

Un «dramma di passione» Nel palinsesto del «Fuoco» dannunziano

Giorgio Zanetti

Publicato: 15 giugno 2020

Abstract

The paper explores in its manifold implications the interpretation of d'Annunzio's *The Flame of Life* that Rainer Maria Rilke inserts in an annotation on Eleonora Duse in his *Notebooks of Malte Laurids Brigge*. In this light, d'Annunzio's novel and its language of passions, between the myth of eros and the myth of poetry, reveal a complex and intense notion of the profound and intimately conflicting ambivalence inherent in the artistic metamorphosis of interiority in a theater, of the identity in image and legend, of pathos in allegory. In this frame, at the center of which are the face and the mask of an actress and her processes of splitting and identification, the adventurous D'Annunzio's research in the palimpsest of literature, through its multilayered textual and intertextual stratifications, is more functional than ever, among the emotions, the gestures and the words of a 'previous life' that resurfaces in the passions of the characters and reveals their destiny.

Il contributo esplora nelle sue implicazioni molteplici l'interpretazione del *Fuoco* dannunziano che Rainer Maria Rilke affida a una annotazione su Eleonora Duse nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*. In questa luce il romanzo di d'Annunzio e il suo linguaggio delle passioni, tra mito dell'eros e mito della poesia, rivelano una nozione complessa ed intensa dell'ambivalenza profonda e intimamente conflittuale connaturata alla metamorfosi artistica dell'interiorità in teatro, dell'identità in immagine e in leggenda, del pathos in allegoria. A questo disegno, al cui centro stanno il volto e la maschera di un'attrice e i suoi processi di sdoppiamento e di identificazione, risulta più che mai funzionale l'avventurosa ricerca dannunziana nel palinsesto della letteratura, attraverso le sue stratificazioni testuali e intertestuali, fra le emozioni, i gesti e le parole di una «vita anteriore» che riaffiora nelle passioni dei personaggi rivelandone il destino.

Keywords: d'Annunzio; Rilke; *pathos*; immagine; maschera.

Giorgio Zanetti: Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

✉ giorgio.zanetti@unimore.it

È professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Modena e Reggio Emilia, ove dal 2010 al 2018 è stato Direttore del Dipartimento di Educazione e Scienze umane. Dal 2005 è membro del Comitato Scientifico per l'Edizione nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio e nel 2018 è stato nominato Presidente del Comitato per l'Edizione nazionale delle Opere di Cesare Zavattini. Fra le sue pubblicazioni ricordiamo *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, edito dal Mulino nel 1996 (vincitore del Premio Marino Moretti) e *Il Novecento come visione. Dal Simbolismo a Campana*, apparso presso Carocci nel 1999, nonché, in collaborazione con A. Andreoli, i contributi alla edizione commentata delle opere di d'Annunzio per i «Meridiani» Mondadori.

Copyright © 2020 Giorgio Zanetti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Poche altre epoche della letteratura europea come quella fra Otto e Novecento hanno interrogato con altrettanta intensità il potere del corpo e della voce di nascondere e svelare, scendendo nei processi umbratili per i quali il pathos diventa espressione, gesto, stile. Il dissidio crescente fra vita intima e vita pubblica moltiplica e aggrava le aporie insite nella condizione umana di guardare e essere guardati, senza che, peraltro, venga meno il desiderio tenace di un rito. E non per nulla poeti e letterati di quella stagione rivolgono la loro attenzione ansiosa alle arti della *performance*, il teatro, la musica, la danza, lungo il percorso frastagliato che dalla crisi del dramma moderno, per riprendere la formula canonica di Szondi, approda a una nuova drammaturgia dell'invisibile e alle icastiche magie del cinema muto.

Nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*,¹ il romanzo-diario del suo apprendistato di poeta a vedere e a sentire, Rainer Maria Rilke dedica a Eleonora Duse, la «Tragica», un frammento di vibrante tensione interpretativa, al culmine di una serie di note, come occorre subito avvertire, dedicate a una acuminata riflessione sul teatro, inseparabile, come è giusto, da una riflessione sul teatro dell'esistenza. E per prima cosa Rilke osserva come il *theatrum mundi* della modernità sia fatto di individui che non fanno la parte e si ritrovano «senza azione», mentre il regime moderno della vita quotidiana come rappresentazione, in cui ognuno rivela o nasconde di sé le proprie idee o paure come gli aggrada o gli torna utile, nonostante ogni tentativo di «eliminare il falso ed essere veramente», condanna gli uomini di oggi a una esistenza di creature dimezzate: né uomini veri né veramente attori. «Siamo dunque sinceri», è la conclusione sconsolata, «noi non abbiamo alcun teatro, così come non abbiamo un Dio: per averli occorre essere comunità» (MLB, pp. 187, 189). A questa consapevolezza amara si contrappone la rivelazione palesatasi al poeta nel Teatro antico di Orange: «Un immenso, un sovrumano dramma era in corso, il dramma di quel possente muro di scena [...] Quel maestoso, altissimo, con le

¹ Per i *Quaderni di Malte Laurids Brigge* di R.M. Rilke ci siamo generalmente serviti della traduzione di F. Jesi, Milano, Garzanti, 1974 (= MLB), confrontandola con quella di G. Zampa, Milano, Adelphi, 1992 (= MLB-Z) alla quale in una occasione si è data la preferenza. Per il testo del *Fuoco* si è fatto riferimento a G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, 2 voll., ed. dir. da E. Raimondi, vol. II, a cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989 (= ROM II). E sempre dell'edizione commentata dei «Meridiani» ci si è avvalsi anche per le altre opere dannunziane richiamate nel presente studio: *Scritti giornalistici 1889-1938*, in *Scritti giornalistici*, 2 voll., a cura di A. Andreoli, vol. II, Milano, Mondadori, 2003 (= SG II); *Prose di ricerca*, 2 voll., a cura di A. Andreoli, G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2005 (= PR I e II); *Tragedie, sogni e misteri*, 2 voll., a cura di A. Andreoli, con la collaborazione di G. Zanetti, vol. I, Milano, Mondadori, 2013 (= TSM I). Ci si è riferiti altresì al *Carteggio d'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Carabba, 2004 (= CD'A-H), mentre per gli appassionati protocolli epistolari del rapporto artistico e amoroso tra Eleonora Duse e d'Annunzio, ora finalmente disponibili, si rimanda a E. Duse, G. d'Annunzio, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, ed. dir. da A. Andreoli, a cura di F. Minnucci, Milano, Bompiani, 2014 (= LD-D'A).

sue ombre ordinate come in una faccia, con il buio raccolto nella bocca del suo centro, limitato lassù dall'acconciatura a riccioli uguali del cornicione: quello era la forte, l'antica maschera che simula tutto, dietro la quale il mondo raccolse perché vi fosse un viso» (MLB, p. 188). La maschera del teatro esprimeva allora, come oggi non è più possibile, la verità più vera di tutti e di ognuno, la tensione a autotrascendersi originata da una coscienza rinnovellata della propria relazione con il divino.

Di queste riflessioni si nutre anche il ritratto della Duse, che si propone a sua volta come un'odissea della maschera negata e sublimata. Presentandosi sulla scena senza trucchi o artifici di sorta, né quelli della cosmesi né quelli del mestiere, con il suo «dolore esposto», la Duse pativa poi come una profanazione e una ferita il fatto stesso di essere guardata e proprio perciò trasformata in una apparenza, in un'immagine docile alla curiosità, al di-vertimento, all'eccitazione di un pubblico incapace di costituire una comunità perché del tutto privo di quella coscienza della propria «misera» da cui solo può nascere un'autentica comunità. Consunta e deprivata della propria più intima sostanza dagli occhi che la guardavano e si pascevano di lei riducendola a non essere che finzione, la Duse continuava invece a fare della sua «misera» fervidamente avvertita il segreto della propria grandezza. Così nel «brutto spazio cavo, occhiuto» del teatro contemporaneo i gesti, i capelli, gli accessori di scena, le stesse «parole del poeta» non erano altro che il «travestimento» di un'esistenza perpetuamente in attesa, tessuta di emozioni, passioni, ardori impossibili da chiudere nella più ricca e splendida delle forme. Eccola allora farsi piccola come una fanciulla che giochi a nascondino, o al più emettere un breve, gioioso grido, il cui destinatario avrebbe potuto essere soltanto un angelo. Era veramente presaga della sua fatalità, questa figlia «degenere» di poveri attori girovaghi che invece «volevano essere visti», quando a Verona, quasi ancora bambina, aveva recitato tenendo innanzi a sé «un mazzo di rose», per nascondersi, certo, ma «ingrandita»: allo stesso modo, è da credere, dell'attore del teatro antico che la maschera metteva in relazione con gli dei e con il destino, con «l'eterno ingresso solenne dei cieli». E non appena la riafferrava il desiderio di strappare il proprio volto al pubblico per essere se stessa, non le restava che puntare sulla «contraddizione». Il pathos non si attenuava, veniva anzi reso più intenso dal contrasto con la povera simulazione della vita offerta dai compagni di scena, dagli arredi o dalle quinte scenografiche, finché il più convenzionale dei riti teatrali, l'applauso, non giungeva a interrompere questa corsa verso «l'estremo» nel momento stesso in cui gli spettatori, in confuso, percepivano nell'arte della Duse «qualcosa che li avrebbe costretti a cambiare la loro vita» (MLB, pp. 189-191). Non si può fare a meno di osservare come Rilke si richiami per la Duse alla stessa formula che chiude la poesia celeberrima sul *Torso arcaico di Apollo*: ed è la possibilità che un simulacro si converta in presenza, ispirazione e fermento di una azione e di una condotta dell'uomo moderno finalmente affrancate dall'angustia presente, trasformate nel profondo nel loro orizzonte di interessi, strumenti, obiettivi.²

² Il *Torso arcaico di Apollo*, sonetto che apre i *Neue Gedichte II* (1908), si legge alle pp. 566-567 del primo volume nell'edizione con testo a fronte di R.M. Rilke, *Poesie*, 2 voll., a cura di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994-1995. A questa edizione (= *Poesie I e II*) si rimanda per i nutriti apparati biografici e bibliografici e soprattutto per la ricchissima documentazione della poetica rilkeana così come viene formulata nei carteggi dello scrittore, per altri aspetti della quale siamo risaliti a R.M. Rilke, *Scritti sul teatro*, a cura di U. Artioli, C. Grazioli, trad. it. di C. Gra-

Scritto verosimilmente nel 1908, certo dopo che Rilke ha assistito ad alcune recite della Duse e prima dei fitti e intensi incontri veneziani del luglio 1912, il frammento del *Malte* recupera spunti e motivi della meditazione appassionata, anche se circoscritta nel tempo, condotta dal poeta sull'avvenire del teatro alla svolta del secolo. Ne erano sortiti il poema drammatico *Die weise Fürstin*, scritto proprio per la Duse, e un dialogo lirico intitolato *La cieca*, apparso nel 1901 su «Ver Sacrum» come *Frammento di un dramma* e poi raccolto nel secondo *Buch der Bilder*, che nel restituire le sensazioni visionarie della cecità mostrava di tenere conto anche della *Città morta* dannunziana. E sarebbe abbastanza agevole, anche alla luce della recente, puntuale ricostruzione della ricezione dell'arte di Eleonora Duse nel mondo viennese proposta da Sonia Bellavia, mostrare come la lettura di Rilke entri proficuamente in circuito con le domande e le suggestioni emergenti da un dibattito di alto profilo critico. Da Hermann Bahr a Hugo von Hofmannsthal, da Rudolf Kassner a Alfred Polgar, attraverso Georg Simmel, Otto Rank e Rudolf Steiner, si fa strada sempre più convinta l'idea che la grandezza dell'attrice non si legasse alla metamorfosi creativa nel personaggio, sino all'annullamento di sé, come molti sostenevano, ma viceversa alla capacità senza eguali di fare dei ruoli e dei testi che interpretava uno strumento per approfondire, moltiplicare, esprimere se stessa. Non si poteva dunque escludere, in questo secondo caso, che poco contasse la qualità intrinseca degli autori o dei testi che la Duse portava in scena. Come osservava Kassner, proprio il dramma più mediocre poteva consentire all'attrice, muovendo solo da se stessa, per sola sua virtù, di risuscitare «l'antico senso mistico-sacrale della trasformazione» coinvolgendo direttamente lo spettatore in un'esperienza di comunione, grazie alla quale il palcoscenico diventava il mondo stesso.³

Ma il principale polo dialogico cui tende la scrittura rilkiana è comunque costituito dal *Fuoco*, il romanzo dannunziano annunciato sulle colonne del «Figaro» (più precisamente, del suo *Supplément littéraire du dimanche*) sin dal 22 giugno 1895 («Gabriel d'Annunzio travaille à un nouveau roman. Le type principal de son oeuvre sera la Duse, la célèbre tragédienne italienne»)⁴ e approdato alla stampa, certo molto mutato rispetto al progetto originario, nel marzo 1900. L'opera viene subito tradotta in tutti i maggiori paesi europei, suscitando nel pubblico dei lettori così come nella critica, oltre a una ardente curiosità, forti reazioni polemiche, determinate dalla trasparente riconoscibilità, dietro le maschere onomastiche di Stelio Effrena e della Foscarina, delle vicende amorose della coppia d'Annunzio-Duse. Ambientato a Venezia, dove questo amore era nato, il romanzo portava infatti impudicamente alla ribalta, in un

zioli, postfazione di F. Trebbi, Genova, Costa & Nolan, 1995. Sempre nei *Neue Gedichte II*, all'abbrivo di una serie di poesie dedicate a Venezia, è accolto *Bildnis*, un *Ritratto* della Duse risalente all'agosto 1907 in cui è prefigurato più di un elemento della prosa del *Malte* (*Poesie I*, pp. 644-645).

³ R. Kassner, *Buch der Erinnerung*, Leipzig, Insel, 1938, pp. 308-309; cfr. S. Bellavia, *Vienna e la Duse (1892-1909)*, Bari, Pagina, 2017, insieme con G. Wunberg (Hrsg.), *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, 2 voll., Tübingen, Niemeyer, 1976. Si focalizzano sui rapporti fra Rilke e la «Tragica» gli interventi di W. Rehm, *Rilke und die Duse*, «Symposion», 1, 1948 e di I.B. Jonas, *Rainer Maria Rilke und die Duse*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel Taschenbuch, 1993.

⁴ L'annuncio si legge nella rubrica *Petite Chronique des Lettres* tenuta sul foglio parigino da Jules Huret, già brillante, sagace regista della celebre e in più sensi fondativa *Enquête sur l'évolution littéraire* uscita presso Charpentier nel 1891 con grande risonanza europea.

«dramma di passione» (secondo la rubrica indicata dall'autore a Hérelle in una lettera del 21 marzo 1896; CD'A-H, p. 375), i retroscena più nascosti di una passionalità femminile in pari tempo accesa e umiliata, violando quella intimità gelosa del proprio segreto che Rilke pone al centro del suo ritratto della Duse.

Ma il *Fuoco* è anche un romanzo d'artista che narra la genesi esaltante di un'opera d'arte, nella *lignée* dallo *Chef-d'oeuvre inconnu* di Balzac all'*Oeuvre* di Zola riveduta, però, alla luce di una conoscenza di prima mano e partecipe sia degli sviluppi della cosiddetta letteratura wagneriana, fra Wyzeva e Dujardin, sia delle prove narrative o di scrittura dell'io dei simbolisti di seconda generazione, si tratti di Pierre Louÿs, con *Aphrodite*, o di André Gide, da *Paludes* alle *Nourritures terrestres*, senza dimenticare, fra erudizione e finzione, un libro affascinante come le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob. Anche di qui, da una temperie in cui si moltiplicano le opere di finzione narrativa che mettono all'ordine del giorno la realizzazione di sé nelle immagini dell'arte, può essere venuto a d'Annunzio un impulso a dotare spregiudicatamente i suoi personaggi di una consistenza autobiografica e biografica ineludibile, a cominciare proprio dal fatto che il capolavoro di cui si racconta la nascita non è altro, riconoscibilissimo pur sotto diverso titolo, che la *Città morta*, la «tragedia moderna» portata in scena a Parigi da Sarah Bernhardt nel 1898 e apparsa lo stesso anno in volume nella veste originaria italiana. A sua volta, la retrodatazione della vicenda al tempo che va dal settembre 1882 al febbraio 1883 consente di introdurre nella scena del romanzo il confronto con la figura reale di Wagner e con la sua morte a Venezia, dove il musicista trascorre gli ultimi mesi della sua vita; e ha anche la funzione, come spiega lo stesso d'Annunzio in un intervento sul «Figaro» del 31 maggio 1900, di correlare l'opera nuova agli albori della propria storia intellettuale riportandola all'*annus mirabilis* che aveva visto l'origine sia della grande speranza irredentista che dell'avventura estetica italiana nella Roma bizantina (SG II, p. 419).

