Capponcina dove ho ripreso il mio lavoro. Ho risoluto – per quanto questa risoluzione debba costare una pena grave a persone che amo sinceramente – di terminare e di pubblicare *Il Fuoco*. Inoltre, in questi giorni, mi sono riaccostato alla Poesia. Ho scritto alcune delle «Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi».³⁸⁴

La risoluzione di «terminare e pubblicare *Il Fuoco*» a tale costo contraddice la disposizione pacificante che quattro giorni prima aveva condotto alla nascita delle *Laudi*. Ai biografi sempre sfuggiranno le eventuali ragioni che, in questo breve intervallo, potrebbero aver persuaso Eleonora a non accogliere l'offerta del poeta (se mai essa fu espressa) e persuaso, poi, l'uomo d'Annunzio alla decisione penosa. Le motivazioni di un possibile rifiuto della Duse si sarebbero scontrate con le ragioni stesse dell'ispirazione poetica del d'Annunzio. Di fatto, in quei medesimi giorni egli dirotta su altri temi il suo fiume lirico. Dallo scrittoio della «Capponcina» escono improvvisamente «Laudi» di contenuto civile eroico: oltre all'*Annunzio* (che nel 1904 varrà d'introduzione all'intero ciclo), *Le città del silenzio*, *Ferrara*, *Pisa*, *Ravenna*,³⁸⁵ e il *Canto augurale per la Nazione eletta*. Il battesimo delle *Laudi* conta di ulteriori segni dusiani, a cominciare dalla denominazione francescana, che riporta al soggiorno della coppia ad Assisi dall'11 al 15 settembre 1897 e alla lettera a Georges Hérelle del 22 luglio 1898.³⁸⁶ Richiami non esattamente databili, ma analoghi a quelli della *Sera fiesolana*, riaffiorano nel *Silenzio di Ferrara* («ti loderò come si loda il vólto | di colei che sul nostro cuor s'inclina») e nel *Silenzio di Ravenna*, dove peraltro il «grido» s'identifica con quello del *Fuoco*: «[...] ogni disperato

382 *LDC*, 26, p. 23.

383 La ricostruzione del luogo e della data è tratta da Tosi 1946, p. 330.

384 [*CDH*, 220, pp. 482-484, in particolare p. 484].

385 Già il Chiara e il Weaver avevano datato e localizzato a Settignano *Il silenzio di Ravenna*: cfr. Chiara, P. (1968). *Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori, p. 127, e Weaver 1985, p. 215.

386 [La già citata *CDH*, 217, p. 479].

| *gemito. È tardi! È tardi!*».³⁸⁷ Sono echi musicali privi di attualità erotica, volti a spiritualizzare ogni incontro e consonanti con l'animo di entrambi, in quel mese di giugno, alla «Capponcina».

Infine, nel titolo complessivo del ciclo andrà evidenziato il sintagma *degli eroi*, che invero appare qui per la prima volta. In un ulteriore rimando al *Discorso degli Ateniesi* del 9 febbraio, il tema dell'«eroe» risponde al configurarsi d'un primo nucleo di liriche storico-nazionali.

Dunque, le prime *Laudi* accolgono presenze umane (Eleonora Duse) e paesaggi (Ferrara, Pisa, Ravenna) già previsti per il *Fuoco*. Ma insolitamente nuovo è il cielo di poesia in cui quelle persone e quei paesaggi vengono ora idealizzati. I residui di realismo (il «[...] *disperato* | *gemito. È tardi! È tardi!*») non bastano a identificare nel musicale silenzio d'una beatifica presenza femminile il dramma, quale che sia, di un'amante sfiorita. Le analogie sono e rimangono esterne. Se il problema della prosa di romanzo perdura, irrisolto, dal passato, nel presente balza la poesia, nuova per linguaggio e per ritmi. Ne consegue, in quei giorni di giugno, che la Donna delle *Laudi* abbia poco da spartire con la medesima donna presentata fino a quel momento nel *Fuoco*.

Con il trasferimento della coppia da Settignano a Marina di Pisa,³⁸⁸ la tensione lirica si esprimerà in tutta la sua straordinaria pienezza.

AT 10, Marina di Pisa, 2 luglio 1899

L'Altro Taccuino 10, tra i più noti e studiati sotto il profilo della genesi di *Alcione*,³⁸⁹ è un serbatoio d'immagini, di note, di appunti, pronti a convertirsi in altrettanti motivi per numerose liriche alcionie.³⁹⁰ A noi tale testimonianza interessa per eventuali riferimenti alla Duse. Ogni lembo del paese è sotto agli occhi e all'attenzione di Eleonora e Gabriele. Eleonora getta un grido nell'episodio del morso della vipera («Ed ella gittò un grido: La vipera mi ha morso»), che si rivela poi essere un ramo di spine

387 [Cfr. *Le città del silenzio*, in *VS*, 2, *Ferrara*, vv. 2-3, e *Ravenna*, vv. 75-78, «[...] ascolterà il grido | dello sparviere [...] | [...] ed ogni disperato | gemito della selva. "È tardi! È tardi!"». Il «grido» del *Fuoco* è naturalmente quello di Foscarina].

388 Dove la Duse aveva preso in affitto per il mese di luglio l'«Antica Dogana».

389 A prescindere dal primo gruppo di annotazioni («Taormina - 6 aprile 1899»), il restante AT 10 è per intero dedicato ai 'luoghi' di *Alcione*: cfr. 2, 5, 7, 8 luglio, in *T.T.II*, pp. 104-113.

390 Subito dopo il ritrovamento nel Vittoriale, l'inedito taccuino toscano fu pubblicato con una nota da Dante Isella in *Strumenti critici*, 18, giugno 1972, pp. 163-173. Nella sua edizione critica di *Alcione* [*Alcyone*. Milano: Mondadori, 1988] Pietro Gibellini utilizzava i suoi numerosi studi sull'argomento. Il *Taccuino*, per la prima volta integro e annotato, si trova tuttora nel citato *T.T.II*, pp. 101-113 e 418-425.

(«Guardammo. Era una spina. “Non ancora!”»).³⁹¹ Per il resto, in questi appunti alcionii la Duse è pressoché assente. L'emozione immediata del poeta nasceva dalle cose viste, non dalla persona che gli stava accanto. Non molto più d'una cosa vista nella barca è *ella*,³⁹² e tale è, anche, l'orma del *suo piede* nella sabbia («Il suo Piede premendo la Sabbia umida ne esprime l'acqua»).³⁹³

«Marina di Pisa: ai dì 5 di luglio del '99»³⁹⁴

Dopo tre giorni, il frutto delle emozioni visive si trasferisce in una prima emozione creativa. Nasce con immediata semplicità sintattica e sonora un'ulteriore *Lauda*, in cui la Donna si rivela presenza interamente vissuta. Non pare arbitraria l'ipotesi che, fra la data del 2 luglio, che sigla appunti privi di espliciti riferimenti alla Duse, e la stesura della lirica, siano intercorsi fra gli amanti parole e atti chiarificatori:

Tu ridi tuttavia co' raggi in bocca,
 come l'Estate a me, come l'Estate!
 Sopra di noi sono le vele bianche,
 sopra di noi le vele immacolate.
 Il vento che le tocca
 tocca anche le tue pàlpebre un po' stanche,
 tocca anche le tue vene delicate;
 e un divino sopor ti persuade,
 fresco ne' cigli tuoi come rugiade
 in erbe all'albeggiare.
 S'inazzurra il tuo sangue come il mare.
 L'anima tua di pace s'inghirlanda. (vv. 16-27)

Ogni passato mal nell'oblio cade.
 S'estingue ogni desìo vano e feroce.
 Quel che ieri mi nocque, or non mi nuoce;
 quello che mi toccò, più non mi tocca.

391 *T.T.II*, p. 110.

392 [Nel veleggio «su per l'Arno», in *T.T.II*, p. 111: «Come la barca per lo sforzo del vento si piega su un fianco, *ella* è più in alto, seduta dall'altra banda. Come la barca si piega su quel fianco, *ella* è più in basso», note liricamente trasposte nella *Tenzone*].

393 *T.T.II*, p. 112.

394 [«Nell'autografo: “Marina di Pisa: ai dì 5 di luglio del '99”»: cfr. Lorenzini, *VS*, 2, p. 1204. Per la genesi di questa nuova lirica a partire dall'appunto del 2 luglio (*AT* 10), v. ancora Lorenzini, *VS*, 2, pp. 1204-1205].

È paga nel mio cuore ogni dimanda,
come l'acqua tra l'una e l'altra voce. (vv. 32-37)

Sono passati due mesi severi per la coppia e le labbra della sera fiesolana sigillate da un divieto ora si schiudono: per la prima volta – nel paesaggio versiliese – Eleonora ride al suo compagno. Svaniscono i giorni del «demone cattivo». Nella lirica nata senza titolo tra paesaggio e soggetti umani s'instaura un'equivalenza di pace e di fisica complicità, ove ciò che si «estingue» è il male vicendevolmente inferto e sofferto: «Ogni passato mal nell'oblio cade. | S'estingue ogni desio vano e feroce. | Quel che ieri mi nocque, or non mi nuoce; | quello che mi toccò, più non mi tocca». Un ritmo pacato, a undici sillabe in sticometria, è il simbolico corrispettivo d'una tregua a due mesi di malessere. Si tenga presente che queste *Laudi* nascono senza titolo. È il segno d'un prorompere creativo; occorrerà poi una riflessione per trovare la denominazione epigrafica che risponda al contenuto. Il poeta pubblicherà la *Lauda* a Milano un anno dopo, in un periodo felice per la coppia. Sceglierà, allora, il titolo *La Tregua* che similmente sintetizza la condizione affettiva espressa nella lirica.³⁹⁵ Quando per la stampa in volume (*Alcione*, 1904) egli dovrà cambiare il titolo, ora passato alle terzine introduttive, distrarrà l'attenzione dalla condizione umana privilegiando l'aspetto panico della Natura: sarà, allora, *La tenzone*.³⁹⁶ Ma le cadenze, i ritornelli, i parossitoni finali in - a, nella tradizionale alternanza endecasillabo-settenario, imprimono tuttora al ritmo lirico-narrativo il senso d'una pausa sentimentale che si riflette nello sviluppo panico.

Come che sia, la contraddizione in atto è esplicita: la lettera a Georges Hérèlle del 21 giugno aveva riaperto il dissidio Arte-Vita, la *Lauda* del 5 luglio lo risolve.

Marina di Pisa, 6 luglio 1899

Entro il paesaggio che conosciamo, una nuova *Lauda* senza titolo rivela ulteriori simbolici accostamenti. Ciò che il 2 luglio non era più che una cosa vista ora diviene, sempre attribuita alla donna, immagine metaumana: «Vedi? I tuoi piedi | nudi lascian vestigi | di luce [...]». E ancora: «Fa un suo divino gioco | la giovine. Ora | che è breve come il canto | della colomba. Godi l'incanto, | anima nostra, e adora!».³⁹⁷ Le connotazioni dei medesimi

395 [Pubblicata con tale titolo sul *Giorno* il 1° luglio 1900: cfr. Lorenzini, *VS*, 2, p. 1204].

396 [In *VS*, 2, pp. 458-459]

397 [*Bocca d'Arno*, vv. 45-47 e 76-80, «pubblicata per la prima volta sulla "Nuova Antologia" (16 novembre 1899) come quarto componimento della primizia delle *Laudi*»: Lorenzini, *VS*, 2, p. 1206].

soggetti cambiano rispetto all'ieri. L'eros, assente da mesi, ritorna a fer-
vere improvviso nella coppia:

Bocca di donna mai mi fu di tanta
soavità nell'amorosa via
(se non la tua, se non la tua, presente)
[...]
Qual donna s'abbandona
(se non tu, se non tu) sì dolcemente
come questa placata correntia?

Altrettanto improvvisi, ai temi della Vita (l'«amore») s'intrecciano i temi
dell'Arte, *gloria* e *vittoria*:

Forse l'anima mia, quando profonda
sé nel suo canto e vede la sua gloria;
forse l'anima tua, quando profonda
sé nell'amore [...]
ed anela con me l'alta vittoria.³⁹⁸

Solo ora, nel complesso tematico di *amore, gloria, vittoria*, avvertiamo
ricostituita l'integrità della coppia Eleonora-Gabriele, consacrata in Assisi
nel settembre 1897. Il giorno prima erano bastate le risa della Donna a
prospettare un poema nuovo, di vita totale. Senza pregiudizio per eventuali
valori d'arte, chiameremo simboli *d'en haut* le mitizzazioni (Natura, eros,
gloria, vittoria) con le quali l'artista apre al nuovo la sua creatività: nel
teatro, il dramma superumano; nella poesia, il poema della Natura. Nel
romanzo aveva a disposizione il ciclo del *Melagrano*. Il *Fuoco*, tuttavia,
era un racconto che traeva origine (1896) da elementi *d'en bas*, passione
e gelosia, destinati a un tragico epilogo. Dopo il 1897, l'ardua coesistenza
di simboli 'alti' e d'elementi realistici avrebbe determinato dissonanze
all'interno della stesura. Il dissidio d'Arte e Vita, sfavorevole alla crescita
del *Fuoco*, veniva, sì, immediatamente a cadere all'interno d'un teatro
d'en haut (*La Gioconda*), ma si riaffacciava ogni qualvolta il romanziere
decidesse di tradurre in sequenza narrativa i sentimenti *d'en bas* interni
al rapporto con la Duse.³⁹⁹ Ed ecco i giorni di Marina di Pisa (5 e 6 luglio)
determinare una situazione anomala. Eleonora, figura negativa, mossa da
passione e gelosia nel romanzo (come nella realtà), si trasforma nelle *Laudi*

398 [Bocca d'Arno, rispettivamente vv. 1-8 e 33-38, in VS, 2, pp. 460-461].

399 Come traspare anche dalle lettere ad Angelo Conti, 24 maggio 1899; a Giuseppe Treves, 13 giugno 1899; a Georges Hérelle, 21 giugno 1899; cfr. i riferimenti precedenti [Ossia, rispettivamente, LDC, 37, pp. 27-28; LT, 26, p. 545; CDH, 220, p. 484].

in modello per esiti positivi. Qui ella ama, e con semplicità partecipa alla mitizzazione di canto, eros, gloria e vittoria dell'artista e dell'uomo. Qui l'«appassionato connubio dell'Arte con la Vita» non è più costituito, come agli inizi del *Fuoco*, dall'estetico proclama del discusso Maestro Stelio Effrena: la poesia delle *Laudi* trasforma il «connubio» in un concorde vissuto.

A Giuseppe Treves, Marina di Pisa, 7 luglio 1899⁴⁰⁰

La lettera registra l'*impasse* con cui ora il romanziere deve fare i conti. *Il Fuoco* è arduo a costruirsi narrativamente, per gli eventi che attraversa, e ancor più lo è stilisticamente, per il mezzo espressivo – la prosa di cui deve avvalersi: «bisognerà purtroppo che mi rimetta alla mola della prosa, e per un'opera che partorirà tante pene!».

Al nodo irrisolto della prosa solo ora il d'Annunzio può contrapporre la facilità e la felicità della poesia ritrovata:

Avevo bisogno di questo riposo, e di questo bagno nel silenzio delle cose naturali. Ora sto molto meglio [...]. Vorrei rimanere qui e *cantare*. Ho una volontà di cantare così veemente che i versi nascono spontanei dalla mia anima come le schiume dalle onde.

In questi giorni, in fondo alla mia barca, ho composto alcune *Laudi* che sembrano veramente figlie delle acque e dei raggi, tutte penetrate di aria e di salsedine. Sento che in un mese o due potrei, d'un fiato, comporre tutto il volume [...].

Bada che per le *Laudi* voglio una edizione speciale, e degna della poesia.

In effetti, nelle ragioni che contrappongono alle difficoltà d'una scrittura prosastica la spontaneità della vocazione lirica si troverebbe risposta all'interrogativo di alcuni filologi dinanzi alla semplicità dell'apparato critico di *Alcione* (e dei testi poetici in genere).

Nel momento in cui la genesi del *Fuoco* si sincronizza con quella delle prime *Laudi* si evidenzia quella superiorità dello strumento poesia sullo strumento prosa che ha richiesto una nostra *dichiarazione di metodo* (cfr. *Premessa*). È proprio tale sincronia che ora (7 luglio) consente all'artista di misurare fino a qual punto gli sia agevole la narrazione lirica di ogni fenomeno della Natura («ho composto alcune *Laudi* che sembrano veramente figlie delle acque e dei raggi [...]. Sento che in un mese o due potrei, d'un

400 [LT, 27, pp. 546-548: in particolare p. 547. Si osservi che i soggetti costitutivi delle *Laudi* (*Cielo, Mare, Terra, Eroi*), per le quali il poeta richiederà al Treves «una edizione speciale», erano già contenuti nell'*Orazione agli Ateniesi* quali nuclei semantici fondanti: cfr. il seguito del testo].

fiato, comporre tutto il volume»), e fino a qual punto gli si confermi arduo l'altro modo di narrare l'uomo nella realtà del tempo storico («bisognerà purtroppo che mi rimetta alla mola della prosa»). Sintassi e stile delle *Laudi* iniziali fonderebbero le premesse per una rinuncia ai parametri narrativi non solo del *Fuoco*, ma di tutti i cicli di romanzi in corso, dal *Giglio* al *Melagrano*.

Il progressivo costituirsi d'una visione lirica del reale, che abbiamo seguito da quando la passione fra Gabriele ed Eleonora era esplosa sullo spartiacque 1896-1897, solo ora trova il suo esito positivo. Entro tanto esito meglio si decifra la scelta dello strumento poesia, che ormai consente di cantare le *cose naturali*. La creatività aveva sempre persuaso il d'Annunzio ad affidare allo strumento espressivo, quale che fosse, un significato e un valore primari. A volte egli avrebbe fondato le sue scelte su definizioni diversamente ragionate. Elenchiamo alcuni riferimenti cronologici che documentano la *progressio* del poeta:

«luglio-dicembre 1888», *Il Piacere* («Il verso è tutto»)
 «calen d'aprile 1894», *Trionfo della Morte* («prosa sinfonica»)
 gennaio 1895, Intervista di Ugo Ojetti («il romanzo»)
 giugno-luglio 1899, *Laudi* («cantare le cose naturali»)

Per il «calen d'aprile 1894» e il gennaio 1895 rinviamo ai relativi commenti. Per il periodo giugno-luglio 1899, sappiamo che le *Laudi* avranno un inizio spontaneo, prorompente, tanto che il d'Annunzio non esiterà a identificarle con i medesimi semantemi impiegati il 9 febbraio per significare la «Risurrezione» ellenica.

Occorre, invece, attendere all'abbrivio di simile *iter* poetico:

Il verso è tutto. Nella imitazione della Natura nessuno strumento d'arte è più vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obbediente, sensibile, fedele [...] il verso è tutto e può tutto [...] può definire l'indefinibile e può dire l'ineffabile [...] può rappresentare il sopraumano, il soprannaturale [...] può, infine, raggiungere l'Assoluto [...]. Un pensiero esattamente espresso in un verso perfetto è un pensiero che già esisteva preformato nella oscura profondità della lingua.⁴⁰¹

E però Andrea Sperelli, protagonista largamente autobiografico, ancora non possiede né il fondamento teorico né la forma per conseguire simile primato: quello del *Piacere* è ancora il verso della tradizione, in metri

401 *Il Piacere*, in *PR*, 1, pp. 145-146. Sul rimando specifico, cfr. Mariano, E. (1989). «Considerazioni finali sul "Piacere"». In: Tiboni, E. (a cura di). *Il Piacere = Atti del XII Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani* (Pescara- Francavilla al Mare, 4-5 maggio 1989). Con la collaborazione di Umberto Russo. Pescara: Ediards, pp. 321-326.

chiusi. In realtà, già negli anni scolastici un tirocinio di letture su originali e su traduzioni da poeti antichi e moderni, in conformità con le rispettive estetiche, aveva garantito all'adolescente e poi al giovane artista del decennio romano sperimentazioni di scrittura in cui la poesia occupava un vertice ideale. Questa educazione umanistica aiuta a comprendere le testimonianze assolute sul sentire poetico che avrebbero poi affollato la stessa narrazione dannunziana a cominciare appunto dal *Piacere*, fatto salvo l'intervallo 1890-1891, quando la poesia s'era trovata a convivere con il realismo alla russa praticato in sede di romanzo.⁴⁰² Il 5 maggio 1895, avviandosi a stendere l'ultima parte delle *Vergini delle rocce*, egli rilasciava questa chiosa a Georges Hérèlle:

Pensate che io ho voluto comporre un *poema* e non un *romanzo* nel senso volgare della parola; e che sono partito da questo principio: «La poesia è la realtà assoluta. Quanto più una cosa è *poetica*, tanto più è *reale*».⁴⁰³

Romanzo «nel senso volgare della parola» era quello del comune realismo europeo: il principio «La poesia è la realtà assoluta» era già di un poeta tedesco.⁴⁰⁴ La lettera consente di stabilire a quale punto si trovi il 5 maggio la stesura delle *Vergini delle rocce*: esattamente sul finire della seconda e penultima parte, laddove si legge: «tu vivi nell'ordine delle cose più reali, perocché nulla al mondo sia più reale di una cosa poetica».⁴⁰⁵ Così, il principio *poesia* veniva trasferito, entro la narrazione, in valori estetici *d'en haut*. Un trasferimento che basta a spiegare il rifiuto presso la critica d'un romanzo come *Le vergini*, soprattutto in Italia dove mancavano precedenti di un narrare per simboli.

Simile storicizzazione ha relativa importanza. Oggi, piuttosto, interesserebbe valutare il realizzarsi nell'opera dannunziana del principio d'una poesia *d'en haut*. Pel suo tradursi in effettiva *Weltanschauung*, all'altezza del *Piacere* mancava ancora tutto, dai contenuti allo stile. Secondo i dati che stiamo raccogliendo, mancavano le esperienze di Vita e di Arte a contatto con personalità quali, per il teatro, Eleonora Duse e, per la musica, Romain Rolland. Il senso, dunque, dell'attuale esperienza toscana delle *Laudi* consiste in un'acquisizione di stile e di linguaggio atta a

402 [Nel *Giovanni Episcopo* e nell'*Innocente*].

403 Tradotta in francese, la lettera fu pubblicata per la prima volta da Guy Tosi (Tosi 1946, pp. 239-240). Oggi, nel testo italiano, in Sanjust, M.G. (a cura di) (1993). *Lettere a Georges Hérèlle 1891-1913*. Bari: Palomar, pp. 175-177 [poi *CDH*, 110, pp. 309-310: in particolare si veda p. 310].

404 È il Novalis dei *Poetizismen* rimasti incompiuti dal 1798: «La poesia è il vero assoluto reale... Quanto più c'è poesia, tanto più c'è verità».

405 *VR*, p. 117.

rappresentare ogni fenomeno della Natura a cominciare dall'Uomo. È proprio tale acquisizione che consente al poeta di chiudere ora la fase del proclama e della ricerca e d'iniziare la fase creativa. Per rappresentare la «terra», i «cieli», i «mari», «le fonti della vita», «le speranze immortali» del Titano Prometeo per le «stirpi terrene», e promuovere una *Risurrezione* ellenica,⁴⁰⁶ le *Laudi* propongono un tessuto lirico nuovo, variato di dionisiaco e di apollineo, in cui la sintassi dei suoni e dello stile tende a liberarsi dalla chiusura metrica. È in questo senso che le *Laudi* valgono come un esito finale e, insieme, segnano un inizio. Per un confronto (più o meno polemico) con i *Poemi conviviali* di Giovanni Pascoli, occorre attenersi al fatto che i *Poemi*, nella sistemazione definitiva del settembre 1905, conseguono - almeno in parte - da una lettura delle *Laudi*. Un Gabriele amico le aveva spedite intorno al Capodanno del 1904 a un Giovannino pacificato.⁴⁰⁷ La visione del mondo che l'Artista è sul punto di conquistare coinvolge la creatività *in toto*, lirica, drammaturgica, narrativa, e coinvolge l'Uomo che si è posto il fine di coniugare l'Arte con la Vita. Tuttavia, sui vari tipi di creatività sappiamo che solo la lirica rispondeva all'intima natura del d'Annunzio, da quando, adolescente, aveva avuto occhi per vedere, sensi per sentire e riflessi per intuire. La fedeltà dell'artista alla propria natura avrebbe fatto credere a un ignaro di poesia moderna quale Benedetto Croce in veste di critico che l'opera di Gabriele d'Annunzio fosse esclusa da ogni evoluzione e approfondimento. Sarà il medesimo d'Annunzio a identificare sé stesso nel simbolo totale del *Fanciullo* in apertura alle *Laudi* della Natura (1904). Se questo è il rapporto, occorre riconoscere che le *Laudi*, e soltanto le *Laudi*, potevano consentire al poeta la conquista della propria identità. La dichiarazione a Giuseppe Treves vale come un manifesto di poetica: «Ho una volontà di cantare così veemente che i versi nascono spontanei dalla mia anima come le schiume dalle onde». L'immagine è già una metafora dei metri liberati. A noi interessa sottolineare che simile liberazione reagisce a dieci anni caratterizzati, tra *Il Piacere* e *Il fuoco*, da un manifesto di segno opposto: la volontà di narrare in prosa. Il problema di far corrispondere l'arte alla vita all'interno d'una narrazione autobiografica si era via via radicato nella difficoltà del romanziere di reperire uno strumento prosastico idoneo. A tal punto, è lecito chiedersi quale parte, nel complessivo rapportarsi di prosa e poesia, potesse aver avuto la presenza *vissuta* di Eleonora Duse. Impieghiamo il sintagma *vita vissuta* nel significato

406 *Discorso agli Ateniesi*, 9 febbraio 1895 [Cfr. *Orazione agli Ateniesi*, in *SG*, 2, pp. 460-463, *passim*].

