

## ***Il Fuoco: dalla musica al silenzio, da Venezia all'Arte***

Filippo Caburlotto

**Abstract** Usually known as d'Annunzio's Venetian novel, *Il fuoco* (*The flame of life*) is a complex work in which the Italian city is more a symbolic item than a geographical setting. At the beginning, Venice has an artistic function and is seen as the cradle of Art, but then she disappears from the plot as soon as the main character (Stelio Effrena) becomes aware that he can create Art by himself. On the other hand, in the novel, Venice is the icon of music and music represents her artistic value, but the second part of the novel («The Empire of silence») can be interpreted as an overtake of Venice musical function. D'Annunzio had worked at *Il fuoco* for more than ten years, and at the end of 19th century his poetry was changing and moving to the *Laudi*. The new lyrical turn changed the symbolic meaning of the novel.

Noto come il «romanzo VENEZIANO» (lettera a Georges Hérèlle del 27 ottobre 1894, in Cimini 2004, p. 237),<sup>1</sup> come lo stesso d'Annunzio soleva chiamarlo, *Il fuoco*, primo titolo della mai compiuta «Trilogia del melograno», è comunemente designato come il punto artistico più alto, insieme al *Notturmo*, del legame che unì d'Annunzio e Venezia. Molteplici le indicazioni critiche in tal senso, fra le quali si ricordino almeno l'intervento di Mutterle secondo il quale «Venezia si presenta come realtà essenzialmente creativa, città di reliquie ma insieme città di vita, dove è offerta e presente la perenne leggibilità delle grandi opere artistiche che hanno ripreso e continuato i miti e i ritmi naturali», e ancora in «Venezia viene individuato [...] il punto di coincidenza e consonanza tra arte e vita, il contenitore delle esperienze dei maestri antichi che hanno colto i ritmi delle grandi metamorfosi naturali facendoli propri» (1993, p. XVI); e quello, più recente, di Gibellini, il quale torna a focalizzare l'attenzione sul ruolo della città nel romanzo, affermando che «Venezia stessa si fa personaggio, umanizzandosi in una seducente creatura femminile, che ricompare a cadenzati intervalli in una grande metafora continua, indossando - con un gusto tutto veneziano - maschere e vesti volta per volta differenti: fervida anadiomene, dama regale, cortigiana ingioiellata» (2008, p. VII).

<sup>1</sup> La stessa definizione ricorre, sebbene senza maiuscole, nel *Compagno dagli occhi senza cigli* («Ho lavorato quasi tutta la notte al mio romanzo veneziano», Andreoli, Zanetti 2005, 1, p. 1451).

Una città che di volta in volta viene descritta come deità sorta dalle acque, quale emblema di una ricchezza storica, architettonica e più in generale artistica, come connubio di diadi eterogenee quali l'acqua e il fuoco o il clamore e il silenzio, sfondo sul quale si svolge il *plot* e al contempo quasi protagonista, quale gelosa custode di millenari segreti e di quelle crisalidi dell'arte, secondo la felice espressione di Mutterle (1993, pp. XVII-XXIII), che solo l'artista eletto sarà in grado di dischiudere. Presenza costante nell'opera, con i suoi palazzi, le strade, i campi, le pitture che la ritraggono, che però, poco dopo la metà dell'opera, rapidamente sparisce, lasciando spazio ad itinerari nelle isole minori e nell'entroterra.