D'obbligo, ovviamente, il racconto in terza persona, grazie a cui l'autore può fruire della massima libertà di dire di se stesso o dell'amica quello che sarebbe decisamente inappropriato se si attribuisse direttamente a lui. E la terza persona si rivela anche lo strumento più adeguato a disposizione di un io che mentre da un lato si sdoppia in un'immagine magnificente di sé si riserva dall'altro la regia espressiva di una voce che narra e descrive, indica e spiega, suggerisce e rammenta, orchestra il racconto in una trama avvolgente di ricorrenze e corrispondenze. Così lo scrittore svolge il racconto come se fosse una scena dinanzi al suo sguardo e al tempo stesso aderisce al punto di vista emotivo dei personaggi approfondendone l'alone e moltiplicandone le risonanze, sino a rapportarne la soggettività prospettica a un disegno superiore che la trascende e che può essere la figura stessa del suo destino. L'operazione non può che sfondare i confini canonici fra extradiegetico e intradiegetico, *showing* e *telling*, discorso interiore e analisi o commento. Per fornire solo un esempio, le parole che fermano fuori campo lo smarrito, disperato disincanto della donna dopo che si è consumato il primo amplesso con l'amato («Era perduta. Egli si era levato da quel letto come dal letto d'una cortigiana, divenuto quasi estraneo, quasi impaziente») possono riproporsi e avverarsi più innanzi nel vivo di un dialogo aspramente conflittuale: «Te ne ricordi? Ti levasti dal mio letto come dal letto d'una cortigiana, sazio, dopo qualche ora di piacere violento» (ROM II, pp. 312, 338). Ed è proprio la logica di un romanzo statico, insofferente degli artifici cui costringe la mimesi naturalistica di un mondo e di un'azione senza autore, che affida allora a una voce lirica partecipe e onni-

sciente il compito di interprete del proprio messaggio, di esecutrice dei suoi processi e fenomeni di senso.

Che tutto questo abbia interessato l'autore del *Malte* è più che probabile. Certo egli concentra una particolare attenzione sulle pagine, fra le più alte del libro, della lunga sequenza narrativa che si svolge a Murano, dopo la visita alla fornace di un altro maestro del fuoco, un Seguso, che ha fatto dono all'attrice di un mirabile calice di vetro. Passeggiando lungo gli «orti» solitari dell'isola a fianco di Stelio, il fragile capolavoro dell'arte vetraria fra le dita, la Foscarina evoca in contrappunto con il tacito flusso di pensieri della sua passione mortificata «la miseria e la poesia della sua adolescenza» (ROM II, p. 451): un tempo di stenti inenarrabili e di intollerabili angherie, di «chiuso orrore», quando sotto la sferza del «bisogno brutale» i guitti girovaghi della compagnia facevano «strazio» di lei «come d'una cosa da guadagno». Tanto più luminoso il ricordo della presenza della madre, accanto alla «piccola anima profanata» con il suo affetto protettivo senza limiti e senza condizioni (ROM II, p. 442). Finché una domenica di maggio, nell'anfiteatro antico di Verona, «sotto il cielo aperto», la Foscarina aveva conosciuto per la prima volta tutta la passione e la potenza del teatro nelle vesti di Giulietta. Proprio allora aveva compiuto quattordici anni, «l'età di Giulietta!», e si era procurata col suo «gruzzolo» un «gran fascio di rose», che furono sulla scena il suo «solo ornamento»: «le mescolai alle mie parole, ai miei gesti, ad ogni mia attitudine: ne lasciai cadere una ai piedi di Romeo quando c'incontrammo, ne sfogliai una sul suo capo dal balcone, e di tutte ricopersi alla fine il suo cadavere nel sepolcro» (ROM II, pp. 452-453). Subito palesi i riverberi nell'annotazione del *Malte* sulla Duse di questo racconto retrospettivo, che scaturisce dall'«anima grande e miserabile» (ROM II, p. 457) con una vibrante autenticità di accento comunicando un potente effetto di realtà. Non sarà un caso che studi antichi e recenti sull'attrice, dal ritratto di Luigi Rasi (*La Duse*, 1901, ampiamente diffuso anche nel mondo di lingua tedesca) alle biografie di Olga Signorelli e Helen Sheehy, si aprano proprio riprendendo questo passo del *Fuoco*.⁵

Oltretutto, di esso esiste anche una versione anteriore, che si legge nel lungo articolo *La Duse* apparso sulla «Revue de Paris» del 1° giugno 1897, firmato da Giuseppe Primoli, ma certamente frutto della collaborazione attiva, oltre che di Matilde Serao, dello stesso d'Annunzio. Lo scritto nasce dall'intento di divulgare e promuovere l'arte della Duse alla vigilia della sua prima *tournee* a Parigi, ove avrebbe portato in scena in prima mondiale anche un dramma dannunziano, ed è uno dei testi fondativi del suo mito internazionale, diciamo pure della sua leggenda. Nel ruolo affettuosamente protettivo che nel *Fuoco* è assegnato alla madre troviamo qui la figura del padre, mentre la madre, Angelica Cappelletto, con una trovata inarrivabile all'insegna del più sfrontato *nomen omen*, diventa «Angelica Capuleti». Appare chiaro che solo a d'Annunzio possono attribuirsi gli eleganti arabeschi sulle rose dell'attrice fanciulla («Ces roses lui sont un talisman, un charme; elles lui donnent une contenance. Elle joue avec ces fleurs à long tige qu'elle approche de son visage; elle s'enivre et s'inspire de leurs parfums») che mettono capo a una osservazione di tenore finemente tecnico: «Dans son instinct d'artiste, la jeu-

⁵ L. Rasi, *La Duse*, Firenze, Bemporad, 1901; O. Resnevic Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, Signorelli, 1938; H. Sheehy, *Eleonora Duse. La donna, le passioni, la leggenda*, trad. it. di E. Valdré, Milano, Mondadori, 2005.

ne fille avait trouvé ce *Leitmotiv* des roses, qui relie la première à la dernière rencontre et joint l'amour à la mort».⁶

Ma è poi vero che solo nella versione del *Fuoco* il palcoscenico *en plein air* diventa un mondo, con il cielo che, nelle parole della Foscarina, «perdeva a poco a poco la luce come io perdevo la vita» e la apparizione della «prima stella», Venere, «che tremò nei miei occhi col mio pianto». Il lettore sa già che l'adolescente ha scoperto e vive per la prima volta dentro di sé «un desiderio disperato di amare e di morire» e forse proprio per questo, alla fine, strappa alla gente del popolo che costituisce il suo pubblico un urlo d'acclamazione di inaudita «violenza». Non trova invece corrispondenza in d'Annunzio la lettura rilkiana del fascio di rose come maschera, anche se all'inizio del suo racconto la Foscarina non manca di avvertire il processo inquietante per cui il volto visibile diventa una maschera invisibile, come in Rilke: «La simulazione della vita mi rimaneva nei muscoli della faccia, che certe sere non potevano quietarsi... La maschera, il senso della maschera viva che nasceva già». Poi a Verona, dopo che pure l'attrice ha colto nell'anfiteatro «un luccichio come di mille e mille occhi», si impone in lei l'impressione che la folla sia «scomparsa sotterra», dandole così modo di recitare sola con se stessa e per se stessa e, in questo modo, di percepirsi tutt'uno con l'eroina shakespeariana: «Io fui Giulietta». Nel *Fuoco* a fare i conti con gli sguardi della folla, «smisurata chimera occhiuta» (lo stesso aggettivo che abbiamo incontrato nel *Malte*), è invece Stelio, chiamato a riproporre in uno scenario tanto più fastoso, il Palazzo dei Dogi, addirittura alla presenza della Regina d'Italia, la *Glosa all'Allegoria dell'Autunno*, ossia il discorso pronunciato da d'Annunzio l'8 novembre 1895 nel Ridotto del Teatro La Fenice a chiusura della Prima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Ma nel suo caso non si fa avvertire altra ansietà che quella inerente alla tensione di un essere chiamato con tutto se stesso a una prova o a una sfida, sino a investirvi quasi «le energie erculee di un atleta» in «uno di quei fieri giochi circensi», di fronte a una moltitudine che non è un'entità passiva da disprezzare o da blandire, ma un «mostro» da vincere, una forza da conquistare (ROM II, pp. 234, 231). Come segnalato a suo tempo da Hans Hinterhäuser,⁷ il discorso di Effrena lascia una traccia in altre pagine del *Malte*, là dove, in una Venezia autunnale, il protagonista oppone alla città «molle e oppiacea» cara ai turisti stranieri la città «desta, intrattabile, [...] voluta nel mezzo del nulla sopra foreste sommerse», che «fin dentro i suoi ornamenti» è colma di «energie latenti che si ramificano in nervi sempre più fini» (MLB, pp. 198-199). Ed è come rispondere all'invito vibrante di Effrena a riconoscere attraverso il velo allegorico dello Sposalizio di Venezia con l'Autunno sino a che punto Venezia sia una «Città di vita» alimentata nell'intimo da forze nascoste, quanto di più lontano dalla

⁶ L. Primoli, *La Duse*, «La Revue de Paris», III, 11, 1° Juin 1897, pp. 486-532: la rievocazione della recita veronese di Eleonora quattordicenne («l'âge de Juliette!») si legge alle pp. 492-494. Il ruolo attivo di primo piano svolto da d'Annunzio nella concezione e nella stesura dell'articolo di presentazione della Duse al pubblico parigino è stato acutamente posto in luce, con ragioni assai persuasive, da A. Andreoli, *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 125-127. A questo riguardo si vedano anche, sempre di A. Andreoli, *Il poeta, la folla e l'attrice divina*, in TSM I, pp. XXXVI-XXXVII e *Storia e leggenda dei 'divi' amanti*, in E. Duse, G. d'Annunzio, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, a cura di F. Minnucci, Milano, Bompiani, 2014, pp. 1296-1297.

⁷ H. Hinterhäuser, *D'Annunzio e la Germania*, in E. Mariano (a cura di), *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Atti del Convegno internazionale di Studio, (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), Milano, Mondadori, 1968, pp. 439-461: 452-454; cfr. poi G.C. Schoolfield, *Rilke and D'Annunzio: a Painful Case*, in P. Valesio (a cura di), *D'Annunzio a Yale*, Atti del Convegno (Yale University, 26-29 marzo 1988), «Quaderni dannunziani», 3-4, 1988, pp. 305-320.

città-sepolcro o dalla città-museo della letteratura *décadente* e delle «anime gracili» in cerca di «un asilo di pace e di oblio» sulle rive di «uno stagno soporifero» (ROM II, pp. 254, 252). Si può osservare di rincalzo che subito dopo, nello stesso salotto veneziano, Malte vive con una giovane cantante danese un'esperienza per certi aspetti simile a quella di Stelio con Donatella Arvale, la giovane «cantatrice» che, presentatagli proprio dalla Foscarina, fa nascere in lui un nuovo desiderio: dall'uno all'altro testo ritroviamo il gioco degli sguardi carico di magnetismo, la suggestione irresistibile del canto proveniente da una sorgente invisibile nella stanza attigua, il fascino della sospensione o dello spegnersi del suono in un «silenzio» musicale.

In realtà il senso della «maschera viva» emerge nel *Fuoco*, già nelle pagine iniziali del romanzo, dal terreno stesso del rapporto tra il poeta e l'attrice. Dopo che Stelio ha elogiato la sua capacità senza eguali di «diffondere l'ombra su la sua voce», la Foscarina vive una sofferta esperienza di alienazione dalla propria figura esistenziale nell'occhio non della folla, ma dell'amato:

Ella soffriva, sotto lo sguardo dell'animatore; ella soffriva di quella maschera ch'egli le ammirava sul volto [...] Ella soffriva di tutta sé stessa: della mutabilità che avevano i suoi propri lineamenti; della strana virtù mimetica che possedevano i muscoli della sua faccia; e di quell'arte involontaria che regolava la significazione dei suoi gesti; e di quell'ombra espressiva che tante volte su la scena in un minuto di silenzio ansioso ella aveva saputo mettere su la sua faccia come uno stupendo velo di dolore; e di quell'ombra che ora riempiva i solchi incavati dal tempo nella sua carne non più giovine (ROM II, p. 208).

In questa esperienza, che coinvolge sia l'attrice che la donna, sembra proprio giungere al suo approdo l'evoluzione che, come vuole Roger Caillois, ha segnato la storia della maschera dal rito e dal teatro degli antichi alle strategie di ruolo, alle liturgie, alle scene del mondo moderno: la maschera, veicolo della metamorfosi, viene sostituita dal volto stesso impiegato come maschera, per la sua capacità di nascondere e di svelare, di irrigidirsi e di mutare, di generare sempre di nuovo altre maschere non da indossare ma da recitare, in uno spazio sempre sospeso di finzioni e di illusioni cui danno consistenza con il loro intreccio inseparabile la mimica facciale, i gesti, la voce e il loro gioco sempre mutevole di parvenze.⁸

E le cose si complicano ancora allorché la Foscarina, messa a parte della trama dell'opera sognata da Stelio, non può fare a meno di riconoscere nella donna cieca del dramma un suo doppio, mutilata, anche lei, delle prerogative più peculiari dell'essere femminile e chiamata alle rinunce più intollerabili. D'altro canto, la giovane della *Città morta*, nella sua ambivalenza di abnegazione e avidità di vita e di gioia, somiglia in maniera impressionante a Donatella Arvale, di cui Stelio non può non desiderare il corpo virgineo e vibrante, pervaso da un incoercibile anelito al volo. Come non bastasse, in questo gioco di specchi è coinvolto un antefatto esistenziale. Ma per d'Annunzio si esita a parlare di «antefatto»: come escludere, nel suo caso, che gli stessi eventi e situazioni dell'esistenza siano in qualche misura preordinati secondo i disegni della sua progettualità di scrittore? Comunque sia, nel morbido rapporto triangolare che si riverbera dalla *Città morta* al *Fuoco* si riflette altresì quello venutosi a creare, sin dall'ottobre 1895, fra Gabriele, Eleonora e la «cara fanciulla, di Firenze», come la chiama la Duse, Giulietta

⁸ R. Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, trad. it. di L. Guarino, pref. di P.A. Rovatti, note di G. Dosena, Milano, Bompiani, 2004.

Gordigiani. In quel tempo «torbidissimo», come lo definirà retrospettivamente d'Annunzio, l'attrice condivide con questa «creatura, forte e bella», viaggi ed esperienze di lavoro, sentimenti e confidenze, mentre il poeta avvia con lei un gioco di *avances* tutt'altro che sgradite, sufficienti a scatenare in Eleonora le furie di una ambigua gelosia (PR II, p. 2605; LD-D'A, p. 45, p. 71, pp. 84-86) Sta di fatto, se si torna al *Fuoco*, che nella «creatura ideale» del dramma, grazie a cui potrebbe «ricomporsi in perfezione», la Foscarina avverte in pari tempo un misconoscimento e uno spossessamento. Sente gravare la minaccia che si riduca a strumento della «riuscita del gioco scenico» la sua realtà di donna che ama, divisa fra «istinto buio» e «conquista della coscienza», imperativo della passione e impulso a nobilitarsi nella rinuncia e nel sacrificio, quasi alla maniera di un personaggio di Ibsen o delle «marionettes» di Maeterlinck («j'ai une adoration folle pour ses dernières "marionettes", Aglavaine et Sélyzette. La quelle de ces deux délicieuses femmes eussé-je préféré incarner? Je ne sais», dichiara la Duse a Huret in una intervista sul «Figaro» del 28 maggio 1897).⁹ E sia per d'Annunzio che per Rilke Ibsen e Maeterlinck costituiscono il punto di partenza ineludibile di una nuova drammaturgia degli eventi interiori, tale da approfondire e articolare originalmente il rapporto tra il visibile e l'invisibile. Almeno nella percezione della Foscarina, lo sforzo del drammaturgo per assorbire «la sua stessa anima» nella «persona del drama» si identifica allora in una attenzione spasmodica ai «suoi aspetti, le sue attitudini, i suoi gesti, i suoi accenti», di cui fare altrettanti elementi dell'eroina cieca «vivente di là dalla vita». Si comprende perché la donna possa sentirsi «come una preda per quegli occhi voraci, che la fissavano talvolta con una violenza intollerabile»:

ella soffrì di quel simulacro che gittava la sua ombra su la realtà della rinuncia e del dolore. Una strana ambiguità nacque da quella similitudine tra la finzione e il suo essere. [...] Le parve talora di smarrire la sua sincerità umana e di ritrovarsi nello stato di concitazione fittizia in cui soleva porsi quando studiava il carattere della persona tragica ch'ella doveva incarnare. Ella conobbe così un altro tormento. Si chiuse e si contrasse, sotto lo sguardo dell'indagatore, come per impedirgli di penetrarla e di rapirle quella vita segreta. Ebbe terrore del veggente. «Egli leggerà nella mia anima le mute parole che porrà in bocca alla sua creatura, e io non potrò pronunziarle se non su la scena, di sotto alla maschera!». Sentì la sua spontaneità arrestarsi. Provò smarrimenti e scoramenti confusi, d'onde risorse talvolta con un bisogno impetuoso di rompere quel fascino, di farsi diversa, di disgiungersi da quell'immagine che doveva somigliarle, di rompere quelle linee di bellezza che la imprigionavano e la costringevano a un sacrificio determinato (ROM II, pp. 469-470).

