

Ombra, figura, allegoria nel *Fuoco*

Michela Rusi
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The narrative function of Foscarina's character is analyzed starting from the metaphorical field of 'shadow': the shadow, in fact, connects this character from one side to the autumnal nature of Venice, from the other to the *facies nigra* of Dürer's *Melancholy*. The intent is to highlight Foscarina's active role inside the novel, and therefore her difference from the other female characters of d'Annunzio. The analysis also aims to show that the two parts of the novel are closely connected through an allegorical and figural relationship, which represents the specific metatextual nature of this novel.

Keywords Venice. *Il Fuoco*. Allegory. Figural Relationship.

Convivono nel *Fuoco* due opposte tensioni: quella fra diacronia e sincronia sul piano delle strutture narrative, dove l'ossessione per lo scorrere del tempo viene arginata dal fissarsi del racconto in sequenze irrelate l'una dall'altra. Nella prima parte esse coprono l'arco temporale compreso fra un crepuscolo e l'alba del giorno successivo; nella seconda, il succedersi dei mesi viene scandito dagli incipit dei singoli quadri che ne forniscono le coordinate spazio-temporali: «In un pomeriggio di novembre egli tornava dal Lido, accompagnato da Daniele Glàuro sul battello» (Lorenzini 1989, p. 347); «Straziante dolcezza di quel novembre sorridente come un infermo che si crede ormai nella convalescenza» (p. 394); «Pareva che passasse a quando a quando nel cielo di febbraio il soffio della stagione precoce» (p. 483) ecc. Oppure, da sintagmi che nel corso o alla fine di descrizioni di paesaggi e/o atmosfere ne precisano la collocazione stagionale, come ad esempio «nel dolce sole di quella tardiva estate dei morti» (p. 411) e simili.

Sul piano delle scelte stilistiche, invece, la dialettica è quella tra la tendenza all'eccesso nell'elencazione protratta e nell'esuberante eloquenza dell'arco sintattico da un lato, e dall'altro il ritorno di elementi - singole tessere, sintagmi, intere frasi - i quali se collaborano a costruire una prosa che mira ad essere anche musica e canto, obbediscono al fine di esprimere la tensione costante della narrazione ad un ritorno all'indietro, volto ad annullare «il sentimento del tempo che fugge, della fiamma che si consuma, del corpo che appassisce, delle infinite cose che si corrompono e periscono» (p. 479).

È pure motivo di interesse osservare che la scansione in sequenze (tendenzialmente volte ad arginare la diegesi) e i ritorni della scrittura su stessa (cioè sincronia e ripetizione) mostrano la decisa tendenza all'innesto le une negli altri, come nell'esempio che si offre di seguito alla lettura dove risulta anche evidente il procedimento della *varietas* nella ripetizione, che rappresenta uno dei principi costitutivi della tessitura stilistica del *Fuoco*:

Nulla a Stelio pareva più dolce e più triste di quel cammino verso la donna che l'aspettava contando le ore così lente e pur così fugaci. Nel pomeriggio la Fondamenta di San Simeon Piccolo s'indorava come una riva di fino alabastro. I riflessi del sole giocavano con i ferri delle prue allineate presso l'approdo, tremolavano su per i gradini della chiesa, su per le colonne del perittero, animando le pietre disgiunte e consunte. Alcuni felsi marciti giacevano all'ombra, sul lastrico, con la rascia guasta dalle piogge e stinta, simili a bare logorate dall'uso funebre, invecchiate su la via del cimitero. L'odore affogante della canape esciva da un palazzo decaduto, ridotto a fabbrica di cordami, per le inferriate ingombre d'una pelurie cinerina come di ragnateli confusi. E quivi, in fondo al Campiello della Comare erboso come il sagrato d'una parrocchia campestre, s'apriva il cancello del giardino tra due pilastri coronati da statue mütile su le cui membra i rami inariditi dell'edera davano imagine di vene in rilievo. Nulla al visitatore pareva più triste e più dolce. Fumigavano in pace i camini delle umili case intorno al campiello, verso la cupola verde. Di tratto in tratto un volo di colombi traversava il canale partendosi dalle sculture degli Scalzi; s'udiva il fischio d'un treno che passava sul ponte della laguna, la cantilena d'un cordaio, il rombo dell'organo, la salmodia dei preti. L'estate dei morti illudeva la malinconia dell'amore. (Lorenzini 1989, pp. 378-379)