A fungere da spartiacque la scena, successiva al malore di Wagner, che conduce Èffrena e Glauro da Piazza San Marco al ponte di Rialto, dove la narrazione raggiunge il suo *climax*, per poi spalancare le porte alla creazione tragica del protagonista. È il momento in cui l'aspetto musicale, primario in tutto il *Fuoco* e richiamato sia mediante espliciti riferimenti ad opere quali *Arianna* di Benedetto Marcello e ai componimenti di Wagner, sia attraverso un tessuto prosastico fitto di richiami e parallelismi fonici, allegorici e lessicali, si fonde con la valenza simbolica mitopoietica della città, il cui 'significato' artistico viene sublimato in musica. Secondo un procedimento di stratificazione ed accumulazione tipico delle prose dannunziane, la tendenza di Venezia, quale sorta di opera d'arte, a divenire musica si evolve per passaggi contigui in un crescendo di matrice quasi wagneriana. All'iniziale indicazione sonora («Al soffio impetuoso la città di pietra e d'acqua s'era fatta sonora come uno smisurato organo. Il sibilo e il rombo si cangiavano in una specie d'implorazione corale che cresceva e diminuiva con un modo ritmico»: Andreoli, Lorenzini 1989, p. 354), segue la prima presa di coscienza dell'artista in grado di interpretare i segni, di «dischiudere le crisalidi» («— Non percepisce il tuo orecchio la linea d'una melodia in questo coro di gemiti? Ascolta! [...] — Ascolta! Io distinguo un tema melodico che si perde e risorge senza avere la forza di svilupparsi...», p. 354), quindi un'apparente e momentanea rinuncia («Non so — disse questi — non so più... Mi pareva...», p. 355) che funge solo da intervallo verso il crescendo finale raggiunto in cima al ponte di Rialto, in cui il poeta riesce a cogliere la musica e a farla propria:

Formidabile era la voce del turbine in quella immobilità di secoli impietati: sola dominatrice su la solitudine come quando i marmi dormivano nel grembo delle montagne e dalle isole fangose della laguna crescevano l'erbe selvagge intorno ai nidi degli uccelli, assai prima che in Rialto sedesse il Doge, assai prima che i patriarchi guidassero i fuggiaschi verso il gran destino. La vita umana era scomparsa; non eravi sotto il cielo se non un immenso sepolcro ne' cui vani rimbombava quella voce, sola quella voce. Le moltitudini incenerite, i fasti dispersi, le grandezze cadute, gli innumerevoli giorni di nascita e di morte, le cose del tempo

senza forma e senza nome commemorava ella col suo canto senza lira, con la sua lamentazione senza speranza. Tutta la malinconia del mondo passava nel vento su l'anima protesa.

— Ah, ti ho colta! — gridò la gioia dell'artefice trionfante. La linea intera della melodia gli si era svelata, era ormai sua, immortale nel suo spirito e nel mondo. Di tutte le cose viventi nessuna gli parve più vivente di quella. La sua vita medesima cedeva all'energia illimitata di quell'idea sonora, alla forza generatrice di quel germe capace d'indefiniti sviluppi. Egli la immaginò immersa nel mare sinfonico svolgersi per mille aspetti fino alla sua perfezione [Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 357-358].

Venezia, l'emblema dell'arte, immersa nella melodia, si evolve fino a giungere alla sublimazione in musica, e il suo compito, una volta che il protagonista ne ha colto la più intima essenza, è compiuto, in quanto Èffrena, che, come un compositore sul pentagramma, «segnò le note del tema su una pagina del suo taccuino; fissò nelle cinque linee la parola dell'elemento» (p. 358), può procedere alla creazione che continuerà la forma melodica espressione dell'aspirazione artistica di Venezia. Ed ecco quindi che anche gli elementi critici ed estetici relativi alla musica, che d'Annunzio deriva, principalmente, dal *Giorgione* di Conti, ma anche dalla coeva *Beata riva*,<sup>2</sup> prima posti quasi ad intervallare ed a scandire il divenire musica della città, concorrono a gettare le basi dell'opera<sup>3</sup> che Èffrena descrive a Glauro nel tragitto che li conduce dal ponte di Rialto alla dimora di Foscarina. Come un qualsiasi altro personaggio, anche Venezia sembra, quindi, dotata di una sua funzione interna al *plot*, ovvero fornire, citando il *Piacere*, «una intonazione musicale» (Andreoli, Lorenzini 1988, p. 146) che permetta all'artista di creare l'opera, e quindi, come gli altri caratteri, esaurito il proprio compito tende ad essere velocemente accantonata, per lasciare il palcoscenico al protagonista. In quest'ottica risulta evidente il veloce diradarsi dei riferimenti a luoghi della città, che diventano al contempo generiche indicazioni topografiche, prive di alcuna valenza simbolica, una sorta di stradario, di *Baedeker*, utile solo per scandire l'incedere

2 Numerosissimi i richiami estetici, rintracciabili in questa scena, che vanno da una manifesta eco della celebre massima di Pater «All art constantly aspires towards the condition of music», certamente nota a d'Annunzio dato che appare come epigrafe ad un capitolo nel *Giorgione* di Conti (si ricordi inoltre che nella biblioteca del Vittoriale degli Italiani, fra i numerosi segni di lettura, angoli piegati e note autografe presenti in *La Renaissance* di Pater [1917] spicca a pagina 220, evidenziata con un segno di matita rossa, la famosa considerazione «Tout art aspire constamment aux conditions de la musique»), a riprese più o meno manifeste della stessa opera di Conti e della *Beata riva*. Per una puntuale disamina dei rapporti fra Conti e d'Annunzio, in particolare nel periodo di gestazione del *Fuoco*, si veda Ricorda 1993.