407 Per ogni documento relativo alla questione si rimanda a Mariano, E. (1988). «Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli ovvero l'Ellade e la Grecia». In: Del Beccaro, F. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi pascoliani* (Barga, 1983), vol. 1-3. Barga: Gasparetti: vol. 2, pp. 9-85, vedi pp. 21-29.

tedesco di *Erlebnis*, 'vita sperimentata che produce conoscenza'. Ebbene, tra gli incontri femminili del d'Annunzio, quello con Eleonora Duse era il meglio qualificato per assurgere a *Erlebnis*.⁴⁰⁸

La Duse attrice aveva accolto acriticamente il proclama del Superuomo nei primi capitoli del *Fuoco*. Ma, in seguito, il mezzo teatrale non era riuscito a far accettare al pubblico quel proclama come teoria sociale (*La Gloria*) e aveva lasciato in sospeso l'identità superiore dell'Artista (*La città morta* e *La Gioconda*). Il prorompere delle *Laudi* tra il 17 giugno e il 7-8 luglio 1899 testimonia una pratica quotidiana di vita nella quale Eleonora, ne fosse pur ella inconsapevole, poneva un limite al Superumano. Di fronte al canto delle *Laudi* la Donna non ha più ragioni di essere «interprete» più o meno passiva; unitamente a Gabriele ella gestisce un medesimo *Erlebnis* privo di rimandi sociali in senso superomistico, e vive quale attiva presenza nella natura panica (Ermione). La «Capponcina» di Settignano diventa il centro d'un modo d'intendere poesia complementare sia all'Umbria di Assisi sia alla «Madre Ellade», la «grande Madre terrestre». L'operazione fa della Toscana, dell'Umbria e dell'Ellade una realtà sola.⁴⁰⁹ Il sentimento di religiosità che vi s'instaura appartiene alla coppia Eleonora-Gabriele e il suo valore è in funzione del risultato della poesia.

Lettera di Gabriele d'Annunzio ad Angelo Conti, La Capponcina – Settignano, s.d. [ma poco prima del 20 luglio 1899*] e altra s.d., ma subito successiva⁴¹⁰

Dalle due lettere all'amico risulta che il d'Annunzio, quale ne fosse la urgenza, aveva fatto una rapida incursione alla «Capponcina», da dove ripartiva, entro il 20 luglio, per Carrara. La Duse, nel frattempo, sarebbe rimasta a Marina di Pisa. Inoltre, egli assicura al Conti d'essere intento a

408 [Cfr. però *Conclusioni*, 6: «Per gli incontri familiari, E. Duse fu non tanto il meglio qualificato, ma l'unico *Erlebnis*»].

409 L'identificazione Ellade-Toscana risale già a Ugo Foscolo: cfr. Mariano, E. (1979). *La linea greca del Foscolo e l'avvicinamento ai 'Sepolcri' = Commentari dell'Ateneo di Brescia*, pp. 3-89 [Più di recente, per tale identificazione e con particolare riferimento alla poesia di *Alcyone*, v. Gibellini, P. (1995). «L'Ellade sta fra Luni e Populonia: 'Alcione', la Grecia, il mito». In: Centro nazionale di studi dannunziani (a cura di), *Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia* = in *Atti del 18° Convegno Internazionale* (Pescara, 11-12 maggio 1995). Pescara: Edgars, pp. 111-133, e Nassi, F. (1999). «L'Ellade in Toscana: il mito greco nel paesaggio dell'"Alcyone"». In: Capecci, S. (a cura di), *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio: II-III, La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia* = *Atti del 24° Convegno Internazionale di studi dannunziani* (Firenze-Pisa, 7-10 maggio 1997). Pescara: Edgars, pp. 541-571].

410 *LDC*, 36, p. 27, e 39, p. 28.

scrivere per l'editore Treves la «prefazione» alla *Beata riva*.⁴¹¹ La stesura, tuttavia, si effettuerà solo l'anno successivo (1900!). Un insieme d'idee estetiche d'ascendenza contiana si troverà così coinvolto nella ripresa finale del *Fuoco*.

T 28, Carrara, 20 luglio 1899

«Visita alle Cave nella mattina, accompagnato. Tornerò domani, *solo*».⁴¹²

Da notare la precisazione, in data 20 luglio, «accompagnato» (dalla Duse?), e il *solo* (in corsivo, senza la Duse?) riferito al successivo 21 luglio.⁴¹³ Come che sia, le Cave di Carrara interessano il séguito 'toscano' del *Fuoco*, in quanto Lorenzo Arvale, padre di Donatella, da bravo scultore fiorentino è di casa alle Cave. Nella realtà di Settignano, Michele Gordigiani, padre di Giulietta, aveva da tempo lasciato la scultura per la gran moda del ritratto. Tutto questo potrebbe significare che il d'Annunzio, a tale altezza, non ritenesse esaurita la parte toscana del romanzo. Si considerino, infatti, i sibillini cenni alla Duse e anche la nostra *Ipotesi 1898*.⁴¹⁴

T 29, Marina di Pisa, 23 e 24 luglio⁴¹⁵

Sono gli ultimi sguardi al paesaggio delle *Laudi* marine, prima di chiudere l'«Antica Dogana», battezzata, per Eleonora, «Casa delle rondini».

411 [«Ho cominciato a scrivere la prefazione, che è molto più difficile ch'io non credessi. La terminerò fra alcuni giorni [...] | Domani sera col treno delle otto parto per Pisa e quindi per Carrara. Stavo appunto per mandarti un rigo e per rammentarti questo viaggio dantesco»: *LDC*, 36, p. 27. Ma già prima, non senza lanciare uno strale all'amico, così aveva giustificato la propria lentezza nella stesura: «La prefazione sarà pronta nella settimana. Beato te che scrivi una pagina in due minuti! | [...] Calma il tuo furore. Tutto sarà fatto, nel miglior modo, per l'esaltazione del tuo spirito»: *LDC*, 35, p. 27].

412 In *T.T.I.*, p. 317.

413 Per le annotazioni del 21 luglio, cfr. *T.T.I.*, pp. 319-326, e anche T 29, in *T.T.I.*, pp. 329-330.

414 [Questo duplice riferimento è ellittico e va interpretato ricorrendo al pensiero espresso in più luoghi dall'A. Come si ricava dalle attestazioni epistolari scambiate con Emilio Treves e Georges Hérelle (30 aprile e 22 luglio 1898), nel corso del 1898 d'Annunzio «avrebbe inaugurato la "Capponcina" con la stesura della prima parte veneziana e con il proseguimento della parte toscana», dedicata alla «vicenda della coppia antagonista Stelio-Donatella», e sarebbe stato prossimo (potenzialmente) a concludere il romanzo all'altezza dei *Taccuini* ferraresi del 6-9 novembre. Di tale elaborazione, tuttavia, non sarebbe rimasta traccia (*Ipotesi 1898*) e bisognerà attendere l'estate del 1899 per un effettivo, documentato prosieguito del *Fuoco*. Nelle annotazioni carraresi del *Taccuino* 28 (20 luglio '99) le allusioni alla Duse/Foscarina, attrice veneziana, resterebbero di necessità «sibilline», in quanto estranee allo sviluppo toscano della vicenda].

415 In *T.T.I.*, p. 330.

2.4 Dal 25 luglio 1899 al 13 febbraio 1900

2.4.1 Ultima ripresa. Rifondazione del romanzo

Settignano, 25 luglio 1899⁴¹⁶

Eleonora e Gabriele tornano in sede pronti ai rispettivi impegni che ormai li separano: l'attrice alla nuova *tournee*, proseguimento in Europa della precedente in Italia (da aprile a giugno, con Ermete Zacconi; da agosto a dicembre, con Luigi Rasi) organizzata sempre dal suo impresario José Schürmann; il poeta delle *Laudi* alla «Capponcina», solo ora pronto ad indossare la veste del romanziere per portare a termine il *Fuoco*. È la loro prima grande separazione (di lavoro) dopo le intese del luglio-agosto 1897.⁴¹⁷ È verosimile supporre che il viatico di tale separazione sia, da parte della donna e dell'attrice, la garanzia di collaborare, nello spirito delle *Laudi*, all'*amore*, al *canto*, alla *gloria* e *vittoria* dell'uomo e del poeta; da parte di quest'ultimo, l'ancoraggio alla «Capponcina» per un impegno totale di lavoro.

I biografi, se hanno registrato gli accadimenti del periodo di cui ci stiamo occupando, non hanno preso in seria considerazione gli sconvolgenti problemi di creatività e in genere di poetica impliciti nella cronologia degli eventi. Dal 2 di luglio, a Marina di Pisa, l'uomo e la donna hanno ricostruito quella consonanza di Vita e di Arte che appariva in crisi dal mese di maggio. Ma, a tal punto, il d'Annunzio romanziere non potrà far a meno di rappresentare la coppia Stelio-Foscarina in modi più positivi di quanto non abbia fatto sinora. All'insegna di tale positività si rende però necessaria una *rifondazione* del *Fuoco*.⁴¹⁸ Entro simili intendimenti, l'affermazione del 21 giugno, che il romanzo-dramma «di passione» causerà grave pena a Eleonora, suonerebbe almeno in parte superata. Identifichiamo nell'autografo i punti che saranno rifondati dopo la data 25 luglio 1899:

Epigrafi. L'epigrafe è tuttora l'endecasillabo di Gaspara Stampa: «Vivere ardendo e non sentire il male». Mirata al personaggio di Foscarina, presuppone sempre un *Fuoco* il cui fondamento sia lo studio d'un dramma passionale all'interno dell'animo femminile (1896).⁴¹⁹

416 Per questa datazione, cfr. Chiara 1981, p. 120.

417 [L'A. allude alla decisione, promossa dalla Duse, d'intraprendere una vita in comune].

418 [Termine da intendersi nell'accezione d'una testura narrativa *fondata* su basi altre, ideativamente diverse o più avanzate rispetto a quelle dell'originario triangolo di «passione» Donatella-Stelio-Foscarina, che ancora si legge attestato all'inizio del romanzo. In breve, si tratta di quel «completo rimaneggiamento» dell'opera annunciato a Giuseppe Treves in data 7 agosto 1899: *LT*, 28, pp. 548-549].

419 [È sempre, cioè, quell'*étude de femme* di cui riferiva l'intervista di Ernest Tissot: si veda *SG*, 2, p. 1400].

Capitolo 2. Il capitolo 2, alla c. 87, conserva la frase rivolta dal discepolo Francesco de Lizo al Maestro Stelio Èffrena: «l'Uomo che spirò nel palazzo Vendramin, se rivivesse, ti loderebbe per quest'armonia ch'egli aveva sognato». L'armonia è quella dell'Arte con la Vita. Alla vigilia della ripresa del 1899, Richard Wagner entra nell'autografo sempre e solo per questa breve battuta, che ha lo scopo di riconoscere un rapporto tra l'estetica di un grande artista defunto e l'estetica nuova del giovane protagonista, vivo. Non altro.

Capitolo 6. Nell'autografo le carte di questo capitolo (cc. 220-268) risultano iniziate quando l'Antagonista ancora si chiamava *Lorenza* (fino alle cc. 146-147, prima del 30 ottobre 1898),⁴²⁰ e concluse quando si chiamerà *Donatella* (dalla c. 264, dopo il 30 ottobre 1898). Questi elementi, tradotti in stesura, presentano un problema aperto di datazione in due tempi, che fa del sesto un *unicum* tra i capitoli del *Fuoco*.⁴²¹

Ipotesi 1898. L'autografo fino al 1897 e le varie testimonianze su d'una stesura del *Fuoco* proseguita a Settignano per l'intero 1898⁴²² concordano sul tema fondamentale di sempre: il dramma passionale e lo studio di un animo femminile. I luoghi interessati sono Venezia e la Toscana. Di tale stesura, tuttavia, non sopravvive alcuna traccia: da qui il termine *ipotesi*. Anche codesto proseguimento dell'autografo, se esistesse, farebbe parte del materiale da rifondare alla data del 25 luglio 1899.⁴²³

Dunque, a fine luglio 1899, l'autografo conferma l'annoso contrasto tematico fra simboli estetici, per il maschile, e psicologici, per il femminile. Il d'Annunzio, reduce dalle prime *Laudi*, vi troverebbe pochi spunti per riconfigurare in termini *positivi* la vicenda della coppia Stelio-Foscarina.

A questo punto, varrà per lo scrittore il giudizio di Matilde Serao: «Egli ha bisogno di un *la* per eseguire la sua mirabile musica e lo prende dove lo trova».⁴²⁴ Riportiamo, dunque, in progressione i dati segnalanti dove, tra il 25 luglio e il 27 settembre 1899, il romanziere cerchi e trovi il suo *la* per riprendere la linea narrativa.

420 Cfr. il testo alla relativa data.

421 Cfr. il testo alla data 4 settembre 1897.

422 Sono le testimonianze riportate e commentate in precedenza: lettera di Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio, 21 marzo 1898; lettera di d'Annunzio a Georges Hérelle, 5 aprile 1898; a Emilio Treves, 30 aprile 1898; a Georges Hérelle, 14 giugno e 22 luglio 1898; a Giuseppe Treves, 20 ottobre 1898; la pubblicazione del «frammento» dannunziano «La lamentazione di Arianna». *Il Marzocco*, 30 ottobre 1898; i *Taccuini* 19, 20, 21, 22, Ferrara, 6-9 novembre 1898.

423 Cfr. la nostra *Ipotesi 1898* in riferimento alla lettera a Georges Hérelle del 22 luglio 1898 [La già citata e commentata 217, p. 479 in particolare].

424 Giudizio riportato nella nostra *Premessa*: cfr. 1.2 *Problemi della ricerca*.

T 145, Repertorio dei libri di note⁴²⁵

In questo *Taccuino* (mai finora considerato), con grafia forte uniforme e senza una pausa, il d'Annunzio a fine luglio '99 trascrive, numerandoli, i sunti di 28 taccuini dusiani. Il primo inizia con rimandi fiorentini datati al novembre 1895; l'ultimo stabilisce il termine *post quem*: dopo il soggiorno a Marina di Pisa di quello stesso luglio 1899. Tra i sunti (n.ri 10, 11, 12, 13, 14) troviamo riferimenti ai cinque taccuini veneziani del giugno 1896, con «Palazzo Gradenigo», «Il giardino Gradenigo», «Palazzo Capello». Il n.ro 7 (Roma, tra il 26 giugno e il 14 luglio 1897) riporta: «colloquio con Donatella». Il d'Annunzio, che a Settignano compila un *Taccuino-Repertorio* alla ricerca di spunti per la ripresa narrativa, a volte manipola i materiali della raccolta. Prova ne sia il fatto che il nome «Donatella», databile a dopo il 30 ottobre 1898,⁴²⁶ qui figuri in un sunto del giugno-luglio 1897.

Supporti bibliografici

Segnaliamo alcuni supporti bibliografici, nuovi e meno nuovi, disponibili per la prima volta a una lettura interessata e mirata. A questo scopo, è verosimile che entro settembre il romanziere avesse letto quanto riteneva di dover leggere.

La carta 1662, che ora presenteremo, è un séguito bibliografico, privo di datazione, tra i meno nuovi. Potrebbe essere anteriore al soggiorno parigino del gennaio 1898.⁴²⁷

Dell'*Histoire de l'Opéra* di Romain Rolland già abbiamo trovato segnali eruditi nel corso del 1898.⁴²⁸ Il nome che determina il contenuto bibliografico della carta è «Richard Wagner»; a tale nome, presente negli scaffali del Vittoriale, possiamo attribuire il *la* di cui ora (agosto 1899) il romanziere abbisogna. La convergenza è confermata dalla presenza di altre opere ad argomento wagneriano:

Lichtenberger, Henri (1898). *Richard Wagner poète et penseur*. Paris: Felix-Alcan (*BP*, Mappamondo, XCI, 14/c).

Norlenghi, Giuseppe (1884). *Wagner a Venezia*. Venezia: Ongania (*BP*, Mappamondo, LXXXI, 2/c).

Questi titoli wagneriani sono da ritenersi nuovi rispetto ai precedenti

425 In *T.T.I.*, pp. 1212-1222.

426 [L'A. si riferisce alla pubblicazione della «Lamentazione d'Arianna» sul *Marzocco*].

427 [L'A. si riferisce al soggiorno a Parigi con Edoardo Scarfoglio per la rappresentazione della *Ville morte*].

428 [Segnali presenti nella c. 55 e in *F*, p. 214: cfr. n. 285 e relativo testo. Si considerino, tuttavia, anche i *Taccuini* 17 e 18, aprile e luglio 1898, contenenti cenni a Beethoven, a Wagner e agli «Atti della Riforma melodrammatica», in *T.T.I.*, pp. 229 e 241].

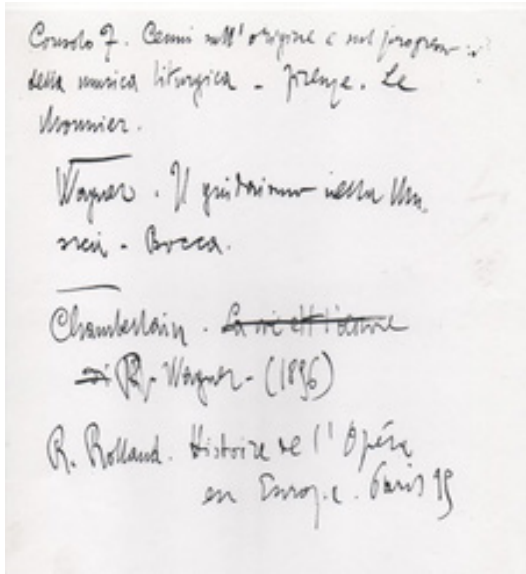


Figura 2. In APV, lemma 127, Inv. 1630-1698, XV, 2, cc. 67 parzialmente numerate: *Appunti per Il Fuoco*, c. 1662 registrante opere ad argomento wagneriano consultate da d'Annunzio per la stesura del *Fuoco* 1899-1900.

della c. 1662. Il Lichtenberger ha un datazione posteriore (1898). Datato agosto 1884, il Norlenghi, testimone diretto del soggiorno di Wagner a Venezia, potrebbe essere cronologicamente l'ultima utilizzazione bibliografica. Come tale, lo incontreremo più avanti.

Ora, luglio-agosto 1899, il d'Annunzio deve ordinare i dati musicali che fanno capo al compositore tedesco, fruirne in senso narrativo, e quindi riprendere il capitolo 6 da un punto idoneo fino a chiudere la prima Parte. Quest'ultima resterà estranea a qualunque sia *Ipotesi 1898*⁴²⁹ e però avrà poco in comune anche con la «prima parte» del romanzo offerta a Georges Hérelle il 22 luglio 1898.⁴³⁰ Uno dei primi documenti, se non il primo in assoluto, dell'ingresso di Richard Wagner entro la sequenza narrativa del *Fuoco* è costituito dalla carta 16081 che qui riportiamo.⁴³¹

429 [In effetti, la stesura ipotizzata muoverebbe dallo sviluppo del dramma passionale e dei suoi effetti nell'animo femminile, non ancora esso comprendendo la tematizzazione della presenza wagneriana e del ruolo ad essa opposto dalla musica di Claudio Monteverdi (v. il successivo *I miti del Sud opposti ai miti del Nord*). Quest'ultima soluzione narrativa, inscritta nel programma di «rifondazione» del romanzo, non figura prima del luglio-agosto 1899: cfr. l'immediato seguito del testo, c. 16081].

430 [Attestazione più volte riferita in precedenza. Cfr. comunque *CDH*, 217, p. 479: «Volete il testo definitivo della prima parte del *Fuoco* nelle prove di stampa? V'è nelle prime duecento pagine qualche modificazione»].

431 [APV, lemma 1148f, Inv. 16081, LXXII, 3].

Giacomo dell'Orio - San Francesco in Deserto, indicati nel *Repertorio dei libri di note*.⁴³³ La III parte, toscana, non è attraversata solo da Donatella («Episodii Donatella»): il segmento «Settignano [...] Lo scultore - le cave» rimanda infatti al recente *Taccuino* 28 (Carrara, 20 luglio 1899) e parrebbe non insistere sull'infermità di Lorenzo Arvale.⁴³⁴ Alla fine, «Partenza di Donatella per Parigi» (variante aggiuntiva?) ha l'aria di un'uscita di scena della giovane. L'ultima parte (V), romana, chiude con «La rappresentazione» a gloria di Stelio e Foscarina uniti, ma ignorerebbe l'antagonista Donatella e il tragico epilogo. La funzione di pro memoria viene ribadita da un conteggio di pagine sul margine, a sinistra. Il numero di pagine delle quattro parti ancora da stendere (due veneziane, una toscana, una romana) assomma a 700; con la prima parte già stesa e da completare (300 pagine), il romanzo risulterebbe complessivamente di 1000 pagine. Ma il conteggio ha una successiva variazione proprio nella prima parte: da 300 a 400 pagine, il che porta la somma finale a 1100. L'argomento a cui saranno destinate le pagine in più della prima parte ce lo rivelano qui i segmenti aggiunti subito a caldo nello schema autografo e che finora abbiamo ignorato: alcuni sono raccolti ai margini, altri nel contesto, e riguardano Richard Wagner. La loro sostanziale sincronia con l'intero testo della carta è verosimile e indicherebbe una scelta narrativo-ideologica ispirata dalle letture in corso. È Wagner, assunto a personaggio della vicenda, il *la* che rifonda il *Fuoco* e ne determina la retrodatazione. Il fatto che nella parte II lo schema già portasse i nomi *Hoditz* e Wagner è da ricostruirsi per congettura. È certo, invece, che le aggiunte wagneriane nella carta 16081 appaiano ormai narrativamente disposte e orientate. Esaminiamole:

Parte Prima

«Fine Settembre» | la Cena - la Notte - l'Alba. (Wagner viene - dice uno -)».

Eccentrica artista americana, Miss Macy lavorava alla riproduzione in gesso dei più insigni monumenti veneziani, occupando la soffitta della «Pensione Frollo», tra le Zitelle e un orto di Mario de Maria, della quale più volte era stata ospite anche la Duse: cfr. Damerini, G. (1958). «Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio: Otto lettere del Poeta a Mariano Fortuny per la "Francesca da Rimini"». *QD*, 12-13, pp. 165-198: in particolare pp. 181-184].

433 [T 145, in *T.T.I.*, pp. 1217, 1220, 1221].

434 [L'infermità d'origine nervosa del padre di Donatella compare accennata nel *Fuoco*: Stelio si rammarica per la triste notizia quanto per la necessaria e imminente partenza della giovane, ch'egli ha appena conosciuta quale splendida interprete dell'*Arianna* marcelliana: «- Che? - domandò Stelio, vivacemente. - È malato? È dunque vero che Lorenzo Arvale è malato? | - No, è stanco - rispose la Foscarina toccandosi la fronte con un gesto forse involontario in cui Stelio vide l'orribile minaccia sospesa sul genio di quell'artefice ch'era parso fecondo e infaticabile come un maestro antico, come un Della Robbia o un Verrocchio. - È solamente stanco [...]. E il canto di sua figlia è per lui un balsamo senza pari. Non avete fede anche voi, Effrena, nelle virtù mediche della musica?» (*F*, p. 274)].

Ossia: 'inserisco nel capitolo della cena a casa di Foscarina (v. 4 settembre 1897) l'annuncio di uno dei discepoli che Richard Wagner è arrivato a Venezia, e con ciò stabilisco la data degli ultimi capitoli: «Fine settembre»'.

«Wagner arriva al Palazzo | Vendramin il 18 [vi arrivò il 14*] settembre 1882 - vi muo | re il 13 febr., ne esce il 16 febbraio 1883».⁴³⁵

«Parsifal fu dato per la prima volta a | Baireuth dal 26 | luglio al 29 | agosto 1882».

Aggiunti al margine inferiore per mancanza di spazio rimanente, questi raggugli wagneriani si riferiscono al capitolo della *Cena* e si preparano a fondare la cronologia dell'intera vicenda del *Fuoco*.

Parte Seconda

«al 16 febbraio»

Aggiunta al contesto (cioè a «Ottobre») la datazione vuole indicare i tempi di una seconda parte interamente nuova; i tempi sono identificati nel soggiorno estremo del musicista tedesco a Venezia.

«I funerali di Wagner»

Aggiunto al contesto, tra «La partenza» (di chi? Donatella? Foscarina? Si veda il segnale staccato «Assisi») e «Pisa», questo segmento testuale apporta una linea di sviluppo narrativo che prima non esisteva, ma che non è conclusiva, dal momento che al 16 febbraio, giorno dei funerali di Wagner, seguirebbero un capitolo «Pisa» e quasi la metà del romanzo, con le parti toscana, un'altra ancora veneziana, e romana.

Infine, occorre valutare l'inserimento della figura di Wagner come esplicita individuazione d'un tema nuovo nell'opera dannunziana: l'opposizione fra la cultura mitopoietica del Sud e del Nord europeo.⁴³⁶

In connessione con la presenza di Wagner andrebbero posti il ruolo

435 [Per gli ultimi giorni di Wagner a Venezia e la commemorazione solenne (19 aprile 1883) della sua scomparsa, si veda la suggestiva e dettagliata ricostruzione di Norwich, J.J. (2006). *Venezia: Nascita di un mito romantico*. Traduzione di Piero Budinich. Milano: Il Saggiatore, pp. 143, 155-158 (*Paradise of Cities: Venice and Its Nineteenth-century Visitors*. Viking/Penguin, 2003)].