Così il teatro (o il libro) può rivelarsi lo stampo entro cui la vita fluisce per modellarsi e persino determinarsi nel suo futuro, al prezzo, però, di trasformare il suo invisibile in spettacolo, la sua presenza in assenza. La stessa cecità della protagonista del dramma, di là dal suo ufficio di potente veicolo metaforico o di iperbole scenica, suggerisce la nozione intensa e complessa di una nuova, moderna «maschera» tragica, cifra ed enigma di una femminilità segnata da un destino maligno di carenza e di alienazione. Ma mentre vive e ausculta il conflitto insanabile del desiderio e del dolore, la Foscarina registra insieme come la sua metamorfosi in una creatura della poesia valga una scissione irreparabile dal mistero sensibile della propria figura vivente e dalla sua traccia più luminosa, il volto.

⁹ J. Huret, *La Duse*, «Le Figaro», 28 maggio 1897.

Non prive di finezza analitica, le pagine dannunziane sono rivelatrici di una tensione essenziale interna agli stessi processi creativi della letteratura e non si può davvero escludere che Rilke ne abbia tratto anche nel dissenso più di uno stimolo, pur spostando il fuoco dallo spazio ottico tra l'attrice e il poeta a quello fra l'attrice ed il pubblico, il solo a lui propriamente accessibile. Certo esse si iscrivono a pieno titolo, al pari di quelle rilkiane, nell'orizzonte problematico delineato da un erede della grande scuola di storia dell'arte viennese, Hans Belting, in un libro di dense implicazioni antropologiche che interroga la storia artistica e culturale del volto, fra le suggestioni e le domande che ancora ci accompagnano nell'epoca delle *cyberfaces* e del *morphing* biotecnologico: al centro, il problema di come il viso ed il corpo, non meno della loro ombra inseparabile, la maschera, diventino immagine, simulacro ambiguamente sospeso fra presenza e assenza, prossimità e lontananza, temporalità e istante, superficie e profondità, apertura e resistenza, morte e vita.¹⁰ Tra l'altro anche d'Annunzio, a proprio modo, non manca di interrogarsi sul magnetismo, quasi il contagio emanato sul pubblico dalla «divina». Fra i moventi che alimentano in Stelio il desiderio per l'attrice, sino a renderlo «insano e smisurato», vi è anche quello di possedere in lei l'anima della folla, invasa da una frenesia e da un'ebbrezza in ultima analisi di natura erotica: «Quanti uomini erano esciti dalla folla per abbracciarla dopo aver anelato verso di lei perduti nella massa unanime? Il loro desiderio era fatto del desiderio di mille, il lor vigore era molteplice. Qualche cosa del popolo ebro, del mostro affascinato, penetrava nel grembo dell'attrice con la voluttà di quelle notti» (ROM II, pp. 304-305).

D'altra parte Stelio finisce anche col rifiutare espressamente l'idea, cara a Rilke e nel *Fuoco* attribuita a Wagner, che «il popolo consiste di tutti coloro i quali sentono una miseria comune». No, pensa Stelio riprendendo pressoché alla lettera la tesi esposta da d'Annunzio in uno dei suoi interventi più battaglieri per un nuovo teatro, quello sulla *Rinascenza della tragedia* nel Teatro antico di Orange: il popolo è costituito da tutti coloro che, sullo slancio di un inespresso anelito alla «Gioia», sentono «un oscuro bisogno di elevarsi, per mezzo della Finzione, fuor della carcere quotidiana in cui servono e soffrono» (ROM II, p. 298). Ciò che d'Annunzio mostra di comprendere è che in una realtà omologata ma divisa, arida, alienata, sempre insufficiente rispetto alle sue stesse promesse, il teatro con i suoi simulacri costituisce il luogo, forse il solo, di una comunità unanime in quanto fondata sul desiderio. Ed è parimenti significativo che la nuova simbiosi fra la moltitudine e la poesia si instauri nel medium dell'interprete, in una fisicità, un'anima, una voce che, fecondate e esaltate dal poeta, chiuse dunque in una immagine di bellezza, costituiscono insieme il transfert della folla stessa, quasi l'incarnazione del suo più intimo «bisogno». Non è questa la formula medesima del divismo novecentesco?

Ma Rilke non dimentica che il romanzo della Foscarina non è soltanto il romanzo della grande attrice ma anche, secondo il titolo primitivo del «romanzo veneziano» comunicato a Hérèlle già il 27 ottobre 1894, una «sublime aventure» amorosa (CD'A-H, p. 237). A ciò fa segno il singolare accostamento, che naturalmente vale anche a suggerire una analogia, tra la

¹⁰ H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, trad. it. di C. Baldacci, P. Conte, Roma, Carocci, 2014 (ma di Belting si è tenuto presente anche *Il capolavoro invisibile. Il mito moderno dell'arte*, trad. it. di L. Vargiu, D. Spinosa, Roma, Carocci, 2018); cfr. altresì R. Weihe, *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*, München, Fink, 2004, senza dimenticare lo splendido K. Kerényi, *Uomo e maschera*, in *Miti e misteri*, trad. it. di A. Brelich, intr. di F. Jesi, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, pp. 340-358.

Duse e l'autrice, come si credeva allora, delle *Lettres portugaises*, il manipolo di appassionate missive d'amore scritte da una monaca di Beha, Marianna Alcoforado, all'indirizzo di un nobile francese, il Conte de Chamilly, che aveva ardentemente amato e da cui era stata crudelmente abbandonata. Nel corso del Novecento gli studiosi si sono mostrati per la maggior parte inclini a ritenere che le *Lettres* siano in realtà un'opera di finzione, attribuibile a Gabriel-Joseph de Lavergne, Comte de Guilleragues, che nella seconda edizione pirata del volumetto subito successiva alla prima del 1669, è indicato come traduttore delle lettere originali andate perdute, giunte in suo possesso non si dice come e dunque, forse, date in pasto ai lettori per la perfida assenza di scrupoli del loro destinatario. Ma ancor oggi la questione non può dirsi del tutto chiusa e non manca chi, come Philippe Sollers, si pronuncia risolutamente a favore dell'autenticità delle lettere realmente scritte dalla sfortunata amante.¹¹ Come per la Duse il mestiere dell'attrice, osserva Rilke, così l'essere monaca fu per Marianna Alcoforado, senza che ne fosse consapevole, un travestimento, dietro cui vivere «senza ritegno», nella perdita e nell'attesa, nella «miseria», una passione illimitata che è la beatitudine dei «beati invisibili» (MLB, p. 190).

Con la suora portoghese siamo in realtà di fronte a uno dei nuclei più intensi e più tenaci della riflessione poetica di Rilke, la gnosi o la mistica erotica delle donne amanti e non riamate, che per fare dell'amore una realtà assoluta dell'anima si rivelano tanto superiori agli esseri amati, distratti, indifferenti, mutevoli, sempre a «rischio» di consumare il tempo irreversibile dell'unica esistenza a loro disposizione in una molteplicità centrifuga di desideri e di progetti. Nelle donne amanti l'amore non corrisposto diventa puro slancio e vibrazione interiore, la passione come tale, ove, come mostreranno le *Elegie di Duino*, l'accettazione di non-avere conduce anche a una relazione più autentica con il mondo. Ma già nel *Malte* il motivo trova ampia accoglienza, anche attraverso l'evocazione delle *dames du temps jadis*, a cominciare da Saffo, accomunate da questa sorte; tra esse spicca, accanto alla Portoghese, la poetessa italiana Gaspara Stampa. Ed è degno di nota che i riferimenti e le riflessioni al riguardo si infittiscano e si approfondiscano nella sezione finale del romanzo-diario, proprio dopo la serie delle note dedicate al teatro culminanti nel ritratto della Duse, che sembra segnare così una transizione con un ruolo di chiave di volta. Del resto in una lettera a Mimì Romanelli del 29 agosto 1908 Rilke formula espressamente il progetto di un libro su «cette grande amante, qu'est la Stampa», ove avrebbe trattato con le loro storie anche «Marianna d'Alcoforado, la Sappho, Eleonora Duse» (*Poesie* I, p. 995).

Ora a differenza della Portoghese, Gaspara Stampa ha un suo posto, tutt'altro che irrilevante, tra le figure o le ombre del *Fuoco*. La incontriamo per la prima volta in un inciso del racconto, che evoca la «Saffo veneziana» e il suo amore infelice per il conte Collaltino di Collalto (ROM II, p. 291). Ma nel gioco di corrispondenze e di coincidenze che sono parte integrante dell'invenzione narrativa dannunziana si scopre poi che sempre a quattordici anni la Foscarina, oltre che nel ruolo di Giulietta, aveva recitato «in un piccolo teatro di campagna, in una

¹¹ Sul caso delle *Lettres portugaises*, che coinvolge tanto l'auctor quanto il genere letterario, cfr. almeno F. Deloffre (éd.), *Lettres portugaises suivies de Guilleragues par lui-même*, Paris, Gallimard, 1990; M. Escola, *L'auteur comme fiction: Guilleragues*, in *Dix variations sur l'autorité de l'auteur* (fabula.org, 2007); Gabriel Joseph de Lavergne, comte de Guilleragues, *Lettres d'amour de la religieuse portugaise*, éd. de P. Sollers, Bordeaux, Elytis, 2009.

specie di baracca» la parte della protagonista in «una vecchia tragedia romantica intitolata *Gaspara Stampa*» (verosimilmente il dramma in versi del vicentino Jacopo Cabianca). Poco innanzi, proprio all'inizio della passeggiata lungo la «via chiusa tra le cinte degli orti desolati» di Murano, la Foscarina aveva richiamato la poetessa cinquecentesca nel dialogo con l'amico attraverso un piccolo florilegio di versi del suo *Canzoniere*, segno di una assimilazione profonda che li equipara a gesti dell'animo, in una corrispondenza di forme interiori allusive a un destino comune. Ed è curioso che nonostante la sbalorditiva erudizione di cui va orgoglioso, Effrena risponda alle sollecitazioni della donna («Vi ricordate, Stelio [...]?»), «Avete in mente, Stelio [...]?») o con il silenzio o con un ambiguo «Non ricordo, Fosca», di dubbia credibilità (ROM II, pp. 440–442). Vero è che i frammenti poetici evocati in queste pagine valgono altrettante allusioni al conflitto d'amore in atto fra i due personaggi sulla scena del presente, come non si tarda a scorgere se li si reintegra nell'organismo testuale d'origine. Il fatto che nella quasi totalità dei casi si tratti dell'incipit invita irresistibilmente anche il lettore a inoltrarsi in questo percorso.

L'avvio fortemente drammatico del sonetto CXXI, «Signore, io so che in me non son più viva, | E veggio omai ch'ancor in voi son morta», consente per un verso alla Foscarina di esplicitare un dolente, amaro richiamo alla immagine emblematica dell'«Estate defunta» propostale da Stelio all'inizio del romanzo: la *rêverie* del poeta è riletta come l'annuncio inesorabile della fine dell'amore, spietata rivelazione del proprio autunno di donna e di amante. Per l'altro verso, per la parte del sonetto che resta sottaciuta, a emergere dalla poesia è l'effetto di alienazione e de-realizzazione, quasi di morte nella vita, suscitato dall'amore non corrisposto, che trasforma la donna viva in «un'immagine d'Eco e di Chimera». «Quasi ad Eco immagine simile» si percepisce Gaspara anche nel sonetto CXLIX, di cui pure nel *Fuoco* si evoca l'incipit («Io vorrei pur che Amor dicesse come | Debbo seguirlo»), ora che un «crudo» Narciso la rende «paventosa» e «vile», incapace sia di «sperar di far chi m'arde umile» sia di «deporre io queste amoroze some». Anche più risentito e recriminatorio è il messaggio d'accusa implicito che la Foscarina rivolge a Stelio citando il Madrigale VI, «Se tu credi piacere al mio signore», in cui Gaspara apostrofa «Amore empio ed avaro» protestando contro quella insensibilità implacabilmente egoistica che nel rapporto amoroso fa spesso dell'uomo, come avrebbe detto Rilke, un usuraio del sentimento: «Perchè vuoi pur ch'io moia? | Per dargli biasmo e noia? Biasmo d'esser crudele, | Avendo uccisa donna sì fedele; | Noia, perché se vive del mio strazio, | Chi lo farà poi sazio?». Da ultimo, con la citazione dei vv. 9–10 del sonetto CXLVIII, «Per amar molto ed esser poco amata | Visse e morì infelice», riferiti dalla Foscarina alla madre certo pensando anche a se stessa, è come se la donna «ferita» dall'amato e sull'orlo della vita dettasse con la voce della poetessa il proprio epitaffio: «Pregale, viator, riposo e pace, | Ed impara da lei sì mal trattata | A non seguire un cor crudo e fugace».

Per la verità ad avviare il rituale segreto delle citazioni allusive era stato Stelio, richiamando il verso più alto e memorabile di un sonetto, il CCIII, tutto imperniato su una *imagery* del fuoco: «Vivere ardendo e non sentire il male». È questo il programma di vita in cui Gaspara identifica tutte le sue «delizie» e il suo «gioco», ora che la donna «sì fedele» del Madrigale VI si trova accesa da un «altro Amore» e deve dunque riconoscere nell'eros la propria fatalità, a prescindere dall'oggetto del suo desiderio, pronta dunque ad amare senza «curar ch'ei che m'induce a tale | Abbia di me pietà molto né poco». Ora la poetessa ha preso coscienza di poter vivere e

rinascere nel fuoco come nel proprio elemento al punto di riprendere, secolarizzandoli, gli emblemi petrarcheschi della salamandra e della fenice.¹²

Anche questa citazione include segretamente un messaggio, l'esortazione alla Foscarina ad accogliere un amore in cui non abbia luogo la sofferenza. Un motivo, questo, che si fa strada anche nel dialogo privato di Gabriele e Eleonora, come in una lettera del marzo 1898:

Vuoi che ti ami senza soffrire? senza crudeltà, senza dolore? – Senza pianto? – (ma e la gioia, allora?) | [...] C'È dunque *un che di crudele* in ogni amore... anche nel mio! *un CHE*, che ottenebra, che fa tanto male! – [...] “*Amalo SENZA SOFFRIRNE* – ed egli troverà *in te* un'armonia, – “che egli cerca! –” (LD-D'A, p. 202).