3 Come noto, d'Annunzio attribuirà al suo protagonista la paternità della *Città morta*.

dei personaggi: si passa attraverso il campo San Cassiano, descritto come «deserto sul suo rio livido» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 361), quindi si volge verso campo San Giacomo dall'Orio, dove viene ricordata la colonna verde nell'omonima chiesa,<sup>4</sup> per giungere a palazzo Cappello, dove risiede «la tragica», al contempo l'emblema del teatro e colei che dovrà mettere in scena l'opera che il protagonista espone a Glauro lungo tutto il tragitto. I pochissimi altri riferimenti riguardano palazzo Gradenigo, e il suo giardino che Effrena soleva raggiungere dalla parte di San Simeon Piccolo, il chiostro di Sant'Apollonia, sorta di fotografia quasi avulsa dal contesto del *plot*, ed infine Piazza San Marco, la Basilica e Palazzo Ducale in una velocissima scena incentrata però su Foscarina e sul suo dolore, in cui il protagonista compare solo di sfuggita e con un ruolo marginale, quasi come se quel *setting* non gli appartenesse più.<sup>5</sup>

Da questo passaggio in poi<sup>6</sup> Venezia non appare più se non prima in modo quasi sfocato sullo sfondo di altri scenari,<sup>7</sup> mentre l'azione si sposta sulle isole minori (San Giorgio in Alga, Murano, San Francesco del Deserto) e sull'entroterra veneziano (Dolo, Stra), quindi, alla fine del romanzo, come suono, riprendendo così l'ultima sua sublimazione, grazie all'echeggiare delle sue campane, che ricalca quasi letteralmente il 'coro' presente verso l'inizio della prima sezione.<sup>8</sup>

4 «— Conosci la colonna verde che è in San Giacomo dall'Orio? — soggiunse Daniele, con l'animo di trattenerne l'amico ancora qualche istante, poiché temeva il commiato. — Che materia sublime! Sembra la condensazione fossile d'una immensa foresta verdeggiante. Seguendo le sue innumerevoli venature l'occhio viaggia in sogno pel mistero silvano. Guardandola, io ho visitato la Sila, l'Ercinia» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 370). La colonna era già stata immortalata due volte nei taccuini (Bianchetti, Forcella 1965, pp. 119-120; Bianchetti 1976, pp. 29-30).

5 «Stelio, entrando per caso in San Marco, l'aveva vista addossata alla porta della Cappella ov'è il Battistero. Ella era là sola, immobile, con un volto divorato dalla febbre e dall'ombra, con gli occhi pieni di spavento fissi alle figure terribili dei mosaici che fiammeggiavano in un fuoco giallo. Dietro la porta un coro faceva le sue prove; il canto s'interrompeva, poi ricominciava, nella medesima cadenza. [...] Ma egli non osò trattenerla. Vide la donna disperata camminare nella zona di sole che invade la Basilica con l'irruenza d'un torrente per la porta aperta da una mano ignota. La profonda caverna d'oro, con i suoi apostoli con i suoi martiri con il suo bestiame sacro, sfavillò tutta quanta dietro di lei come se vi si precipitassero le mille torce del giorno. Il canto s'arrestò, poi riprese» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 395).

6 Non riteniamo siano da considerare rilevanti i due nomi «Fondamenta Sanudo» e «San Simeone», che vengono utilizzati poco prima del funerale di Wagner per offrire una mera collocazione geografica, priva di qualunque funzionalità per il *plot*, mentre gli altri riferimenti poggiano su ricordi di azioni avvenute nella prima sezione del romanzo.