436 Nella biografia di d'Annunzio, Wagner è un vero problema che ha sollecitato, a buon livello, storici, musicologi, filologi (Ettore Paratore) e anche compositori. In particolar modo vicini alla nostra ricerca sono i contributi di Guarnieri Corazzol 1988 e 1990, e Buscaroli, P. (1991a). «Ariel musicus». In: *D'Annunzio, la musica e le arti figurative* = in *Atti d'A* (1982), pp. 9-37, e Buscaroli, P. «'Il fuoco', svolta del gusto musicale dannunziano». In: Mariano, E. (a cura di). *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 77-101.

ricoperto dall'immagine di Venezia, operante nella vicenda sia di Stelio-Foscarina che del musicista tedesco, e, soprattutto, il nucleo ideativo legato al tema dell'Arte, che ormai consentirà al romanziere di decidere sulla sequenza narrativa. In ultima analisi, l'inserimento della figura di Wagner potenzia la *dramatis persona* dell'Attrice, mentre ridimensiona quella della Donna. Simile operazione agevolerà la rifondazione del romanzo. È probabile che il d'Annunzio non si rendesse subito conto (ci riferiamo alla c. 16081) degli svolgimenti ideologici impliciti nella tematica wagneriana, più idonea alla ricerca d'uno studioso che alla fantasia d'un romanziere. Non è dunque un caso che l'operazione sia il risultato delle contemporanee letture di testi storico-saggistici. All'opposto della lentezza cui, fino a questo momento – dal 14 luglio 1896 –, ha ubbidito la stesura, la scelta dei passaggi nelle fonti citate e la loro trasformazione in sequenza narrativa si fa ora immediata. In effetti, la rapidità è uno dei fattori condizionanti l'intera operazione. Nel punto in cui siamo, la rapidità – organizzata in senso imprenditoriale – significa infatti aggiornare, saldare e proseguire l'autografo (v. le cento pagine in più conteggiate nella carta 16081); trattenere l'autografo e inviare l'apografo all'editore, che stamperà almeno tre serie di bozze, una per il tipografo, due per l'autore; correggere le tre serie, portarvi ogni tipo di variazione e alla fine rispedirne una all'editore, un'altra al traduttore.⁴³⁷ Una simile organizzazione (già sperimentata in altri casi) assicurerà al d'Annunzio di concludere in breve i tre quarti che mancano e la stampa sia presso i Treves che presso gli editori francesi. Infine, la rapidità persuade il romanziere a promuovere le bozze a luogo di tutte le variazioni e a trascurare sui primitivi sei capitoli dell'autografo (come non avrebbe fatto sinora) il riporto a mano degli aggiornamenti. Tenuto conto che gli attuali aggiornamenti sono decisivi, risulta che i sei capitoli a volte assumeranno un'utile funzione di prima stesura. Alla rapidità siamo così debitori di alcune spie che permettono di confrontare gli sviluppi narrativi antecedenti e posteriori alla svolta del settembre 1899. Già implicito nella nostra ricerca, ora il confronto testuale delle due redazioni vale come documento di quella rifondazione tematica della carta 16081 che si attua tra le date convenzionali 25 luglio-27 settembre 1899.⁴³⁸

437 Si vedano a riguardo la lettera a Giuseppe Treves del 13 settembre e l'altra a Georges Hérelle del 12 settembre 1899 [Cfr. rispettivamente *LT*, 29, pp. 550-551: in particolare p. 551, e *CDH*, 221, pp. 487-488: in particolare p. 488].

438 [La data 27 settembre si ricava dall'autografo, dove, in chiusura alla prima Parte si legge «27 settembre 1899, ore 6 di sera». Si segnala che nell'immediato seguito del testo i commenti fra parentesi quadra sono tutti dell'A.].

Tabella 3. Confronto tra redazione autografa e in bozza

Dalla redazione autografa dei primi sei capitoli

-(Validità fino al 25 luglio 1899)

-Epigrafe: «Gaspara Stampa».
[Il significato dell'epigrafe è tuttora mirato al dramma passionale del *Fuoco* originario (aprile-giugno 1896, cfr. sopra).

-«Egli ormai non parlava più alla sua compagna ma a se stesso. Ed ella lo sapeva lontanissimo, estraneo, indifferente ad ogni altra cosa che non fosse il suo pensiero».

(c. 65)

[Testo interamente cassato, dopo un seguito di carte pressoché pulite – cc. 59-63: riscritte entro le date convenzionali]

«non ascolto altra musica che quella del mare, troppo terribile».

(c. 72)

- [Lo Stelio che ascolta musica fino al 25 luglio 1899 è un poeta-drammaturgo, non altro].

- «L'uomo che spirò nel Palazzo Vendramin, se rivivesse, ti loderebbe per questa armonia ch'egli aveva sognato.» (c. 87)

[Il testo già segnalato – v. sopra – testimonia che fino alla c. 16081 la vicenda del *Fuoco* era indipendente da Richard Wagner e dai suoi ultimi mesi a Venezia].

- «Non avete fede anche voi, Èffrena, nella virtù della musica?» (c. 247).

[Ipotesi di confronto. Nulla da dire sull'interrogativo musicale che nel cap. 6, 1897 (v. sopra), Foscarina rivolge, fino al 25 luglio 1899, a uno Stelio ancora soltanto poeta-drammaturgo].

Dalla redazione dei medesimi (diventati poi sette) capitoli in bozza

-(Validità dal 27 settembre 1899)

-Epigrafi: «Al Tempo e alla Speranza», Eraclito di Efeso, Eschilo di Eleusi, Hariri di Basra.
[In particolare, la citazione di Eschilo è presa dall'articolo «La Rinascenza della Tragedia» (cfr. *La Tribuna*, 3 agosto 1897). È verosimile che la sistemazione delle epigrafi sia il sigillo finale della stesura, a metà febbraio 1900. I significati delle epigrafi rispondono alla nuova testura del romanzo].

-«Si spense d'un tratto l'ironia ilare ch'egli rivolgeva a sé stesso nelle ultime parole; ed egli parve ripiegarsi tutto sul suo pensiero.»

(c. 65; *F*, p. 217)

[La redazione a stampa evita che Stelio, accanto a Foscarina, assuma una connotazione di estraneità e d'indifferenza]

«non ascolto altra musica che quella del mare, troppo terribile, e la mia, troppo torbida ancóra».

(*F*, p. 219)

- [Dopo il 27 settembre 1899, Stelio ascolterà musica da poeta-compositore, quale fu Wagner: «la mia musica [...] troppo torbida ancóra»].

- «L'uomo che inalzò il Teatro di Festa, se fosse presente, ti loderebbe per questa armonia ch'egli ha annunziata.» (*F*, p. 224)

[Il testo a stampa non si limita a far rivivere Richard Wagner, ma lo individua nel Teatro di Bayreuth («il Teatro di Festa»), argomento della conversazione musicale con la quale avrà inizio la ripresa del *Fuoco* tra le due date convenzionali].

- «Non avete fede anche voi, Èffrena, nelle virtù mediche della musica?» (c. 247; *F*, p. 274).

[Ipotesi di confronto. Nel cap. ora 7 l'interrogativo del 1897 non avrebbe senso. La variante aggiuntiva «mediche» – da ipotizzare entro le date convenzionali – vorrebbe rendere il quesito accettabile anche a un Èffrena compositore].

- «Al rio Marin [...] Sapete, Èffrena? Avremo a cena qualcuno dei vostri migliori amici: Francesco de Lizo, Fàuro, il principe Hoditz, Mariano della Bella, Fabio Molza...».
(c. 240)

- [È la prima stesura di un intervento di Foscarina nel cap. 6 databile intorno al settembre 1897, già segnalato (v. sopra, 4 settembre 1897). Foscarina annuncia per la prima volta a Stelio i nomi di alcuni amici che parteciperanno a un imminente convito, non altro].

- «Al rio Marin [...] Sapete, Èffrena? Avremo a cena qualcuno dei vostri migliori amici: Francesco de Lizo, Daniele Glàuro, il principe Hoditz, Antimo della Bella, Fabio Molza, Baldassarre Stampa...».
(c. 240; F, p. 272)

-[Si tratta di una seconda stesura da assegnare all'inizio della datazione convenzionale, quando il romanziere, non ancora condizionato dalla rapidità delle bozze, lavora sull'autografo cui apporta le variazioni suggerite dal nuovo sviluppo narrativo. Qui, «migliori» (amici), «Daniele Glàuro», «Baldassarre Stampa» sono aggiunte finalizzate a caratterizzare gli *amici* in vista d'un preciso dibattito musicale, in cui le parti di Richard Wagner saranno assunte da Baldassarre Stampa fresco di Bayreuth, mentre Daniele Glàuro assumerà quelle di Stelio Èffrena: gli «amici» diventano così *migliori*].

2.4.2 I miti del Sud opposti ai miti del Nord

Dal raffronto delle due redazioni si ricava che il romanziere, per non intralciare il lavoro in corso dell'editore e del traduttore, riduce al minimo sulle bozze gli aggiustamenti che introducono il tema nuovo, legato a Wagner e all'opposizione tra la musica d'un compositore italiano e quella del genio germanico, riuscendo a concentrarli in un paio di variazioni: «la mia [musica], troppo torbida ancóra» (F, p. 219) e «L'uomo che inalzò il Teatro di Festa, se fosse presente [se fosse ad ascoltarti qui, non a Palazzo Vendramin come si trova in questo momento*], ti loderebbe» (F, p. 224). Invece, nel futuro séguito, ossia nella nuova seconda Parte, la presenza di Wagner, implicita o esplicita, occuperà l'intera linea narrativa.

Se i poli del dibattito musicale sono chiari, il Nord germanico (Baldassarre Stampa- Richard Wagner) e il Sud mediterraneo (Daniele Glàuro-Stelio Èffrena), non altrettanto chiari appaiono i segnali del dibattito. Ai già citati «caro Hoditz» e «bella Nineta» (nel capitolo 6 della prima redazione) si aggiungono ora (capitolo 7 dell'ultima redazione) alcune varianti, quali *molle* [melodia] e *musiche facili*, che sembrano essere in contrasto con le musiche, né molli né facili, dell'imminente dibattito wagneriano, senza contare che proprio Hoditz, il tenue principe tedesco, sta per diventare l'annunziatore dell'arrivo di Wagner a Venezia. Con ciò, la c. 16081 diventa l'abbrivio d'uno sviluppo narrativo ancora da inventare. Per l'autografo, codesto punto di partenza si trova sempre nel problematico (valido fino al 25 luglio 1899) capitolo 6. La cerniera che salda il 'quarto' del romanzo già steso con i 'tre quarti' da stendere è ora, in linea di massima, documentabile.

Nel corso della sua ricerca, Elisabetta Braschi ha controllato le misure della carta da Fabriano utilizzata per l'autografo. Fino alla c. 262 *Il fuoco* risulta steso su d'una Fabriano di cm. 26 x 18.50; a partire dalla c. 263 la misura della Fabriano diventa 25 x 18.⁴³⁹ Dunque, giunto agli ultimi fogli del capitolo conteggiato come 6 fino al 25 luglio, il romanziere esaurisce la vecchia giacenza di carta a mano e passa alla nuova, che ha misure appena differenziate. Ciò avviene nel momento in cui la ripresa del romanzo si rivela inarrestabile,⁴⁴⁰ con la conseguente necessità d'una scorta di carta adeguata. Il passaggio coincide con il punto in cui i temi cominciano a risentire delle novità apportate dalla c. 16081.

La c. seguente, la 264 (dunque, del nuovo deposito di Fabriano), reca per la prima volta il nome «Donatella Arvale» non modificato. Codesta «Donatella» è la medesima del sunto 7 del *Repertorio dei libri di note*, steso dal romanziere intorno al 25 luglio in vista della ripresa ultima.⁴⁴¹ Pertanto, la c. 264 (con i suoi immediati 'dintorni': cc. 258-263 e *F*, pp. 278-279) dovrebbe segnare il luogo dal quale ha inizio la stesura del nuovo *Fuoco*.

È ipotesi verosimile che i cambiamenti di carta, nome e capitolo siano avvenuti in contemporanea. Quel lungo capitolo, rimasto interrotto dall'autunno 1897, ora si scinde in due segmenti: il primo (cc. 220-232) diventa l'effettivo capitolo 6 e appendice del 5; nel residuo segmento, promosso a capitolo 7 (cc. 232-269; *F*, pp. 270-281), abbiamo documentato gli aggiustamenti che determinano quella che si è detta rifondazione del romanzo. Il capitolo 6 alimenta il «dramma di passione» con l'incontro dei due giovani Donatella e Stelio, «Maestro del Fuoco», nel *delirio dionisiaco* di Venezia (*F*, pp. 264-270); il nuovo capitolo 7, con un inizio irto di varianti, annuncia la Toscana per Donatella,⁴⁴² mentre, per Foscarina, auspica l'uscita dal dramma insieme a una promessa di gloria. Il capitolo 7, con le sue contraddizioni, costituirebbe fino al 13 settembre 1899 un ulteriore segnale del luogo da dove riprende «questa sciagurata avventura del *Fuoco*».⁴⁴³ Dobbiamo tener conto che fino al primo invio di bozze all'Editore, ossia fino al 13 settembre 1899,⁴⁴⁴ la ripresa è rimasta creativamente disponibile ad ogni trasformazione suggerita dalla presenza di Wagner. E intendiamo: 1) la musica quale tema autonomo; 2) Stelio compositore-poeta; 3) il Sud di

439 Cfr. Braschi 1980, pp. 63 e sgg.

440 Cfr. nel seguito del testo la lettera a Giuseppe Treves, Settignano, 7 agosto 1899 [*LT*, 28, pp. 548-549].

441 *T* 145, in *T.T.I.*, p. 1219.

442 [*F*, pp. 273-274].

443 [Lettera a Giuseppe Treves, 7 agosto 1899: *LT*, 28, pp. 548-549: in particolare p. 549].

444 Cfr. la lettera a Giuseppe Treves del 13 settembre 1899: «Jersera rinviai le nuove bozze, e il copista lavora per il resto» [*LT*, 29, pp. 550-551: si veda p. 550].

Stelio Effrena in opposizione al Nord di Richard Wagner; 4) cambiamenti nei personaggi femminili. Abbiamo qui enumerato i punti che rappresentano l'esito finale dell'intera operazione. Esaminiamoli.

1) *La musica tema autonomo*

Se l'*Arianna* di Benedetto Marcello (v. 4 settembre 1897) non aveva alterato la sequenza narrativa, lo si deve al fatto che nel romanzo non era allora presente la musica in qualità di tema autonomo. In altre parole, il d'Annunzio non conosceva né l'*Histoire de l'Opéra* di Romain Rolland, né il *Richard Wagner* di Henri Lichtenberger.⁴⁴⁵

Tra gli «amici» che partecipano al dibattito sul compositore germanico, il meno wagneriano, incline al *molle* e al *facile* musicale, è il delicato principe Hoditz (c. 70; *F*, pp. 276-277), che ora annuncia l'arrivo di un Wagner stanco e malato: «- È qui, già da alcuni giorni, al palazzo Vendramin-Calergi -» (*F*, p. 300). Sull'esemplare del Lichtenberger i segni a matita del d'Annunzio lettore non sono con esattezza databili.⁴⁴⁶ Il romanziere vi ritrova il principio della wagneriana «opera integrale»: poesia-musica-danza, secondo gli elementi proposti nel secolo V, prima della tragedia attica. Wagner teorizzava tali elementi filtrandoli pel tramite dello Schopenhauer romantico, che aveva privilegiato la musica: «la musique, en sa qualité de plus puissant de tous les arts, suffit à elle seule à remplir complètement l'esprit qui est ouvert à elle» (p. 490: doppi segni sul margine esterno, angolo piegato). La poesia, invece, «qui donne une âme, une pensée consciente à la danse et à la musique, est incapable, à son tour, de se passer du concours de ces deux arts [...], réduite à ses seuls ressources, elle resterait abstraite et incolore» (p. 206: segno sul margine interno). Il destinatario di un'opera integrale così restituita è il popolo; ieri, quello greco del V secolo: «[...] le drame grec était "communiste"; il résultait [...] du concours fraternel des hommes...» (p. 205: segno sul margine esterno, angolo piegato); oggi, quello europeo: Wagner pretendeva d'«avoir écrit ses œuvres pour la masse même du "peuple", pour la foule des simples qui, dépourvus de culture artistique spéciale, sont tout uniment doués des facultés de perception habituelles et naturelles de l'homme normal» (pp. 471-472: triplici segni, che potrebbero indicare l'emozione del d'Annunzio nel ritrovare il medesimo concetto da lui espresso nell'articolo del 2 agosto 1897). Di qui discende il significato di Bayreuth: «l'œuvre de Bayreuth est humaine avant d'être nationale», poiché francesi, tedeschi, ebrei sono tutti uguali «dans le culte de l'idéal» (pp. 385-386: segni sui margini esterni, angolo piegato); «c'est pourquoi la réalisation de la pensée de

445 [Dai quali, intende l'A., d'Annunzio potesse trarre il suo *la*].

446 [Le citazioni che seguono nel testo e la relativa numerazione di pagina sono tutte ricavate da Lichtenberger 1898].

Bayreuth est une victoire non seulement pour l'art mais pour la civilisation européenne» (p. 474). E con ciò siamo arrivati, piuttosto che a Wagner (non solidale con gli ebrei),⁴⁴⁷ a una visione, storicizzata al 1848-1849, del pensiero wagneriano secondo Henri Lichtenberger. Registriamo ora, alle date 1899-1900, la diversa interpretazione del medesimo pensiero secondo Gabriele d'Annunzio.

2) *Stelio compositore-poeta, ovvero il Sud mediterraneo opposto al Nord germanico*

Nel capitolo 8, durante la conversazione sulla musica, Stelio interrompe il suo «silenzio vertiginoso» con affermazioni che si oppongono sia allo «spirito germanico» (F, p. 286) sia alla teoria sulle fonti greche dell'opera di Wagner (F, p. 287), e che invece esaltano la novità in campo musicale della secentesca Camerata fiorentina dei Bardi fino alla rivoluzionaria lezione di Claudio Monteverdi: consacrato veneziano, sepolto nella chiesa dei Frari, «anima eroica, di pura essenza italiana» (F, p. 288).

Dall'*Armata d'Italia* (1888) sino alle *Odi Navali* (1893) l'«essenza italiana» di Gabriele d'Annunzio non s'era spinta, all'interno d'un sentire realistico, oltre all'«Adriatico selvaggio» e alla provincia d'Abruzzi dello strepitoso adolescente di *Canto novo* (1882). L'intervista di Ugo Ojetti del gennaio 1895, e poi, specificamente, l'articolo del 2 agosto per gli spettacoli d'Orange e il progetto del 10 ottobre 1897 per il teatro d'Albano» avrebbero caricato le ragioni italiane coi valori del passato ellenico-latino-rinascimentale. L'Adriatico reale sarebbe così divenuto un Mediterraneo dell'immaginario, risolvibile in elementi della cultura e dello spirito. Le *Laudi* civili ed eroiche, apparse per la prima volta nel giugno 1899, dimostreranno l'idoneità del linguaggio poetico, meno vincolato alla legge del tempo, ad esprimere il sogno nazionale del Nostro. Dopo la ripresa, dal luglio 1899, del romanzo, quel medesimo sogno dovrà invece indossare le vesti della prosa, vincolata al contemporaneo. Ora, con la tematica incentrata su Wagner e con l'opposizione dialettica fra spirito germanico e spirito mediterraneo, il romanziere riuscirà a innervare la sua prosa d'una logica (qual essa sia) d'ordine storico.

In ogni caso, la «pura essenza italiana» di Claudio Monteverdi ha come unica fonte l'*Histoire de l'Opéra* di Romain Rolland:

Il [Claudio Monteverdi]⁴⁴⁸ croit être plus fidèle à la pensée antique, en suivant ces principes [quelli di Platone e dei «migliori filosofi scrutatori

447 [E, notoriamente, qualcosa di più: influenzato dal pensiero del Gobineau, «Wagner era convinto di aver trovato» nel *Saggio sulla disuguaglianza delle razze umane* «la definitiva conferma delle proprie opinioni spaventosamente razziste»: Norwich 2006, pp. 154-155].

448 [Nel passo citato le precisazioni entro parentesi quadra sono tutte dell'A.].

della natura», cioè i presocratici], qu'en tâchant vainement d'appliquer des formules [quelle proposte da Vincenzo Galilei attraverso presunti, incomprensibili segni di musica greca]. [...] Ainsi, les anciens [i musicisti italiani dei primi Seicento] ont rendu à la musique [quella italiana secentesca da cui nacque l'opera moderna] le même service que, deux on trois siècles avant, à la sculpture [...]. C'est véritablement une Renaissance qui s'ouvre au dix-septième siècle avec Monteverde [...] dans la langue musicale [...] et nous voici bien près du leit-motiv moderne. [...] La mélodie ainsi comprise, harmonieuse union de la musique et de la poésie, est le fondement de l'art nouveau: C'est au nom de la mélodie que se fait la révolution».⁴⁴⁹

Il Rolland precisa i luoghi e i caratteri costitutivi della rivoluzione melodrammatica:

L'Académie de Bardi la [la musica] fait pénétrer au sein même du drame, dans la déclamation lyrique et dans le dialogue [...].

Peri et les Florentins ont raison de revendiquer les droits de la poésie, et sa suprématie dans le drame musical; mais ils ont tort de sacrifier si complètement les droits de la musique.⁴⁵⁰

Il musicologo francese offre così al d'Annunzio gli argomenti di storia e di arte che consentono di ribaltare italianamente, a favore della poesia, il privilegio affermato da Schopenhauer e da Wagner a vantaggio della musica. A noi interessa la scelta di Stelio-d'Annunzio, che, affidando alla voce di Donatella il *Lasciatemi morire!* dell'*Arianna* di Claudio Monteverdi (*F*, pp. 289-290), intende porre la parola sullo stesso piano della musica: «Arianna, ancóra Arianna piangeva con un novo dolore? [...] | – Ma quale dolore su la terra ha mai pianto così? – balbettò Lady Myrta con gli occhi pieni di lacrime» (*F*, p. 290). La sola fonte rollandiana («toute la douleur concentrée dans ces pages passa par la voix d'Ariane dans le cœur de son auditoire [...] qui éclata en sanglots»)⁴⁵¹ attenua irreversibilmente la connotazione dionisiaca della prima *Arianna*, la marcelliana del settembre 1897, quando il d'Annunzio ancor nulla sapeva delle origini monteverdiane dell'opera moderna. A sua volta il Rolland, interessato solo alla nascita del melodramma, ignora Benedetto Marcello, che cita riduttivamente, una

⁴⁴⁹ Rolland 1895, pp. 91-93 [L'attenzione dannunziana per questo e altri passi rollandiani è stata segnalata, sulla base dei segni di lettura del poeta, anche da Lorenzini, *F*, p. 1250, nn. 1 e 3. Tuttavia, la scoperta della *source* rollandiana notoriamente risale a Guy Tosi: cfr. Tosi 1967, pp. 133-141, ora in Rasera 2013, 1, pp. 407-420].

⁴⁵⁰ Rolland 1895, pp. 63 e 92-93.

⁴⁵¹ Rolland 1895, p. 88.

sola volta, come autore del *Teatro alla moda* nella traduzione francese di Ernest David.⁴⁵²

Nella nostra cronologia, le fonti delle due 'Ariane' sono tra loro indipendenti e rispondono a significati diversi. Nel settembre del 1899, il *Lasciatemi morire* di Donatella-Arianna sembra veicolare un'involontaria metafora, dal momento che, nella Vita, Giulietta Gordigiani esce per sempre da qualunque sia rapporto con Gabriele. Coerentemente, Donatella, che sopravvive nell'Arte, dovrebbe perdere gli acuti della passione. Nella rifondazione del romanzo l'unica *Arianna* che si giustifichi, sia narrativamente sia ideologicamente, per la funzione oppositiva svolta dal melodramma italiano, è quella di Claudio Monteverdi. L'altra *Arianna*, la marcelliana, finalizzata al passionale dionisiaco, potrebbe seguire la sorte dei fogli distrutti; ma – già resa pubblica, con il plauso di Eleonora –⁴⁵³ permane nella sequenza narrativa come un doppione da interpretare.

Dopo l'episodio di Arianna-Donatella, il silenzio vertiginoso, in cui Stelio nel capitolo successivo (il 9) torna a rinchiudersi, testimonia l'intimo travaglio d'un compositore latino che deve ancora rinvenire le strutture del nuovo dramma mediterraneo da opporre a Wagner. Codesto intimo travaglio non è pura finzione narrativa, ma rispecchia il reale problema del romanziere che ha appena introdotto il personaggio del musicista nordico. Pertanto, la differenza tra lo Stelio del 1896-'97 e lo Stelio del 1899 è che il primo avrebbe composto un testo tragico (quale che fosse, *Persefone* oppure *La città morta*) da poeta-drammaturgo in gara con i tragici greci del V secolo; il secondo, invece, deve creare una tragedia da poeta-compositore in gara con l'«opera integrale».⁴⁵⁴ Per ora, le silenziose risposte di Stelio ad alcuni argomenti wagneriani muovono dall'articolo per gli spettacoli di Orange del 2 agosto 1897, *La Rinascenza della Tragedia*. Egli infatti ne deriva quel concetto di «popolo» che sente il «bisogno di elevarsi»:

- Ma Riccardo Wagner - diceva Fabio Molza - pensa che il popolo consista di tutti coloro i quali sentono una miseria comune [...].

«Verso la Gioia, verso l'eterna Gioia!» pensava Stelio Èffrena. «Il po-

452 Rolland 1895, pp. 280-281 [Per *Il teatro alla moda*, cfr. *Le théâtre à la mode au 18e siècle (Il teatro alla moda) de Benedetto Marcello*. Traduction précédée d'une étude sur Marcello, sa vie et ses œuvres par Ernest David. Paris: Fischbacher, 1890].