La sequenza è costruita sul ritorno di unità sintagmatiche anaforiche riproposte con leggere variazioni e incroci chiastici («Nulla a Stelio pareva più dolce e più triste» / «Nulla al visitatore pareva più triste e più dolce») e sull'elencazione pure anaforica («su per») o asindetica («la cantilena d'un cordaio, il rombo dell'organo, la salmodia dei preti»), ma va anche osservato il rapporto a distanza che la lega ad un'altra, che si colloca qualche tempo dopo nel corso della gita lungo la Riviera del Brenta compiuta da Stelio e Foscarina. Il contatto avviene tramite la ripresa di singole tessere: i verbi *fumigare* e *marcire*, l'area semantica del sole che *indora* e la presenza delle statue mütile, che rappresentano un particolare nella descrizione del giardino sopra riportata, ma che conosceranno nel corso della narrazione un procedimento che può essere definito 'espansivo': se esse domineranno la descrizione del paesaggio percorso in carrozza dai due amanti lungo il Brenta, nella sequenza ancora successiva ambientata a Murano diventeranno un elemento essenziale nel recupero da parte

dell'attrice del dominio di sé (cfr. Lorenzini 1989, pp. 447-450). E, ancora, il rapporto fra le due sequenze ora oggetto di analisi viene come suggellato dalla ripresa della frase che concludeva quella precedente.¹

Ne riporto di seguito la parte più di interesse ai fini dell'analisi:

Le ruote scorrevano scorrevano, nella strada bianca, lungo gli argini della Brenta. Il fiume, magnifico e glorioso nei sonetti degli abati cicisbei quando per la sua corrente scendevano i burchielli pieni di musiche e di piaceri, aveva ora l'aspetto umile d'un canale ove guazzavano le anitre verdazzurre in frotte. Per la pianura bassa e irrigua *i campi fumigavano*, le piante si spogliavano, il fogliame *marciva* nell'umidità delle zolle. Il lento *vapor d'oro* fluttuava su una immensa decomposizione vegetale che sembrava toccare anche le pietre le mura le case e disfarle come le frondi [...]. Ma qua, là, da presso, da lungi, ovunque, nei frutteti, nelle vigne, tra i cavoli argentati, tra i legumi, in mezzo ai pascoli, sui cumuli di concime e di vinaccia, sotto i pagliai, alla soglia dei tugurii, ovunque per la campagna fluviale s'alzavano le *statue superstiti*. Erano innumerevoli, erano un popolo disperso, ancora bianche, o grige, o gialle di licheni, o verdastre di muschi, o maculate, e in tutte le attitudini e con tutti i gesti [...]. E nel dolce sole *di quella tardiva estate dei morti* le loro ombre, che s'allungavano a poco a poco su la campagna, *erano come le ombre del Passato irrevocabile*, di ciò che non ama più, che non rivivrà più mai, che non ritornerà più mai. E la muta parola su le loro labbra di pietra era quella medesima che diceva l'immobile sorriso su le labbra della donna consunta: - NIENTE. (Lorenzini 1989, pp. 410-411)

Tra questi ritorni di ordine ritmico e costruttivo, quello del termine *ombra* assolve funzioni e veicola significati in virtù dei quali il *Fuoco* viene a porsi come discriminare fra la precedente produzione dannunziana e quella successiva.

Come il lettore del 'romanzo veneziano' ricorderà, il campo semantico dell'*ombra* connota le descrizioni e l'atmosfera di Venezia sin dalle sue prime battute: nell'ora dell'ultimo crepuscolo di settembre' si apre *L'Epifania del fuoco*; nella propria *ombra* si stagliano i palazzi e le chiese della

¹ Alla medesima funzione ritmica risponde la ripetizione con *variatio* degli stessi moduli in apertura di sequenza, come ad esempio il seguente: «Straziante dolcezza di quel novembre sorridente come un inferno che si crede ormai nella convalescenza e prova in sé un insolito bene e non sa di esser prossimo alla sua agonia!» (Lorenzini 1989, p. 394), da confrontarsi con «Straziante dolcezza di quel novembre sorridente come un inferno che ha una tregua al suo patire e sa che è l'ultima e assapora la vita che con una grazia novella gli scopre i suoi più delicati sapori nel punto di abbandonarlo» (p. 404). Sulla tessitura lirica della prosa del *Fuoco* si veda Lorenzini 1989, pp. xxii e seguenti e Mutterle 1990, pp. xxvii-xxxii.

città; *cinerina* e *morta*² è l'atmosfera nella quale si aggirano per la città e l'estuario Stelio e Foscarina; la «signoria dell'ombra e della morte» viene definita l'oscurità che scende nella sera (Lorenzini 1989, p. 218).