7 Quale esempio, si ricordi la scena di ritorno dalla visita condotta a Murano: «La laguna e la caligine inghiottivano tutte le forme e tutti i colori. Soli interrompevano la grigia eguaglianza i gruppi dei pali, simili a una processione di monaci per un cammino di ceneri. Venezia in fondo fumigava come i resti di un vasto saccheggio» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 466).

8 «Da San Giorgio Maggiore, da San Giorgio dei Greci, da San Giorgio degli Schiavoni,

Come alla «Epifania del fuoco» si contrappone «L'impero del silenzio», ovvero come al fuoco segue la cenere, come al clamore si giustappone il silenzio, così la città culla dell'arte trova la sua controparte nella creazione artistica del protagonista: la Venezia ignea, la città di vita e latrice di forze vitali, intese in chiave poetica, lascia quindi spazio al genio creatore, a colui che è in grado di continuare la natura stessa cogliendone l'intimo canto e trasfondendolo, anzi transustanziandolo,<sup>9</sup> utilizzando un termine caro a d'Annunzio, in arte. Le crisalidi sono dischiuse, i simboli sviluppati in opera, alla potenzialità segue la realizzazione, così Venezia, quale emblema di virtù artistiche, è quasi trasfusa in letteratura, e nel *plot* sostituita dalla codifica dei suoi simboli.

Difficile evincere il perché di una scelta di questo tipo, di 'rinunciare' alla città fin dalla metà della prima opera della «Trilogia del Melograno», tanto più che lo stesso d'Annunzio definì, come abbiamo visto, *Il fuoco* il romanzo veneziano, e che dei materiali tratteggiati nei taccuini molti non furono sfruttati per l'opera.<sup>10</sup> Alcune indicazioni si possono evincere guardando alla complessa storia compositiva del romanzo: la prima attestazione di un'opera di ambiente veneziano è nella già citata missiva a Hérèlle del 27 ottobre 1894, in cui d'Annunzio annuncia *La sublime aventure*, romanzo che «ho già chiaro e vivo nello spirito» (Cimini 2004, p. 237), ma, tralasciando altri generici annunci o mere ipotesi abbozzate per allettare Treves o le riviste francesi, si possono distinguere tre momenti essenziali in cui *Il fuoco* iniziò ad accendersi, ad ardere e quindi a divampare. Il primo è il nucleo iniziale, la volontà di scrivere un'opera incentrata sulla Serenissi-

da San Giovanni in Bragora, da San Moisè, dalla Salute, dal Redentore e via via, per tutto il dominio dell'Evangelista, dalle estreme torri della Madonna dell'Orto, di San Giobbe, di Sant'Andrea le voci di bronzo risposero, si confusero in un solo massimo coro, distesero sul muto adornamento delle pietre e delle acque una sola massima cupola d'invisibile metallo che parve comunicare nelle sue vibrazioni con lo scintillio delle prime stelle» (Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 219-220) e «Da San Giorgio Maggiore, da San Giorgio dei Greci, da San Giorgio degli Schiavoni, da San Giovanni in Bragora, da San Moisè, dalla Salute, dal Redentore e via via, per tutto il dominio dell'Evangelista, dalle estreme torri della Madonna dell'Orto, di San Giobbe, di Sant'Andrea le voci di bronzo risposero, si confusero in un solo massimo coro, distesero sul muto adunamento delle pietre e delle acque una sola massima cupola d'invisibile metallo che parve comunicare nelle sue vibrazioni con lo scintillio delle prime stelle» (p. 510). A mero titolo di curiosità, si noti, in entrambi i passaggi, lo stesso errore di d'Annunzio: San Giorgio degli Schiavoni è una *scuola*, non una chiesa, e come tale non è dotata di campanile.

9 Si ricordi in merito il passaggio dal *Secondo amante di Lucrezia Buti*: «Tutte queste pagine accumulate sopra quest'asse non sono men vive di me. Io vivo in loro com'èllo vivono in me. Sotto questa tettoia bassa alla salvatica s'è compiuto il miracolo della transustanziazione. La mia vita vera è transustanziata in pagine imperiture» (Andreoli, Zanetti 2005, 1, p. 1428).