453 Quando, in data 30 ottobre 1898, la Duse telegrafava al d'Annunzio congratulandosi per la pubblicazione della «Lamentazione d'Arianna» sul *Marzocco*.

454 [Cenni illuminanti al linguaggio del «secondo Stelio», il poeta-musicista, si trovano in Gibellini, P. (2009). *Introduzione* a d'Annunzio, G. (2009). *Il fuoco*. Con note di Filippo Caburlotto. Milano: Rizzoli, pp. I-VII: in particolare pp. IV-V; per i riflessi di tal genere d'ispirazione sullo specifico testuale, in special modo per quanto riguarda l'individuazione della metafora musicale entro il livello retorico-sintattico del romanzo, cfr. già Mutterle, A.M. (1990). *Introduzione* a *Il fuoco*. Milano: Mondadori, pp. V-XXXVII: si vedano pp. XXVII-XXXI, e anche «"Il Fuoco" e le altre prose veneziane». In: *Atti d'A* 1991 (a), pp. 45-59, *passim*].

polo 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» (*F*, p. 298).

Il romanziere trasferisce all'opposizione fra Nord e Sud d'Europa il principio della «Bellezza eroica», già dell'articolo d'Orange, incarnandolo nella «madre» Italia.⁴⁵⁵ Ecco dunque che una «specie di rancore istintivo, una oscura ostilità che non era d'intelletto,» – a Wagner viene pur riconosciuta la «vittoria» dell'arte – solleva Stelio «avverso quel Germano pertinace che era riuscito a infiammare di sé il mondo» (*F*, p. 294). E, a breve, Stelio troverà ulteriori contenuti oppositivi. L'opera di Wagner è invero caratterizzata da volontà imperialista: «Riccardo Wagner aveva presentito e secondato col suo sforzo l'aspirazione degli Stati germanici alla grandezza eroica dell'impero. Egli aveva evocata la figura magnifica d'Enrico l'Uccellatore [...]. – Che da tutta la terra alemanna sorgano i combattenti! – A Sadowa, a Sedan, i combattenti avevano vinto», e la vittoria del Cancelliere Bismarck era altresì stata vittoria delle «figure musicali» di Wagner. A questa Germania Stelio oppone «quella divina e remota patria ideale dove peregrinò Dante. "Italia! Italia!"» (*F*, p. 299). La terminologia del messaggio, l'*eroe*, la *trincea* (p. 297), s'inscrive nell'area ottocentesca dei nazionalismi e delle azioni belliche. Il «nessun limite alla forza e all'ardire» (p. 302) è già l'archetipo semantico d'un passo che sarà del *Notturmo* (1921) e del *Secondo amante di Lucrezia Buti* (1924), in cui verranno celebrati sia l'Icaro del *Ditirambo IV* (1902-1903), sia gli Icaro-Aviatori della Guerra del '15-'18.⁴⁵⁶ Qui, però, il nostro discorso sugli elementi dell'«opera integrale» mira a sottolineare il giudizio secondo il quale la vittoria germanica (dal 1870) era stata altresì vittoria delle «figure musicali» di Richard Wagner. Una vittoria latina verrebbe invece promossa dalla «parola del Poeta [...] un atto, come il gesto dell'eroe» (*F*, p. 298): parola sublime, ferma «nella perfezione per l'eternità!» (p. 302).

Giunto a simili conclusioni, il romanziere potrebbe dichiarare d'aver fatto un uso improprio della fonte di Romain Rolland, che non aveva mai inteso opporre un Sud a un Nord d'Europa, e di aver addirittura capovolto le testimonianze del Lichtenberger, che a Richard Wagner assegnavano una visione europea non nazionalistica e, insieme, la superiorità della musica sulla parola. Quanto poi alla partitura, Stelio traduce l'unione armoniosa di musica e di poesia teorizzata da Romain Rolland in termini competitivi, se riferiti a Wagner («dall'imo gorgo dell'oceano sinfonico, sorse l'Ode»),

455 [«È vero, è vero» pensava Stelio Èffrena. «La fortuna d'Italia è inseparabile dalle sorti della Bellezza, cui ella è madre»]: *F*, p. 299].

456 Mariano, E. (1992). «D'Annunzio e il volo di Icaro». *Nuova Antologia*, (2182), aprile-giugno, pp. 354-363.

in termini complementari, se riferiti al «miracolo beethoveniano» («Non il Coro, come nella Nona, ma la Voce solitaria e dominatrice». *F*, p. 296). Per il resto, egli ancora non entra nelle partizioni dell'«opera integrale», limitandosi a registrare la funzione delle «tre donne dionisiache» (*F*, p. 297), ugualmente e separatamente indispensabili: l'attrice (Foscarina), la cantante (Donatella), la danzatrice («la Tanagra»). Da simile svolgimento del capitolo 9 si ricava l'impressione che intorno ai contenuti musicali e ideologici, come intorno alle ragioni storiche dell'«opera integrale», il d'Annunzio possieda sì informazioni di livello europeo, ma che gli manchi ancora, da opporre, una visione *moderna* del dramma mediterraneo. Non a caso, sui temi specifici Stelio non interviene, ascolta e medita. Nella sostanza, la sua tragedia resta pur sempre un riflesso di quella greca del V secolo. Fino a questo momento, a parte l'annunciarsi del melodramma in quella «Voce solitaria e dominatrice», il «Gianicolo» non si discosta dal «Teatro di Albano». ⁴⁵⁷ Daniele Glàuro può così recuperare la formula del 2 agosto 1896 per le *Chorégies* di Orange: «Il drama non può essere se non un rito o un messaggio» (*F*, p. 286). Stelio coltiva la certezza di un Sud latino che, all'insegna dell'*Epifania del fuoco* (cfr. il capitolo divenuto 6, e *F*, p. 270), rinascerà alla vittoria di domani. Una simile certezza gli consente di chiudere la prima Parte rendendo onore al protagonista della vittoria di ieri: «Férmate davanti al Palazzo Vendramin-Calergi» (*F*, p. 314), ordina al suo gondoliere e, in omaggio all'Avversario morituro, getta dei fiori: «Salute al Vittorioso!» (p. 315). Lo attende un'alba colma non più di cose viste, come nel 1896, ⁴⁵⁸ ma di simboli «sublimi».

3) Cambiamenti nei personaggi femminili

I personaggi femminili che servivano il «dramma di passione» non potrebbero avere i medesimi caratteri delle donne che ora sono al servizio dell'«opera integrale». Quando il d'Annunzio si sofferma sul brano del *Parsifal* e assimila Kundry a Eleonora-Foscarina (*F*, pp. 293-294), egli non significa solamente la liberazione dall'amore carnale, ma anche un esito superiore per entrambe: nel caso di Kundry la salvezza di Parsifal, in quello di Foscarina la salvezza, «per l'eternità», della parola mediterranea di Stelio. «E Perdita? E Arianna?» Che è di loro ai fini d'una simile ascensione? Stelio risponde rovesciando i valori e i significati che erano nel primo 'quarto' del romanzo, il *Fuoco* 1896-1897: «Egli se le figurava scovre d'ogni passione, immuni d'ogni male, come le creature dell'arte» (*F*, p. 313). L'Antagonista, Donatella, esce invero dal séguito narrativo («La voce tacque; la cantatrice non riapparve»,

⁴⁵⁷ [«- Bayreuth! - interrompe il principe Hoditz. | - No; il Gianicolo, - gridò Stelio Effrena uscendo all'improvviso dal suo silenzio vertiginoso - un colle romano. Non il legno e il mattone dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo»: *F*, p. 286].

⁴⁵⁸ Cfr. la visione di Venezia alla data 15 giugno 1896, cc. 1683 e 1646.

F, p. 290), alla pari di Giulietta Gordigiani, che, sposando nel 1899 il barone Robert von Mendelssohn (amico devoto di Eleonora Duse),⁴⁵⁹ esce dalla vita di Gabriele. D'ora innanzi Donatella sarà nel romanzo una figura dell'Arte, non un'assonanza con la Vita. Un ruolo analogo per il personaggio di Foscarina non è invece possibile, dal momento che Eleonora resta ancorata, anima e corpo, a Settignano.⁴⁶⁰ Ma, allora, l'uomo e l'artista dovrebbero chiedersi sino a qual punto la Donna sia disposta a sacrificare i sentimenti sull'altare del «sublime».⁴⁶¹ La natura sostanzialmente autobiografica del romanzo ha reso sinora difficile quella rinuncia all'amore che la Poesia, con le *Laudi* del 5-6 luglio, non aveva mai preteso, al contrario fondendo eros e promessa di «gloria». Tali elementi rendono comprensibili il problematico rapportarsi della Donna⁴⁶² e, da parte del d'Annunzio, la necessità di convertire in senso ideologico la trama narrativa. In altre parole, la rifondazione del *Fuoco* non ha risolto la dissonanza di Arte e Vita. I documenti disponibili a riguardo partono dalla rielaborazione del capitolo 7:

«Ah Perdita», egli pensava «perché dal fermento dei vostri innumerevoli amori umani non s'è sprigionato un puro spirito d'amore più che umano? Ah, perché ho io voluto finalmente vincervi col mio desiderio, se bene sappia che è troppo tardi [...]? Ben conoscendo entrambi che in quel divieto era tutta la nobiltà della nostra lunga comunione, noi non abbiamo saputo preservarlo; e cederemo ciecamente nell'ultima ora al comando di una torbida voce notturna. Pur dianzi, quando il vostro capo s'alzava nell'orbe delle costellazioni, io non ho più veduto in voi l'amante carnale ma la musa divulgatrice della mia poesia; e tutta la gratitudine della mia anima è venuta a voi per la promessa della gloria, non per la promessa del piacere [...]» (*F*, pp. 278-279).

Qui (cap. 7) Stelio s'avvia al convito e al dibattito sul tema musicale: da uomo, anela a conquistare la *forza nuova* della giovane Donatella, senza per ciò rinunciare, da artista, alla *attenzione* e alla *fede* della non più giovane Foscarina (cc. 260-261; *F*, p. 278). L'aggettivazione impiegata, *torbido* («una torbida voce»), indica l'opposto di ciò che è nobile e di ciò che è Arte; sincronica altrove, la qualificazione si ripete ogni volta come variante aggiuntiva: per il *sangue torbido*, di Stelio e Donatella innamoratisi a prima vista, sempre nel

459 A Berlino.

460 [Ossia, diversamente dalla Gordigiani, la Duse continua ad essere ben presente nella vita di d'Annunzio].

461 [È il già commentato contrasto fra valori *d'en bas*, quali la passione e la gelosia, e quelli *d'en haut*, legati alla sfera dell'arte].

462 [S'intenda l'arduo e tormentato annullarsi di Foscarina in quanto donna: cfr. il seguito del testo].

corso del capitolo 7, e per la già citata «mia [musica] troppo torbida ancóra». L'impegno di Stelio è liberare se stesso da ogni carattere *torbido*, in modo da vedere la Donna come scevra d'ogni passione, immune d'ogni male, una creatura dell'Arte. Se Kundry simboleggia una salvezza di tipo cristiano, conseguita attraverso la castità e la morte, il d'Annunzio piega il personaggio di Foscarina a significare una salvezza d'ordine intellettuale, ottenuta attraverso la castità e l'assoluta vittoria dell'Arte: anche Foscarina deve morire, ma solo come Donna, come Attrice risorgerà. È, nel complesso, un contraddittorio atteggiarsi: durante la prima notte d'amore, che si consuma dopo il convito, si delinea uno Stelio poco credibile, per non dire ambiguo;⁴⁶³ il precedente ritratto di Foscarina è ancora e sempre di tipo passionale: «signora del convito» (*F*, p. 281), «bellissima creatura notturna foggjata dalle passioni e dai sogni» (p. 282); nell'«accento virile» la donna sente per la prima volta «l'amore! l'amore!» (p. 307); «Non conosco che questo amore. Sono pura [...]. Il tuo amore mi salva [...]. Ed ella sorrideva, sorrideva del suo sorriso infinito» (p. 308).⁴⁶⁴ Ma, al suggello del capitolo 10, «l'amore coprì entrambi gli illusi» (p. 310), il lettore ha ormai appreso che l'illusione è soltanto di Foscarina. A Stelio la notte d'amore servirà per ascendere «In alto, sempre più in alto!» (p. 313), fino a liberare dalla componente passionale ogni rapporto sia con «Perdita» sia con «Arianna», e a proclamare in tale liberazione il trionfo della gioia creativa (pp. 317 e 320).⁴⁶⁵ Entro simili intendimenti occorre prendere atto che il d'Annunzio, per rifondare il *Fuoco* su motivi «sublimi», contraddice a volte i caratteri dei protagonisti e rischia l'inverosimiglianza dell'intreccio narrativo. I dubbi dell'autore sull'opportunità di riprendere il romanzo erano e sono, dunque, ben fondati.⁴⁶⁶

Il nuovo innalzamento al «sublime» indurrà il d'Annunzio ad 'inseguire' il personaggio di Foscarina con quesiti conoscitivi, cui è finora mancata l'attenzione dei critici, destinati alla seconda parte del *Fuoco*: «Chi era ella? [...] Chi era mai? [...] Chi era? Chi era? Aveva ella già detto tutti i suoi segreti e donato tutti i suoi doni? [...] Tutto il male, tutto il bene [...]. La vita e il sogno».⁴⁶⁷

463 [L'incontro consumatosi nella dimora di Foscarina: *F*, pp. 311-312].

464 Cfr. il *Taccuino* 29, [Settignano] «22 settembre '99 - SERA»: «E ridevi, ridevi nel guanciale» (*T.T.I.*, p. 332).

465 [«Egli ripeteva a sé, all'aria, all'acqua, alla pietra, all'antica Città, alla giovine aurora: "Creare con gioia! Creare con gioia!"»: *F*, p. 317].

466 [Dubbi ripetutamente espressi, come nella lettera a Giuseppe Treves del 7 agosto 1899, in cui il poeta confessa all'editore: «La difficoltà [...] di questo rimaneggiamento è tanta, che [...] pensai di riprendere *La Grazia* e di lasciare coperto *Il Fuoco* ancora per qualche tempo» (*LT*, 28, p. 549). Cfr., comunque, il seguito del testo].

467 [*F*, pp. 309-310. Quesiti «conoscitivi» in quanto volti a definire la natura del femminile in rapporto alla vita e insieme all'arte, nella duplice sostanza, dunque, del d'Annunzio uomo e *faber* al tempo stesso].

2.4.3 Nuovi contrasti di Vita e d'Arte e loro soluzione: dalla Prima alla Seconda Parte del romanzo

Chiudiamo, ora, il periodo della rifondazione del romanzo con alcuni documenti biografici di supporto.

Eleonora attraversa un anno difficile per la propria salute e per quella di Enrichetta in Svizzera. La sofferenza penalizza il lavoro anche nella parte economica. A sua volta Gabriele, con la lettera del 7 agosto, vuole puntualizzare a Bepi (Giuseppe Treves) la sua posizione di partenza, e involontariamente fornisce prova del noto conflitto fra la poesia e la prosa di romanzo:

Andai alla Marina di Pisa per qualche giorno, e là - mentre mi rafforzavo al buon soffio del mare - mi abbandonai al fiume di poesia cui avevo resistito per tanto tempo. Scrisse le prime *Laudi*: circa un migliaio di versi; ciò è quasi un terzo del primo volume. (Le *Laudi* si compongono di sette libri, quali saranno pubblicati in tre volumi [...]. Spero di aver pronto il primo volume per il febbraio del 1900).⁴⁶⁸

Il primo luogo è assegnato alla poesia: sono nate le *Laudi*. La metafora *fiumi di poesia* risale al gennaio 1896,⁴⁶⁹ davanti all'identico paesaggio, accanto alla medesima donna. Il fatto che da allora, per più di tre anni, codesto *fiume* fosse rimasto allo stato potenziale a causa del *Fuoco* e delle prime esperienze teatrali giustifica il sospetto che un certo costo creativo venisse pagato per simile 'resistenza' («mi abbandonai al fiume di poesia cui avevo resistito per tanto tempo»). Nel giugno-luglio 1899 il *fiume* sarebbe dunque straripato come una liberazione, anche stilistica, dal difficile impedimento prosastico,⁴⁷⁰ e ora i programmi, che van oltre «il febbraio del 1900», confermerebbero la volontà di sbarazzarsi in tutta fretta del romanzo per proseguire senza indugio le *Laudi*. Ma c'è di più rispetto alla precedente del 7 luglio: sette libri coordinati in tre volumi rivelerebbero nel d'Annunzio, fin dall'estate 1899, il proposito, consapevole o non, di affidare anche alla poesia, e non solo ad una prosa di romanzi ciclici, il compito di esprimere la sua *Weltanschauung*.⁴⁷¹ La notizia, nei termini

468 La Capponcina - Settignano di Desiderio, 7 agosto 1899 [LT, 28, p. 548: la lettera è risposta alle «sollecitazioni implacabili» del Treves affinché d'Annunzio provveda quanto prima alla consegna del romanzo].

469 In una lettera a Georges Hérèlle rammentata in precedenza [«Pisa, Hôtel Victoria, 16 gennaio [18]96», in CDH, 144, p. 361: «Sboccano nella mia anima - da alcune settimane - fiumi di poesia»].

470 Cfr. ancora la lettera a Georges Hérèlle del 6 luglio 1897 [CDH, 202, p. 465].

471 Cfr. la citata lettera a Giuseppe Treves del 12 luglio 1896 e, nel seguito del testo, Rolland 1947, pp. 19 e sgg., recante la testimonianza di Romain Rolland sul soggiorno del d'Annunzio a Zurigo, 4-9 settembre 1899.

in cui viene trasmessa, conferma la visione di un artista che s'identifica, consapevole o non, col primato della Poesia.

Il secondo luogo è ricoperto dal romanzo:⁴⁷²

Tornato a Settignano, presi il mio coraggio a due mani e affrontai di nuovo *Il Fuoco*. Per le ragioni che ti accennai (e alle quali tu non puoi, ripeto, dare il giusto valore), non mi è possibile pubblicare questo romanzo nella forma primitiva. Alcune modificazioni sono necessarie; e in parte è necessario un completo rimaneggiamento. La difficoltà *artistica* di queste modificazioni e di questo rimaneggiamento è tanta, che, al primo sforzo, mi sono scoraggiato. Ora ho più fede nella riuscita, e lavoro senza interruzione. Certo preferirei di comporre un romanzo nuovo [...]. Ma le tue furie mi hanno spaventato; ed eccomi alla tortura quotidiana [...].

Se fossi con te, ti parlerei a lungo di questa sciagurata avventura del *Fuoco*; e tu, certo, comprenderesti e mi saresti indulgente. Ma rinunzio a scrivertene.

Avere «più fede nella riuscita» e lavorare «senza interruzione» significano, alla fine, che il d'Annunzio ha scelto di *rifondare* il *Fuoco*. Gli argomenti esposti («forma primitiva», «modificazioni», «completo rimaneggiamento») sono stati da noi documentati sia nella loro oggettività che nella loro ipoteticità. Le ragioni per cui ora, 7 agosto 1899, egli non può, a differenza del 21 giugno, pubblicare il «romanzo nella forma primitiva», conseguono alla volontà di non ferire la sua straordinaria compagna d'Arte e di Vita.⁴⁷³ Ma il fiume «di poesia», contemporaneo alla «sciagurata avventura del *Fuoco*», ci fa ritenere essere oramai giunte al pettine quelle ragioni di scrittura, che, abbandonata un'estetica realista, egli di necessità si trovava ad affrontare ogni qual volta s'inoltrasse nella stesura del romanzo.

Dietro le sue diverse angolazioni, la lettera pone in luce l'assoluta centralità di Eleonora nella creatività di Gabriele.

Lettera di Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio, Vienna, 24 agosto 1899

Eleonora aveva lasciato Gabriele a Settignano chino sul suo romanzo. Da Vienna, dopo un mese, lo esorta: «Buttalo alla Folla, che lo attende!». ⁴⁷⁴ È

472 [LT, 28, pp. 548-549].

473 [L.A. si sta richiamando alla lettera, commentata in precedenza, del 21 giugno 1899 a Georges Hérelle: «Ho risolto - per quanto questa risoluzione debba costare una pena grave a persone che amo sinceramente - di terminare e di pubblicare *Il Fuoco*» (CDH, 220, p. 484)].

474 [In AGV, LXXV, cass. 2].

probabile che la donna conoscesse a sufficienza la linea dei primi capitoli, ma non avesse idea di quello che dal mese di giugno bolliva in pentola. D'altra parte, dopo la partenza da Settignano a fine luglio - in concordia di coppia - per la *tournée* europea, è registrabile nella Duse un ritorno a squilibri d'umore che sembravano ormai superati all'altezza delle *Laudi* di luglio. È verosimile attribuire questi cambi umorali alle indiscrezioni del suo impresario (l'olandese José Schürmann, dal 1894 sotto contratto) con il quale ella allora divideva i giorni di lavoro. Lo Schürmann l'avrebbe allertata in merito alla pubblicazione del *Fuoco*. L'episodio, riportato puntualmente dai biografi, resta tuttora privo d'esatta documentazione. Il richiamo riduttivo («Buttalo alla Folla...!») conferma lo stato d'animo di Eleonora nei confronti del romanzo ed è, al contempo, un indiretto avvertimento per Gabriele. Gli traccia un programma: tre mesi, da settembre a novembre, per liquidare il romanzo, e un mese (entro l'anno) per un adattamento dell'*Antigone* di Sofocle, che forse considerava d'introduzione ai temi della *Città morta*. Il d'Annunzio della Duse continua ad essere un poeta-drammaturgo, che la donna-attrice intende far crescere con la propria devozione e la propria fede.

Il 4 settembre il romanziere interrompe la stesura per raggiungere l'attrice in *tournée* a Zurigo. Il giorno dopo, nella stanza d'albergo dove ha riposato, il d'Annunzio appunta un complessivo, dal corpo allo spirito, bilancio di sé:

Per mesi e mesi, a traverso il mio corpo attenuato ed estenuato passò il corso della poesia. Per mesi e mesi non fui se non l'alveo della mia musicata parola. Chiuso in un chiostro, lontano da ogni romore e da ogni bene mondano, vigilato da una disciplina inflessibile, parco di sonno e di cibo, non bevendo se non acqua pura, io vissi fino a ieri nel sentimento mistico della mia consunzione, della volontà che mi faceva macro, della rinuncia eroica ai piaceri, dell'offerta intiera di me all'opera mia.

Ora eccomi, di subito, in mezzo al mondo, in questo grasso albergo svizzero [...]. Perché? [...]

Son venuto qui, cogliendo un'occasione fugace, perché [...] qui ho la straordinaria voluttà di sentirmi diverso e inconfondibile, in una solitudine piena di apparizioni e di prodigi.⁴⁷⁵

Se la forma, com'è verosimile, fu definita venticinque anni dopo, la testimonianza autobiografica del 5 settembre 1899 è autentica: il poeta passa da una clausura di lavoro (alla «Capponcina») al *mondo* («grasso albergo svizzero»). Riferendosi alla sua fatica, egli rammenta la «musicata parola»

475 In data «Zurigo, 5 settembre 1899»: cfr. «Dell'attenzione». In: *Il Venturiero senza ventura*. Milano: Treves, 1924. Si cita da *Prose di ricerca*. Milano: Mondadori, 1950, 2, p. 40 [Ora *PdR*, 1, pp. 1106-1107].

(delle *Laudi*) e ignora la prosa (del *Fuoco*). Potrebbe essere la conferma di un mese d'agosto speso a raccogliere motivi e suggestioni, e di una effettiva conclusione della prima parte del romanzo dopo quel soggiorno svizzero presso l'«Hôtel Baur au Lac», dal 4 al 9 settembre 1899.⁴⁷⁶ Dal brano si potrebbe altresì desumere che il d'Annunzio giunga a Zurigo tranquillo, all'oscuro degli avvenimenti che lo attendono. Nel medesimo albergo si trovano anche i coniugi Rolland e i Le Bargy. Gli incontri sono narrati da Romain Rolland e da Simone Le Bargy, la moglie-attrice ventenne di Charles.⁴⁷⁷ Il musicologo, che per la prima volta vede la Duse nel privato, è testimone della «tragédie intime des deux amants» e cerca di coglierne le ragioni.⁴⁷⁸ La Duse è presentata come insofferente verso i Le Bargy, verso lo stesso d'Annunzio, ma disponibile a comunicare la propria pena ai coniugi Rolland. Il poeta appare sufficientemente urbano e obiettivo nei confronti degli ospiti, ma con la Duse tormentato e turbato fino a minacciare il suicidio. In una nota dell'«altro» *Taccuino* 12 infatti si legge: «(Sera del 6 settembre, giornata del 7 settembre al Uetli - Triste.)». È l'esatto contrario di quella tranquillità d'animo che gli abbiamo riconosciuto nella pagina del 5 settembre.⁴⁷⁹ Gli è bastato l'incontro con la donna per sentirsi sconvolto. Il Rolland è depositario privilegiato di confidenze da ambo le parti: attribuire il dissidio al romanzo che il d'Annunzio intende pubblicare profanando i sentimenti altrui significa, dunque, riferirsi a una confidenza della Duse. A riguardo bisognerebbe una volta per tutte sottolineare quanto nel carteggio con il poeta ella si riveli attenta e protesa a capire e a lenire, mentre nel suo comportamento, con Gabriele e con terze persone, la donna dia libero sfogo a ogni irritazione, a ogni accusa. L'emotività violenta di Eleonora non controllava, vivendoli, i propri sentimenti: li poteva meglio dirigere (certo con sofferenza) quando li affidava alla scrittura.