Nel *Fuoco* il protagonista maschile esprime tutta la sua repulsione a «sommigliare ai piccoli amanti che si lamentano e maledicono» (ROM II, p. 433), determinato a trascendere le misure che angustiano e falsificano il rapporto fra l'uomo e la donna nella società borghese. Perché tacere la verità del desiderio come si tace nascondendo un tradimento? Anche per questo d'Annunzio non resta insensibile alla mistica dell'amore *ex lege* delineata da Maeterlinck nell'*Aglavaine et Sélysette*, ove un uomo e due donne, decisi a «vivre [...] selon la vérité et la beauté de l'âme», coltivano l'utopia di un eros triangolare assolto dal conflitto doloroso della gelosia sessuale.¹³ Ma l'«armonia» cui pensa d'Annunzio, così come il desiderio di Stelio di coinvolgere la Foscarina nella tensione a un amore che sia «più che l'amore», presuppongono anche la presa di consapevolezza, come di mistero pagano rinascimentale, della discorde concordia strutturalmente intrinseca all'Eros, vivificante *copula mundi* e insieme notturno dio di morte, vertiginosa voluttà dei sensi in cui la materia stessa si rivela pregna di sacertà. Vengono di qui, oltre che da un impulso estetico e ideologico sempre più irresistibile a tradurre i fantasmi dell'immaginario nel presente dell'azione, l'urgenza e la necessità di Stelio, che vincono ogni resistenza della donna, di superare quello che nel discorso amoroso della coppia è chiamato «il divieto», la decisione a lungo condivisa di non arrischiare il desiderio nella realtà del possesso e dell'atto sessuale. Nella pagina forse più audace del romanzo l'epifania della «Lussuria» femminile, che suscita nell'uomo la percezione di essere risucchiato e di dissolversi in una «calda umidità letale», genera in pari tempo, in «una profondità tenebrosa e sacra [...] come in un tempio», la convinzione «religiosa» che «nella sola mescolanza dei sessi» convergano «le energie e le aspirazioni dell'Universo» (ROM II, pp. 335, 330-331).

¹² Per il testo delle liriche di Gaspara Stampa si è ricorsi a *Rime di tre gentildonne del secolo XVI. Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Veronica Gambara*, con prefazione di O. Guerrini, Milano, Sonzogno, 1882, conservato nella Biblioteca del Vittoriale: cfr. le pp. 202-203, 213, 276, 212 e 232. Fra gli studi recenti sulla vita e l'opera della poetessa cinquecentesca si sono consultati: G. Forni, *Oltre il classico. Come leggere il «povero libretto» di Gaspara Stampa*, in F. Calitti, R. Gigliucci (a cura di), *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 251-264; V. Cox, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008; S. Bianchi, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Manziana, Vecchiarelli, 2013; M. Farnetti, *Gaspara Stampa*, in L. Fortini, M. Farnetti (a cura di), *Liriche del Cinquecento*, Roma, Iacobelli, 2014; U. Falkeid, A.A. Feng (eds.), *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Literature*, Farnham, Ashgate, 2015; V. Andreani, *Sul petrarchismo di Gaspara Stampa: il modello di Pietro Bembo*, in B. Alfonzetti et al. (a cura di), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX congresso dell'Adi (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi, 2017.

¹³ M. Maeterlinck, *Aglavaine et Sélysette*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 134.

Proprio in quanto costituisce una potenza a metà tra la luce e il brivido, per riprendere una bella immagine di Léon Daudet, l'amore dannunziano fa della discesa nel buio della sessualità un momento necessario per salire a un eros sublimato in comunione intellettuale e artistica, slancio ideale in cui si fondono tutti i desideri e si eleva il proprio destino. Nella partitura narrativa del *Fuoco*, nella sua trama fatta di ripetizioni e di corrispondenze, può poi accadere che questo disegno profondo affiori alla superficie del testo nella figura enigmatica di un'immagine sonora, Così l'inquadratura di paese che si associa ai pensieri di Stelio dopo che si è consumato il più violento degli amplessi, in un misto di appagamento e di stanchezza ove potrà farsi strada anche un senso di «ripulsa» («Vide la stanza oscurata, per il balcone aperto i cieli lontanissimi, gli alberi, le cupole, le torri, la laguna estrema su cui s'inclinava la faccia del crepuscolo, i Colli Euganei ceruli e quieti come le ali ripiegate della terra nel riposo della sera. Vide le forme del silenzio, e la silenziosa forma che aderiva a lui come la scorza al fusto»; ROM II, p. 331), torna a riproporsi senza alcun segnale o commento da parte della voce narrante alla fine della storia, a suggello di un diverso adempimento. La donna ha comunicato a Stelio, che da qualche tempo dedica ogni suo pensiero alla creazione del dramma, la propria decisione di andare lontano, oltre l'Atlantico, per raccogliere le forze e le risorse necessarie alla messinscena, consacrando dunque all'opera dell'amato: «Videro i cieli lontanissimi, gli alberi, le cupole, le torri, la laguna estrema su cui s'inclinava la faccia del crepuscolo, i Colli Euganei ceruli e quieti come le ali ripiegate della terra nel riposo della sera. | Si volsero, l'uno verso l'altra; e si guardarono nella profondità degli occhi. | Poi si baciaron, come per suggellare un patto silenzioso» (ROM II, p. 515). La Foscarina ha scoperto che continuare a vivere accanto all'amato reprimendo le convulsioni della passione e della gelosia non dà luogo ad altro che a una finzione di cui è pur sempre artefice «l'invito desiderio», al punto di sentire, nel dialogo con se stessa, la vergogna di «come miseramente ella somigliasse [...] all'attrice che rientra dalla scena e depona la sua larva». Mossa a propria volta dal bisogno di «trovare finalmente la sua armonia» la donna prende la decisione di allontanarsi spinta ora da una necessità interiore con il sentimento inoppugnabile di qualcosa di «compito», che può rinascere sotto altra forma nella dedizione attiva all'opera in cui approfondire le proprie «qualità virili». Ed ecco tornarle alla memoria forse in un senso più fondo e suavisivo il verso-impresa di Gaspara Stampa: «*Vivere ar-
dendo e non sentire il male!*» (ROM II, pp. 479-480, 482).

Ma anche là dove l'autore del *Fuoco* sembra più vicino, nel rivendicare la trascendenza dell'amore rispetto al suo oggetto, Rilke segue in realtà una direzione di pensiero diversa. A fronte della logica dell'«offerta» e della sublimazione che emerge in d'Annunzio, con la sua idea di una circolarità del tempo e di una segreta armonia dei contrari, Malte avvalora il calor bianco di una passione che perdura e cresce veemente proprio in quanto trascende le misure troppo umane dell'appagamento e del possesso. Era quanto sentiva e sapeva Saffo, pur dopo aver sperimentato come l'unione non sia altro che accresciuta solitudine, come l'amplesso non significhi appagamento ma rinnovarsi del desiderio, come il suo stesso ammaestramento trasformasse le amate in amanti, anche se di altri, degne perciò, comunque, del più esaltante epitalamio. Certo Stelio mostra di non comprendere ciò che a Malte è invece chiarissimo: come per una donna amante non vi sia pena più grande di quella che le si infligge esigendo da lei che ponga «un limite alla sua dedizione» (MLB, p. 166). E un'altra annotazione del romanzo-diario suona decisamente come un capovolgimento della metafora centrale del *Fuoco*: «Essere

amato vuol dire consumarsi ardendo. Amare è rilucere con olio inesauribile» (MLB-Z, p. 183). Sì, poiché le donne amanti attraverso l'asimmetria costitutiva del loro rapporto con l'altro imparano a tendersi all'irraggiungibile e all'impossibile, spezzando il fine temporale non solo del sesso ma anche del destino, alla maniera di una freccia scagliata all'infinito. Possono così rovesciare la miseria della derelizione in fulgida sovranità, la maledizione in benedizione, attingendo la «gloria» di un modo di essere «eroico e angelico», come si legge nella lettera a Sidie Nádherný del 7 ottobre 1908 in cui Rilke trascrive per l'amica il sonetto proemiale del *Canzoniere* di Gaspara: lirica mirabile, secondo il poeta, in cui la donna abbandonata esprime infine non solo il tormento ma anche la coscienza e l'orgoglio della sua «inaudita elezione», al punto di spingersi a pensare che altre donne invidieranno la sua sorte (*Poesie* II, p. 529). Altra cosa, nella donna del *Fuoco*, l'obbedienza a una necessità interiore che era come «la necessità dei fatti naturali, delle maree, delle stagioni, delle vicende celesti» (ROM II, p. 482).

Pare proprio, dunque, che la lettura rilkiana del *Fuoco* abbia uno dei suoi centri sensibili e irradianti nella parabola conflittuale del maschile e del femminile, dell'amare e dell'essere amanti, alla stregua di un nucleo condiviso suscettibile di prese di posizione e di sviluppi divergenti comunque da interrogare e da intendere, anche per rafforzarsi nella propria differenza. Ed è una chiave di lettura che può essere stata sollecitata anche da insinuanti suggestioni sul piano del significante sonoro: «– Ti amo – disse l'amato. | Ella liberò un braccio e tese la mano aperta verso il focolare, come per uno scongiuro. Poi riabbracciò il giovine strettamente. [...] | – Ti amo – disse l'amato» (ROM II, pp. 339-340). Ove è forse l'origine anche dell'annotazione del *Malte*, aderente ai tratti popolareschi e non borghesi di certi modi della Duse, circa la sua «voglia» ricorrente di «mostrare» al pubblico occhiuto «il braccio piegato col gesto delle dita contro il malocchio» (MLB, p. 190).

Certo nel passo del *Malte* che subito dopo il frammento dedicato alla Duse ritorna sul patimento infinito e vivificante di Marianna Alcoforado («Che altro è accaduto alla Portoghese, se non che all'interno ella divenne sorgente?»; MLB, p. 192) è difficile non scorgere una replica e quasi una rettifica all'immagine che in d'Annunzio ferma la sofferenza della Foscarina per «quella gioia ch'ella sentiva in fondo a lui ripullulare di continuo come una scaturigine perenne» (ROM II, p. 208). Nulla contro la gioia, in Rilke, anzi essa è per lui la prova più certa della vera forza vitale e della portata del nostro cuore; solo che a differenza della felicità o del piacere la gioia, in quanto esplosione immediata e creativa dall'intimo, non ammette propriamente un contrario e il fatto stesso che Stelio la contrapponga al dolore rischia di ridurne il senso e il valore, a poco più di un semplice godimento di se stessi. Ne risulta infirmato lo stesso proclama dell'artefice vittorioso a Palazzo dei Dogi, «creare con gioia», in cui pure Rilke sa certo riconoscere, più che una variante apocrifia del vangelo nietzschiano, la *self-reliance* dell'amatissimo Emerson unita, però, alla gioia quasi folle di desiderare e di creare da cui è pervaso il costruttore Solness di Ibsen. Soprattutto non è un caso che Rilke abbia rivolto il suo interesse più partecipe alle pagine in cui la Foscarina, rievocando la scoperta veronese della propria vocazione d'artista dal fondo di una esistenza «miserabile» attanagliata dalla necessità, prova per una volta un sentimento di superiorità nei confronti del poeta, che sembrava non avere conosciuto altre angosce che «i furori del suo desiderio e le ansietà della sua ambizione» (ROM II, p. 444). Dall'altra parte Stelio confessa a sua volta a se stesso la propria «invidia» (ROM II, p. 449) avvertendo nell'alterità femminile profondità e qualità che egli non riesce a comprendere fino in

fondo o a eguagliare. Certo Rilke non può non essere rimasto colpito, con tutte le ambivalenze del caso, nel constatare come l'impenitente, spudorato Narciso della letteratura italiana, pronto a dichiarare attraverso il suo *alter ego* «Io non so parlare se non di me», avesse accettato la responsabilità o la sfida di una percezione e di una raffigurazione del personaggio femminile dall'interno del flusso delle sue emozioni, dando vita, come è parso a tutti i lettori più sensibili e avvertiti, alle pagine di maggiore intensità del proprio romanzo. Ma non si va lontano dal vero affermando che dal punto di vista di Rilke a essere in gioco nell'opera dannunziana è in primo luogo il nesso fra l'arte e l'amore, fra immaginazione dell'eros e immaginazione poetica; tutto sta a riconoscere con Ludwig Binswanger che la realizzazione di sé nell'arte può assumere a sua volta tutti i caratteri di una passione, senza escludere le armoniche religiose del termine, con i tormenti, i dubbi, i sacrifici, le metamorfosi, il senso dell'asceti e dell'ascesi, l'estasi dell'infinito nel finito che si accompagnano alla aspirazione alla forma e al progetto dell'arte di un mondo più autentico e più alto.¹⁴

Di recente Annamaria Andreoli, ponendo a stretto, puntuale confronto le prove artistiche del poeta e dell'attrice e i testimoni superstiti della loro biografia, a cominciare dalle lettere, ha mostrato con intelligenza interpretativa veramente non comune come la Duse, lungi dall'essere la martire di una passione che la acceca, secondo l'immagine del *Fuoco*, fosse in realtà tutt'altro che prona, più che mai consapevole e orgogliosa del proprio ruolo, al pari e forse più del compagno. Si illumina così di nuova luce una relazione in cui l'alta temperatura della passione non esclude la lotta per la primazia fra volontà in conflitto, il gioco incrociato delle simulazioni e delle dissimulazioni, il bisogno di avvalorare la propria immagine l'una negli occhi dell'altro e degli altri, fra le ansie, le furie, i piaceri inconfessabili del desiderio mimetico. E in questa luce il romanzo veneziano rivela nitidi i caratteri spregiudicati di una costruzione leggendaria, con l'attrice celebre in tutto il mondo disposta a «servire» (ROM II, pp. 293, 302, 499), come Kundry nel *Parsifal*, i voleri di un giovane poeta seduttore determinato a perseguire senza riguardi i propri disegni. All'origine della duplice metamorfosi sta la sfida o la scommessa temeraria di Gabriele di fare del «sacrificio» della Foscarina un inattaccabile modello del reale e dunque di vincere l'ostinata ritrosia della Duse – della quale, come abbiamo visto, anche il *Fuoco* reca a suo modo la traccia – a impegnarsi veramente nella realizzazione del suo sogno teatrale.¹⁵ La stessa Duse, in una missiva a d'Annunzio da Berlino del 21 aprile 1902, chiama senz'altro la narrazione del *Fuoco* «*La Leggenda*» lamentando che per causa sua amici e amiche, lettere di sconosciuti e «i porci, nefandi, nefasti giornali» la mettano continuamente di fronte all'alternativa impossibile di smentire la «verità nel cuore» o l'opera dell'amato. Resta comunque, «nel fondo», il tormento della «profanazione dell'anima» e della «denudazione di ogni sentimento» (LD-D'A, pp. 732-733).

Anche la nota del *Malte* sulla Duse si può così aggregare, al livello più alto di partecipazione e di approfondimento, alla trama di riprese, racconti, immagini che hanno garantito lungamente nel corso di oltre un secolo la verità e la vitalità della leggenda narrata nel *Fuoco*. E

¹⁴ L. Binswanger, *Henrik Ibsen. La realizzazione di sé nell'arte*, ed. it. a cura e con un saggio di M. Gardini, intr. di B.M. D'Ippolito, Macerata, Quodlibet, 2008.

¹⁵ A. Andreoli, *Storia e leggenda dei 'divi' amanti*, in E. Duse, G. D'Annunzio, *Come il mare io ti parlo...*, cit.; Ead., *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio*, cit.

dire che molto della sua esperienza sia letteraria sia esistenziale metteva Rilke nella condizione di intuire nella dedizione più totale una maschera della volontà di possesso o di avvalorare quella particolare forma di generosità, anzi di prodigalità che consiste nel non voler ricevere, nel non voler essere amati. Impossibile in ogni caso attribuire a Rilke, che non era arretrato nemmeno dinanzi alla tentazione di creare per sé una genealogia aristocratica pare proprio immaginaria, una ostilità di principio nei confronti di una scrittura programmaticamente e vertiginosamente sospesa tra esperienza reale e invenzione. Molti degli sguardi al passato di cui è tessuto il *Malte*, lo stesso motivo delle donne amanti e non amate si compongono in una reinterpretazione leggendaria di eventi e personaggi storici, così come «leggenda», e non parabola, è definita la «storia del figliuol prodigo» che chiude il libro, folta di riflessi autobiografici (MLB, p. 204). Dal canto suo, del resto, d'Annunzio mostra nel concreto delle sue prove di scrittore, e massime nelle opere per il teatro, un orientamento deciso verso forme di racconto che sanciscono l'irruzione dell'immaginario nel reale. Basti pensare allo spregiudicato rilancio dell'archeologia visionaria di Schliemann nella *Città morta* o, nella *Francesca da Rimini*, al riuso per la storia d'amore dei due cognati dell'intreccio proposto da Boccaccio nelle *Esposizioni* dantesche, incrociando fra loro racconti popolari romagnoli e mito di Tristano. Vicino a d'Annunzio Angelo Conti, il «dottor mistico» del *Fuoco*, intervenendo nel «Marzocco» del 14 ottobre 1900 sugli studi dedicati a Dante e a Ravenna da Corrado Ricci, consacra a sua volta nella leggenda «*il fiore della storia*», ciò che della storia costituisce la più vera verità poiché trasfonde nella pseudooggettività dei fatti «le immaginazioni e le invenzioni delle moltitudini commosse e dei poeti».¹⁶ E poiché il discorso è caduto su Corrado Ricci, l'erudito e storico dell'arte uscito dalla scuola di Carducci e divenuto fervente wagneriano (oltre che sodale, proprio in questo giro di anni, dei due discepoli indocili del maestro «avverso», Pascoli e d'Annunzio), vale certo la pena, in questa connessione, di indugiare brevemente su un suo saggio di mossa dottrina, *Leggende d'amore*, uscito sulla «Nuova Antologia» del 16 maggio 1892.