10 Si pensi, ad esempio, alle copiose e dettagliatissime descrizioni della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, vergate su un taccuino in data 17 giugno 1896 (Bianchetti, Forcella 1965, pp. 109-111) e completamente assenti nel romanzo.

ma, che si potrebbe datare 1887, anno in cui d'Annunzio vergò l'*Allegoria dell'Autunno*, in cui sono evidenziabili elementi che poi concorreranno a costituire uno dei passi cruciali dell'opera, ovvero il discorso del protagonista a Palazzo Ducale; il successivo è l'orazione tenuta alla chiusura della prima Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del novembre 1895, nota come *Glosa all'Allegoria dell'Autunno* e quindi rifusa nel romanzo con pochissime modifiche; il terzo, infine, quello della ristrutturazione del *plot* e della reale composizione di circa metà testo. Appurati questi dati, l'idea del *Fuoco* e della stessa «Trilogia del Melograno» rimangono ad uno stato magmatico fino a poco prima della pubblicazione dell'opera, si pensi, infatti, che al fido traduttore, in una lettera datata 18 dicembre 1899, d'Annunzio scrive:

Vi mando altre duecento pagine del *Fuoco*, nelle prove di stampa. Occorreranno altre cento pagine circa per finire la *seconda parte*. [...] Nelle restanti pagine della *seconda parte* troverete, oltre una scena nel labirinto della Villa Pisani, una visione di Murano, di San Francesco in Deserto, di Ferrara, e la morte e i funerali di Riccardo Wagner. Nella terza parte - *La vita di pietra* - troverete una visione del Teatro nel Gianicolo, l'avvicinamento di Stelio a Donatella, gli episodii del padre demente, la sintesi della scultura toscana, la morte tragica del grande scultore nelle montagne di Carrara sotto lo scoppio di una gigantesca mina. [...] Nella *quarta parte* troverete ancora Venezia *d'estate*, una terribile lotta di passioni nella silenziosa fiamma, poi l'Umbria, la spiaggia adriatica. Nella *quinta parte*, Roma, la rappresentazione nel Teatro d'Apollo, la Vittoria, la catastrofe del drama che si svolge fra le tre anime, il mare neroniano di Anzio, la Campagna romana, Astura e la sua selva dantesca [Cimini 2004, pp. 492-493].

Come si può notare, quando manca ormai poco più di un mese alla data nella quale il romanzo sarà completato (la data indicativa è il 13 febbraio),<sup>11</sup> il progetto è ancora molto ampio e prevede luoghi che poi non compariranno nella veste definitiva dell'opera. Ma questo dato non può da solo spiegare la scelta di possibili tagli; quello che risalta, infatti, è anche l'acquisizione di nuovi stimoli, ad esempio il riferimento a Carrara, che compare nei Taccuini dal 1899, e alla scena della mina, a cui d'Annunzio fa riferimento nei taccuini e che visse in prima persona durante il soggiorno di quell'estate, e proprio l'apertura verso nuovi scenari, acquisizioni e interessi più recenti riteniamo abbia dettato un ruolo fondamentale nell'accantonamento della città anadiomene.

---

11 Il 21 gennaio il poeta scrive a Treves: «Dunque *Il Fuoco* sarà terminato fra dieci giorni. Bisogna che io arrivi alla *millesima* cartella e sono oggi alla *853a*» (Oliva 1999, p. 223). Il romanzo fu stampato fra il febbraio e il marzo dello stesso anno.

Se la prima carta del *Fuoco* è databile marzo 1896, furono numerose le interruzioni al lavoro e gli stimoli eterogenei che condussero il poeta a comporre e pubblicare altre opere, fra le quali si ricordino *La Gloria*, *La Gioconda* e *La città morta*, che fu poi utilizzata nel romanzo quale creazione del protagonista, ma soprattutto nel 1899, iniziarono ad affacciarsi *Maia*, *Elettra* ed *Alcyone*.