L'ombra assolve anche a una sorta di funzione narrativa nel rapporto fra i personaggi. Se è nell'«ombra cupa» di una nave sulla gondola dove si trovano Stelio e Foscarina che viene pronunciato per la prima volta il nome di Donatella Arvale (p. 219), costei appare per la prima volta al poeta come illuminata «di repente su un 'campo d'ombra'» (p. 251); ancora, egli più tardi si rifugia in un «lembo d'ombra» ad attendere l'arrivo della 'tragica' e della sua giovane amica (p. 266) ed è uscendo «dall'ombra» che poco dopo si muoverà ad incontrarle: «E dall'ombra andò incontro alle due donne, con un presentimento inebriante» (p. 269).

Se l'ombra nutre il desiderio di Stelio nei confronti dell'attrice - «Egli doveva vedere pur sempre *l'ombra di altri uomini* su la sua carezza e da quell'ombra sentire pur sempre incitato l'istinto di ferocia bestiale che si celava in fondo alla sua sensualità possente» - (p. 343) e se attraversato da 'un'ombra di orrore' è, anche, a intermittenza il legame che lo unisce a lei,³ declinata in diversi campi metaforici la prerogativa dell'*ombra* spetta però a Foscarina.⁴ Essa metaforizza il luogo dal quale emerge il suo passato: «E, sopra tutti quei fantasmi, *da un campo d'ombra* gli occhi materni la guardavano, clementi e fermi» (p. 397), come la gelosia che la consuma nel presente: «Ella era là sola, immobile, con un volto *divorato dalla febbre e dall'ombra*»] (p. 395). L'immagine dell'ombra a rappresentare la gelosia della quale ella soffre torna anche nelle parole di Stelio, come nel passo che riporto di seguito:

- Lasciami nella mia casa ancóra un poco! E tu rimani, se puoi. Dopo, sarai libero, sarai felice... Tanto tempo tu hai dinanzi a te! Sei giovine. Avrai quel che ti è dovuto. Chi t'aspetta, non ti perde.
- Gli occhi avevano due visiere di cristallo che brillavano al sole, quasi fisse, in quel viso febrile.

2 Nella variante di 'cenere', 'cinerina' e simili l'immagine torna variamente nel *Fuoco*: si veda ad esempio Lorenzini 1989, p. 212, ma *passim*. In compresenza con il sintagma dell'*aria morta*, l'immagine in questione domina le pagine di apertura della seconda parte del romanzo: cfr. pp. 321 e seguenti.

3 Si veda la sequenza che inizia a p. 333.

4 Sul personaggio della Foscarina come 'creatura d'ombra' si veda già Mutterle 1991, pp. 54 e seguenti. L'esplorazione dell'«ombra» da parte di d'Annunzio troverà compiuta realizzazione nella sua fase 'notturna', per lo studio della quale (anche sul piano della storia della critica) segnalo l'importanza dell'Ottavo Convegno di studi dannunziani organizzato a Pescara nell'ottobre 1986: *D'Annunzio notturno*, gli Atti del quale apparvero l'anno successivo per la cura di Edoardo Tiboni.

- Ah, sempre la medesima ombra! esclamò Stelio dolendosi, con un'impazienza che non riuscì a contenere.
(Lorenzini 1989, p. 417)

Ancora, l'*ombra* è metafora delle capacità espressive come attrice che sono proprie di Foscarina. Essa è nella sua voce, come le riconosce ammirato Stelio mediante una sinestesia che è figura ricorrente nel *Fuoco* prima di esserlo nella scrittura di *Alcyone*, per più fili collegata a quella del romanzo veneziano: «- Ah, Perdita, come sapete diffondere l'ombra su la vostra voce! - interruppe il poeta, sentendo una notte armoniosa ottenebrare le sillabe dei suoi versi»; (p. 207) ma la presenza dell'ombra è ora, per la donna, soprattutto l'azione del tempo sulle linee del suo volto:

Ella soffriva di tutta se 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 scavati dal tempo nella sua carne non più giovine. (Lorenzini 1989, p. 208)

Allegoria della corrosione operata dal tempo è il quadro la *Vecchia* di Francesco Torbido che apre la seconda parte del romanzo e che Foscarina ritroverà, come una sorta di ammonizione ossessiva espressa dalla scritta 'Col tempo' contenuta nel cartiglio tenuto in mano dalla figura femminile, in una riproduzione in marmo dell'immagine del quadro nella villa Pisani di Strà. Si legge l'incipit de *L'impero del silenzio*:

«Col tempo». In una sala dell'Accademia, la Foscarina s'era soffermata dinanzi alla *Vecchia* di Francesco Torbido, a quella donna rugosa sdentata floscia e gialliccia che non può più sorridere né piangere, a quella specie di ruina umana che è peggiore della putredine, a quella specie di Parca terrestre che invece della conocchia o del filo o delle forbici tiene fra le dita il cartiglio su cui è scritto l'ammonimento.