Non è forse vero, avverte Ricci, che turisti di tutto il mondo visitano a Verona il cenotafio di Romeo e di Giulietta, nel convento di San Francesco in Cittadella, lasciandovi il segno tangibile della loro devozione (una monetina, un biglietto di visita...), noncuranti del fatto che i due amanti di Verona non sono mai esistiti? Della tragica storia di Romeo e Giulietta non si fa menzione alcuna né nelle cronache medievali né nei più antichi commenti alla *Commedia*, ove pure si evocano «Montecchi e Cappelletti»; i due sublimi amanti shakespeariani compaiono nelle storie e nelle cronache di Verona come realmente esistiti solo dopo che il racconto popolare ha preso forma scritta nelle novelle di Luigi da Porto e del Bandello. Lo stesso corto circuito fra tempi e piani di realtà diversi si verifica con la storia medievale bolognese di Imelda Lambertazzi e Bonifacio Geremei, narrata la prima volta per iscritto da Sabatino degli Arienti nelle *Porretane*, o con quella di Alberto Carboneso e Virginia Galluzzi, le cui vicende collocate nel 1257-58 non sono note altrimenti che da una cronaca inedita del XVI secolo: e sono racconti, come anche la novella di Mariotto e Giannozza in Masuccio Salernitano, che

¹⁶ A. Conti, *Ravenna*, «Il Marzocco», v, ottobre 1900, 41.

presentano tutti un'ineludibile aria di famiglia con la storia veronese raccolta e resa immortale da Shakespeare.

Nel *Fuoco* anche l'interprete quattordicenne di Giulietta «dinanzi a una moltitudine di polani che avevano respirato nella leggenda di amore e di morte» corre alla ventura per le vie di Verona alla ricerca di «un convento di Cappuccini dov'era nascosta la tomba di Giulietta», dopo aver scoperto con «gran dolore» che la fanciulla non era stata sepolta in una delle Arche degli Scaligeri. Se è il caso, poi, anche il poeta moderno può partecipare dell'inesausta *fonction fabulatrice* della narrazione leggendaria, prolungarla e ravvivarla, come avviene proprio al centro del *Sogno d'un mattino di primavera* con i casi della quattrocentesca Madonna Dianora, di cui la folle Isabella narra «la storia» di adultera assassinata dal marito. In realtà, anche nel dettaglio fiabesco della «scala di seta» che serve al giovane amante per raggiungere l'amata affacciata al balcone, la narrazione della Demente arieggia, rovesciandone il lieto fine, uno dei racconti «più famosi e più fortunati [...], fra il popolo», come aveva sottolineato Ricci, quello appunto di Dianora dei Bardi, da assegnare senz'altro, a suo giudizio, alla famiglia di storie che hanno in *Romeo e Giulietta* il loro esemplare supremo. E decisiva per d'Annunzio è l'osservazione di Ricci secondo cui «questa novella che, come intreccio e come fine, è tanto diversa da quella di Giulietta [...], si svolge sopra un medesimo motivo popolare e [...] non è, in certo modo, che una variazione della stessa melodia». Una melodia, dunque, che percorre narrazioni leggendarie anche lontane nel tempo e nello spazio e che vive tenace, alla maniera di un «sogno», nell'anima e nel «culto delle masse» in virtù della sua profonda «ragione politica e morale», che è di affermare la forza possente dell'amore anche in tempi dilacerati dalla discordia e dal conflitto civile.¹⁷ E nel riscrivere «la storia di Madonna Dianora» d'Annunzio vi reintroduce l'aria tragica di Giulietta e il *Liebestod* di Tristano, per tacere delle allusioni molteplici al canto di Francesca, quasi a comporre la sequenza delle variazioni sul tema in una lampeggiante immagine sinottica, che include alla fine anche il dramma cruento della Demente: «o Dianora [...], cara sorella del tempo che non è più» (TSM I, pp. 23-25). Così lo stesso metodo compositivo produce la propria figura *en abyme*. Fa veramente segno a un orizzonte di disposizioni e di impulsi creativi comuni, quasi un *Kunstwollen*, che nell'area della «dramatische Dichtung» coltivata nel mondo absburgico Hofmannsthal introduca in epigrafe l'atto unico misto di prosa e versi *Die Frau im Fenster*, apparso nel 1898 su «Pan», con una citazione in italiano del «poema tragico» di d'Annunzio («Conosci la storia di Madonna Dianora?») e sviluppi poi la favola del *Mattino di primavera* prestando a una nuova Dianora la femminilità ribelle e impavida di una adultera bergamasca, figlia del Colleoni. Dal canto suo, nel manoscritto dannunziano su cui elabora la parte di Isabella, reso a suo tempo parzialmente noto da Ettore Cozzani, la Duse indica di proprio pugno, a margine della favola luttuosa, la *Stimmung* dell'esecuzione scenica servendosi della formula agostiniana dell'eros assoluto: «amando l'amore».¹⁸

¹⁷ C. Ricci, *Leggende d'amore*, «Nuova Antologia», XXVII, terza s., 1892, vol. XXXIX, 10, pp. 339-355; cfr. G. Zanetti, *Leggende d'amore. Le origini del «Sogno d'un mattino di primavera»*, «Sinestesia», VI-VII, 2008-2009, 6-7, pp. 410-463.

¹⁸ E. Cozzani, *Eleonora Duse in un manoscritto di Gabriele d'Annunzio*, «Il Secolo XX», 1° luglio 1924. Per la variante viennese della leggenda di Madonna Dianora si rimanda a H. von Hofmannsthal, *Piccoli drammi*, trad. it. di E. Pocar, Mi-

Restiamo allora su questo piano, quello della leggenda, ossia della costruzione di un'immagine che, in un rapporto più o meno obliquo con la realtà, renda percepibile e oggettivi una verità non dei fatti ma dell'immaginario e in cui una comunità riconosce ciò che desidera fare, provare e essere. Come avrebbe poi spiegato André Jolles, la disposizione mentale da cui nasce la forma espressiva della leggenda è quella dell'*imitatio*, tanto più sollecitata se il suo oggetto è un essere o un'esperienza inimitabile, secondo quanto attestano le vite dei santi nel Medioevo.¹⁹ Ma come si evince dalle analisi e dalle riflessioni di un Tarde o di un Le Bon, autori a d'Annunzio ben noti, le dinamiche, i percorsi dell'imitazione si ripresentano sia pure sotto altre forme anche nel quadro discorde della moderna società di massa.

Ora la leggenda d'amore del *Fuoco*, che è anche la leggenda di una creazione artistica, si fonda in primo luogo sui processi di sdoppiamento e identificazione che il romanzo attiva nei confronti di grandi figure memorabili del teatro e della letteratura. Ed è come se la prodigiosa «virtù mimetica» della Duse-Foscarina trovasse un corrispettivo dalla parte dell'autore in uno scatenato demone della somiglianza, in grado di riunire in una stessa costellazione situazioni, storie, *personae* all'apparenza anche molto diverse, ricalcando i procedimenti dell'immaginazione narrativa popolare. A ciò offre un avallo anche il positivismo erudito, avviato a sua volta, come si è visto con Ricci, a un pensiero della poligenesi e dell'analogia.

L'evocazione della recita di Verona, il racconto di essere stata Giulietta («Io fui Giulietta») finiscono con l'intrecciarsi nel ricordo della Foscarina con lo «spavento misterioso che aveva preceduto i segni della pubertà» e con la presenza remota ma tenace di un «accorato amore materno» (ROM II, pp. 435-436), restituendole insomma, ancora integre, tutte le sue virtualità femminili. Ecco allora sorgere in lei, nonostante la sua storia di amori impuri, il pensiero o l'illusione di aver «portato intatto» all'amato il proprio «sogno di vergine, il sogno di Giulietta» e addirittura, dunque, il sogno di una impossibile fecondità, pur del suo «grembo sterile»: «Un figlio, da te!» (ROM II, pp. 456-457). Ma subito, inevitabilmente, scatta nel suo discorso interiore la coscienza acuita che la verginità, la giovinezza, la fertilità sono, sin dal nome, la prerogativa reale di Donatella Arvale e ciò la porta, alla fine della sequenza, a infrangere in un moto d'ira la cosa di bellezza, il vetro stupendo che è tra le sue mani. Non privo di acutezza nel restituire la dinamica interiore della donna «non più giovane», d'Annunzio si mostra parimenti acuto nel cogliere nella verginità uno dei nuclei potentemente simbolici del dramma shakespeariano, grazie al quale vengono a stringersi in un unico enunciato lo slancio ardente del desiderio e il presagio della morte vicina, come nella scena seconda dell'Atto Terzo: «Ma io, ancora fanciulla, morirò vergine e vedova [...]; io andrò nel mio letto di nozze: la morte, non Romeo, prenderà la mia verginità». Irresistibilmente, a questo punto, la memoria intertestuale correla il lamento di Giulietta alla scena ripresa da Sofocle che apre la *Città morta*, in cui la *kore* della tragedia moderna legge inconsapevole il proprio stesso destino. Al coro che ha celebrato «Eros nella pugna invito» e l'«insuperabile dea [...] Afrodita» Antigone avviata al supplizio replica: «Ade, che tutto sopisce, viva mi conduce | al lido di Acheronte, e priva delle nozze. |

lano, Rusconi, 1971; cfr. E. Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

¹⁹ A. Jolles, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici*, a cura di S. Contarini, premessa di E. Raimondi, trad. it. di S. Contarini, R. Zupper, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 273-300.

Non l'inno nuziale mai | mi cantò; ché io sposerò Acheronte». (TSM I, pp. 94-95). Nell'orecchio di d'Annunzio la voce della vergine tebana risuona e si intensifica in una «melodia straziante» del dramma di Giulietta, che circola nel suo segmento finale attraverso tutto il romanzo e che, nella scena di Murano, viene restituita alla sua integrità proprio quando, si noti, il ricordo fa riaffiorare dal passato quel «desiderio disperato di amare e di morire» che, come abbiamo visto, Foscarina adolescente aveva scoperto nel proprio intimo al tempo della recita di Verona: «O tu che troppo presto vidi senza conoscerti e conobbi troppo tardi!» (ROM II, p. 451). Veramente nel *Fuoco* non sembra darsi passione femminile se non allorché un ostacolo tiene a distanza l'oggetto del proprio desiderio. Così anche l'irrimediabile diventa una figura dell'estasi esaltante e distruttiva di amare l'amore.²⁰

Del pari straziante, in un precedente episodio del romanzo, si leva per la Foscarina la melodia di un'altra donna abbandonata, Arianna, anche se, non senza ironia, lo spirito del racconto vuole che il *Lamento* monteverdiano, «Lasciatemi morire!», sia affidato al canto della giovane amica in cui comincia a percepire una rivale, destinata forse a trovare in Stelio il proprio Dioniso. E nella sua prospettiva, non coincidente in tutto con quella del post-wagneriano Effrena, l'ammirazione commossa per il barocco delle passioni di Monteverdi può convivere con la forza di attrazione irresistibile che la spinge a identificarsi in Kundry e nella sua abissale ambiguità di «tentatrice furente», «schiava del desiderio», e di «penitente» consacrata al culto del Gral (ROM II, pp. 290, 471). Né ella può sottrarsi, per questa via, al ruolo di rilievo che nel *mundus muliebris* del romanzo veneziano, quantunque implicitamente, assume il mondo delle cortigiane, nella Venezia del Rinascimento onnipresenti, ricercate da nobili e letterati, prelati e grandi mercanti in quanto donne d'intelletto e di cultura, oltre che di piacere, capaci di trasfigurare la realtà bruta del sesso venale con tutti gli ornamenti e gli allettamenti della conversazione, della musica, dell'arte.

A questo complesso fenomeno sociale d'Annunzio dedica il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, il «poema tragico» del 1898 imperniato sul conflitto fra una autunnale Dogaressa e una stupenda «meretrice» innamorate dello stesso giovane, mettendo a frutto, come di consueto, la lezione erudita della storia letteraria e della storia culturale. Vero è che egli riconosce prontamente nella cortigiana l'annuncio di un nuovo rapporto tra i sessi, cogliendone i riverberi nell'epoca della democratizzazione della cultura e del consumo. E delle etere rinascimentali lo colpisce altresì lo stile di vita intrinsecamente votato alla teatralità, con l'ostentazione del lusso, il contegno altero del dominio, l'eleganza provocante e tuttavia non priva di un'inquietante aria di famiglia con quella delle dame dell'alta società. A Palazzo dei Dogi, sdoppiandosi nello specchio sensibile del pubblico, Effrena si avvede di suscitare con le sue parole «su i bianchi volti delle patrizie il riflesso d'una gioconda e invereconda vita anteriore, quasi risvegliando in esse e dall'imo risolvendo per virtù segrete l'anima delle voluttuarie che avevano offerto agli

²⁰ D. de Rougemont, *L'amour et l'occident*, éd. définitive, Paris, Plon, 1972. Ma di Rougemont si sono altresì tenute presenti le inquiete riflessioni su *Don Juan* e più ancora l'acuta *Contribution à l'étude du coup de foudre* che si leggono in *Doctrine fabuleuse*, Neuchâtel-Paris, Ides et Calendes, 1947, pp. 69-84. Per il *Romeo e Giulietta* shakespeariano ci siamo serviti della trad. di S. Quasimodo nel vol. IV del *Teatro completo di W. Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 1976, p. 155. Cfr. G. Zanetti, *Politica e romance. D'Annunzio nell'universo shakespeariano*, in «Io ho quel che ho donato», Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita, a cura di C. Gibellini, pref. di R. Bertazzoli, Bologna, Clueb, 2015, pp. 81-111.

amori una carne macerata nei bagni di mirra di muschio d'ambra e scoperto in pubblico le mammelle coperte di belletto» (ROM II, p. 242). Quest'ultima annotazione, sul vertiginoso *espoitrimement à la façon de Venise* celebre in tutta l'Europa del Cinquecento, trova puntuale riscontro nella studiosa aneddótica di Pompeo Molmenti, *La Dogaressa di Venezia* o *La storia di Venezia nella vita privata*, riproposta da d'Annunzio con una percezione tanto più acuta dell'oscura complementarità che lega tra loro l'epidermide e il *maquillage*.²¹

Ma dinanzi alla prostituzione d'alto bordo nell'Italia del Rinascimento il ruolo di guida passa da Molmenti a Arturo Graf, il quale in *Attraverso il Cinquecento* dedica all'argomento un lungo saggio, *Una cortigiana fra mille: Veronica Franco*. A giudicare dai numerosi segni di lettura nella copia che si conserva al Vittoriale, tracciati con lapis diversi e in molti casi anzi risalenti senza dubbio agli anni tardi dello scrittore, il carnevale libertino delle prostitute «honorate» e delle «puttane sontuose» suscita in d'Annunzio un coinvolgimento tra ironico e ludico ma nutrito insieme di interessi conoscitivi, imparzialmente distribuito fra i documenti d'epoca e l'esegesi dello storico, sul doppio versante dell'esperienza letteraria e di quella antropologica del sesso. I segni del lettore attestano in più luoghi un moto di complicità o di identificazione, come dinanzi a un verso di Francesco Sansovino: «I poeti somiglian le puttane» ... Non si tratta soltanto del motivo, centrale nella tradizione letteraria del nuovo, della degradazione del poeta nella moderna società capitalistica dominata dal mercato. La prostituzione e la poesia sono per d'Annunzio i due luoghi in cui la sessualità femminile diventa più pienamente cosciente di sé e si esprime; e ciò si verifica in un tempo in cui si afferma sempre più imperiosa l'esigenza di una conoscenza del corpo, nei due sensi del genitivo, determinata da un nuovo impulso a conoscere e a pensare, attraverso il corpo, la vita. Il *Fuoco* non manca di risuscitare l'antica identificazione di attrice e meretrice, per cui la Foscarina può percepirsi come «l'attrice vagabonda che è nel suo letto come su la scena, di tutti e di nessuno...» (ROM II, p. 339). Ed ecco, là dove in Graf si cita il Veniero del «trionfo di Elena Ballerina in Roma, *La Puttana errante*», che il romanziere della «donna nomade» del *Fuoco* può annotare giocosamente a margine: «bel titolo da servirsene!». D'altro canto, nel suo commento al *Fuoco*, fondato sulla nozione suggestiva e convincente di «frammento infinito», Niva Lorenzini ha providamente segnalato una carta del Vittoriale ove il nome di Veronica Franco, l'«Aspasia veneziana», come l'aveva chiamata Molmenti, figura accanto a quello di Gaspara Stampa, tacciata anch'essa di essere una cortigiana (ROM II, p. 1297). Ma sulle ombre delle donne morte veneziane si proietta poi la femminilità illimitata di Cleopatra, in Shakespeare «a whore», uno dei cavalli di battaglia della Duse, legata a questo ruolo nonostante la debolezza dell'adattamento in italiano procuratole da Boito.²²

²¹ P.G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica*, Torino, Roux e Favale, 1880, p. 306; Id., *La Dogaressa di Venezia*, seconda ed. riveduta e accresciuta, Torino-Napoli, L. Roux e C., 1887, pp. 229-230.