Considerando attendibile la ricostruzione di Ciani (1982)<sup>12</sup> che vede la stesura del romanzo svolgersi sostanzialmente in due momenti ovvero fino alle pagine dell'*Arianna* fra il 1896 e il 1897 e il restante fra il settembre 1899 e il 13 febbraio 1900, quando ancora mancava da comporre circa metà del romanzo, nel panorama dannunziano si affacciarono i primi componimenti poetici delle *Laudi*: del 7 agosto è la missiva a Treves in cui il poeta comunica all'editore «Scrissi le prime *Laudi*: circa un migliaio di versi; ciò è quasi un terzo del primo volume» (Oliva 1999, p. XVI); il 16 novembre 1899 appare su «Nuova Antologia» il trittico di città del silenzio *Ferrara*, *Pisa*, *Ravenna*; e circa nello stesso periodo, come indicato dalla puntuale ricostruzione di Gibellini (1988, p. XLV), vedono la luce anche i primi componimenti di quel che diverrà *Alcyone* (11 giugno *L'Annunzio*, 17 giugno *La sera fiesolana*, 5 luglio *La tenzone*, 6 luglio *Bocca d'Arno*). La *Weltanschauung* di d'Annunzio è chiaramente mutata, ed anche se le nuove opere nascenti accolgono, seppur trasfigurata, la stessa donna che funge da base per l'eroina del romanzo,<sup>13</sup> e luoghi che nel progetto iniziale avrebbero dovuto confluire nella prosa, si pensi alla Ferrara «città del silenzio» di *Elettra*, ma anche a Carrara che sarà immortalata nell'*Alpe sublime* di *Alcyone*, il segno, l'intenzione e la poetica sono mutate; in quest'ottica anche il romanzo non può non risentire di queste nuove aperture, oltre che delle nuove acquisizioni letterarie ed estetiche.

A testimoniare il cambiamento e la rinnovata sorte dell'opera la già citata missiva a Giuseppe Treves del 7 agosto 1899, in cui, dopo aver accennato ai primi versi delle *Laudi*, d'Annunzio annuncia la necessità di rivedere *Il fuoco*, apportando importanti cambiamenti:

Tornato a Settignano, presi il mio coraggio a due mani e affrontai di nuovo *Il Fuoco*. Per le ragioni che ti accennai (e alle quali tu non puoi, ripeto, dare il giusto valore), non mi è possibile pubblicare questo romanzo nella forma primitiva. Alcune modificazioni sono necessarie; e in parte è necessario un completo rimaneggiamento. La difficoltà *artistica* di queste modificazioni e di questo rimaneggiamento è tanta, che, al primo sforzo, mi sono scoraggiato. Ora ho più fede nella riuscita, e

12 La storia compositiva del romanzo, con la suddivisione in tre periodi, è affrontata anche in BRASCHI 1980.

13 Eleonora Duse, Ermione in *Alcyone*, Foscarina nel *Fuoco*.

lavoro senza interruzione. Certo preferirei di comporre un romanzo nuovo, e ti confesso che, nello scorcio, pensai di riprendere *La Grazia* e di lasciar coperto *Il Fuoco* ancora per qualche tempo. [...] Se fossi con te ti parlerei a lungo di questa sciagurata avventura del *Fuoco*; e tu, certo, comprenderesti e mi saresti indulgente. [...] Sii sicuro che non perdo il mio tempo. Sono molto contento delle *Laudi*. [...] Ti manderò in settimana la prefazione per il libro del Conti [Oliva 1999, pp. 548-549].

Il fuoco deve cambiare forma, non può più essere quello ideato e progettato ormai più di tre anni prima, al contempo però d'Annunzio è già proteso verso il canto delle *Laudi*, sebbene il suo impegno preveda anche la prefazione alla *Beata riva* di Angelo Conti, che tanto spazio troverà nei temi musicali del romanzo. In cerca di possibili spunti per adeguare il lavoro alle nascenti necessità ed ideologie, d'Annunzio trovò proprio da un lato nella musica, nei lavori, fra gli altri, dell'amico esteta e in Wagner, dall'altro negli stimoli lirici derivanti dalle nascenti *Laudi* i nuovi elementi cardine della propria narrazione. Ed ecco quindi l'opera rifondata giungere alla fine della prima parte, come testimoniato dall'autografo conservato al Vittoriale degli Italiani, alle ore sei di sera del 27 settembre 1899,<sup>14</sup> e la seconda aprirsi con un brusco cambiamento di segno: alla musica, all'elemento che salda e dà unità all'esile *plot* segue l'annullamento del suono che raggiunge, come visto, il suo *climax* nella sublimazione della città custode delle crisalidi dell'arte, nella transustanziazione di Venezia in musica. All'«Epifania del fuoco» segue «L'impero del silenzio», in cui il sostantivo «silenzio» sembra rimandare, in quest'ottica, a quello «musicale» (Ricorda 2007, p. 90) che nel Giorgione contiano diviene il momento in cui si delinea il ritmo e che per Èffrena assurge a quello del disvelamento artistico, in cui le crisalidi già dischiuse assumono la loro veste artistica. Così alla musica, intesa quale «elemento purificatore [...] mistero che è racchiuso nello stile [...] elemento rivelatore che l'uomo estrae dall'enigma delle forme e fissa nell'opera geniale» (pp. 89-90) segue, come la definisce Conti, in un saggio certamente noto a d'Annunzio,<sup>15</sup>