- Col tempo! - ella ripeté, all'aria aperta, interrompendo il silenzio pensieroso in cui ella aveva sentito il suo cuore a poco a poco appesantirsi e discendere al fondo come una pietra in un'acqua cupa. (Lorenzini 1989, p. 321)

E più oltre, nel corso della visita a Strà: «- Col tempo! Anche qui. // V'era, su una mensola, una traduzione in marmo della figura di Francesco Torbido, resa più orrida dal rilievo, dallo studio sottile dello statuario nel distinguere a una a una con lo scalpello le grinze, le corde, le fosse» (p. 412).

Creatura d'ombra, notturna e autunnale, che sino dalle pagine di apertura del romanzo identifica se stessa nell'allegoria dell'Estate defunta, sigillata dentro una bara di vetro da un Maestro del fuoco e, ancora, connotata dal *gelo* della gelosia che si diffonde in lei, nelle ultime pagine del romanzo la figura di Foscarina trova una sorta di condensazione allegorica nella *Melancholia I* di Dürer della quale ella possiede la stampa. In questa immagine, come da più parti è stato già osservato, secondo una lettura alchemica del romanzo la *facies nigra* dell'angelo dureriano simboleggia il melanconico declino di Foscarina e quello di Venezia, che vengono a costituire la materia prima, lo stato di *putrefactio* sotto il regime di Saturno, affinché tramite il *fuoco* della creatività possa prendere vita l'Opera immortale alla quale aspira Stelio Ëffrena.⁵

Si può, tuttavia, andare ancora un po' oltre, a partire dallo spostamento dei rapporti di forza tra i due amanti che si può individuare nel pur esile intreccio del romanzo, e che si colloca nella seconda parte, all'interno delle due sequenze consecutive che narrano rispettivamente la gita a Stra e la passeggiata a Murano. Nel corso di quella, Foscarina ha per la prima volta la percezione della debolezza umana dell'amico:

Ella non rispondeva. E, per la prima volta da che ella lo amava, le parole di lui le sembravano vane, inutili suoni che movevano l'aria e non avevano alcun potere. Per la prima volta, egli medesimo le sembrò una debole e ansiosa creatura curvata sotto le leggi infrangibili. Ebbe pietà di lui come di sé. (Lorenzini 1989, p. 409)

Durante la seconda, dal ricordo delle difficoltà e delle prove vissute nel passato l'attrice riemerge con la consapevolezza della propria «superiorità reale su colui ch'ella credeva invincibile»:

5 D'obbligo il rinvio a Ritter Santini 1986 per un'analisi della presenza nella scrittura di d'Annunzio, fin dalle sue prime prove giornalistiche, e della rivisitazione da questi operata dell'incisione di Dürer: si veda in particolare *Il Cavaliere e la Malinconia: d'Annunzio, Dürer e Thomas Mann*, ma, ancora per *Il fuoco*, considerazioni imprescindibili si leggono nel saggio che precede immediatamente quello appena citato: *L'artiglio della chimera: Gabriele d'Annunzio e l'invenzione delle immagini*. Interessanti approfondimenti sul tema della 'malinconia' nella scrittura romanzesca di d'Annunzio, e in particolare in quella del *Fuoco*, aggiunge Riva 1989. Il saggio della Ritter Santini si pone come illustre precedente anche di Mellone 1997. Come i saggi appena ricordati, nel presente studio si presuppone la lettura di Klíbanksky, Panofsky e Saxl 1983. Rinvio inoltre a Agamben 1977 e a Starobinski 1989 [1990], ma ricordo anche il seminario organizzato a Trento nel 1990 da Anna Dolfi su *Malinconia malattia malinconica e letteratura moderna*, gli *Atti* del quale uscirono per Bulzoni l'anno successivo. L'ipotesi di una precisa influenza del secentesco studio di Robert Burton sulla malinconia (*The Anatomy of Melancholy*, 1621) sulla scrittura dannunziana propone Gianni Oliva 2003 nel saggio *D'Annunzio e Robert Burton: a proposito della malinconia*. Per una sistematica ricognizione della 'malinconia' dannunziana rinvio a Oliva 2007.