²² A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888, pp. 215-366. Nell'esemplare conservato al Vittoriale le annotazioni dannunziane qui richiamate si trovano alle pp. 273 e 339. N. Lorenzini svolge la sua analisi critica del *Fuoco* in *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'estetismo al futurismo*, Milano, FrancoAngeli, 1988. Può non essere inutile rammentare che, oltre a *Antonio e Cleopatra*, Boito procurò alla Duse la traduzione-adattamento di altre due opere shakespeariane: non solo *Macbeth*, ma anche *Giulietta e Romeo*, di cui restano alcuni frammenti; cfr. *Due copioni da Shakespeare per Eleonora Duse*, a cura di L. Vazzoler, Roma, Bulzoni, 1984.

Nell'esplorare uno spazio-rete di corrispondenze, di legami fantastici, di doppi, nei modi di un'intertestualità persino ostentata che converte le stesse eroine della letteratura nelle immagini imitabili o inimitabili di una leggenda, d'Annunzio mette in gioco anche il rapporto della sua arte con il passato e il senso stesso della propria originalità di scrittore. Del resto, sempre Jolles ricorda che il Medioevo legava sul piano etimologico *imitor* a *aemulus* e a *imago*, affiancando poi all'etimologia una interpretazione analogica in base alla quale si stabiliva una corrispondenza interpretativa unica tra *imitari* e *immutare*, ossia trasformarsi fino a divenire qualcun altro.²³ Anche per questa via dall'autore si ritorna alla maschera vivente dell'attore, salvo aggiungere che per l'interprete dannunziana metamorfosi significa anche coinvolgimento in un processo di anamnesi e più ancora di metempsychosi, con il riaffiorare dal profondo dentro di sé di «una vita anteriore». È quanto si verifica nell'episodio in cui la Foscarina è chiamata a impersonare la cieca dell'opera in fieri nella scena in cui, a contatto con la maschera funebre e le ceneri di Cassandra, ripropone, a frammenti, il dialogo della principessa troiana con il Coro dell'*Agamemnone* eschileo, dominato dal ricordo angosciante del rapinoso eros di Apollo. In questo caso, nell'assumere a oggetto di racconto la *Città morta*, il romanzo retrocede alla origine della scrittura scenica in una regione di cadenze e simulacri ancora in divenire, ove il drammaturgo si misura con la «attitudine» e la voce della sua interprete, alla stregua di un regista, e anzi accoglie la collaborazione attiva del corpo e dell'anima dell'attrice, che viene coinvolta addirittura nell'invenzione del testo. Ma la Foscarina vive questa esperienza in uno stato tra l'ipnosi e la *trance*, guidata dal nuovo Apollo al suo fianco che le svela il nucleo fondamentalmente erotico di ogni possessione, finché lo sdoppiamento non mette capo a una nuova identificazione: «Io fui Cassandra».

Da Cassandra a Antigone, da Giulietta a Gaspara, da Arianna a Kundry e a Cleopatra si delinea lo spettro multiplo di una femminilità in cui s'alternano o s'intrecciano l'eroismo e l'abbandono, la tenerezza e la convulsione, il pudore e la lussuria, la rinuncia e la vertigine, nell'ombra di una passionalità ossessionata dalla misteriosa complementarità del sesso e del sacrificio, oltre che da un destino che preclude la maternità. Il teatro libertino delle cortigiane vi aggiunge la suggestione di una rinascita di Venere Pandemia, conformemente alla nozione dannunziana di un eros che comprende e giustifica tutte le forme dell'amore. Come l'antica Alessandria nel fortunatissimo romanzo di Pierre Louÿs, *Aphrodite* (1896), vero e proprio eden della prostituzione, anche la Venezia cinquecentesca ricostruita da Graf presenta infatti segni molteplici di una religione concorrente o alternativa della dea dell'amore, tanto da dar luogo presso il popolo e i poeti a un fortunato bisticcio allitterativo su Venere e Venezia: retrospettivamente, in una postilla a margine, il poeta che legge riconosce qui «La città anadiomene nel Fuoco di G. d'A.».²⁴ Intanto la leggenda d'amore del *Fuoco*, elaborandosi come leggenda di leggende, finisce anche col trasformare la persona in un aggregato instabile di identità o ma-

²³ A. Jolles, *I travestimenti della letteratura*, cit., p. 282.

²⁴ A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, cit., p. 287; P. Louÿs, *Aphrodite. Moeurs antiques*, éd. présentée, établie et annotée par J.-P. Goujon, Paris, Gallimard, 1992. Nel folto *Dossier* in appendice a questa edizione si legge anche (pp. 375-376), datata «Rome 29 janvier 1897», una lettera in cui d'Annunzio esprime a Louÿs la propria «sympathie fraternelle» e «reconnaissance profonde» per questo «livre ardent et magnifique», «oeuvre de beauté» che è «aussi une oeuvre de foi militant» nel segno di «*Venus Victrix*». Cfr. anche CD'A-H, p. 407.

schere multiple, ognuna delle quali si trova sospinta incontro al proprio archetipo o al proprio demone. Ma esse tornano a affluire e a unificarsi nel geroglifico del corpo, «sostanza limitata dai contorni comuni e pure immensurabile come l'Universo».

A Murano, mentre la Foscarina rievoca il suo passato, la visione della sua figura corporea in cui paiono raccogliersi tutte le vibrazioni del ricordo e del presagio strappa alla riflessione di Stelio un'espressione d'ansietà e di stupore, come dinanzi a una rivelazione: «Gli sembrò che un solo tempio vi fosse al mondo: il corpo umano» (ROM II, p. 449). Non sarà sfuggito a Rilke che d'Annunzio trascrive qui un frammento di Novalis, tradotto da Maeterlinck nel 1895 e già ripreso anche da Carlyle. Veramente ora i due modi di trasformazione dell'io, *enthousiasmòs* e *ék-stasis*, finiscono col coincidere in un microcosmo patico in cui l'inafferrabile mutevolezza della vita interiore trova la propria forma in circuito e in risonanza con le forze primigenie che vivono dentro e fuori dell'uomo. Come dimenticare l'apparizione della «creatura dionisiaca» di là da ogni minuzia di analisi psicologica?

Il grido, il gesto, il balzo, il subito arrestarsi, la vibrazione dei muscoli sotto la tunica, lo spegnersi del volto come d'una vampa che si risolve in cenere, l'intensità dello sguardo simile al bagliore d'un combattimento, il respiro che le apriva le labbra come il calore apre le labbra della terra, tutti gli aspetti della persona vera manifestavano una potenza di vita patetica non paragonabile se non al fermento delle energie naturali, all'azione delle forze cosmiche (ROM II, p. 372).

La soggettività non è più se non un centro mobile e incandescente di percezioni diffuse e compenstrate mentre il corpo con le emozioni che si generano nella sua profondità animale trasforma se stesso e ogni cosa in una «vivente allegoria». Nel segno del corpo anche d'Annunzio pare disposto ad accettare il sogno della Duse di fare del personaggio di un dramma uno strumento per esprimere se stessa.

Nel *Malte*, osserva Belting, cogliendo nel profondo il destino di anonimato dell'individuo nella metropoli moderna, Rilke chiama amaramente «volti» quelle che in realtà sono divenute maschere: ogni individuo ne possiede parecchi, nella sostanza intercambiabili, che nel corso della vita sono destinati inevitabilmente a logorarsi, sia che se ne assuma uno solo sia che li si avvicini continuamente secondo le contingenze o gli incontri. Ed è ancora Belting a rilevare come nelle pagine su Rodin, scritte nel 1902, i busti o i ritratti dello scultore siano sovente chiamati «maschere», certo per sottolinearne l'assunzione nel mondo immobile dell'immagine scolpita ma più ancora, forse, perché oramai, rispetto ai volti, è nei corpi che la vita si rivela «più diffusa, più grande, più enigmatica, più eterna», anche «più inquieta» e «più crudele». Certo la vita «lì non si camuffava [...]; ritiratasi dal palcoscenico del volto, si era tolta la maschera e si mostrava qual era, dietro le quinte dei vestiti». Non si può fare a meno di ricordare che proprio in questo saggio Rilke loda fervidamente la Duse interprete della *Gioconda* dannunziana accostandola alle statue di Rodin e al loro gesto interiorizzato: «Subito si pensa alla Duse, quando, in un dramma di d'Annunzio, dolorosamente abbandonata, tenta di abbracciare senza braccia e di trattenere senza mani. Quella scena in cui il corpo imparava un abbraccio che trascendeva i propri confini, appartiene ai momenti indimenticabili della sua arte».²⁵

²⁵ R.M. Rilke, *Rodin*, trad. it. di C. Groff, Milano, Se, 1985, pp. 22, 24, 33, alla luce di H. Belting, *Facce*, cit., pp. 112-114.

Ma la *Gioconda* è anche l'opera in cui, dietro il velo del confronto fra uno scultore e la sua modella, si articola e si approfondisce il rapporto fra il drammaturgo e l'attrice. Ascoltiamo:

Ogni moto del suo corpo distrugge un'armonia e ne crea un'altra più bella. Tu la preghi che si arresti, che rimanga immobile; a traverso tutta la sua immobilità passa un torrente di forze oscure come i pensieri passano negli occhi. Comprendi? [...] La vita degli occhi è lo sguardo, questa cosa indicibile, più espressiva d'ogni parola, d'ogni suono, infinitamente profonda e pure istantanea come il baleno, più rapida ancora del baleno, innumerevole, onnipotente: insomma *lo sguardo*. Ora immagina diffusa su tutto il corpo di lei la vita dello sguardo. Comprendi? Un battito di palpebre ti trasfigura un viso umano e ti esprime una immensità di gioia o di dolore [...] Immagina questo mistero su tutto il suo corpo! Immagina per tutte le sue membra, dalla fronte al tallone, questo apparire di vite fulminee (TSM I, p. 267).

Anche nelle amatissime sculture di Rodin, secondo Rilke, l'immobilità «consisteva di cento e cento attimi di moto che si mantenevano in equilibrio», preso atto che, se «sui volti l'aria è immobile», sui corpi «regna sempre mutamento e battito d'onde, alte e basse maree». Ma il maestro francese è appunto per il poeta lo scultore che concepisce «il volto della donna come una parte del suo corpo», «quasi volesse che gli occhi siano occhi del corpo e la bocca bocca del corpo», sapendo che «nessuna parte del corpo» è «inespressiva o di poco valore» poiché il corpo «consiste unicamente di luoghi di vita, una vita che in ogni punto può divenire grande e individuale». ²⁶ Qui veramente, anche nel riconoscimento che ogni luogo del corpo può costituire un *punctum*, quasi nel senso di Roland Barthes, la convergenza fra i due poeti appare strettissima, ancor più se si ritorna ai versi finali della poesia sul *Torso arcaico di Apollo*: «perché non c'è punto qui | che non ti veda».

Non c'è dubbio poi che nel *Fuoco*, là dove la prosa dannunziana si fa più duttile e reattiva, si imponga in primo piano l'aderenza al flusso veloce e ardente della vita percettiva che avanza e si consuma nella realtà unica di un corpo, mentre l'anima, o i nervi, si rivela nel linguaggio inesorabile del mero fatto fisico, dalla «carezza» al «grido». Inutile dire che il discorso riguarda ancora una volta la Foscarina e non Stelio, del corpo e del volto del quale, tranne che per gli occhi, il lettore del romanzo, significativamente, non è in grado di farsi immagine alcuna. Ecco allora la donna inquadrata in una rapida «successione di parvenze espressive», quasi da cinema muto:

Subitaneamente ella si levò in piedi torcendosi, come s'egli l'avesse aizzata con ferro rovente. Spalancò gli occhi sopra di lui, come per divorarlo con lo sguardo. Le sue narici palparono. Una forza spaventosa s'agitò nella sua cintura. Tutto il suo corpo vibrando si sentì nudo sotto la tunica come se le pieghe non più vi aderissero. Il suo volto, escito dal cavo delle palme come da una maschera cieca, riarse cupo come un fuoco senza raggi. Ella fu bellissima, terribile e miseranda (ROM II, p. 330).

Ed è sufficiente la presenza di un corpo, ancorché immobile, perché l'immagine si animi, come per l'azione di un fuoco nascosto: «sentirai [...] due vite protendersi l'una verso l'altra con tutte le forze e guardarsi fissamente a traverso il tuo dolore immobile come a traverso un cristallo che sia per rompersi» (ROM II, p. 471): un passo, questo, ripreso dalla *Città morta* e assunto con risalto fra i protocolli fenomenologici dell'immaginazione dinamica e materiale

²⁶ R.M. Rilke, *Rodin*, trad. it. cit., pp. 15, 47, 51, 22, 34.

raccolti da Gaston Bachelard,²⁷ ammiratore convinto, peraltro, sia di Rilke che di d'Annunzio. Anche la voce e le parole diventano allora gesti («Servire!», «La vita ancora potrebbe essere dolce», «perduta, perduta, ella era ormai perduta», «bisogna che io muoia», «troppo tardi!»), quasi un atto di richiamo o un indice puntato al fondo più segreto e «eternamente indicibile» (ROM II, p. 289) della volontà e del desiderio umano.

Del palinsesto di un'opera fanno parte anche le letture successive attraverso le quali essa è giunta sino a noi: un principio, questo, che d'Annunzio conosce e condivide e la cui formulazione più esplicita si rinviene in una delle sue opere ingiustamente meno note, il soggetto cinematografico dell'*Uomo che rubò la «Gioconda»*. E sia pure nel quadro di una ricostruzione necessariamente incompleta che procede per indizi, sintomi, tracce, la lettura dannunziana di Rilke può ancora costituire nella sua stessa parzialità prospettica, e forse nei suoi stessi fraintendimenti, un invito a ridiscutere e a rinnovare i tratti consolidati della nostra immagine dell'autore del *Fuoco*, forse difettivi di oggettività proprio perché determinati da un eccesso di vicinanza e perché troppo certi. Sicuramente anche per questa via riceve una conferma la piena appartenenza di d'Annunzio alla grande stagione letteraria del Simbolismo europeo, come vide la filologia esatta e ardita di Ezio Raimondi e come in Italia si stentava a riconoscere.²⁸ E l'esercizio ricostruttivo vale anche, forse, a conferire un senso più preciso e più articolato alla rapida indicazione con cui Furio Jesi concludeva il saggio fine e penetrante da lui dedicato a *Rilke e la poetica del rituale*: «Rilke, insomma, ha riconosciuto al comportamento umano (nel senso puramente «gestico») un valore – sia pure riflesso – che forse soltanto d'Annunzio ha sperimentato nella poesia del primo Novecento».²⁹ Anche in d'Annunzio, invero, nel punto di indistinzione fra esseri in immagine e maschere della leggenda, le passioni, i gesti, le parole del presente si compongono alla maniera di un rito, in quanto pre-scritti in o da un'antiorità remota, che in ultima analisi, di là dalla letteratura e dal teatro, è quella del mito. E anche a questo riguardo, nel palinsesto del *Fuoco*, Rilke giunge a contatto con direzioni di pensiero, prospettive, voci di cui non possiamo accertare se siano diventate da parte sua oggetto di una agnizione consapevole. In fondo un lettore sperimenta sempre in un libro forme e forze di cui può avere al più una percezione confusa, proprio allo stesso modo in cui la vita di un'opera non si esaurisce nell'*intentio* dell'autore.