D'altra parte, il Rolland ascolta anche lo scrittore per capirlo in profondità:⁴⁸⁰

Il était assiégé par les idées: [...] il mûrissait les plans de trente-trois trilogies! [Tra pochi mesi lo ascolteremo innovare la sua visione del mondo pur sempre dentro i nove libri (di cinque compiuti) delle sue trilogie] [...] Il s'était bâti sa statue idéale, il avait voulu être le dieu, le prince

476 «Zurigo 4 - 9 settembre 1899. | Hôtel Baur au Lac»: cfr. AT 12, in *T.T.II*, p. 130.

477 [Attore di talento, Charles Le Bargy era membro dal 1880 della «Comédie-Française»; Simone Benda Le Bargy fu anch'ella attrice dotata].

478 Rolland 1947, p. 13.

479 [Della «favilla» succitata].

480 [Nel passo citato le osservazioni entro parentesi quadra sono dell'A.].

de la jeunesse [...]. Il ne pouvait admettre de vieillir, de s'apaiser! [...] il avait un besoin dévorant des jouissances, de toutes les jouissances humaines, et de la victoire, de la domination... [È un quadro credibile di Vita e d'Arte che comprende la lussuria, definita *Poison terrible*]. [...] Il portait au flanc la plaie d'Amfortas, il était brûlé aux moelles par la luxure... Poison terrible que son sang charriait! Il le tenait de son père, un athlète géant, incendié de désirs [...]. Contre une telle hérédité, rien à faire! Et il ne le regrettait point. La luxure lui apparaissait sainte et sacrée: elle était la source de toute énergie. [...] Après quoi, il parla de son roman *Le Feu*, où il avait mise le plus profond de soi [...]. Seul avec moi [...] d'Annunzio se fit sans pose et sans gloriole... [...] simple et sincère dans sa façon de parler de soi, comme il ne l'avait, en ma présence, jamais été. Pour la première fois, ce soir-là, je lui trouvai une modestie, un doute sur sa valeur, des inquiétudes pour l'avenir [...] on sentait quelle amertume c'était pour lui de vieillir [È già lo stato d'animo con cui celebrerà per i suoi quarant'anni (marzo 1903) le «esequie della giovinezza»]. En vérité, il avait vieilli terriblement en quelques années. [...] Il était très las, il avait l'air d'un homme qui vient de passer par une crise violente de dépression interne, dont il sort épuisé.⁴⁸¹

Abbiamo riportato nelle loro linee essenziali queste pagine di Romain Rolland, perché esse sintetizzano, alla data 4-8 settembre 1899, il quadro irripetibile dei problemi umani e creativi di un artista impegnato nell'opera sua. Non ci risulta studioso alcuno che abbia attribuito rilevanza a simile problematica e, in genere, alla testimonianza di Romain Rolland, né abbia tenuto presente la sincronicità dello scritto *Dell'attenzione* (Zurigo, 5 settembre 1899), dal quale abbiamo citato.

Nei capitoli che il romanziere ora si accinge a stendere, le «tre donne dionisiache» saranno vagheggiate come «scevre d'ogni passione, immuni d'ogni male» e, in quanto tali, ancelle non d'Afrodite, bensì della Castità (Kundry). È legittimo dubitare che un *Fuoco* rifondato su simili contraddizioni possa costituire un veicolo adatto a leggere in profondità uno scrittore autobiografico quale d'Annunzio. Se, al contrario, ci riferiamo al corso delle *Laudi*, dal loro prorompere nel giugno-luglio 1899 sino al loro concludersi nel novembre-dicembre 1903, troveremo una tenuta coerente di significati. Per restare alla testimonianza di Romain Rolland, il poeta sarà in grado di spiegare i referenti mitici che sacralizzano la lussuria soltanto alla fine: nel Canto 3 di *Maia - Laus Vitae* (1902-1903).

È un dato di fatto che, nel *Fuoco* come al di fuori, il d'Annunzio giunga a individuare la propria identità attraverso la presenza, in ogni caso determinante, di Eleonora Duse. A sua volta, da questo momento, l'Uomo

481 Rolland 1947, pp. 19-21.

non potrà non votarsi al tentativo di comprendere la Donna: l'interrogativo «Chi era ella? Persefone signora delle Ombre? [...] Chi era? Chi era?» (*F*, p. 309) lo perseguiterà fino all'ultimo giorno di vita.⁴⁸²

A Zurigo il Rolland testimonia che l'accusa di Eleonora è in sostanza una sola: il d'Annunzio mente, senza pudore. Era la menzogna di tipo 'sperelliano', quando in una società cattolica Gabriele nascondeva i suoi pochi o numerosi accoppiamenti. Ma l'accusato, il giorno in cui avrà deciso d'aprire ad Eleonora le ragioni nietzschiane della gioia e quelle religiose della lussuria, non eviterà altre peggiori accuse.

Nei giorni zurighesi, il d'Annunzio spiega il problema del *Fuoco* al Rolland servendosi della medesima immagine 'bollente' impiegata con Giuseppe Treves il 20 ottobre 1898:⁴⁸³

*J'ai touché au feu, dit-il, et je m'y suis brûlé. Il ne pouvait réussir à le terminer, parce que des indiscretions y avait reconnu certaines personnes qu'il devait estimer [...] et même aimer, et que, pour rien au monde, il n'eût voulu blesser... Mais maintenant, assurait-il, toutes les causes de trouble étaient dissipées.*⁴⁸⁴

Il Rolland testimonia d'un d'Annunzio che, fino all'8 settembre, era convinto d'aver risolto con Eleonora ogni causa di turbamento riguardante la stesura del *Fuoco*. Ma la posteriore testimonianza di Simone Benda sembrerebbe rimetter tutto in discussione.⁴⁸⁵ La Benda scrive in uno stile scorrevole e racconta dei sei personaggi (compresa se stessa) con uno spirito distaccato: ridimensiona il d'Annunzio nel fisico, circostrive la Duse al «peu d'agrément que lui valait notre présence».⁴⁸⁶ Alla sera del 7 settembre tutti assistono alla *Seconda moglie* di Hermann Sudermann.⁴⁸⁷ Simone è presa dall'interpretazione, ma la Duse non vuole vedere nessuno e si ritira nel suo appartamento d'albergo. Gabriele resta con gli amici sino

482 Per una documentazione a riguardo, ricordiamo *L'ultimo amante di Lucrezia Buti* (giugno 1924), l'introduzione al *Libro segreto* (1935), e le lettere (luglio 1934) di d'Annunzio a Maria Korda: cfr. Mariano 1962, *Eleonora Duse*, pp. 171-173.

483 [LT, 18, p. 537].

484 Cfr. Rolland 1947, p. 23 [Corsivo nell'originale].

485 Separatasi da Charles Le Bargy, assunto il cognome Benda dalla zia Anna, madre di Julien Benda, l'attrice dopo cinquantasette anni pubblica, presumibilmente su appunti precisi, un libro di memorie: *Sous des nouveaux soleils*. Paris: Gallimard, 1957. L'incontro di Zurigo si trova ricostruito nel capitolo 4 (pp. 86-108).

486 Benda 1957, p. 97.

487 [La seconda moglie, effettivamente interpretata dalla Duse il 6 settembre 1899 presso lo «Stadt Theatre» di Zurigo, è tuttavia opera di Arthur Wing Pinero (*The Second Mrs Tanqueray*). Hermann Sudermann è invece l'autore di *La casa paterna* (*Heimat*), inscenata, sempre con interpretazione dusiana, a Zurigo l'8 settembre].

alle due di notte, analizzando e innalzando «jusqu'au ciel le génie de celle, qui l'attendait sans doute avec angoisse». ⁴⁸⁸ Il giorno dopo (8 settembre) Eleonora e Gabriele pranzano nella loro camera, mentre le altre due coppie festeggiano sulla terrazza il piacere di stare insieme. In questa situazione, la Duse piomba al tavolo dei quattro e

Sans un mot [...], elle me prit dans ses bras, s'élança dans un couloir qu'elle traversa au pas de charge, puis, ouvrant la porte d'une chambre, me jeta sur le lit comme un paquet criant à d'Annunzio pétrifié «Tenez, tenez, puisque vous l'aimez, la voila!» et disparut après avoir fermé la porte à double tour - Notre amie est folle! - déclara le poète. ⁴⁸⁹

L'autenticità del riporto è indirettamente garantita da analoghi riferimenti nel primo *Taccuino* ferrarese del 6 novembre 1898. ⁴⁹⁰ Tuttavia, all'interno del rapporto di coppia, la differenza tra il novembre 1898 e il settembre 1899 è fondamentale: a Ferrara la vergine «offerta» è ancora Donatella di Fiesole (Giulietta Gordigiani), l'Antagonista del *Fuoco* all'interno d'un perdurante dramma passionale; a Zurigo, nel settembre 1899, quel «paquet» gettato sul letto è invece la giovane Simone Le Bargy, e tutta la scena s'incentra sulla gelosia di Eleonora, proprio nel momento in cui Foscari-na dovrebbe risultare *scevra* «d'ogni passione», immune «d'ogni male». ⁴⁹¹ Sommando alla gelosia il rifiuto della Duse nei riguardi del *Fuoco*, torna a riproporsi irreparabile la dissonanza fra Arte e Vita.

Il poeta trascorre in tutta calma il resto di quel giorno nevrotico con gli amici e con il Wagner del *Crepuscolo degli dei*, eseguito al piano dal Rolland. La Duse annulla le ultime tre recite e il giorno dopo ripartirà con Gabriele, insalutata. Il *Taccuino* del 4-9 settembre registra: «(Zürich 9. sept. 99) *départ* - avec Isa jusqu'à Zug.)». ⁴⁹²

L'accaduto, in sé, non è di particolare rilievo; unica ragione d'interesse è per noi la sua eventuale capacità di condizionare la rifondazione in atto del romanzo, magari fin dal capitolo 7 («Ah Perdita», egli pensava “perché dal fermento dei vostri innumerevoli amori non s'è sprigionato un puro

488 Benda 1957, p. 103.

489 Benda 1957, p. 103.

490 Il già esaminato T 19 (*T.T.I.*, pp. 253-254).

491 [L'offerta' della rivale, sia questa la «vergine» del *Taccuino* ferrarese («Ella è fuori di sé, atterrita | “Vuoi, vuoi tu che io te la chiami? La vuoi tu qui?” | Le offerte della Vergine si rinnovano in più luoghi») che la giovane Simone, troverà in effetti riscontro nella Parte Seconda del romanzo: «- Vuoi che ti conduca a lei? Vuoi che te la chiami? - gridò, fuori di sé, aprendo gli occhi in faccia a lui attonito [...]. - Va, va! T'aspetta. Perché resti qui? Va, corri! T'aspetta» (*F*, p. 344)].

492 [*AT* 12, in *T.T.II*, p. 130].

spirito d'amore più che umano?», *F*, pp. 278-279). L'episodio favorirebbe, invero, un ritorno al dramma passionale e starebbe alla base delle contraddizioni degli ultimi capitoli della ripresa: «I sensi e i pensieri erano come vini mesciuti in una medesima tazza», «Perduta, perduta, ella era omai perduta», «Era perduta. Egli s'era levato da quel letto come dal letto d'una cortigiana, divenuto quasi estraneo, quasi impaziente» (*F*, pp. 310, 311, 312).⁴⁹³ Il quesito resta aperto. Tenendo presente che i capitoli ultimi, attualmente 10 e 11, erano previsti fin dal 1896,⁴⁹⁴ non si può escludere che l'episodio di Zurigo abbia persuaso lo scrittore a mantenere entro la nuova impostazione del romanzo alcuni segni d'una precedente stesura passionale.⁴⁹⁵ Comunque sia, Gabriele, dopo quanto è accaduto a Zurigo, tende a salvare la ripresa del *Fuoco*, esorcizzando le intemperanze dell'amata.

Riportiamo la cronologia relativa al mese di settembre che documenta la stesura del romanzo fino alla conclusione della Parte Prima (cfr. 16081):

A Georges Hérelle, La Capponcina – Settignano di Desiderio, 12 settembre 1899⁴⁹⁶

Mio carissimo Giorgio,

torno alla Capponcina [...]. Torno qui per rimanere sino a dicembre [...].

Lavoro al *Fuoco*. Ditemi dove debbo spedirvi il séguito del romanzo. L'edizione italiana comparirà a Milano (Treves) entro questo anno, certamente in dicembre [...].

La traduzione è già arrivata al punto in cui il romanzo fu tralasciato?

Bisognerà lavorar molto. Lo stile del *Fuoco* è di difficilissima transposizione; e confido, come sempre, nella vostra sottile e penetrante pazienza [...].

Intanto scrivete al Ganderax [...] e ditemi dove io debba spedirvi il séguito delle bozze.

Vorrebbe, infatti, che la traduzione francese fosse pubblicata per il 15 dicembre sulla *Revue de Paris* del Ganderax.

493 [Splendida realizzazione di stile indiretto libero con fuoco incentrato sul tormento amoroso di Foscarina in preda a pulsioni *d'en bas*: molto donna e ben poco «musa». E cfr. ancora, ormai nella Parte Seconda, *F*, p. 329: «Perduta, perduta, era ella omai perduta senza rimedio!»].

494 Cfr. anche la nostra *Ipotesi 1898*.

495 Altri segni del *Fuoco* 1896 sono invero rintracciabili. L'immagine «I raggi primi del sole [...] folgorarono gli angeli ardui su i campanili di San Marco [...]» (*F*, p. 320) vive dal 19 giugno 1896 sulla c. 1683: v. il testo alla data.

496 [*CDH*, 221, pp. 487-488].

A Giuseppe Treves, La Capponcina – Settignano di Desiderio, 13 settembre 1899⁴⁹⁷

Scrivo (indignato) per ottenere dal Treves una dilazione a un atto di protesto di 3000 lire. E conclude:

Ho dovuto fare quasi da cima a fondo il *Fuoco*, con uno sforzo improbo; e soltanto per mantenere i miei impegni verso di te, perché era preferibile rinunciare a quell'opera e intraprenderne un'altra. Iersera rinviavi le nuove bozze, e il copista lavora per il resto; e io mi levo all'alba per mettermi all'atroce fatica, se bene la mia salute sia compromessa.

Non è possibile documentare se la ripetuta affermazione «era preferibile rinunciare a quell'opera» e stendere un altro romanzo indichi una battuta polemica oppure un vero progetto creativo. Ma quale alla data agosto-settembre 1899? Anche l'altra dichiarazione, «Ho dovuto fare quasi da cima a fondo il *Fuoco*», ripetuta ora dopo un mese a enfatizzare lo sdegno per il protesto dei Treves,⁴⁹⁸ potrebbe significare persino un rifacimento delle stesure in corso (per esempio, a séguito dell'episodio di Zurigo). Passano alcuni giorni, e un taccuino rivela che Gabriele è riuscito ad esorcizzare gli impeti dell'amata. Traccia se ne coglierà alla fine della Parte Prima del romanzo:

T 29, [Settignano*] 22 settembre 1899, sera⁴⁹⁹

«Giornata di tempesta, oggi. Ho lavorato male». E, a proposito di un'antica spada cesellata, vista al Bargello:

avrei voluto rapirla per dartela, e con quella perire di tua mano (già che tu m'hai promessa un'appassionata e violenta morte!) [...] (le nostre grandi ore, quando tu hai paura di me, Perdita!). [...] Vorrei *combattere* con te, questa notte, con gli occhi negli occhi, col fiato nel fiato [...].

Tu dicevi, tu ripetevi certe mie parole, là, sul lago settentrionale:⁵⁰⁰ «*Io sono dolce!*» E ridevi, ridevi, nel guanciale.

- Odo quel riso [...].

497 [LT, 29, pp. 550-551: si veda in particolare p. 550].

498 Già nella lettera a Giuseppe Treves del 7 agosto 1899 [La più volte ricordata 28, in LT, pp. 548-549].

499 T.T.I., pp. 331-332.

500 Con ogni probabilità il lago di Zurigo.

Il documento conferma entro quale disarmonia di Arte e Vita il d'Annunzio stia portando a termine la stesura del *Fuoco*.⁵⁰¹

Autografo del *Fuoco*. La c. 405 conclude la Parte Prima con la seguente dicitura: «27 settembre 1899, ore 6 di sera».

I vari documenti intorno a tale data (i giorni 12, 13, 22 sera, 28 di settembre) concordano sul significato 'io lavoro'. Dunque, solo nel corso di settembre il d'Annunzio ha sciolto i dubbi (più Arte, meno Vita), che, tra luglio e agosto, avevano condizionato la ripresa del romanzo. Il poeta può ora passare senza interruzioni dalla prima alla seconda Parte, riservando al dopo la rapida soluzione di alcuni quesiti tecnico-linguistici:

Lettera di Gabriele d'Annunzio ad Antonio Fradeletto, Settignano, 28 settembre 1899⁵⁰²

[...] bisogno di conoscere da voi l'ortografia esatta di alcune frasi veneziane corrispondenti a quelle che ho segnate nelle tre pagine accluse. Vorrei che voi mi indicaste la frase viva, schietta, arguta, del buon dialetto [...]. Lavoro senza tregua, in questa solitudine.

Il d'Annunzio elenca le battute, spiegandone il fine narrativo, pronunziate dal gondoliere Zorzi e dai pescatori di mare nell'ultimo capitolo della Parte Prima.⁵⁰³

Che da questo momento l'invio dei testi sarà ininterrotto lo annunzia a Giuseppe Treves nel modo seguente:

501 [Chiara traccia del *T* 29 anche si scorge nel fondamentale episodio, immediatamente successivo a quello di Radiana di Glanegg, della Parte Seconda, *F*, p. 329: «Essi avevano combattuto, col fiato nel fiato, col cuore contro il cuore; s'erano congiunti come in una mischia». In realtà, l'immagine degli amanti-nemici è un *tópos* di lunga durata nel romanziere. Installatosi già nel *Trionfo*, tale motivo costituirà il nerbo della drammatica chiusa del *Forse che si forse che no*. Sicura l'originaria derivazione dal Barbey d'Aureville: cfr. Tosi 1981 (a), *Appendice 2*, pp. 51-52, ora anche in Rasera 2013, 2, pp. 922-923 in particolare].

502 Antonio Fradeletto (1858-1930, letterato veneziano poi uomo politico) fu tra i promotori e dal 1895 Segretario Generale della Biennale di Venezia. In quella occasione conobbe Gabriele d'Annunzio. Per altre notizie a riguardo, v. Damerini 1943, *passim*. [Per le frasi tradotte in veneziano dal Fradeletto, cfr. *APV*, lemma 1475, Inv. 19274-19275, cc. 12 manoscritte, con allegata lettera del Fradeletto (cc. 2). Si veda anche «Inventario dei manoscritti di d'Annunzio al Vittoriale». *QD*, 36-37, 1967-1968, p. 209].

503 [Per la corrispondenza con il Fradeletto, che tradusse le battute del sornione Zorzi, cfr. anche Damerini 1943, pp. 81-82].

A Giuseppe Treves, La Capponcina – Settignano di Desiderio, 28 settembre 1899⁵⁰⁴

Carissimo,

tu persisti a credere di aver ragione. Ma finché tu non mi vorrai considerare come un essere prodigioso e quasi divino, fuor d'ogni legge comune, non potremo andar d'accordo.

Un fatto solo *vale*, ed è questo: io lavoro. Il resto non mi riguarda.

Ho mandato altro manoscritto al Brunetti;⁵⁰⁵ seguirò a mandarne. Ma credo che l'*intero* manoscritto non sarà pronto prima del 15 di novembre [...].

[...] Credo che, dopo aver compiuta questa fatica, abbandonerò la letteratura. Da alcuni giorni sono entrato nell'Ordine Terziario di San Francesco. L'inchiostro mi nausea. Sono attirato verso la santità e verso i ruscelli.

Il tono è diventato improvvisamente ironico. Lo scrittore suggella la Parte Prima; l'editore, in credito di 3.000 lire (somma notevole), esercita un discreto ricatto sull'incorreggibile autore. Il d'Annunzio risponde con questi argomenti: «considerami un essere prodigioso, fuor d'ogni legge comune; d'altronde, compiuto il *Fuoco*, abbandonerò la letteratura e, attirato verso la santità, mi voterò alla povertà, e tu, editore, non sarai più in credito, ma avrai perduto la gallina dalle uova d'oro». In questo modo il poeta ci ricorda che, se in Arte egli eleggeva il paludamento dei suoni e i significati sublimi,⁵⁰⁶ nella Vita, con i provocatori, sapeva far uso dell'ironia. Il d'Annunzio sta ora ponendo rimedio, con una rapidità da grande 'imprenditore', all'annoso ristagno nei confronti della Casa editrice e del traduttore. Nella vertiginosa organizzazione della stesura alcuni passaggi necessitano conferme ancora non disponibili. Per esempio, i testi dialettali, sollecitati al Fradeletto il 28 settembre, saranno disponibili soltanto a ottobre inoltrato,⁵⁰⁷ a manoscritto autografo ulteriormente avanzato e a bozze ferme. È la conferma di un testo definitivo allato della stesura, ma aperto sulle bozze a possibili variazioni. La legge della rapidità sovrasta

504 [LT, 32, p. 553].

505 Dal 1868 Enrico Brunetti percorse tutta la sua carriera nella tipografia Treves di Milano, fino ad assumerne la direzione (cfr. Grillandi, M. (1977). *Emilio Treves*, Torino: Utet, p. 260 e *passim*). Il d'Annunzio lo nomina *il buon Brunetti* in una lettera a Guido Treves del 19 settembre 1921: v. *Catalogo delle lettere di G. d'Annunzio al Vittoriale*. 2 voll. In: QD, 42-43, 1976. Direttore E. Mariano. Gardone Riviera: Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, p. 882, vol. 2.

506 [Riguardo a tale costante dell'arte dannunziana, sempre valida l'indagine di Turchetta, G. (1993). *La coazione al sublime: Retorica e semantica dei romanzi dannunziani*. Firenze: La Nuova Italia].

507 [Il Fradeletto risponderà in data 7 ottobre].

tutta la seconda Parte del *Fuoco*. In questa situazione, gli eventuali riferimenti alla c. 16081 (25 luglio 1899) dovranno ormai essere valutati di volta in volta. Il romanziere uscirà dunque dal tunnel della Parte Prima con un materiale narrativo tutto da verificare, sia per il «dramma di passione», sia per il *drama* da offrire al «popolo», ed è probabile che egli ancora non realizzi come entro simile materiale abbia spazio una sola Protagonista.

Già il titolo che il d'Annunzio assegnerà alla Parte Seconda, «L'impero del silenzio», lascia prevedere dei cambiamenti. E però il séguito attualizza qualcosa anche del *nuovo* romanzo vagheggiato al posto del *Fuoco* nel carteggio con il Treves.⁵⁰⁸ Identifichiamo, allora, codesto «romanzo nuovo» nei 18 capitoli della Parte Seconda, stesi tra l'ottobre del 1899 e il febbraio del 1900.

Capitoli 1-3 (*F*, pp. 321-346)

La novità fondamentale nel passaggio dalla prima alla seconda Parte è riscontrabile nel trattamento delle presenze femminili. La prima spontanea reazione di Foscarina è ancora d'ordine passionale: «andarmene, scomparire, lasciarti libero con la tua sorte...» (*F*, p. 335). Ma una fuga non risolverebbe il problema creativo di Stelio Èffrena, nel quale la donna è totalmente coinvolta. Tale è il senso – in apertura al capitolo 3 (*F*, p. 335) – delle improvvise battute sia di Foscarina («Questa cosa io posso, che l'amore non può!»), sia di Stelio («sì, sì, più che l'amore, io so che tu puoi darmi più che l'amore; e nulla vale per me questo che tu puoi darmi»). I due capitoli iniziali hanno invece il compito di chiudere le ragioni passionali di Vita della Parte Prima, qui simboleggiate dalla Contessa di Glanegg e dalla sua scelta funebre: «La calle era soletta [...]», «Tutto era [...] cenere» (*F*, pp. 325 e 328).

A questo punto, nel capitolo 3, le valenze tematiche dell'opera mediterranea esplicitano anch'esse significati nuovi, ovvero opposti a quelli della germanica «opera integrale», così come li aveva intesi Richard Wagner nel chiudere il *Crepuscolo degli dei* con un passaggio dall'Arte alla Vita. Si evidenzia ormai un'area di valori, dalla Vita all'Arte, tracciata sulla misura dei protagonisti Stelio e Foscarina, e però Gabriele d'Annunzio, cui il più semplice degli atti di Eleonora Duse bastava a rivelare verità ignote e la sola presenza di lei insufflava nello «spirito una fecondità incalcolabile» (*F*, p. 342), identifica quest'area di valori «nel mondo dei miti innumerevoli ch'eran nati dalla loro eternità» (p. 340). La conclusione suona: «L'errore del tempo era scomparso; le lontananze dei secoli erano abolite. L'antica anima tragica era presente nell'anima novella. Con la parola e con la mu-

508 Si vedano le lettere a Giuseppe Treves del 7 agosto e del 13 settembre 1899 [«Certo preferirei di comporre un romanzo nuovo», «perché era preferibile rinunciare a quell'opera e intraprenderne un'altra»: cfr. *LT*, 28, p. 549, e 29, p. 550].

sica il poeta ricomponere l'unità della vita ideale» (p. 346).⁵⁰⁹ Simile *vita ideale* presuppone che Foscarina sia motivata dalle passioni dell'Arte e «scevra» da rivalità nei confronti di Donatella, mentre nella realtà vissuta, degli anni del *Fuoco* e delle *Laudi* (1897-1904), Eleonora Duse continuerà a comportarsi da donna innamorata, non altro. Comunque sia, il trasferire alla genesi attuale «l'antica anima tragica» diventa lo strumento col quale il romanziere della Parte Seconda potrà rappresentare *La città morta* e fare così di Stelio un drammaturgo moderno.⁵¹⁰

Stesa tra l'ottobre 1899 e il febbraio 1900, la seconda e conclusiva Parte del romanzo risulterà un seguito di episodi staccati nei quali unico protagonista è Stelio, con e senza Foscarina. Le cinque parti della trama nella precedente c. 16081 risultano ora potenzialmente superate.