14 Il 13 settembre è lo stesso d'Annunzio a comunicare a Giuseppe Treves l'avvenuta modifica del romanzo: «Ho dovuto fare quasi da cima a fondo il *Fuoco*, con uno sforzo improbo; e soltanto per mantenere i miei impegni verso di te, perché era preferibile rinunciare a quell'opera e intraprenderne un'altra» (Oliva 1999, p. 550).

15 Conti 1899; poi Conti 1900, oggi in Gibellini 2000, pp. 101-111. Il saggio, presente nell'Emeroteca del Vittoriale degli Italiani, è sicuramente conosciuto da d'Annunzio nell'ultimo periodo di composizione del *Fuoco*, come dimostra la presenza di questo passaggio e di alcuni seguenti all'interno del romanzo. Nella già citata scena sul Ponte di Rialto spicca, infatti, questo lacerto, che il poeta può aver desunto solo dal saggio in oggetto, in quanto la *Beata riva* doveva ancora essere ultimata: «E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? - domandò il dottor mistico. - Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio

la sua essenza, che «non è nei suoni, ma nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue», e che si delinea nel ritmo, il quale «è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni» (Gibellini 2000, pp. 105-106). Come «l'essenza della vita non è nei suoni, ma è nel silenzio» (p. 106), così l'anima della produzione artistica è nel ritmo, che il protagonista del *Fuoco* tratteggia, come visto in precedenza, nel proprio taccuino, come su un pentagramma, e che sviluppa nel silenzio della seconda parte, quando la città anadiomene ha ultimato la rappresentazione della sua più intima essenza, ed alla musica della natura segue il silenzio musicale in cui l'arte continua la natura stessa dissvelandone le aspirazioni. Non è questa però l'unica novità apportata da d'Annunzio nella ristrutturazione del *Fuoco*, infatti le nuove acquisizioni teorico-musicali fanno ben presto spazio alla necessità del canto e alla mitopoiesi delle *Laudi*, che nella seconda sezione del romanzo trovano più o meno espliciti richiami, fra i quali si ricordino il passaggio nel labirinto di Villa Pisani a Stra in cui Stelio, anticipando le paniche trasformazioni di *Alcyone*, «rise tra le foglie, senza mostrarsi, come un fauno in agguato»,<sup>16</sup> o il reiterato «Ascolta! Ascolta!» (Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 497 e 499), che sembra un prodromo della celebre anafora della *Pioggia nel pineto*,<sup>17</sup> o i richiami alle *Laudi* di san Francesco, che tanta parte ebbero sia nell'ideazione che nel clima di alcuni componimenti alcionii, durante l'escursione a San Francesco del Deserto. In quest'ottica risulterebbe sicuramente interessante sapere quale fosse l'idea precisa di d'Annunzio in merito alle future scene estive a Venezia, che avrebbero dovuto svolgersi

che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni» (Andreoli, Lorenzini 1989, p. 359).