Su quali incudini era stato battuto il ferro della sua volontà, in quali acque era stato temprato! Dura veramente era stata per lei la prova, difficile la vittoria, ottenuta a prezzo di fatica e di pertinacia, contro le forze brute e ostili. Ella era stata testimone delle più truci miserie, delle più cupe ruine; ella aveva conosciuto gli sforzi eroici, la pietà, l'orrore, il limitare della morte [...]. Come lungo la riva della Brenta per la prima volta le parole di lui le erano sembrate vane, così ora per la prima volta ella nell'esperienza della vita si sentiva più forte di lui che tutte le fortune avevano prediletto fin dalla culla e che non angosciavano se non i furori del suo desiderio e le ansietà della sua ambizione. Lo immaginò alle prese col bisogno, costretto alla fatica come lo schiavo, oppresso dalle angustie materiali, sottoposto ai disagi vili. – Avrebbe egli trovata l'energia per resistere, la pazienza per tollerare? – Le apparve debole e perduto nell'aspre tenaglie della necessità, umiliato e infranto. «Ah, per te tutte le cose liete e superflue, finché vivi, finché vivi!» Ella non sostenne la tristezza di quell'immagine, ma la respinse con un impeto di difesa e di protezione quasi materno. E, con un gesto involontario, posò una mano su la spalla di lui; la ritrasse, accorgendosene; poi ve la posò di nuovo. *Sorrise come colei che sapeva quel che egli non doveva mai sapere, come colei che aveva vinto quel ch'egli non avrebbe potuto vincere.* (Lorenzini 1989, pp. 443-444)

Se la natura una e bina dell'Angelo, la compresenza in lui del principio femminile e di quello maschile (e nella fattispecie dell'Artifex e della sua Musa) sono già stati osservati, alla luce delle considerazioni sopra addotte va corretta la lettura dell'allegoria di Dürer quale proposta sino ad ora dalla critica che pone l'accento sulla passività del ruolo rappresentato da Foscarina, alla quale va piuttosto riconosciuto uno statuto di personaggio diverso e unico rispetto a quello delle altre figure femminili presenti nella scrittura dannunziana. Per buona parte del romanzo essa pare identificarsi nel ruolo di vittima rispetto alle ambizioni dell'*animatore*, ruolo che viene sintetizzato in modo significativo dal suo desiderio di *servire*: «– Servire, servire! – Ella desiderò il mondo per offrirglielo» (p. 322).⁶ D'altro canto,

6 Costituisce motivo di interesse riscontrare simili passaggi del *Fuoco* con alcuni dalle lettere della Duse a d'Annunzio (1894-1923) recentemente pubblicate per la cura di Minnucci 2014. Propongo ad esempio il seguente, da una lettera del gennaio 1896, da Parigi: «Bisogna che io mi riprenda, fra le mie mani – Non c'è altro da fare! Nessuno aiuta sé stesso fuorché sé stesso...d'accordo! – // Voglio che il posto preso da te nel mio cuore non lasci più spazio per il dolore!// Vorrei potermi DISFARE tutta, tutta, tutta! – // Tutto donare di me, e dissolvermi. // A te, e per te sia il grande lavoro – il lavoro che tu hai detto: 'giocondo e fecondo' // Lo hai detto, TU» (p. 42. Le evidenziazioni sono tutte originali) dove è soprattutto di rilievo la compresenza della consapevolezza da parte della Tragica di dover riprendere il dominio di sé, e ad un tempo l'impulso ad immolare tutta se stessa per la grandezza dell'amato. Sempre nella prospettiva della preparazione del *Fuoco*, le lettere dell'anno 1896 sono

ella pare anche talora assumere le vesti della 'superdonna', della *femme fatale* divoratrice che succhia all'uomo le sue energie vitali:

Mai mai mai quell'uomo dimenticherà il passo che la Lussuria mosse verso di lui, il modo ch'ella ebbe nell'appressarsi, la rapida onda muta che gli si rovesciò sul petto, che l'avviluppò, che l'aspirò, che gli diede per alcuni attimi la paura e la gioia di patire una violenza divina, di dissolversi in una specie di calda umidità letale, come se tutto il corpo della donna avesse assunto a un tratto la qualità di una bocca suggestente ed egli vi fosse preso intero. (Lorenzini 1989, pp. 330-331)