Capitolo 4 (*F*, pp. 347-352)

Il capitolo 4 presenta Richard Wagner alla fine dei suoi giorni, a Venezia, stanco ma vittorioso nella battaglia musicale per i miti germanici. Stelio Effrena riconosce la vittoria di Wagner, ma, da poeta-musicista oramai alla pari, si prepara alla battaglia opposta: quella per i miti mediterranei.

Capitolo 5 (*F*, pp. 352-371)

La stesura è databile intorno all'ottobre-novembre 1899. Durante un vertiginoso scambio concettuale e ideativo con l'amico Daniele Glàuro per i vicoli di Venezia, il protagonista del *Fuoco* giunge a identificare l'«opera integrale», di suoni e di contenuti mediterranei, da opporre alla germanica del Maestro Richard Wagner.⁵¹¹ In buona sostanza, Stelio individua l'evolversi nella modernità dell'opera in musica monteverdiana.

509 [L'autore del *Fuoco* riecheggia qui in parte la lettera del 13 ottobre 1896 ad Angelo Conti a proposito della *Città morta*: «Sono riuscito ad abolire il Tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti»: *LDC*, 18, pp. 20-21: in particolare si veda p. 21].

510 Su questa linea, Maria Teresa Marabini Moevs chiudeva il suo studio sull'opera del d'Annunzio: cfr. «*La città morta*»: *l'innesto del mito*, in Marabini Moevs 1976, pp. 313-335.

511 [È il consistente episodio, rispondente a *F*, pp. 353-369, che segue all'incontro con Wagner cui i due amici hanno prestato soccorso. Tra una definizione teorica e l'altra, spesso mutuata dall'idee del Conti sulla tragedia classica, Stelio, in una sorta d'allucinata visione, evoca le immagini della *Città morta*, producendo così agli occhi di Daniele Glàuro uno *specimen* della 'sua' tragedia moderna. Altre pagine di capitale importanza saranno quelle in cui Foscarina, la cieca «rivelatrice», e «l'animatore» Stelio, co-agendo empaticamente, l'una per impulsione dell'altro, daranno vita a momenti intensissimi della tragedia (*F*, pp. 471-474): «Tu sei là, presso la soglia della principessa schiava; e tu palpi la maschera... Che dirai tu?

Già abbiamo documentato, per la fine della prima Parte (*F*, p. 281 e sgg.), come la contemporanea lettura dell'*Histoire de l'Opéra* di Romain Rolland avesse suggerito al d'Annunzio l'autobiografica *persona* di Stelio Èffrena, che, sulle orme di Claudio Monteverdi, avverte sussultare dentro di sé la propria creazione.⁵¹² Qui, ora, lo stesso Èffrena rievoca la lezione della Grecia tragica del V secolo «perché ci fosse dato di creare l'arte nuova» (*F*, p. 355):

- Ah, poter rendere alla melodia la sua semplicità naturale, la sua perfezione ingenua, la sua divina innocenza; trarla tutta viva dalla sorgente eterna, dal mistero stesso della Natura, dall'anima stessa delle cose universe! (*F*, p. 355)

- [...] Io non voglio risuscitare una forma antica; voglio inventare una forma nuova, obbedendo soltanto al mio istinto e al genio della mia stirpe, così come fecero i Greci quando crearono quel meraviglioso edificio di bellezza, non imitabile, che è il loro drama. (p. 356)

[...] per mezzo della musica, della danza e del canto lirico creo intorno ai miei eroi un'atmosfera ideale in cui vibra tutta la vita della Natura [...] perché vorrei che, come le creature di Eschilo portano in loro qualche cosa dei miti naturali ond'escirono, le mie creature fossero sentite palpitare nel torrente delle forze selvagge, dolorare al contatto della terra, accomunarsi con l'aria, con l'acqua, col fuoco, con le montagne, con le nubi nella lotta patetica contro il Fato che deve essere vinto, e la Natura fosse intorno a loro quale fu veduta dagli antichissimi padri: l'attrice appassionata di un eterno drama. (p. 361)

I passi testimoniano da una parte l'importanza dei miti mediterranei e, dall'altra, l'ambiguità dell'operazione. Il romanziere è ormai consapevole del patrimonio storico-culturale su cui fondare la propria creatività; l'ambiguità si affaccia, tuttavia, quando si fa dire a Stelio ch'egli non mira a resuscitare il dramma greco del V secolo, ma ad elaborare una propria visione del «drama» assimilabile a quella dei miti naturali di Eschilo. In tal modo, nel delineare la poetica del suo drammaturgo, il romanziere Gabriele d'Annunzio nomina le montagne, il fuoco, l'acqua, l'aria, la terra, senza però avvedersi che simili riferimenti s'identificano con le immagini da lui

[...] l'animatore le lasciò libere le mani che fecero il gesto di tentare l'oro sepolcrale. | Ella disse, con una voce che creò la forma tangibile: | - Com'è grande la sua bocca!» (p. 473)].

⁵¹² [Sulle orme di Claudio Monteverdi, ma anche della «musa tragica» incarnata da Foscarina: «L'animatore, con un altro brivido, sentì sussultare entro di sé l'opera ch'egli nutriva, ancora informe ma già vitale; e tutta la sua anima si inclinò [...] verso la potenza di fecondazione e di rivelazione ch'emanava dalla donna dionisiaca», *F*, p. 282].

stesso utilizzate il 7 luglio 1899, quando informava Giuseppe Treves della nascita delle *Laudi* da un «bagno nel silenzio delle cose naturali». ⁵¹³ Ed ora, avvalendosi d'una simbologia equivalente, egli intende riconoscere un fondo di grecità all'arte del suo protagonista. Tale riconoscimento è condotto pel tramite della *Città morta*, che, nel romanzo, figura come opera di Stelio Æffrena. L'insieme di musica, danza, canto, costituisce l'«opera integrale» mediterranea, strutturata come segue: da una parte la musica, dall'altra l'«episodio tragico». ⁵¹⁴ La musica (con la danza) ha il compito di aprire e di chiudere sinfonicamente il dramma. Nel centro, il silenzio musicale viene occupato totalmente dall'*episodio* attraverso una Parola che aspira al canto (*F*, p. 360). ⁵¹⁵ Una parola siffatta, tra «le materie atte ad accogliere il ritmo», è definita «fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione» (p. 356). Così isolato, l'«episodio tragico» della *Città morta* identifica nella Vita la Morte, e viceversa. In tale processo la Natura assume un significato assoluto, per cui il fratello che ama e desidera la sorella, uccidendola, compirebbe nell'Assoluto un «Atto puro» a favore della Vita. ⁵¹⁶ Entro simile struttura l'«opera integrale» è un'ipotesi d'arte che comincia e finisce con Stelio Æffrena in quanto drammaturgo-musicista. In una realtà di Vita, al di fuori dalle teorizzazioni del *Fuoco*, all'Arte del d'Annunzio - poeta, non altro - resta la Parola, fondamento d'ogni creare, compreso quello drammaturgico. È il senso della battuta conclusiva attribuita a Daniele Glàuro: «Tu puoi creare. Che altro cerchi?» ⁵¹⁷

513 [LT, 27, p. 547].

514 [Nel preciso senso di parte dialogata, o serie di scene, intervallata dal canto del coro nell'orchestra con accompagnamento di musica e danza (*stásimon*)].

515 [Fondamentale, per intendere l'assunzione in chiave moderna (metaforicamente monterverdiana, in realtà tutta dannunziana) dell'antica struttura tragica, è il passo di *F*, p. 360 cui appunto si sta riferendo l'A.: «Quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura. Le persone sembrano quivi emergere dal mare sinfonico come dalla verità stessa del celato essere che opera in loro. E il lor linguaggio parlato avrà in quel silenzio ritmico una risonanza straordinaria [...], poiché sarà animato da una continua aspirazione al canto, che non si potrà placare se non nella melodia risorgente dall'orchestra alla fine dell'episodio tragico». Assai stretta la vicinanza di questi luoghi del romanzo alle riflessioni del 'vero' Daniele Glàuro, comparse sul *Marzocco* il 23 luglio e il 10 settembre 1899, ossia nel pieno della stesura del *Fuoco*, intorno a *Il ritmo nella poesia* e, soprattutto, a *Il ritmo nella musica*: ora anche in Conti 2000, pp. 166-167 e 168-171].

516 [«Sotto la cittadella di Micene, nell'avvallamento, è una fonte detta Persèia [...]. In lei, nel puro elemento, si compirà l'Atto puro che è il fine della tragedia nuova. Su la sua acqua gelida e chiara si addormenterà la vergine destinata a morire "priva di nozze" come Antigone. Comprendi? L'Atto puro segna la sconfitta dell'antico Destino. L'anima nuova rompe a un tratto il cerchio di ferro ond'è stretta, con una determinazione generata [...] da un lucido delirio [...], che è come una più profonda visione della Natura»: *F*, p. 365].

517 [*F*, p. 371].

Appendice

1 Conclusioni

[Trattasi di un corpo di annotazioni formulate in ordine sparso e afferenti a luoghi diversi: alcune in realtà già confluite nel saggio, altre con valore di approfondimento e di esplicitazione, altre di semplice *pro memoria* per spunti da sviluppare. Il carattere irrelato di tali osservazioni, che l'A. si proponeva di utilizzare per la composizione di un capitolo finale, ci ha proibito, pena il completo stravolgimento dell'originale, di riproporle al lettore per mezzo di un'articolazione compiuta. Si è pertanto ritenuto preferibile un riporto senza intervento alcuno, fatta salva una minima revisione della veste grafica secondo i criteri generalmente adottati. Per le parti visibilmente fruite o richiamate nel corso dell'opera si sono forniti riferimenti in nota].

1

La *natura*, la *sorte*, il *caso*; lo strumento lirico musicale.

Al Poeta (come ad ogni uomo) è consentito di accedere alla conoscenza, alla sapienza, in più [egli] può consumarne i valori in una pagina scritta. Al poeta manca (deve mancare) l'organizzazione del sapere dentro un sistema a confronto di altri sistemi. Ma il suo sistema esiste ed è riconoscibile nel momento in cui vengono fermati e spiegati i semantemi che circoscrivono nella pagina scritta la sua visione del mondo. I semantemi del d'Annunzio emergono alla fine del suo *iter* di poesia, da lui percorso nello spazio di una generazione (un quarto di secolo) da *Intermezzo* 1880 alle *Laudi* (1903-1904). In questo *iter*, i riferimenti cronologici, più o meno ragionati, sono:

- dicembre 1888 - *Il Piacere* (il verso è tutto)
- aprile 1894 - *Il Trionfo della Morte* (prosa sinfonica)
- gennaio 1895 - Intervista di U. Ojetti (il romanzo)
- luglio 1899 - *Le Laudi* (cantare le cose naturali) settembre 1902

settembre 1902 – Colloquio con R.R. [Romain Rolland] (la musica).¹

2

Il comportamento, le soluzioni... rispetto ad alcune essenze universali dell'Uomo (valgono in ogni luogo del pianeta) e non relativamente a quel luogo, a quella cultura storica, *il tempo, la salvezza, la vita, l'etica, la politica, l'inter-esse*.

Misurare le scelte del d'A., che sono – come è norma per l'Artista – una scelta di cultura storica. Ebbene, a partire dal viaggio del 1895, il d'A. si avvia a confrontarsi con il modello di cultura presocratica...²

3

Il séguito creativo alla data del febbraio 1900 (16 febbraio) è un percorso espugnato dalle esperienze vissute a partire dall'incontro (il secondo) con la Duse nel settembre 1895.³

Il percorso si svolgerà autonomo fino alle date 1904-1905 (*Laudi e Fiaccola*). Il creativo di quel percorso deve la visione del mondo alle lezioni e alle presenze della Duse e del Rolland. Nel momento che diventa creativo, quel percorso apparterrà solo al Poeta e potrà prescindere da qualunque fisica presenza dei due suggeritori.

Nel periodo febbraio 1900-febbraio 1905 si possono solo individuare isolati incontri che presentano altrettanti momenti chiarificatori-essenziali della

1 Cfr. Testo, 2.3.5, *Hanno inizio le Laudi*, in cui manca tuttavia il riferimento su menzionato a Romain Rolland. In effetti, il musicologo francese si sarebbe recato in visita alla «Capponcina» il 16 settembre 1902, recando ampia testimonianza dei cinque giorni trascorsi in casa del poeta nel suo *D'Annunzio et la Duse*. Durante tale soggiorno, Rolland rimaneva colpito dal trasporto, violento fino alle lacrime, di d'Annunzio per la musica: per tutto ciò, si veda Tosi 1963, in Rasera 2013, pp. 275-278. Cfr. anche la *Conclusione* 3.

2 Da intendersi come termine primo di un'intera linea di *macrofonti* componenti la *Weltanschauung* dannunziana: cfr. *Conclusione* 4.

3 Cfr. Testo, 2.1.1 *Incunaboli del Fuoco* [...], con riferimento al *Taccuino* 6, 26 settembre 1895 (*T.T.1*, p. 77).

visione del mondo espugnata nel periodo precedente (settembre 1895-febbraio 1900). Nomino: l'incontro alla Capponcina con Romain Rolland del settembre 1902; con la dichiarazione assoluta del valore universale della espressione 'musica' (Beethoven)...*etc...*? Per es. la lettera di G. d'A. alla Duse luglio (?) 1904.

4

Gli elementi formativi, i suggeritori, per la visione del mondo di d'A. sono pochi, riconosciuti, non uniformi, per non dire opposti:⁴

Wagner - Nietzsche
Romain Rolland
Eleonora Duse
Presocratici

5

(3 agosto 1897)

La «parola» / nel romanzo il d'A. aveva riconosciuto un valore che oltrepassa la pura rappresentazione estetica (è il valore della parola di Carlo Emilio Gadda..., op.[oppure] di Pirandello...): ora il d'A. fa una scelta: la parola come pura rappresentazione estetica e ritiene di assegnarla al *Teatro* (la «parola» come rivelazione della *Bellezza*):

In Germania? H. v. Hofmannsthal?, Stefan George [?]
In Francia?
In Spagna?
In Inghilterra? (O. Wilde?)

4 Cui l'A. attribuisce il valore di *macrofonti*.

6

- Non si è mai considerata l'opera e la vita di G. d'A. sotto l'aspetto e il valore dell'etica: nel senso classico: perché devo fare una certa cosa? - la risposta è automatica, dal momento che il d'A. ha individuato *la propria identità* rispetto alla sua visione del mondo. Il fine di *coniugare l'arte con la vita è etica* ... (di qui, il 'manifesto' a Giuseppe Treves del 7 luglio 1899).⁵

- Per gli incontri familiari, E. Duse fu non tanto il *meglio qualificato*, ma l'unico *Erlebnis*.

7

Il teatro di d'A.

Fino alla *Francesca* (1901) l'azione teatrale era in gran parte raccontata, secondo la struttura della tragedia classica che aveva tra i suoi vertici qualcuno che raccontava un fatto, un'azione, una catastrofe. Solo con la *Francesca* l'azione [sarà] 'agitata' sul palcoscenico ininterrottamente... (v. *I Sogni, La città morta, La Gioconda*...).

8

A proposito del *Romanziere* e della vocazione alla *poesia*.

'Narratore', nel senso di chi rappresenta situazioni osservate nella società degli uomini, il d'A. fu solo nel periodo del suo verismo-positivismo (cfr. G. Verga) e l'oggetto fu ogni volta la realtà del meridione d'Italia, in particolare quella abruzzese (*Le Novelle della Pescara* ne sono la *summa*). Alle situazioni 'osservate' appartiene anche il *Giovanni Episcopo* romano. Tutto il resto narrativo, dal *Piacere* (1889) al *Forse che sì forse che no* (1910), non risultò mai da un osservare in pieno distacco da sé stesso, ma da un trasporre cose vissute, esperienze autobiografiche. L'oggetto raccontato non è fuori, è dentro al Narratore. È una situazione creativa che ubbidisce più alla sensibilità della *poesia* che alla legge della *prosa*. Il d'A. si com-

⁵ Cfr. ancora Testo, 2.3.5, *Hanno inizio le Laudi*. Per la lettera a Giuseppe Treves, v. *LT*, 27, pp. 546-548, ove al «nodo irrisolto della prosa ora il d'Annunzio può contrapporre la facilità e la felicità della poesia ritrovata».

portò sostanzialmente da Poeta anche e proprio quando fu il Romanziere, più o meno, di sé stesso.

9

RAINACH (?) citato ripetutamente da G. Tosi, p. 19:⁶

«Le paganisme a six mille ans: il est jeune comme au premier jour» (R[einach], p. 84), «... tout émanait de la nature...» (R., p. 85), «Plus je prolonge mon voyage en Grèce, et moins je comprends la lutte chrétienne de l'âme et du corps... On est un...» (R., p. 138),⁷ «On demande parfois quel mot d'ordre il convient de proposer à l'avenir... celui-ci: "Il faut revenir à la nature"» (R., p. 5).

10

R.R. e E.D. [Romain Rolland e Eleonora Duse] hanno in comune, nel loro rapporto con G. d'A., un punto fondamentale: ambedue hanno cercato di *capire* l'oggetto del loro interesse, e hanno creduto che valesse la pena di capirlo, registrando semmai la propria diversità.⁸ Le due operazioni erano tra loro sincroniche, e però il d'A. da capire era il medesimo.

6 *Scilicet* Reinach: le citazioni su riportate dal reinachiano *Voyage en Orient* (Paris, Charpentier, 1879, 2 voll.) sono appunto ricavate da Guy Tosi (cfr. Tosi 1947, p. 19). L'interesse di d'Annunzio per l'opera di Joseph Reinach, uomo politico e giornalista esperto di storia balcanica, sarà ben attestato durante gli anni del conflitto mondiale, *La Serbie et le Montenegro* figurando in una lista di libri ricevuti in prestito dalla Biblioteca Marciana (cfr. A. Andreoli, *I libri segreti. Le Biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, Roma, De Luca, 1993, p. 359). La conoscenza di Reinach, tuttavia, non era puramente libresca, avendo d'Annunzio frequentato l'intellettuale francese nel periodo della guerra: cfr. G. Tosi, *La vie et le rôle de d'Annunzio en France au début de la Grande Guerre (1914-1915)*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 115-123.

7 È interessante il riporto completo di questa citazione: «Ici, l'harmonie de l'être est exquisite. Le corps n'est plus qu'une grande fleur dont l'âme est le parfum». Un asserto, infatti, del tutto in linea con la visione della greicità espressa anche dal Taine della *Philosophie de l'Art*, opera notoriamente cara a d'Annunzio.

8 Questa affermazione affiora in più luoghi del Testo. Se il tentativo di comprensione da parte della Duse s'intende costante, quello del Rolland è evidenziato in 2.4 *Dal 25 luglio 1899 al 13 febbraio 1900*, 2.4.3 in particolare (a proposito del soggiorno zurighese del poeta e la Duse nel settembre 1899) e già in 2.3.1, *Interruzione: la donna-attrice nella Vita e nell'Arte dell'uomo-poeta* (a seguito dell'incontro col Rolland presso la contessa Caetani-Lovatelli, Roma, 9 maggio 1897).

11

L'autobiografismo che è alla base della sua esperienza, della sua visione del mondo, è segno che la creatività di un d'A. si esprime al meglio non attraverso la prosa di romanzo, ma attraverso la Poesia, in ogni sua applicazione (lirica, narrativa...)⁹

12

Il rapporto Duse-d'A., che si chiude e si riapre con la morte della Duse, ha sempre sofferto della terza persona 'Enrichetta': Amore e odio. La ripresa 1933-1934, voluta da Enrichetta che venne al Vittoriale consapevolmente, deve essere interpretata come una pacificazione superiore.

13

(Conclusione oppure Introduzione?)¹⁰

[I critici] Hanno esaminato, spiegato, penetrato, tutti gli strumenti, i metodi, le maschere... i mascheramenti, i giochi della sua struttura, hanno concentrato l'attenzione sulle pareti dell'edificio, con il massimo disinteresse per i contenuti dell'edificio, per le ragioni e le finalità dei metodi, delle maschere...

14

Ricordare il giudizio finale di R.R. [Romain Rolland], aprile 1900: preferiva la Prima Parte alla Seconda [del *Fuoco*].¹¹

9 Cfr. la *Conclusione* 8.

10 Riflessione effettivamente collocata nella *Premessa* introduttiva: cfr. *Per una dichiarazione di metodo*, n. 13 e relativo testo.

11 Cfr. Tosi 1963, in Rasera 2013, pp. 262-267. Rolland individuava (e giustamente) nel romanzo dannunziano «deux livres [...]: une partie d'éternité que j'admire, et une partie de vie réelle qui m'intéresse [...]. Je vois donc dans le Feu un poème qui enfonce ses racines dans une crise de votre vie, et où les douleurs et les joies quotidiennes sont transmuées en images éternelles. C'est le droit de l'œuvre d'art» (p. 265).

15

Il teismo andava bene per la visione meccanicistica del mondo, per l'universo di Newton regolato da leggi immutabili (*è il mondo delle generazioni fino a d'Annunzio*).¹² La fisica quantistica ci ha rivelato un mondo probabilistico, dove domina l'incertezza. E le nuove teorie del caos e della complessità mostrano che il futuro non è più contenuto nel passato, ma in gran parte imprevedibile, aperto al divenire (*è il mondo del terzo millennio che dovrà rifondare il rapporto della storia: Passato - Presente - Futuro*).

Il secolo XX, nell'Arte, nella Filosofia, nella Scienza, rappresenta il passaggio dai valori di ieri a quelli di domani.

16

In Italia la mancata Riforma protestante è stata causa di quanto si è conservato e di quanto non si è trasformato, a partire dal Seicento, nella politica, nella economia, nella scienza, nell'arte, nella filosofia, nella morale, nel costume, determinando, a confronto del mondo protestante, ogni arretratezza documentabile.

I segnali di un recupero cattolico si avvertono nel corso del secolo XX, e si attuano dopo la seconda guerra mondiale, con il Concilio Vaticano II.

17

Il concetto di sublime usato dal d'A.

L'uso filosofico-religioso e letterario del termine ha inizio in Germania, con il primo Romanticismo, [esso] troverà nella musica un accoppiamento ideale, e in Wagner il creatore che lo realizzerà nell'Arte.

Cfr. nel dattiloscritto ff. 13-14, *Dichiarazione di metodo*.

Cfr. I. Kant, in L. Mittner, 2, p. 563 sgg. (Arte-Vita)

¹² *Conclusion* da ricondursi al Testo, in 2.1.1, *Incunaboli del Fuoco* (intervista di Ugo Ojetti, gennaio 1895). L'annotazione s'inscrive nell'interesse, largamente positivistico, di d'Annunzio per la conciliazione fra arte e scienza e la loro coniugazione in ambito narrativo.

Nessuno si sogna di cercare e di chiedere alla visione del mondo di un poeta (G. d'A., *Laudi*, «O vita, o vita!...») una ragione e una struttura scientifica. Ma è un fatto che le espressioni e le analogie liriche del d'A. non sono mai in contraddizione con l'essenziale delle più moderne ipotesi scientifiche di matematica e di astronomia.

Il *medium* di codesto essenziale resta per la poesia del d'A. il *mito* trasmesso dai frammenti e dai testi dei sapienti e dei poeti prima di Socrate.

(In *Taccuini*)

A proposito della contraddizione 'Romanzo vs. Poesia' (gennaio 1895, 2 agosto 1897, 7 luglio 1899, 7 agosto 1899...)¹³

Nella Seconda Parte [del *Fuoco*] troviamo + Poesia e - Romanzo, + Sogni (Murano, infanzia di Foscarina, S. Francesco del Deserto...) e - Narrazione realistica, + Narrazione idealizzante.

La Seconda Parte è meno *romanzo* della Prima Parte (è la conseguenza della scelta *Poesia*; le *Laudi* sono tuttora in atto: ed emergono, ora, anche nel *Fuoco* gli elementi che sostengono la Poesia).

Cfr. il giudizio di R.R. [Romain Rolland] dell'aprile-maggio 1900, che preferisce la Prima Parte.

¹³ Date afferenti a documenti ampiamente citati e commentati nel Testo. Cfr., rispettivamente, l'intervista rilasciata a Ugo Ogetti (gennaio 1895); la pubblicazione dell'articolo *La Rinascenza della Tragedia* (*La Tribuna*, 2 agosto 1897); la lettera-'manifesto', che sancisce la nascita delle *Laudi*, a Giuseppe Treves (Marina di Pisa, 7 luglio 1899, in *LT*, 27); la lettera, sempre a Giuseppe Treves, in cui il poeta annuncia il progetto d'articolazione delle *Laudi* in sette libri e tre volumi (Settignano, 7 agosto 1899, in *LT*, 28).