16 La mitica trasformazione di Èffrena continua in tutta la scena: «Il gioco l'eccitava: tutte le sue membra si riscaldavano snodandosi nell'esercizio della destrezza; e il mistero selvaggio, il contatto del suolo, l'odore dell'autunno, la singolarità dell'avventura impreveduta, lo sbigottimento della donna, la presenza stessa delle deità di pietra mescevano al suo piacere corporeo un'illusione di antica poesia. [...] Carponi egli s'era insinuato nel cespuglio, a capo scoperto. Sentiva sotto i ginocchi le foglie macere, il musco molle. E come egli respirava nei rami e palpitava in essi e aveva tutti i sensi presi da quel piacere, la comunione della sua vita con la vita arborea si fece più stretta e l'incanto della sua immaginazione rinnovò in quel viluppo di vie dubbie l'industria del primo fabbro di ali, il mito del mostro nato da Pasifae e dal Toro, la favola attica di Teseo in Creta. Tutto quel mondo si fece reale per lui. Sotto la sera purpurea d'autunno egli si trasfigurava, secondo gli istinti del suo sangue e i ricordi del suo intelletto, in una di quelle forme ancipiti tra bestiali e divine, in uno di quei genii agresti la cui gola era gonfia delle glandule stesse che pendono dal collo delle capre. Una salacità ilare gli suggeriva atti e gesti strani, sorprese, insidie; gli figurava l'allegrezza d'un inseguimento, d'un abbattimento, d'un congiungimento rapido sul musco o contro il busso inculto» (Andreoli, Lorenzini 1989, pp. 424-425).

17 Pur essendo composta, ipoteticamente, nel 1902, la lirica trova le proprie basi in taccuini antecedenti e risalenti fino al 1899.

nei due libri mai compiuti della «Trilogia del Melograno», tanto più che è proprio in questa stagione che si concentrano le mitiche trasfigurazioni di *Alcyone*, è questo il tempo in cui ha luogo la parabola mitico-conoscitiva in cui, citando Gibellini, avviene «il magico ingresso in un altro tempo, nel non-tempo di una rivelazione estiva» (2008, p. LV).

Come ribadito, queste pagine però non videro mai la luce e Venezia attese per altri otto anni prima di rinascere fra le pagine di d'Annunzio; questa volta in una tragedia, in quella *Nave* dove la città acquisisce una nuova funzione e le sue fantomatiche e leggendarie origini divengono un'allegoria della capacità umana di sollevarsi, di ergersi dal brago, di vincolandosi dal fango, simbolo del disordine morale del tempo e del paganesimo.<sup>18</sup>

## Bibliografia

- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 1. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: A. Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*. Saggio introduttivo di Annamaria Andreoli. 2 voll. Milano: A. Mondadori.
- Bianchetti, Enrica (a cura di) (1976). *D'Annunzio, Gabriele: Altri taccuini*. Milano: A. Mondadori.
- Bianchetti, Enrica; Forcella, Roberto (a cura di) (1965). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano: A. Mondadori.
- Braschi, E. (1980). «*Storia del Fuoco di Gabriele d'Annunzio*» [tesi di laurea]. Firenze: Facoltà di Lettere della Università degli studi di Firenze.
- Caburlotto, Filippo (2009). *Venezia Imaginifica sui passi di d'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*. Treviso: Elzeviro.
- Ciani, Ivanos (1982). «*Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*». *Quaderni del Vittoriale*, 34-35, pp. 38-57.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio - Hérèlle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Conti, Angelo (1899). «*Il ritmo nella musica*». *Il Marzocco*, 32, 10 settembre.
- Conti, Angelo (1900). «*L'arte delle muse*». In: Id., *La beata riva: Trattato*

---

18 In merito si veda Damerini 1943, e mi si permetta di ricordare anche Caburlotto 2009.

- dell'oblio. Preceduto da un ragionamento di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Treves, pp. 225-248.
- Damerini, Gino (1943). *D'Annunzio e Venezia*. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro (2008). «Introduzione». In: d'Annunzio, Gabriele, *Il fuoco*. Introduzione di Pietro Gibellini; note di Filippo Caburlotto. Milano: Rizzoli.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone. Edizione critica*. Milano: A. Mondadori.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (2000). *Conti, Angelo: La beata riva: Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.
- Mutterle, Anco Marzio (1993). «Introduzione». In: d'Annunzio, Gabriele, *Il fuoco*. Introduzione, cronologia, antologia critica e bibliografia di Anco Marzio Mutterle. Milano: A. Mondadori.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1999). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere ai Treves*. Con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara di Serio. Milano: Garzanti.
- Pater, Walter (1917). *La Renaissance. Traduction française par F. Roger-Cornaz*. Paris: Librairie Payot et Cie. Ed. orig.: *The Renaissance. Studies in art and poetry*, 1893.
- Ricorda, Ricciarda (1993). *Dalla parte di Ariele: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni.
- Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2007). *Conti, Angelo: Giorgione*. Novi Ligure: Città del silenzio.