Negli anni che preparano e accompagnano la sua avventura teatrale d'Annunzio si dedica strenuamente alla lettura di studi soprattutto francesi di storia delle religioni e di antropologia del mito, nei quali sa cogliere benissimo, anche quando non è dichiarata come tale, la riviviscenza all'interno del sapere positivistico della grande speculazione romantica. Si pensa in particolare alla *Simbolica* di Creuzer: un'opera che d'Annunzio incontra nella versione e nell'adattamento francesi di Jean-Daniel Guigniaut (uscita fra il 1825 e il 1851 con il titolo di *Religions de l'Antiquité*) e che, come Flaubert, legge a un alto grado di consonanza traendone

²⁷ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948⁵, p. 275.

²⁸ I saggi che fra il 1963 e il 1975 Ezio Raimondi ha dedicato a d'Annunzio, alla sua idea della letteratura e alla sua coscienza del simbolo, sono raccolti in *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 41-147. Ma resta parimenti da meditare nel profondo la lettura sensibile e acutissima dell'opera narrativa dannunziana proposta da Raimondi nelle introduzioni ai due volumi delle *Prose di romanzi* per i «Meridiani» Mondadori, poi riunite sotto il titolo *La forma romanzo in Il senso della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 183-242.

²⁹ F. Jesi, *Letteratura e mito*, con un saggio di A. Cavalletti, Torino, Einaudi, 2002, p. 109.

molteplici stimoli. Ma fra i testi che orientano l'apprendistato teatrale dannunziano fa spicco un libro singolare quale *Les dieux antiques. Nouvelle mythologie illustrée*, il cui testo di base si deve a un allievo e sodale di Max Müller, George W. Cox, ma la cui edizione francese con interpolazioni, rimaneggiamenti, aggiunte «à l'usage des lycées, pensionnats, écoles et des gens du monde», porta la firma di un traduttore d'eccezione, Stéphane Mallarmé. L'esemplare che se ne conserva al Vittoriale (Paris, J. Rothschild, 1880) è tanto più prezioso in quanto reca sul foglio di guardia, nota di possesso, l'autografo di Eleonora Duse. Qui risulta decisiva una integrazione, segnalata come tale, dello stesso Mallarmé, che sovrappone al dettato di Cox la voce autorevole e vibrante di Max Müller. Essa identifica «*le grand et perpétuel sujet de la Mythologie*» nella «*double évolution solaire, quotidienne et annuelle, rapprochés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre*»; e questo giustifica e spiega l'ottica della coscienza moderna per la quale «*les dieux et les héros deviennent tous [...] les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est: LA TRAGÉDIE DE LA NATURE*». ³⁰

Come ha spiegato benissimo Bertrand Marchal, sottolineando il ruolo di vera e propria idea guida che «la tragédie de la nature» esercita nell'intera avventura poetica e letteraria di Mallarmé, nella prospettiva del poeta il sacro e il mito non sono morti, in quanto l'angoscia primordiale del primitivo dinanzi alla scomparsa del sole inerisce alla struttura psichica profonda dell'essere umano, chiamato ancora e per sempre dal dramma solare del tramonto e dell'autunno a fare i conti con il proprio mistero essenziale, quello di un essere messo di fronte al proprio «néant», come in Amleto. Solo, dopo il tramonto irrevocabile delle religioni positive e dell'antico ordine teologico del mondo, l'uomo trae in pari tempo dal conflitto della luce e delle tenebre, da questa primordiale lacerazione della sua anima, la rivelazione della sua stessa divinità, attestata proprio dalla sua immaginazione creatrice di sogni, di miti, di dei: di quanto nella coscienza moderna si raccoglie nello spazio simbolico e riflesso della «Fiction», una finzione tutt'affatto consapevole di essere inevitabilmente tale, che assume comunque i caratteri di una liturgia, di un *sacre*,³¹ e che anche d'Annunzio, si è visto, volgendola in italiano, scrive con la maiuscola. «*Quel est le pouvoir du Songe!*» si legge in un articolo di Mallarmé intitolato *Hamlet*, apparso nel novembre 1886 sulla «*Revue Indépendante*» e poi raccolto nel 1897 nelle *Divagations*.³² E al «potere del sogno» si richiamano anche le pagine di Murano del *Fuoco* che lo spiegano, con un'allusione nascosta alla *Tempesta* di Shakespeare, come un incantesimo su se stessi simile a quello dell'opera d'arte, in cui «sembra che tutto il tessuto della nostra esistenza si disfaccia e che con quegli stessi fili le nostre speranze ne tessano un altro più lucente e più strano» (ROM II, p. 447). Come avverte ancora Marchal, alla parola «*mythe*» Mallarmé alterna o preferisce poi un'altra parola, la parola che emerge fra l'altro dalla *Réverie d'un poète français*, lo stupendo intervento uscito nell'agosto 1885 in quella «*Revue wagnérienne*» che d'Annunzio rilegge per il suo romanzo veneziano, ove alle mitologie in costume di Wagner si contrappone «*la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, empruntée au sens latent de*

³⁰ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, 2 voll., éd. présentée, établie et annotée par B. Marchal, vol. II, Paris, Gallimard, 2003, p. 1459. Il corsivo è nel testo.

³¹ B. Marchal, *La religion de Mallarmé*, nouvelle éd. revue et corrigée, Genève, Droz, 2018.

³² S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, cit., vol. II, p. 169.

la présence d'un peuple, inscrite sur la page des Cieux». ³³ Inutile sottolineare la prominenza del termine nella letteratura dannunziana: già nel *Fuoco* si esalta la «favola bella» dei miti, anche di quelli che continuano a prodursi nel mondo contemporaneo, ogni qual volta la parola si accende a contatto con una scena della natura e illumina un'epifania del tempo abolito (ROM II, p. 211).

Di là dallo stesso progetto incompiuto dei *Sogni* delle stagioni, e a tacere delle risonanze molteplici della riflessione di Mallarmé nell'idea e nella prassi del teatro proprie di d'Annunzio, che ci riserviamo di approfondire in altra sede, la «tragedia della natura» si rivela anche nel *Fuoco*, ove non è eludibile la correlazione fra la Foscarina e Venezia nel segno dell'autunno, di contro alla primaverile Donatella Arvale. A questo riguardo mette conto di indugiare brevemente sulla «favola» di Dardi Seguso, il maestro vetraio cinquecentesco, naturalmente di invenzione, che lancia la sfida di costruire un «Arciorgano» di settemila canne di vetro (che sia anche l'organo gigantesco, così ammirato da Mallarmé, ospitato da qualche anno in una sala del Trocadéro?), sapendo che sarà consegnato al boia se lo strumento non sarà in funzione per la festa dello Sposalizio del Mare. Nella misteriosa isola lagunare di Temòdia, nell'alchimia del fuoco dell'acqua della terra e dell'aria da cui deve nascere il prodigio l'artefice è assistito dall'aerea creatura che egli ha imprigionato e di cui si è invaghito, Ornitio, il Venticello «condottiere» di rondini sempre tentato di fuggire. Impossibile non riconoscere in lui le sembianze dell'Ariel shakespeariano, per cui l'isola di Temòdia si rivela una fantasiosa variante veneziana dell'isola magica di Prospero. Ma si tratta di una variante *au noir* poiché la figura femminile della «favola», la cortigiana Perdilanza, per gelosia verso il *magnum opus* cui l'amante attende segregato nell'isola della laguna, volutamente lontano da lei, finisce col provocare la distruzione dell'Arciorgano e la morte dell'amato, anche al prezzo della propria vita. La Foscarina avverte subito nel racconto una «fantasia ispirata dal ricordo della tazza infranta» (ROM II, pp. 487, 483-492). Chiaramente l'arte del vetro è anche una metafora dell'arte verbale, che lo stesso d'Annunzio, rileggendo il *Fuoco*, impiega e svolge sia nel *Compagno dagli occhi senza cigli* sia nel *Libro segreto*: «Il vetraio sta davanti all'ara fiammeggiante; e il suo soffio fa del vetro una forma leggera ed espressiva come la parola giusta» (PR I, p. 1912).

La «favola» viene narrata quando oramai la vicenda del romanzo sta per giungere a conclusione, ed essa ne riverbera, quasi immagine entro l'immagine, i nuclei o i motivi di fondo. Ci troviamo, e vale la pena di rammentarlo, in un febbraio già pervaso dal «soffio» di una precoce primavera, quando Stelio sta accingendosi a dare finalmente una forma al sogno dell'opera che porta in sé. Nella maschera di Dardi Seguso, questo alter ego del suo alter ego, d'Annunzio proietta in iperbole il gusto temerario della scommessa o della *difficulté vaincue* che costituisce da sempre una parte integrante del suo piacere di creare. Ma con Perdilanza, che si getta sott'acqua fra i congegni dell'Arciorgano e ne rimane stritolata, impedendone il funzionamento e provocando la decapitazione dell'amato, si prospetta alla Foscarina (o alla Duse) l'esito catastrofico di un desiderio amoroso che rifiuti di svolgersi in desiderio della poesia e della sua bellezza. In realtà, svolgendo il pensiero di Mallarmé sulla scorta comunque di letture comuni, a cominciare da Creuzer-Guigniaut, d'Annunzio lascia anche qui che attraverso il racconto

³³ *Ibid.*, p. 1623.

traluca, in negativo, il remoto simbolo mitico in cui si addensa e s'interroga la possibilità che attraverso il conflitto e un rito sacrificale il principio maschile e il principio femminile s'incontrino per rigenerare il mondo.

Non a caso il nome della «donna imaginaria» richiama irresistibilmente alla Foscarina il nome con cui la chiamava l'amico nel tempo del «divieto», Perdita, lo stesso della primaverile figlia perduta del *Racconto d'inverno* di Shakespeare, il *romance* di cui d'Annunzio riconosce e ama la trascrizione genialmente post-classica del mito antico delle stagioni. E infatti il nome di Perdita rimanda a sua volta irresistibilmente a Persefone, l'archetipo mitico con il quale la Foscarina è posta in rapporto fin dalle prime pagine del romanzo quando Stelio ne evoca i lunghi periodi di assenza, quasi scomparisse «nell'intimo buio» del proprio «Erebo». Ancora una volta, come con Giulietta o Antigone, l'immagine femminile figura una primavera cui non sia riuscito di sbocciare e dare frutto, calamitata misteriosamente dall'«insaziabile amore» di Ade (ROM II, pp. 207-208). Ma questa è la condizione perché la Perdita del *Fuoco* rinasca nelle *Laudi* con il nome di Ermione, che nel *Racconto d'inverno* designa la madre della fanciulla scomparsa, anch'essa a lungo creduta morta. Vediamo dunque *Alcyone* recuperare in tal modo il grande simbolo shakespeariano della statua che è viva, e che nella riscrittura del poeta moderno presiede nella sua plenitudine estiva, demetriaca, alla nascita non di un figlio, ma di un'opera di poesia. Così il mito, come nota finemente Raimondi, finisce col precipitare e codificarsi nelle figure del linguaggio e nel loro sortilegio musicale: e la cosa non stupisce, nel lettore di Mallarmé oltre che di Max Müller, convinto a sua volta che proprio la metafora e l'allitterazione siano la prova più indiscutibile del genio mitopoietico dell'uomo. E se si torna a considerare l'arazzo narrativo del *Fuoco* nel suo insieme si vede bene come l'amplesso con la «donna non più giovane» sotto il cielo di una Venezia mai così ardente come nel suo autunno, valga veramente quelli che Mallarmé, sempre nella nota su *Hamlet*, chiama «les splendeurs d'un holocauste d'année»: in un corpo che si consuma, pervaso dalla caducità e dal senso della fine, il poeta attinge anche la piena, esaltante coscienza della «divinità» del suo genio creatore. L'eros si rivela così, proprio in quanto sterile, l'esperienza necessaria perché abbia luogo la «genitura» suprema, quella dell'arte, nella quale nascono a se stesse o si rivivificano anche le «moltitudini». E in una finzione che di continuo si riflette nei propri specchi, anche l'opera assume alla fine tutti i caratteri di una passione, nel doppio senso di un termine in cui si congiungono la tragedia e la festa, l'immolazione e la gioia, il dolore e la gloria.

Certo in questa visione della poesia gli esseri del mondo non sono più, alla fine, se non echi o vibrazioni di un ritmo cosmico impersonale regolato da un ordine e da una necessità imperscrutabili, di cui il poeta è l'interprete e il sacerdote. E si sacrifica così ciò che in Rilke, poeta della relazione, come è stato detto, è lo stupore e il brivido di un'anima in cammino attraverso il linguaggio dinanzi all'incontro con l'Altro e con il suo irriducibile mistero. Siccome poi la coscienza della finzione e del nulla da cui essa procede è in d'Annunzio acutissima, eccolo dichiarare a Hermann Bahr, nell'aprile del 1900, il proprio disegno di restaurare nella coscienza moderna l'intuizione da cui era scaturito il sentimento tragico degli antichi, e in cui si doveva riconoscere la sola, vera verità: che «tutto è un gioco, condotto da un Dio scon-

sciuto».³⁴ Difficilmente Rilke, pur con i suoi acrobati e i suoi saltimbanchi, si sarebbe risolto a rapportare la propria poesia a un *ludus* nichilistico, scettico nel fondo. Lo stesso spartito verbale del *Fuoco*, combinando l'artificio e la sensualità, il misticismo e il travestimento o la prosopopea, poteva avvalorare in un accanito studioso di Kierkegaard, tanto più esigente in quanto chiuso nella propria solitudine, l'immagine di un autore segnato da una incostanza senza centro e da un sofisticato istrionismo, fedele a se stesso solo nel portare sempre di nuovo all'assoluto le apparenze più diverse e più vane, sin troppo simile all'immagine del chiacchierato personaggio sulla scena del mondo, con i suoi atteggiamenti di seduttore o di avventuriero.

Si deve a Magda Von Hattingberg e alla sua rievocazione retrospettiva della storia d'amore da lei vissuta con Rilke un mosso resoconto dell'incontro personale fra i due poeti, accolto da Simona Costa nella sua illuminante galleria di *Volti e maschere* del personaggio d'Annunzio. L'incontro avviene a Parigi tra il marzo e l'aprile 1914 quando la coppia straniera accetta l'invito di d'Annunzio a partecipare con altri ospiti a un «déjeuner dînatoire» nel suo appartamento all'Hotel Meurice. Di là dall'impressione costernata della rara «bruttezza» del volto e del corpo dello scrittore («com'è possibile che la Duse...»), la percezione dominante della giovane donna era stata allora quella di un uomo capace di «recitare» alla perfezione le parti più diverse: ora di arrossire o di ridere come un fanciullo, ora di infiammarsi in estasi come un adolescente, ora di assumere un tono di mestizia come un vecchio che senta avvicinarsi la morte, pronto magari ad annunciare, con l'aria più lieta di questo mondo, di avere voglia di togliersi la vita. Ed era l'uomo che non resisteva alla tentazione di mostrare agli ospiti un «flacone di vero olio di rose» appartenuto a Lucrezia Borgia e «la boccetta da profumi di Machiavelli», lo stesso che affabulava con la massima disinvoltura di avere al suo servizio, cuoca inarrivabile, una monaca andalusa fuggita da un convento per rifugiarsi da lui. A d'Annunzio, comunque, la trepida e volitiva Benvenuta, come l'aveva ribattezzata Rilke, confidava di avere letto il *Sogno di un mattino di primavera* quando era ragazzina, quindicenne, e di avervi scoperto il più stupendo modello di lingua italiana e di «musica di parole», ricevendo in cambio da lui espressioni iperbolicamente commosse di gratitudine e di benedizione. Alla fine di una cosa sola si poteva essere sicuri: che era impossibile accertare se d'Annunzio stesso credesse o meno a quello che diceva o raccontava. Quanto a Rilke, forse non insensibile ai deliziosi cavallini di porcellana bianchi e neri che ornavano la tavola (sono ancora al Vittoriale), l'occhio dell'amica lo ritrae sprofondato in una gran poltrona, silenzioso e «grigio», quasi trasformato nella propria ombra, con il volto completamente immobile tranne gli occhi chiari, che seguivano la «strana» commedia in un misto indefinibile di ironia e di tristezza.³⁵

D'Annunzio sarebbe stato il primo a riconoscere, servendosi di una vecchia locuzione familiare francese, il suo piacere incontenibile di «conter des couleurs»,³⁶ di raccontare delle storie che valevano però, spiegava, a rialzare di un tono, sia anche per un istante, la tavolozza

³⁴ H. Bahr, *Die Duse*, in *Prémieren. Winter 1900 bis Sommer 1901*, München, Albert Langen Verlag für Literatur und Kunst, 1902, pp. 110-128; cfr. S. Bellavia, *Vienna e la Duse (1892-1909)*, cit., p. 150.