Apparati

1 Sigle e riferimenti bibliografici¹

AGV	Archivio Generale del «Vittoriale degli Italiani».
APV	Archivio Personale del «Vittoriale».
<i>Atti d'A</i>	Atti Convegni dannunziani.
BPV	Biblioteca Privata del «Vittoriale».
BV	Biblioteca del «Vittoriale».
CDH	<i>Carteggio D'Annunzio – Georges Hérèlle.</i>
<i>IaD</i>	<i>Interviste a d'Annunzio.</i>
LDC	d'Annunzio, G. <i>Lettere ad Angelo Conti.</i>
LDN	d'Annunzio, G. <i>Lettere a Enrico Nencioni.</i>
LT	d'Annunzio, G. <i>Lettere ai Treves.</i>
PdR: A.A	d'Annunzio, G. <i>Prose di ricerca: L'Allegoria dell'autunno.</i>
PR: P, GE, I, TM, VR, F	d'Annunzio, G. <i>Prose di romanzi: Il piacere, Giovanni Episcopo, L'Innocente, Trionfo della morte, Le vergini delle rocce, Il fuoco.</i>
QD	<i>Quaderni dannunziani.</i>
QdV	<i>Quaderni del Vittoriale.</i>
SG	d'Annunzio, G. <i>Scritti giornalistici.</i>
T.T.I (T)	d'Annunzio, G. <i>Taccuini</i>
T.T.II (AT)	d'Annunzio, G. <i>Altri Taccuini.</i>
TSM	d'Annunzio, G. <i>Tragedie, sogni e misteri.</i>
VS	d'Annunzio, G. <i>Versi d'amore e di gloria.</i>

¹ Aggiornamenti inclusi. Si precisa che figurano qui raccolte anche le voci bibliografiche relative al paragrafo 0.3 dell'*Introduzione (Ai margini di questo studio: dalla Rosa al Melagrano, 'travestimenti' dannunziani e l'arte del romanzo futuro)*.

2 Bibliografia generale

2.1 Fonti primarie: opere di Gabriele d'Annunzio

2.1.1 Raccolte

d'Annunzio, G. (1939-1950). *Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio*. A cura di Egidio Bianchetti. 9 voll. Milano: Mondadori.

d'Annunzio, G. (1949-1950). *Tutto il teatro di Gabriele d'Annunzio: Tragedie, sogni e misteri*. Con un Avvertimento di Renato Simoni. 2 voll. Milano: Mondadori.

d'Annunzio, G. (1965). *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella. Milano: Mondadori.

d'Annunzio, G. (1976). *Altri Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti. Milano: Mondadori.

d'Annunzio, G. (1982; 1984). *Versi d'amore e di gloria*. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Introduzione di Luciano Anceschi. 2 voll. Milano: Mondadori.

d'Annunzio, G. (1988; 1989). *Prose di romanzi*. A cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini. Introduzione di Ezio Raimondi. 2 voll. Milano: Mondadori, voll. 1 (a c. di Annamaria Andreoli) e 2 (a c. di Niva Lorenzini).

d'Annunzio, G. (1996; 2003). *Scritti giornalistici*. A cura di Annamaria Andreoli. 2 voll., vol. 1 (1882-1888): testi raccolti e trascritti da Federico Roncoroni (1996), vol. 2 (1889-1938): testi raccolti da Giorgio Zanetti (2003). Milano: Mondadori.

d'Annunzio, G. (2005). *Prose di ricerca, di lotta, di comando*. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti. 2 voll. Milano: Mondadori.

d'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti. 2 voll. Milano: Mondadori.

Oliva, G. (a cura di) (2002). *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*. A cura di Gianni Oliva con la collaborazione di Maria Paolucci. Lanciano: Carabba.

2.1.2 Scritti singoli

d'Annunzio, G. (1895). *L'Allegoria dell'Autunno: Omaggio offerto a Venezia*. Firenze: Paggi.

d'Annunzio, G. (1978). *Le Vergini delle Rocce*. A cura di Giansiro Ferrata. Milano: Mondadori.

d'Annunzio, G. (1988). *Alcyone*. Edizione critica a cura di Pietro Gibellini. Milano: Mondadori.

- d'Annunzio, G. (1967). *Il fuoco*. A cura di Giansiro Ferrata. Milano: Mondadori.
- d'Annunzio, G. (1990). *Il fuoco*. A cura di Anco Marzio Mutterle. Milano: Mondadori.
- d'Annunzio, G. (2009). *Il fuoco*. Introduzione di Pietro Gibellini, con note di Filippo Caburlotto. Milano: Rizzoli.
- d'Annunzio, G. (2012). *L'Innocente*. Prefazione di Pietro Gibellini. Introduzione e note di Maria Rosa Giacon. Milano: Rizzoli.

2.2 Carte e carteggi

2.2.1 Manoscritti

- Copia cianografica del *Fuoco*: APV, lemma 1189, Inv. 17230, LXXIV, 2, cc. 1-468, e lemma 2898, Inv. 33422, IX, 4, cc. 469-1004.
- «Appunti per *Il Fuoco*»: APV, lemma 127, Inv. 1630-1698, XV, 2, cc. 67 parzialmente num.
- «Carte trovate sugli scrittoi dell'Officina alla morte di Gabriele d'Annunzio. Cartella I»: APV, lemma 1148f, Inv. 16081/LXXII, 3.
- «Dagli scrittoi dell'Officina. Cartella XX»: APV, lemma 1167b, Inv. 16896-16897, LXXIII, 1.
- Il Fuoco*: APV, lemma 1475, Inv. 19274-19275, LXXVI, 5.
- Alcyone*: «La sera fiesolana. 17 giugno 1899», in APV, lemma 52, Inv. 439-443, IX, 1, cc. 5.
- «Nota per *Alcione. La Tregua*», in APV, lemma 51, Inv. 438, IX, 1, c. 1.
- «Bocca d'Arno», in APV, lemma 55, Inv. 477, IX, 1, cc. 3.
- Lettere di Gabriele d'Annunzio a Emilio Treves 1885-1915*: APV, Microfilm della «Raccolta dannunziana» della Biblioteca Nazionale di Roma.
- Lettere ad Emilio Treves, 1885-1915*: APV, Dattiloscritto raccolto da Mario Guabello.
- Lettere di d'Annunzio a Georges Hérelle*: APV, Microfilm del Fondo dannunziano della «Bibliothèque Municipale» di Troyes.
- Lettere di Ernesto Tissot a Gabriele d'Annunzio*: AGV, VII, 3.
- Lettere di Eleonora Duse a Gabriele d'Annunzio*: AGV, LXXV, 1-5.

2.2.2 Editi

- Culcasi Gugenheim, L. (1958). «Lettere di Matilde Serao a Gégé Primoli». *Nuova Antologia*, 1888, pp. 463-483.
- d'Annunzio, G. (1939). «Lettere ad Angelo Conti: Carteggio col "Dottor Mistico"». Con una Notizia di Ermindo Campana. *Nuova Antologia*, 401 (1603), pp. 10-32.

- d'Annunzio, G. (1939). «Lettere ad Enrico Nencioni (1880-1896)». Con una Notizia di Roberto Forcella. *Nuova Antologia*, 403 (1611), pp. 3-30.
- d'Annunzio, G. (1999). *Lettere ai Treves*. A cura di Gianni Oliva, con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara di Serio. Milano: Garzanti.
- Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio – Georges Hérold (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Maccagnolo, E. (a cura di) (1958). «Ventidue lettere inedite di Gabriele d'Annunzio a Giuseppe Treves». *Convivium*, 26 (6), pp. 727-740.
- Maccagnolo, E. (1959). «Altre lettere inedite di Gabriele d'Annunzio». *Convivium*, 27 (6), pp. 699-717.
- Mariano, E. (1962). *Sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori: *Eleonora Duse: Appendice*, pp. 149-171.
- Minnucci, F. (a cura di) (2005). *Sarah Bernhardt e Gabriele d'Annunzio: la poesia del teatro: carteggio inedito 1896-1919*. Presentazione di Annamaria Andreoli. Altino: Ianieri.
- Minnucci, F. (a cura di) (2014). *Eleonora Duse/Gabriele d'Annunzio, Come il mare io ti parlo: Lettere 1894-1923*. Edizione diretta da Annamaria Andreoli. Milano: Bompiani.
- Radice, R. (a cura di) (1979). *Eleonora Duse – Arrigo Boito, Lettere d'amore*. Milano: il Saggiatore.
- Rolland, R. (1948). «Choix de lettres à Malwida von Meysenbug». Avant-Propos de Édouard Monod-Herren. *Cahiers Romain Rolland*, 1.
- Sanjust, M.G. (a cura di) (1993). *G. d'Annunzio: Lettere a Georges Hérold: 1891-1913*. Bari: Palomar.
- Spaziani, M. (1962). «Con Gégé Primoli nella Roma bizantina: Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, d'Annunzio, et alii». *Quaderni di cultura francese*. A cura della Fondazione Primoli. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Tosi, G. (a cura di) (1946). *D'Annunzio à Georges Hérold: Correspondance accompagnée de douze «Sonnets Cisalpini»*. Introduction, traduction et notes de Guy Tosi. Paris: Denoël.
- Vittoriale degli Italiani (a cura di) (1976). «Catalogo delle lettere di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale». *Quaderni dannunziani*, 1-2. Direzione di Emilio Mariano.
- Vittoriale degli Italiani (1967-1968). «Inventario dei manoscritti di d'Annunzio al Vittoriale». *Quaderni dannunziani*, 36-37. Premessa di Aleardo Sacchetto e Avvertenza di Emilio Mariano.

2.3 Fonti secondarie

2.3.1 *Atti e volumi collettanei*

- Mariano, E. (a cura di) (1969). *L'arte di Gabriele d'Annunzio* = Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia; Gardone Riviera; Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori.
- Mariano, E. (a cura di) (1976). *D'Annunzio e il simbolismo europeo* = Atti del Convegno (Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973). Milano: il Saggiatore.
- Fondazione «Vittoriale degli Italiani» (a cura di) (1982). *D'Annunzio, la musica e le arti figurative* = Settimo Convegno (Gardone Riviera, 20-22 aprile 1982), poi *Quaderni del Vittoriale*, 34-35.
- Tiboni, E.; Abrugiati, L. (a cura di) (1983a). *Trionfo della morte* = Atti del Terzo Convegno Internazionale di Studi dannunziani (Pescara, 22-24 aprile 1981). Pescara: Fabiani.
- Tiboni, E.; Abrugiati, L. (a cura di) (1983b). *Canto novo nel centenario della pubblicazione* = Atti del Quarto Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 7-8 maggio 1982). Pescara: Fabiani.
- Del Beccaro, F. (a cura di) (1988). *Atti del Convegno Internazionale di studi pascoliani* (Barga, 1983). 3 voll. Barga: Tipografia Gasparetti.
- Tiboni, E. (a cura di) (1989). *Il Piacere* = Atti del Dodicesimo Convegno del Centro Nazionale di Studi dannunziani (Pescara; Francavilla al Mare, 4-5 maggio 1989). Con la collaborazione di Umberto Russo. Pescara: Edgars.
- Mariano, E. (1991a). *D'Annunzio e Venezia* = Atti del Convegno (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini.
- Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Chieti: Istituto di Filologia Moderna (a cura di) (1991b). *Studi su d'Annunzio: Un seminario di studio* = Atti del Convegno (Chieti, 23-25 novembre 1988). Genova: Marietti.
- Gibellini, P. (a cura di) (1991c). *D'Annunzio europeo* = Atti del convegno internazionale (Gardone Riviera; Perugia, 8-13 maggio 1989). Roma: Lucarini.
- Cacciaglia, N.; Neiger, A.; Pavese, R. (a cura di) (1991d). *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga* = Atti del Convegno nazionale (Perugia, 25-27 ottobre 1989). Firenze: Olschki.
- Tiboni, E. (a cura di) (1992). *Dal «Piacere» all'«Innocente»* = Atti del Quindicesimo Convegno Nazionale di studi dannunziani (Chieti; Penne, 15-16 maggio 1992). Con la collaborazione di Ivanos Ciani e Umberto Russo. Pescara: Edgars.
- Centro nazionale di studi dannunziani (a cura di) (1995). *Verso l'Ellade: dalla Città morta a Maia* = Atti del Diciottesimo Convegno Internazionale (Pescara, 11-12 maggio 1995). Pescara: Edgars.

- Capecchi, S. (a cura di) (1999). *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio: II-III, La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia = Atti del Ventiquattresimo Convegno Internazionale di studi dannunziani* (Firenze; Pisa, 7-10 maggio 1997). Pescara: Ediards.
- Papponetti, G.; Cappellini, M.M. (a cura di) (2001). *Le molte vite dell'Imaginifico: Biografie, mitografia e aneddotica = Atti del 28° Convegno di studio* (Chieti; Pescara, 9-10 novembre 2001). Pescara: Ediards.
- Bandini, F. (a cura di) (2001). *Divina Eleonora: Eleonora Duse nella vita e nell'arte (1858-1924) = Catalogo della mostra* (Venezia, 1°ottobre 2001-gennaio 2002). Con la collaborazione di Paola Bertolone, ideazione e progettazione dell'allestimento di Pier Luigi Pizzi, coordinamento generale della mostra e del catalogo di Maria Ida Biggi. Venezia: Marsilio.

2.3.2 Scritti singoli

- Andreoli, A. (1993). *I libri segreti: Le Biblioteche di Gabriele d'Annunzio*. Roma: De Luca.
- Bàrberi Squarotti, G. (2001). «Le biografie come genere letterario e il caso d'Annunzio». In: *Le molte vite dell'Imaginifico = Atti d'A*: cfr. Papponetti, G.; Cappellini, M.M. (a cura di), pp. 7-11.
- Barrès, M. (1903). *Amori et dolori sacrum: La mort de Venise*. Paris: Félix Juven.
- Benda, S. (1957). *Sous des nouveaux soleils*. Paris: Gallimard.
- Bernoni, D.G. (1872). *Canti popolari veneziani*. Venezia: Fontana; Ottolin.
- Bonnerot, J. (1921). *Romain Rolland: Son œuvre*. Paris: Ed. du Carnet Critique.
- Braschi, E. (1980). *Storia del Fuoco di Gabriele d'Annunzio* [Tesi di Laurea. Relatori Domenico De Robertis e Giorgio Luti]. Firenze: Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze.
- Brunetière, F. (1883). *Le roman naturaliste*. Paris: Calmann-Lévy.
- Buscaroli, P. (1982). «Ariel musicus». In: «D'Annunzio, la musica e le arti figurative». *Quaderni del Vittoriale*, 34-35, pp. 9-37.
- Buscaroli, P. (1991a). «"Il Fuoco" svolta del gusto musicale dannunziano». In: *D'Annunzio e Venezia = Atti d'A*: cfr. Mariano, E. (a cura di), pp. 77-101.
- Casalini, B. (1993). «Gabriele d'Annunzio e la psicologia della folla». *Il Cristallo*, 1, pp. 67-74.
- Castelli, A. (a cura di) (1913). *Pagine disperse: Cronache mondane - letteratura - arte di Gabriele d'Annunzio*. Coordinate e annotate da Alighiero Castelli. Roma: Bernardo Lux.
- Chamberlain, H.S. (1899). *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*. Paris: Perrin.
- Chiara, P. (1981). *Vita di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.

- Ciani, I. (1982). «Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica». In: «D'Annunzio, la musica e le arti figurative». *Quaderni del Vittoriale*, 34-35, pp. 38-57.
- Ciani, I. (1983b). «Da *L'invincibile* al *Trionfo della Morte*». In: *Trionfo della morte = Atti d'A*: cfr. Tiboni, E.; Abrugiati, L. (a cura di), pp. 29-46.
- Ciani, I. (1985). «Tosti e d'Annunzio». *Oggi e Domani*, 12, pp. 15-19.
- Cimmino, N.F. (1959). *Poesia e Poetica in Gabriele d'Annunzio (Problemi di critica dannunziana)*. Firenze: Centro Internazionale del Libro.
- Conti, A. (2000). *La beata riva: Trattato dell'oblio*. A cura e con introduzione di Pietro Gibellini. Nota filologica di Elisabetta Jurcev. Documenti di Giancarlo Lancellotti. Venezia: Marsilio.
- Conti, A. (2007). *Giorgione*. A cura di Ricciarda Ricorda. Novi Ligure: Città del silenzio.
- Damerini, G. (1992). *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini. Venezia: Marsilio (già Milano, Mondadori, 1943).
- Damerini, G. (1958). «Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio: Otto lettere del Poeta a Mariano Fortuny per la "Francesca da Rimini"». *Quaderni dannunziani*, 12-13, pp. 165-198.
- David, E. (a cura di) (1890). *Le théâtre à la mode au 18e siècle (Il teatro alla moda) de Benedetto Marcello*. Traduction précédée d'une étude sur Marcello, sa vie et ses œuvres par Ernest David. Paris: Fischbacher.
- Di Tizio, F. (1984). *Francesco Paolo Tosti*. Pescara: Brandolini.
- Fedele, D. (2001). «Schegge di estetica dusiana nelle lettere a D'Annunzio». In: *Divina Eleonora = Catalogo della mostra*: cfr. Bandini, F. (a cura di), pp. 99-109.
- Ferrata, G. *Prefazione a d'Annunzio, G.* (1978). *Le Vergini delle Rocce*. Milano: Mondadori, pp. 3-18.
- Gautier, Th. (1876). *Voyage en Italie*. Nouvelle édition considérablement augmentée. Paris: Charpentier.
- Gautier, Th. (1970). «Émaux et Camées», «Poésies diverses». In: *Poésies complètes*. Publiées par René Jasinski. 3 tt. Paris: Nizet, tt. 2 e 3.
- Giacon, M.R. (1991c). «Lo spazio e il personaggio: sulle fonti realiste del romanzo dannunziano». In: *D'Annunzio europeo = Atti d'A*: cfr. Gibellini, P. (a cura di), pp. 79-131.
- Giacon, M.R. (1992). «Al fondo della perdita "innocenza": le 'invenzioni' di Tullio Hermil». In: *Dal «Piacere» all'«Innocente» = Atti d'A*: cfr. Tiboni, E. (a cura di), pp. 107-131.
- Giacon, M.R. (2009). *I voli dell'Arcangelo: Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*. Piombino: Il Foglio.
- Giacon, M.R. *Introduzione a d'Annunzio, G.* (2012). *L'Innocente*. Milano: Rizzoli, pp. 11-50.
- Gibellini, P. (1976). «I pentimenti della "Sera": Saggio di un commento alle correzioni di "Alcyone"». In: *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti d'A*: cfr. Mariano, E. (a cura di), pp. 343-367.

- Gibellini, P. (1991d). «Il modello verghiano e il “verismo” di d'Annunzio». In: *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga = Atti del Convegno nazionale*: cfr. Cacciaglia, N; Neiger, A; Pavese, R. (a cura di), pp. 175-194.
- Gibellini, P. (1995). «L'Ellade sta fra Luni e Populonia: 'Alcione', la Grecia, il mito». In: *Verso l'Ellade = Atti d'A*: cfr. Capecchi, S. (a cura di), pp. 111-133.
- Gibellini, P. (2001). «Il Vate e la Divina». In: *Divina Eleonora = Catalogo della mostra*: cfr. Bandini, F. (a cura di), pp. 81-97.
- Gibellini, P. *Introduzione* a d'Annunzio, G. (2009). *Il fuoco*. Milano: Rizzoli, pp. I-VII.
- Goncourt de, E. & J.H. (1894). *L'Italie d'hier: Notes de voyages 1855-56*. Paris: Charpentier & Fasquelle.
- Grillandi, M. (1977). *Emilio Treves*. Torino: Utet.
- Guabello, M. (1948). *Raccolta dannunziana: Catalogo Ragionato*. Biella: Stabilimento Tipografico Ferrara-Industria et Labor.
- Guarnieri Corazzol, A. (1988). *Tristano, mio Tristano: Gli scrittori italiani e il caso Wagner*. Bologna: il Mulino.
- Guarnieri Corazzol, A. (1990). *Sensualità senza carne: La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Hérelle, G. (1984). *Notolette dannunziane: Ricordi - Aneddoti - pettegolezzi*. A cura di Ivanos Ciani. Avvertenza e Introduzione di Guy Tosi. Pescara: Centro Nazionale di studi dannunziani.
- Holton, G. (1991). *Einstein e la cultura scientifica del XX secolo*. Traduzione di Erica Bassato. Bologna: il Mulino (*The advancement of science, and its burdens*. New York: Cambridge University Press, 1986).
- Huret, J. (1891). *Enquête sur l'évolution littéraire: Conversations avec MM. Ernest Renan, Jules de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, Anatole France, Maurice Barrès, et alii*. Paris: Charpentier.
- Lichtenberger, H. (1898). *Richard Wagner poète et penseur*. Paris: Alcan.
- Marabini Moevs, M.T. (1976). *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila: Japadre.
- Lucini, G.P. (1914). *Antidannunziana: D'Annunzio al vaglio della critica*. Milano: Studio Editoriale Lombardo.
- Marcello, B.; Cassani, V. (1885). *Arianna: Intreccio scenico-musicale (1727)* [a cinque voci; poesia di Vincenzo Cassani]. Milano: Ricordi.
- Mariano, E. (1962). *Sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Mariano, E. (1978). «Il teatro di d'Annunzio». *Quaderni del Vittoriale*, 11, pp. 5-35.
- Mariano, E. (1979). «La linea greca del Foscolo e l'avvicinamento ai 'Sepolcri'». *Supplemento monografico ai Commentari dell'Ateneo di Brescia*, pp. 3-89.

- Mariano, E. (1983a). «La genesi del 'Trionfo della morte' e Friedrich Nietzsche». In: *Trionfo della morte = Atti d'A*: cfr. Tiboni, E.; Abrugiati, L. (a cura di), pp. 143-193.
- Mariano, E. (1983b). «Il nuovo di "Canto novo" 1896». In: *Canto novo = Atti d'A*: cfr. Tiboni, E.; Abrugiati, L. (a cura di), pp. 179-208.
- Mariano, E. (1988). «Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli ovvero l'El-lade e la Grecia». In: *Convegno Internazionale di Studi pascoliani = Atti del Convegno*: cfr. Del Beccaro, F. (a cura di), vol. 2, pp. 9-85.
- Mariano, E. (1989). «Considerazioni finali sul "Piacere"». In: *Il Piacere = Atti d'A*: cfr. Tiboni, E. (a cura di), pp. 321-326.
- Mariano, E. *F.P. Tosti e Gabriele d'Annunzio*. Introduzione a Tosti, F.P. (1990), *Romanze su testi di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Ricordi, pp. 9-14.
- Mariano, E. (1992). «D'Annunzio e il volo di Icaro». *Nuova Antologia*, 2182, pp. 354-363.
- Molmenti, P.G. (1887). *La dogaressa di Venezia*. Seconda edizione riveduta ed accresciuta. Torino; Napoli: Roux e C.
- Morello, V. (1910). *Gabriele d'Annunzio*. Roma: Società Libreria Editrice Nazionale.
- Murolo, L. (1991b). «Lo scriba del fuoco: D'Annunzio e la costruzione letteraria del "paesaggio di fantasia"». In: *Studi su d'Annunzio = Atti d'A*: cfr. Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Chieti (a cura di), pp. 197-215.
- Mutterle, A.M. *Introduzione a d'Annunzio, G.* (1990). *Il fuoco*. Milano: Mondadori, pp. V-XXXVII.
- Mutterle, A.M. (1989). *La prosa delle Vergini delle rocce*. Napoli: Istituto Suor Orsola Benincasa, E.S.I.
- Mutterle, A.M. (1991a). «"Il Fuoco" e le altre prose veneziane». In: *D'Annunzio e Venezia = Atti d'A*: cfr. Mariano, E. (a cura di), pp. 45-59.
- Nassi, F. (1995). «L'Ellade in Toscana: il mito greco nel paesaggio dell'"Alcyone"». In: *Terre, città e paesi = Atti d'A*: cfr. Capecchi, S. (a cura di), pp. 541-571.
- Norlenghi, G. (1884). *Wagner a Venezia*. Venezia: Ongania.
- Norwich, J.J. (2013). *Venezia: Nascita di un mito romantico*. Traduzione di Piero Budinich. Milano: il Saggiatore (*Paradise of Cities: Venice and Its Nineteenth-century Visitors*. Viking; Penguin, 2003).
- Ojetti, U. (1895). *Alla scoperta dei letterati: colloqui con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro, Leoy, Verga, Praga, et alii*. Milano: Fratelli Dumolard.
- Papponetti, G. (2001). «Le ultime biografie e la mercificazione del Vate». In: *Le molte vite dell'Imagifico = Atti d'A*: cfr. Papponetti, G; Cappel- lini, M.M. (a cura di), pp. 205-216.
- Parisotti, A. (a cura di) (1885-1900). *Arie Antiche*. 3 voll. Milano: Ricordi.
- Pater, W. (1961). *The Renaissance: Studies in Art & Poetry*. With an Introduction and Notes by Kenneth Clark. London: Collins.