³⁵ M. v. Hattingberg, *Rilke e Benvenuta*, trad. it di E. Müller, Firenze, Sansoni, 1948, pp. 129-130 e pp. 133-135; cfr. S. Costa (a cura di), *Gabriele d'Annunzio. Volti e maschere di un personaggio*, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 182-184.

³⁶ Così in una nota àrona fra le carte degli Archivi del Vittoriale, pubblicata in G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1990, p. 227.

troppo spenta del nostro percepire il mondo ed il vivere. Ed è poi vero che nel Dopoguerra, letto il *Notturmo* dopo aver terminato sia le *Elegie di Duino* che i *Sonetti a Orfeo*, in una lettera del 16 marzo 1922 a Maria von Thurm und Taxis Rilke formula per la scrittura dannunziana della cecità la sua ammirazione più convinta: a colpirlo particolarmente sono state la nostalgia acutissima per Roma lontana, la mistica e la magia di Skrjabin e della danza, la poesia stupenda «Essere un bel pino italico». Ora, viene da commentare, la riprovevole tendenza di d'Annunzio a convertire le cose della natura in giardini di «serra», come Rilke aveva scritto da Roma a Lou Andreas-Salomé nell'ormai lontano 1904, sembra avere ceduto il posto a una disposizione vibrante a essere cosa fra le cose.³⁷ E l'adesione è tale che Rilke non resiste all'impulso di trascrivere e inviare la lirica del *Notturmo* alla castellana di Duino, che conosce come dannunziana fervente ma tutt'altro che disposta a un'adorazione indiscriminata, rinnovando ancora una volta quell'esercizio di amanuense cui il *Malte* aveva assegnato il compito di comporre un moderno libro di preghiere, affinché «ogni parola duri e abbia il tempo d'andar morendo» (MLB, p. 40). E questi sono anche gli anni in cui Rilke sperimenta fino in fondo nella sua relazione con Baladine Klossowska, come del resto era accaduto con Benvenuta, il conflitto lacerante e insanabile fra l'amore della donna e la consacrazione alla propria opera.

Non dubitiamone, di là da tutte le differenze e da tutte le diffidenze Rilke ha visto in d'Annunzio un poeta dalla propria stessa parte, partecipe di una avventura tra il visibile e l'invisibile non assimilabile né a una analitica psicologica né a una fuga negli a priori o nel caos di un'interiorità assoluta, tanto meno a un classicistico ritorno all'ordine. Anche per questo calandosi nello spazio di tensione fra i due autori si possono cogliere, meglio che in una semplice dialettica di opposti o secondo una logica del mutamento lineare, lo spettro delle alternative e delle tentazioni, le figure del possibile, il gioco di forze e di domande e risposte di una costellazione non solo letteraria ma anche culturale e storica, nella quale non possiamo non riconoscere ancora una parte di noi stessi. Difficile negare a d'Annunzio la statura di un protagonista europeo nella stagione in cui, secondo l'antropologia filosofica di Peter Sloterdijk, si annuncia e si definisce il progetto neorinascimentale novecentesco di una vita in forma e in bellezza. Come non vedere in d'Annunzio il campione di un nuovo Rinascimento atletico e acrobatico, l'autore e insieme il personaggio e l'attore di un'esistenza all'insegna dell'agone e del record, pronto con la guerra a condurre la sua avventura fino alle estreme conseguenze? E la sua letteratura nel segno della bellezza ha tutti i caratteri di uno sforzo a volte ardente a volte disperato di trovare una ragione di essere alla sola trascendenza certa, quella della materia e della sua notte indifferente e senza fondo. A essere in gioco, in questa arena in cui si svolge la lotta per il vero *modus vivendi* dei moderni, per dirla appunto con Sloterdijk, è la domanda se esistano e siano lecite altre forme di vita dopo il cristianesimo.³⁸ Ma in Rilke questa stessa domanda, lungi dal condurre alla Finzione ambigua di una autoperpetua-

³⁷ Le osservazioni di Rilke sul *Notturmo* sono riproposte e finemente commentate da A. Destro, *Rilke e d'Annunzio*, in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Atti del VI Convegno internazionale di Studi dannunziani (Pescara, 3-5 maggio 1984), Pescara, Centro nazionale di Studi dannunziani, 1985, pp. 213-227; e cfr. inoltre R.M. Rilke, L. Andreas Salomé, *Epistolario 1897-1926*, a cura di E. Pfeiffer, trad. it. di C. Groff, P.M. Filippi, Milano, La Tartaruga, 2002, p. 107.

³⁸ P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, ed. it. a cura di P. Peticari, trad. it. di S. Franchini, Milano, Cortina, 2010.

zione mitica dell'uomo, spinge il poeta a indicare, a sottolineare i limiti e le insufficienze della condizione umana, avvalorando ciò che nell'uomo è via d'uscita dall'uomo. Così nella *Quarta Elegia di Duino*, secondo la stupenda lettura di Max Kommerell, si giunge attraverso «il sipario del cuore» all'epifania kleistiana della marionetta, tanto più vera dell'attore, con la sua immedicabile duplicità, proprio per essere pura parvenza, poco più di nulla, e dunque metafora di una tensione verso una forza superiore, estranea e soverchiante. A questo punto, il poeta che sa attendere e guardare carpisce la figura complementare: l'angelo che tiene per il filo la marionetta.³⁹

Resta che proprio un angelo, che non può essere quello di Rilke, si affaccia alla fine del *Fuoco*, di nuovo nei modi di una *mise en abyme*. Dopo aver accompagnato l'uomo e la donna dinanzi alle «immagini che incitavano il pensiero e disponevano alla meditazione», «figure a cui gli artefici avevano affidato una confessione segreta», il narratore pare venire alla ribalta per rivolgersi direttamente al lettore e presentargli, dietro il velame, non solo il nucleo di senso della propria opera ma anche i moventi e i modi della sua scrittura. Ecco allora «il grande Angelo terrestre dalle ali d'aquila, lo Spirito senza sonno, coronato di pazienza, [...] seduto su la pietra nuda, con il cubito poggiato al ginocchio, con la gota sorretta dal pugno». Nella sua interpretazione iconologica e ermetica del *Fuoco* Lea Ritter Santini ha sottolineato la singolarità della lettura dedicata alla *Melencolia I* di Dürer da d'Annunzio, che sostituisce un angelo alla figura femminile della vulgata e non esita a servirsi del misterioso *Pimandro* di Mercurio Trismegisto, che egli possiede e conosce nella traduzione cinquecentesca di Tommaso Benci del testo latino di Marsilio Ficino.⁴⁰ Ma di Ficino si deve allora ricordare in primo luogo il *De vita triplici*, ossia il libro, come posto mirabilmente in luce negli stessi anni del *Fuoco* da Carl Giehlow, che sancì nei circoli umanistici di tutta Europa il riscatto della disposizione melanconica dalla condanna medievale in termini di *acedia* o di follia, identificandovi una attitudine mirabilmente creativa, genialmente profetica. L'Angelo dureriano di d'Annunzio è infatti un essere volitivo, spinto da un'inesauribile tensione a conoscere il mondo per trasformarlo, come attestano gli «strumenti delle opere umane» sparsi ai suoi piedi o «le chiavi che aprono e chiudono», segno di potere, pendenti al suo fianco. Movendo dal fedele «levriere» che «nell'alba dei tempi cacciò in compagnia dell'uomo», l'ekfrasis dannunziana percorre le figurazioni dell'immagine di Dürer individuando nell'Angelo l'artefice di porti e di fari, di navi e di città, persino del «congegno» che gli uomini avevano «imposto al Tempo» per misurarlo (ROM II, pp. 513-514). Tutto induce a pensare che in lui si rappresenti lo spirito, e forse anche l'ombra, della civiltà o della coscienza moderna e del suo progressivo assoggettamento della natura al pensiero e alla tecnica dell'uomo.

Allorché poi l'Angelo prende egli stesso la parola, l'esposizione della sua «sapienza», come segnalava già Emilio Bodrero in un articolo sulla «Critica» del 1910, si articola nella citazione e nel montaggio di oracolari frammenti eraclitei. Ed è come se la «parola del grande Eraclito»

³⁹ M. Kommerell, *Il poeta e l'indicibile. Saggi di letteratura tedesca*, a cura di G. Agamben, trad. it. di G. Giometti, Genova, Marietti, 1991, pp. 105-114.

⁴⁰ L. Ritter Santini, *Le immagini incrociate*, Bologna, il Mulino, 1986, in particolare pp. 251-289. Una lettura allegorica del romanzo veneziano, in chiave stilistica e «figurale», propone ora M. Rusi, *Ombra, figura, allegoria nel «Fuoco»*, «Archivio d'Annunzio», II, 2015, pp. 147-162.

risuonata subito dopo il racconto della favola dell'Arciorgano – «L'arco ha per nome BIOS e per opera la morte» (ROM II, p. 493; cfr. anche p. 301 e p. 346) – si moltiplicasse in un seguito di oscure sentenze concordanti, ribadendo ogni volta l'intuizione di una realtà ove ogni cosa presenta due aspetti che si combattono e si distruggono l'un l'altro, nel flusso delle forze oscure della materia in cui «la mutazione dell'uno dà l'altro». Questa ambivalenza conflittuale perpetuamente sottratta al principio di non contraddizione si proietta sia nella figura dell'Angelo, non tanto asessuato quanto bisessuale, sia nei contrari dell'aria e della terra, dell'acqua e del fuoco, quest'ultimo ovviamente in primo piano, forse anche perché nell'incisione si nasconde «ruggente, nel fornello, sotto il crogiuolo». In questo ultimo rimando del romanzo a se stesso, addirittura al proprio titolo, spetta certo al fuoco, «tramontando il Sole nella gloria dell'arcobaleno», di realizzare la suprema delle alchimie, mostrando come la «putredine» che è il destino della materia e le «infezioni innumerevoli che sono congiunte alla natura umana» possano trasfigurarsi in opere che «sembrano dover durare eternamente belle e immuni da ogni miseria». Così l'ultima parola dell'Angelo, segretamente in circuito con l'*exergon* eracliteo del romanzo (*Senza la speranza è impossibile trovare l'insperato*), è la lezione del «coraggio»: di là dalla triste scienza di cui è depositario egli séguita «a compiere le *sue* opere palesi e segrete» (ROM II, pp. 514-515).

A suo modo d'Annunzio ha saputo intendere la funzione esorcistica della stampa di Dürer, nella quale scorge la risoluzione allegorica di una contraddizione primordiale dell'esistenza. In un tempo in cui sembra diventare impossibile ogni rapporto vitale con le cose, per risuscitarlo si fa delle cose, anche delle apparentemente più comuni, la cifra di un'enigmatica sapienza. Per questo, mentre evita, verrebbe da dire, programmaticamente di esplorare gli oggetti raffigurati da Dürer nella loro profondità semantica o simbolica, egli ne fa altrettanti elementi di un microcosmo di geroglifici, quei geroglifici nei quali il Rinascimento, con la sua mistica della natura, vedeva un riflesso del pensiero divino. Che il passo dannunziano introduca una immagine parlante è la prova più certa di una scrittura che tende all'immagine, alla maniera appunto di un geroglifico o di un rebus. E anche il lettore si trova di fronte al mistero sbarrato in questi «intrichi di segni», in uno spazio di «allegorie arcane ond'era velata qualche verità che come il sole non potevano fissare gli occhi mortali», per cui l'incisione düreriana, pur ben nota (Eleonora e Gabriele avevano potuto vederla insieme all'Albertina durante la tournée viennese dell'attrice nel 1899), può parere «nuova come una musica che a chi la interroghi risponde sempre una cosa diversa» (ROM II, p. 513). Si capisce come la lettura dannunziana, per certi versi non priva di una sua forza anticpatrice, non potesse trovare ricetta nel canone interpretativo fissato da Panofsky, Saxl e Klibansky nel nome di una scienza iconologica dei significati.⁴¹

⁴¹ C. Giehlow, *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento. Una ipotesi*, ed. it. a cura di M. Ghelardi, S. Müller, Torino, Aragno, 2004. Ne offre una puntuale lettura dalla prospettiva dell'invenzione romanzesca L. Crescenzi, *Melancolia occidentale. «La montagna magica» di Thomas Mann*, Roma, Carocci, 2011; cfr. anche C. Severi, *L'oggetto-persona. Rito Memoria Immagine*, trad. it. di A. D. Arcostanzo, Torino, Einaudi, 2018. A proprio modo, nella sua ripresa di Eraclito d'Annunzio sembra sensibile a quello che G. Colli (cfr. per esempio *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1975) ha chiamato il pathos di ciò che è nascosto, in forza del quale la visione eraclitea fa del mondo che ci circonda un tessuto di enigmi, nel segno dunque della contraddizione e dell'antitesi, in cui scorgere l'espressione di una

Nel mondo tedesco, a intenderne e a svilupparne le implicazioni è invece un altro poeta, Gottfried Benn, legato peraltro a Rilke da un rapporto intenso, anche se ambivalente. In una lettera del 3 aprile 1944, mentre l'Europa e la Germania sono in fiamme, dalla caserma di Landsberg an der Warthe ove è recluso in un ruolo di ufficiale medico che è anche il suo rifugio, Benn scrive all'amico Oelze: «Ho ripreso *Il fuoco* di D'Annunzio e per lunghi tratti mi è ancora piaciuto molto. Il fasto e la bellezza che romanticismo e autocompiacimento sono in grado di attingere toccano qui il sommo vertice e in alcuni passi vi si aggiunge persino un'autentica profondità. In molte pagine si ritrova una bellezza davvero meravigliosa. Nell'esplorare l'Olimpo e gli abissi di una nuova *Ausdruckswelt*, superiore alla verità, il materialismo antropologico di Benn mette a frutto questa lettura sia nel *Tolemaico* («soffia il mondo come vetro, come alito da un cannello: il colpo con cui rescindi tutto – vasi e urne e lèkythoi – questo colpo è tuo ed è ciò che decide») sia soprattutto nel *Romanzo del fenotipo* (1944–1948), ove gli amori di Eleonora e Gabriele sono adottati a esempio dei tratti androginici e aspasiatici della cultura europea protonovecentesca e addirittura si concede all'icona düreriana del *Fuoco* l'ultima parola, in chiusa al testo. Nella parafrasi di Benn, senza indicazione dell'autore, la musica di d'Annunzio resta nitidamente riconoscibile pur attraverso le dissonanze di un io tanto più franto quanto più solitario: «il genio senza sonno, sulla nuda pietra, coronato di una pazienza priva di attese, il gomito poggiato sul ginocchio, la gota sorretta dal pugno, in silenzio, mentre attende alle sue opere visibili e a quelle segrete, finché il dolore è risonato, la misura è colma e le immagini da lui create accedono al pallore della perfezione».⁴² In fondo, questo è quanto si verifica per d'Annunzio nel lungo *après-lude* degli anni del Vittoriale, allorché i volti e le maschere della passione tornano a coincidere solo nel puro atto di scrivere, senza altro *sacre* o altro mito che quelli dell'espressione e dello stile.

unità inaccessibile, di una insondabile natura divina. Cfr. anche P. Hadot, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, trad. it. di D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2006.

⁴² G. Benn, *Lettere a Oelze 1932-1945*, a cura di H. Steinhaghen, J. Schröder, ed. it. a cura di A. Valtolina, trad. it. di G. Russo, A. Valtolina, Milano, Adelphi, 2006, p. 282; Id., *Romanzo del fenotipo*, trad. it. di A. Valtolina, Milano, Adelphi, 1998, pp. 83–86 e p. 91; nello stesso volume si leggono anche le parole sul «soffiatore di vetro» della «novella berlinese» *Il tolemaico*, p.121.