- Praz, M. (1969). «D'Annunzio e la cultura europea». In: *L'arte di Gabriele d'Annunzio = Atti d'A*: cfr. Mariano, E. (a cura di), pp. 403-417.
- Primoli, J.N. (1959). *Pages inédites*. Recueillies, présentées et annotées par Marcello Spaziani, Roma: Edizioni di Storia e di Letteratura.
- Raggi, M. (1982). «Testi su Wagner e sulla musica tra le fonti del "Fuoco"». In: «D'Annunzio, la musica e le arti figurative». *Quaderni del Vittoriale*, 34-35, pp. 58-66.
- Raimondi, E. (1969). «Gabriele d'Annunzio». In: *Storia della Letteratura Italiana*. Milano: Garzanti.
- Ricorda, R. (1993). *Dalla parte di Ariele: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni.
- Rolland, R. (1895). *Les origines du théâtre lyrique moderne: Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris: E. Thorin.
- Rolland, R. (1947). «Gabriele d'Annunzio et la Duse». *Les œuvres libres*, 20 (246), pp. 3-50.
- Rolland, R. (1960). *Diario degli anni di guerra 1914-1919: Note e documenti per lo studio morale dell'Europa moderna*. Testo a cura di Marie Romain Rolland. Prefazione di Guido Piovene. Traduzione di Giovanna Bronchio e Michele Rago. 2 voll. Milano; Firenze: Parenti.
- Schino, M. (1992). *Il teatro di Eleonora Duse*. Bologna: il Mulino.
- Spaziani, M. *Introduction* a Primoli, J.N. (1959). *Pages inédites*, pp. XV-LXI: cfr. Primoli.
- Spaziani, M. (1962). «Con Gégé Primoli nella Roma bizantina: Lettere inedite». *Quaderni di cultura francese*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Taine, H. (1866). *Voyage en Italie*. 2 tt. Paris: Hachette et C.^{ie}.
- Taine, H. (1866). *Philosophie de l'Art en Grèce*. 2 tt. Paris: Hachette.
- Taine, H. (1879). *De l'Idéal dans l'Art: Leçons professées à l'École des Beaux-Arts*. 2a ed. Paris: G. Baillière.
- Thovez, E. (1921). *L'Arco di Ulisse: Prose di combattimento*. Napoli: Ricciardi.
- Tortoreto, W. (1991c). «D'Annunzio e la musica fra Italia ed Europa: Monteverdi e Wagner». In: *D'Annunzio europeo = Atti d'A*: cfr. Gibellini, P. (a cura di), pp. 363-388.
- Tosi, G. (1947). *D'Annunzio en Grèce: Laus Vitae et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*. Paris: Calmann-Lévy.
- Tosi, G. (1961). *La vie et le rôle de d'Annunzio en France au début de la Grande Guerre (1914-1915): Exposé chronologique d'après des documents inédits*. Firenze: Sansoni.
- Tosi, G. (1963). «D'Annunzio vu par Romain Rolland». *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, pp. 3-39 / *Il Ponte*, 19 (3-4), pp. 339-362 e 505-521.
- Tosi, G. (1967). «Une source inédite du "Fuoco": Romain Rolland». *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 20 (2), pp. 133-141.

- Tosi, G. (1968). «D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor». *Studi francesi*, 4, pp. 18-38.
- Tosi, G. (1973). «D'Annunzio découvre Nietzsche (1892-1894)». *Italianistica*, 2-3, pp. 481-513.
- Tosi, G. (1976). «D'Annunzio et le symbolisme français». In: *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti d'A: cfr. Mariano, E. (a cura di)*, pp. 223-282.
- Tosi, G. (1981a). «Incontri di d'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)». *Quaderni del Vittoriale*, 26, pp. 5-63.
- Tosi, G. (1981b). «D'Annunzio e "Il romanzo futuro": La prefazione del "Trionfo" e le sue fonti francesi». *Quaderni del Vittoriale*, 29, pp. 5-32.
- Tosi, G. (1983a). «Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese». In: *Trionfo della morte = Atti d'A: cfr. Tiboni, E.; Abrugiat, L. (a cura di)*, pp. 87-141.
- Tosi, G. (1985). «L'influence de Paul Bourget dans l'œuvre de d'Annunzio». In: *Paul Bourget et l'Italie*. Publié sous la direction de Marie-Gracieuse Martin-Gistucci. Genève: Slatkine, pp. 173-201.
- Tosi, G. (2013). *D'Annunzio e la cultura francese: Saggi e studi (1942-1987)*. A cura di Maddalena Rasera. Prefazione di Gianni Oliva con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi. 2 voll. Lanciano: Carabba.
- Turchetta, G. (1993). *La coazione al sublime: Retorica e semantica dei romanzi dannunziani*. Firenze: La Nuova Italia.
- Valentini, V. (1989). «La Duse e il sogno d'arte: L'esordio teatrale dannunziano (1896-1900)». *Ariel*, 1-2, pp. 107-131.
- Valentini, V. (1992). *La tragedia moderna e mediterranea: Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*. Milano: FrancoAngeli.
- Valentini, V. (1993). *Il poema visibile: Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Vecellio, C., *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo, libri due, fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiarati*. In Venetia: presso Damian Zenaro, 1590.
- Weaver, W. (1985). *Eleonora Duse*. Traduzione di Francesco Saba Sardi. Milano: Bompiani (*Duse: A Biography*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1984).
- Zollino, A. (2014). *La bella sorte: Il personaggio d'Annunzio nella letteratura e nella vita culturale italiana*. Lugano: Agorà.
- Zorzanello, G. (1983). «Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana». *Quaderni del Vittoriale*, 37, pp. 11-26.

3 Indice dei nomi

In ragione del carattere documentario del presente studio, in corrispondenza con i destinatari dei carteggi dannunziani si è ritenuto opportuno evidenziare graficamente le occorrenze epistolari citate e/o prodotte nel testo e nelle note in maniera dettagliata; si sono, nello stesso modo, evidenziati taluni scambi epistolari fra mittenti o destinatari diversi da d'Annunzio e tuttavia recanti, come nelle intenzioni di Emilio Mariano, significativi riferimenti al profilo artistico e biografico del poeta-romanziero; similmente, sotto la relativa voce onomastica si è dato rilievo grafico ad altre testimonianze, quali cronache e interviste di particolare interesse. Si avverte altresì che i nomi figuranti secondo una dizione più rara sono stati affiancati fra parentesi da quella d'uso corrente e che l'impiego di ipocoristici è stato segnalato in corsivo accanto al nome proprio. Infine, nel caso di riporti al singolare o al plurale (*i* —) non seguiti dal nome di persona, si è individuato tra parentesi il referente più vicino o storicamente probabile.

- Abrugiati, Luigina 41n, 94n
 Alighieri, Dante 115, 207
 Amiel, Henri-Frédéric 41, 42n, 45n, 82n
 Anceschi, Luciano 180n
 Andreoli, Annamaria 32n, 38n, 59n, 72, 74, 110n, 111n, 116n, 180n, 231n
 Angeli, Diego 91
 Anguissola Renata (*Cicciuzza*: cfr. Gravina, Maria) 96, 132, 157, 170 e n
 Apelle 88
- Baccara, Luisa 9
 Bach, Johann Sebastian 155
 Balestrini, Raffaello 39
 Balzac, Honoré de 49n
 Banville, Théodore de 29, 77
 Baratto, Mario 10
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 78n
 Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée 220n
 Barbiera, Raffaello 166
 Barduzzi, Leopoldo 75n
- Barrès, Maurice 35, 38, 42 e n, 43, 51n, 82n, 95n
 Bartet, Jeanne Julia 136
 Bassato, Erica 241
 Baudelaire, Charles 77n
 Beethoven, Ludwig van 28, 155, 159n, 162, 194n, 208, 229
 Belisario 155
 Benda Le Bargy, Simone 31, 214 e n, **216** e n, **217** e n
 Bennet, James Gordon 26, **148**
 Berardi, Katia 75n
 Bernhardt, Sarah 26, 96, 110, 112, 114 e n, 116n, 118, 119, 123, 124, 125n, 128, 148, 149, 150, 154 e n, 159 e n
 Bernoni, Domenico Giuseppe 145n
 Berruviero da Murano (cfr. Berruviero, Angelo e Marino*) 163n
 Bianchetti, Enrica 23n, 52n, 102n, 116n
 Bismarck, Otto von 207
 Boggiani, Guido 91

- Boito, Arrigo 82 e n, 83n, 84, 104, 107, 111, 112, 113, 123, 132, 135, 147, 156n, 170 e n
- Bonifacio (cfr. Bonifacio dei Pittati) 61
- Bonnerot, Jean 124n
- Borletti, Senatore 75n
- Botticelli, Sandro 115
- Bourget, Paul 38, 39, 41 e n, 42n, 82n
- Boutet, Edoardo **131** e n, 136n, 150 e **n**
- Braschi, Elisabetta 14n, 74, 138n, 202 e n
- Bréal, Clotilde 124
- Bronchio, Giovanna 127n
- Brunetière, Ferdinand 34 e n, 37, 118
- Brunetti, Enrico 221 e n
- Budinich, Piero 198n
- Buonarroti, Michelangelo 88
- Buscaroli, Piero 198n
- Byron, George Gordon 114
- Caburlotto, Filippo 206n
- Caetani-Lovatelli, Ersilia 22, 124, 231n
- Calubini, Mariangela 13n
- Camerata dei Bardi e *Académie de* — 204, 205
- Campana, Ermindo 113n
- Capecchi, Silvia 190n
- Cappellini, Milva Maria 78n
- Caraguel, Joseph 35, 38n, 87n, 98n
- Carducci, Giosue 89, 109, 114, 124
- Carpaccio, Vittore 62n, 83n
- Casalini, Brunella 125n
- Casanova, Giacomo 95n
- Casella, Michele 52n
- Cassani, Vincenzo 139n
- Castelli, Alighiero 88n
- Challemel-Lacour, Paul-Armand 23n, 43 e n
- Chamberlain, H. Stewart 74n
- Chiara, Pietro 181n, 192n
- Chopin, Frédéric 126
- Ciani, Ivanos 14n, 39n, 41n, 74 e n, 83n, 84n, 107 e n, 126, 127n, 151n
- Cicogna, Emanuel Antonio 139n
- Cimini, Mario 71, 79n, 96n, 123n, 129n
- Cimmino, Nicola Francesco 73
- Clark, Kenneth 61n
- Conti, Angelo 14, 44 e n, 45n, 49 e n, 51, 83, 84n, 102n, **113**, 139n, 155 e n, **166**, 172n, 174, 175n, 178, **179**, **181**, 185n, **190-191** e n, 223n
- Croce, Benedetto 189
- Culcasi Gugenheim, Lucia 177n
- da Palestrina, Giovanni Perluigi 126
- da Vinci, Leonardo 44 e n, 45n, 88, 94n, 164
- Damerini, Gino 84n, 85n, 92n, 94n, 148n, 149n, 197n, 220n
- David, Ernest 206 e n
- De Bosis, Adolfo 90
- De Felice, Renzo 10
- De Maria, Mario 197n
- De Néthy, Jean 42
- De Robertis, Domenico 74
- Di Serio, Barbara 75n
- Di Tizio, Franco 152n
- Diehl, Charles 95n
- Dostoevskij, Fëdor 39 e n, 77n
- Dreyfus, Robert 81n
- Dujardin, Édouard 49n
- Dumas, Alexandre (*Dumas fils*) 176n
- Duse, Eleonora (*Isa, Lenor*) 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 47, 52 e n, 72 e n, 80, **82** e n-**83** e n, 84 e n, **85** e n, 91, 92 e n, 93, 94, 95, **96** e n, 98n, 99, 100 e n, 101, 102, **104**, 106 e n, 107, 109, 110, **111** e n, **112**, **113**, 116, 118, 119, 122, 123 e n, 124, 125 e n, 126, 127, **128** e n, **130** e n, 131, 132 e n,

- 135, 136 e n, **137**, 138, 139, 140, 142 e n, 146, **147** e n, 148 e n, **150** e n, 151 e n, 152, **153**, 154, 155, **156** e n, 157, 160, 163n, 166 e n, **167** e n, 168n, 170 e n, 173, 174, 175, 176 e n, 177 e n, 178 e n, 180, 181, 182 e n, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190 e n, 191, 192 e n, 193n, 194, 196n-197n, 206 e n, 209 e n, 211, **212**, 213, 214, 215, 216 e n, 217, 222, 228, 229, 230, 231 e n, 232
- Eden (*gli* —: cfr. Eden, Frederic*) 57, 58n, 63
- Einstein, Albert 87
- Eraclito 200
- Errante, Vincenzo 9
- Eschilo 18, 91 e n, 155, 175, 200, 224
- Euripide 155
- Fedele, Donatella 83n
- Ferrata, Giansiro 44n
- Fidia 88
- Flaubert, Gustave 37, 40, 46n, 77n
- Forcella, Roberto 23n, 47n
- Foscolo, Ugo 10, 115, 190n
- Fradeletto, Antonio 52n, 90, **92** e n, **220** e n, 221 e n
- Frangipani (Frangipane), Cornelio 27, 158
- Fraternali, Elvira Natalia (*Barbara Leoni*) 39n
- Gadda, Emilio Carlo 229
- Galilei, Vincenzo 131, 205
- Ganderax, Louis 100, 115n, 125n, 129, 218
- Gautier, Théophile 62n, 63, 64 e n, 65
- George, Stefan 229
- Gevaert, François-Auguste 172n
- Giacon, Maria Rosa 10, 11, 39n, 40n, 46n, 50n, 62n, 63n, 131n
- Gibellini, Pietro 10, 13n, 46n, 49n, 73n, 109n, 180n, 182n, 190n, 206n
- Gillet, Louis 124n
- Giorgione 61, 83n, 94
- Gobineau, Joseph Arthur de 204n
- Goethe, Johann Wolfgang von 87
- Goncourt, Edmond e Jules Huot de 64 e n, 65 e n, 66, 67 e n, 68 e n
- Gordigiani, Giulietta 20, 25, 33, 47, 95 e n, 98, 111, 132, 146, 156 e n, 166n, 178, 191, 206, 209 e n, 217
- Gordigiani, Michele 191
- Gravina Cruyllas di Ramacca, Maria 96, 119, 132, 157
- Grillandi, Massimo 221n
- Guabello, Mario 75n
- Guarnieri Corazzol, Adriana 127n, 171n, 198n
- Guerri, Giordano Bruno 13n
- Guerrieri Gonzaga, Sofia 124n
- Halévy, Daniel 81n
- Hariri di Basra (Al-Hariri di Bas-sora) 200
- Hérelle, Georges 17, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 39n, 41n, 46, 54n, 57n, 71 e n, 74, 79n, 80, 81, 83 e n, **85**, 88n, **90-91** e n, 93, **95** e n-**96** e n, **97-98** e n, **99**, **102n**, 103n, 108n, 109n, 113, **114** e n, **115** e n, **117** e n, **118-119** e n, **120**, 121 e n, **123**, **124**, **128**, **129** e n, 130, 133 e n, 136-**137**, **138** e n, **153**, 156n, **157**, **159** e n, **160** e n, **161** e n, 164, 170n, **175n**, 179, **181**, 184, 185n, **188**, 191n, 193n, 195 e n, 199n, **211n**, **212n**, **218**
- Hofmannsthal, Hugo von 229
- Holton, Gerald 88n

- Huret, Jules 35, 38 e n, 87n, 98n
- Isella, Dante 182n
- Jasinski, René 241
- Jurcev, Elisabetta 241
- Kant, Immanuel 88, 233
- Keats, John 114
- Keplero 87
- Korda, Maria 216n
- Lancellotti, Giancarlo 241
- Lauterbach, Paul 42n, 81n
- Le Bargy, Charles 214 e n, 216n
- Leconte de Lisle, Charles Marie René 134
- Ledda, Elena 13n
- Lemaître, Jules 128 e n
- Leone XIII 171, 172n
- Leopardi, Giacomo 10, 115, 149 e n
- Lichtenberger, Henri 30, 32, 49 e n, 74 e n, 194, 195, 203 e n, 204, 207
- Livi, François 73n
- Lombroso, Cesare 39, 125n
- Lorenzini, Niva 14n, 32n, 44n, 45n, 49n, 74, 145n, 152n, 159n, 167n, 180n, 183n, 184n, 205n
- Lorrain, Jean 94n
- Lucini, Gian Pietro 77n
- Luti, Giorgio 74
- Maccagnolo, Enzo 72n
- Macy, Henriette 196 e n-197n
- Maeterlinck, Maurice 45
- Marabini Moevs, Maria Teresa 84n, 223n
- Marcello, Benedetto 21, 24, 27, 28, 32, 93n, 103n, 107, 138, 139 e n, 140, 142 e n, 143, 158, 166, 203, 205, 206
- Marchetti, Enrichetta (cfr. Duse, Eleonora) 84, 107, 110, 132, 170, 173, 211, 232
- Mariano, Emilio 14, 19, 38n, 39n, 52n, 81n, 82n, 84n, 94n, 96n, 110n, 112n, 127n, 132n, 134n, 137n, 155n, 159n, 160n, 187n, 189n, 190n, 198n, 207n, 216n, 221n
- Maroni, Gian Carlo 73
- Martin-Gistucci, Marie-Gracieuse 42n
- Masciantonio, Pasquale 91
- Masqueray, Paul 49n
- Maupassant, Guy de 37, 39n, 40, 77n
- Mendelssohn, Robert von 33, 209
- Merulo, Claudio 27, 158
- Meurice, Paul 134
- Meysenbug, Malwida von 124n
- Michetti, Francesco Paolo 17, 36, 43, 82, 90, 95
- Minnucci, Franca 72 e n, 110n, 111n, 130n
- Mistral, Frédéric 134n
- Mittner, Ladislao 233
- Moleschott, Jacob 38, 39, 88 e n
- Molmenti, Pompeo Gherardo 50n, 55, 55n, 67, 145n
- Monnier, Philippe 95n
- Monod-Herren, Édouard 124n
- Monteverdi e Monteverde, Claudio 21, 32, 33, 49, 107, 167n, 169n, 195n, 204, 205, 206, 224 e n
- Morasso, Mario **149**, 150
- Morello, Vincenzo (*Rastignac*) 42n, **93** e n, **153**
- Mounet-Sully (Jean-Sully Mounet) 136
- Murolo, Luigi 62n, 94n
- Mussolini, Benito 10
- Mutterle, Anco Marzio 94n, 206n
- Nassi, Francesca 190n
- Nencioni, Enrico 47, 97n, **101**, 110, 111, 115 e n
- Nerthal 23n, 43 e n
- Néthy, Jean de 42n
- Newton, Isaac 233

- Nietzsche, Friedrich 16, 18, 23,
36, 42 e n, 43, 44, 49n, 52, 76,
78, 81 e n, 83n, 86, 87, 88, 95,
127, 138, 145, 175, 216, 229
- Norlenghi, Giuseppe 74n, 194, 195
- Norwich, John J. 198n, 204n
- Novalis 16, 79, 188n
- Ogetti, Ugo 14, 17, 18, 19, 23, 24,
34, 43, 79 e n, **87** e n, **89** e n, 91,
124, 135 e n, 136, 204, 227, 234n
- Oliva, Gianni 71, 72, 73n, 75n, 149n
- Omero 87, 114
- Orvieto, Angiolo **149**
- Paladini, Giannantonio 240
- Paolucci, Maria 149n
- Papponetti, Giuseppe 78n
- Paratore, Ettore 198n
- Parisotti, Alessandro 74n
- Pascoli, Giovanni 10, 114, 189
- Pater, Walter 44, 61 e n
- Péladan, Joséphin 77n
- Peri, Jacopo 205
- Pio X 172n
- Piovene, Guido 127n
- Pirandello, Luigi 146, 229
- Placci, Carlo 95, **100**, 156n
- Platone 88, 204
- Poliziano, Agnolo 10, 115
- Praz, Mario 38n
- Primoli, Giuseppe e Joseph-Napoléon (*Gégé*) 77, 123 e n, 127n,
128 e n, 137, 148 e n, 150 e n,
153, 177 e n, 178n
- Radice, Raul 82n, 104, 111n, 112n,
113n, 147n, 156n, 170n
- Raggi, Maddalena 14n, 74 e n, 151n
- Rago, Michele 127n
- Raimondi, Ezio 32n, 74, 98n
- Rasera, Maddalena 73n, 82n, 87n,
89n, 115n, 126n, 154n, 205n,
228n, 232n
- Rasi, Luigi 192
- Regnier, Henri de 95n
- Reinach, Joseph 231 e n
- Ribot, Théodule-Armand 39
- Riccimero 155
- Ricorda, Ricciarda 44n-45n, 84n
- Rod, Édouard 91 e n
- Rolland, Romain 14, 16, 22, 23,
24, 27, 28, 30, 31, 32, 49 e n,
73 e n, 80, 103, 124 e n, **125** e
n, **126** e n, 127 e n, 131, 151n,
153, 154 e n, 158 e n, 159, 163,
169n, 188, 194, 203, 204, 205 e
n, 206n, 207, 211n, **214** e n-**215**
e n, **216** e n, 217, 224, 228 e n,
229, 231 e n, 232 e n, 234
- Romain Rolland, Marie 127n
- Roncoroni, Federico 38n
- Royer, Alphonse 50n
- Russo, Umberto 39n, 187n
- Saba Sardi, Francesco 245
- Sanjust, Maria Giovanna 188n
- Sardou, Victorien 176n
- Sartorio, Aristide 45
- Scarfoglio, Edoardo 42n, 91, 154,
177, 178, 194n
- Schiller, Friedrich 87, 127
- Schino, Mirella 85n
- Schlegel, Friedrich 16, 79
- Schliemann, Heinrich 114
- Schopenhauer, Arthur 41, 45n,
203, 205
- Schuré, Édouard 49n
- Schürmann, José 192, 213
- Séailles, Gabriel 35, 36, 44, 45n
- Selvatico, Riccardo 52n, 90, 95
- Serao, Matilde 15, 38n, 43, **77** e n,
78, 79, 91n, 98n, 127n, 177 e n, 193
- Shakespeare, William 87
- Shelley, Percy Bysshe 114, 160n
- Sighele, Scipio 39, 125n
- Socrate 18, 91, 234

- Sofocle 18, 88, 91 e n, 97 e n, 134, 155, 175
- Soranzo, Giovanni 54
- Soranzo, Soranza 54, 55
- Spaziani, Marcello 77n, 128n, 153n, 177n
- Stampa, Gaspara 141, 162, 192, 200
- Suarès, André 124n
- Sudermann, Hermann 216 e n
- Taine, Hippolyte 35, 36, 37, 39, 41, 42n, 45 e n, 49 e n, 62 e n, 63 e n, 64, 68, 69, 70n
- Tasso, Torquato 169n
- Temistocle 151
- Thovez, Enrico 77 e n
- Tiboni, Edoardo 39n, 41n, 94n, 187n
- Tintoretto 61, 83n, 94, 95, 142n, 143 e n
- Tissot, Ernest 20, 46, **99 e n-100 e n**, 124n, 166 e n, 192n
- Tolstoj, Lev 39, 42n, 77n
- Tonacci, Alessandro 13n
- Torbido, Francesco 53 e n
- Tortoreto, Walter 61n
- Tosi, Guy 14n, 32n, 35n, 38n, 39n, 42n, 45n, 54n, 62n, 69n, 71n, 73 e n, 74, 76, 82n, 83n, 87n, 89n, 91n, 96n, 114n, 115n, 123 e n, 124n, 126 e n, 129n, 154n, 181n, 188n, 205n, 228n, 231 e n, 232n
- Tosti, Francesco Paolo 126, 127n, 152n
- Treves (i fratelli — o [Editore] —) 80, 82, 92, 154, 166, 191, 199, 218, 221n
- Treves, Emilio 17, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 71 e n, 75n, 81, **90 e n, 91 e n, 101 e n**, 102n, 103, 108, **109 e n, 115, 116n, 117-118 e n, 119 e n, 120n, 133 e n, 136n, 137, 140n**, 142, 152n, **154 e n, 155, 158 e n**, 159, 161, 162n, 164, 165n, **176 e n**, 191n, 193n
- Treves, Giuseppe 21, 27, 29, 33, 71, 72n, 75n, 97 e n, **106n, 108-109**, 114, **165 e n-166, 167 e n, 170**, 175, **179**, 185n, **186 e n, 189, 192n**, 193n, 199n, **202n, 210n, 211 e n-212**, 216, **219 e n**, 220, **221**, 222 e n, **225**, 230 e n, 234n
- Treves, Guido 221n
- Tribuna (La —)* **176 e n-177**
- Turchetta, Giovanni 221n
- Vacquerie, Auguste 134
- Valbusa, Roberta 13n
- Valentini, Valentina 128n, 131n, 136n, 137n, 148n, 150n, 176n
- Vecellio, Cesare 56n, 67 e n, 68 e n
- Verga, Giovanni 38, 108, 109n, **153 e n**
- Verlaine, Paul 77n
- Veronese, Paolo 61, 62n
- Vogüé, Eugène-Melchior de 118 e n, 128, 149n
- Wagner, Richard 16, 21, 23, 28, 29, 30, 31, 32, 35 e n, 36, 42n, 43, 45 e n, 48, 49, 60, 76, 78, 107, 126, 127, 159n, 162 e n, 163, 193, 194 e n, 195 e n, 197, 198 e n, 199, 200, 201, 202, 203, 204 e n, 205, 206, 207, 217, 223 e n, 229, 233
- Wagnon, Adrien 42n, 81n
- Weaver, William 148n, 181n
- Whitman, Walt 77n
- Wilde, Oscar 229
- Wing Pinero, Arthur 216n
- Wolkoff-Muronzoff (i -: cfr. Volkov, Aleksandr*) 84
- Wyzewa, Téodor de 35 e n, 36, 45 e n, 49n, 89n

Emilio Mariano**Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse**

Zacconi, Ermete 154, 175, 176, 192

Zanetti, Giorgio 38n, 59n

Zarlino, Gioseffo 131

Zola, Émile 35n, 36, 37, 39, 40, 41, 65

Zollino, Antonio 78n

Zorzanello, Giulio 50n

Studio dalle molte aperture e notevole organizzatore di cultura, Emilio Mariano (1914-2010) fu Presidente dell'Accademia salodiana e Sovrintendente del Vittoriale, ove fondò (1955) e diresse i *Quaderni dannunziani*. Docente incaricato nel 1970 presso l'Ateneo veneziano, fu anche tra i primi a rivalutare l'opera e la figura di d'Annunzio con la promozione di convegni internazionali, la produzione dei fondamentali *Sentimento del vivere* (1962) e *Carteggio D'Annunzio-Mussolini* (1971), quanto d'innumerabili saggi, dalla lirica fino al teatro e al romanzo.

Maria Rosa Giacom si dedica da molti anni allo studio dell'opera dannunziana. È autrice del volume *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro* (2009), e curatrice dell'*Innocente* (2012).



Università
Ca'Foscari
Venezia