A meglio intendere la funzione narrativa della Tragica all'interno del romanzo e la tessitura medesima di esso, è invece necessario porre in evidenza il mutamento di equilibri che progressivamente avviene tra i due personaggi. Portatrice d'ombra, il ruolo che l'attrice assolve nella seconda parte del romanzo è quello di veicolare nell'ombra anche il poeta, che nel discorso a Palazzo Ducale e in tutta la prima parte del romanzo aveva invece esibito la propria gioiosa esuberanza vitale e rivendicato, soprattutto, la propria capacità di 'creare con gioia', da lui ribadita nelle battute conclusive de *L'Epifania del fuoco*, dopo essere uscito all'alba dalla casa dell'attrice:

Egli diceva: «Creare con gioia! È l'attributo della divinità. Non è possibile immaginare al vertice dello spirito un atto più trionfale. Le parole stesse che lo significano hanno la splendidezza dell'aurora...».

Egli ripeteva a sé, all'aria, all'acqua, alla pietra, all'antica Città, alla giovine aurora: «Creare con gioia! Creare con gioia!» [...]. Un sentimento sovrumano di potenza e di libertà gonfiò il cuore del giovine come il vento gonfiò la vela per lui trasfigurata. Nello splendore purpureo della vela egli stette come nello splendore del suo proprio sangue. Gli parve che tutto il mistero di quella bellezza gli chiedesse l'atto trionfale. Si sentì capace di compierlo. «Creare con gioia!».

E il mondo era suo. (Lorenzini 1989, pp. 317-320)

Già all'altezza della visita a Stra i due amanti condividono la consapevolezza del senso tragico della vita, e l'esperienza della 'corporale tristezza'⁷ che è il viatico alla conoscenza:

di interesse anche per il costituirsi di quella sorta di triangolo rappresentato dalla Duse, Giulietta Gordigiani e d'Annunzio che ispirerà nel romanzo veneziano quello fra Stelio, Foscarina e Donatella Arvale. Su tale triangolo si veda, sempre in Minnucci 2014, il saggio di Andreoli, in particolare alle pp. 1287 e seguenti.

⁷ Per il nesso che, già secondo la dottrina umorale degli antichi, legava la malinconia non solo all'elemento della terra e della maturità, ma anche all'*eros*, rinvio alla bibliografia

Il senso tragico della vita li occupava ormai entrambi; ed invano tentavano di vincere quella *corporale tristezza* entro di cui gli spiriti si facevano d'attimo in attimo più lucidi e più inquieti. Si tenevano per mano come se camminassero nel buio o per luoghi pericolosi. Di rado parlavano, ma a quando a quando si guardavano nelle pupille e l'uno sguardo versava nell'altro un'onda confusa che non era se non l'orrore e l'amore traboccanti. [...] Si tenevano per mano strettamente, come fossero a una strana prova, risoluti di sperimentare sino a qual profondità potessero giungere *le forze della loro malinconia commiste*». (Lorenzini 1989, p. 411)

Ma l'ingresso anche da parte di Stelio nel regno dell'*ombra* trova una significativa sintesi figurativa nel passaggio che propongo di seguito, il quale appartiene alla sequenza dedicata alla gita dai due compiuta a San Francesco del deserto. Essi hanno già concluso la loro visita: «Egli le prese la mano ch'ella teneva abbandonata lungo il fianco. Seguitarono così il loro cammino. Come il sole obliquo li illuminava su la destra gota, essi vedevano procedere a paro per l'erba le loro ombre congiunte» (p. 506).⁸

Romanzo alchemico e allegorico *Il fuoco* ma, alla luce dei rilievi sino ad ora offerti, anche *figurale*: le riprese di parole, sintagmi, frasi, immagini che ho già ricordato caratterizzarne la prosa, non assolvono solo alla funzione musicale già rilevata dalla critica, ma disegnano la trama di un racconto sotto il racconto che esse anticipano, riprendono, inverano. Così, nell'allegoria della Malinconia viene a riprodursi, a inverarsi per dir così, la descrizione di Foscarina seduta nella medesima attitudine che è dell'Angelo di Dürer nel corso di una sua violenta crisi di gelosia, all'inizio della seconda parte del romanzo, mentre Stelio comincia a decifrare il linguaggio dell'acqua e del fuoco che risuona nella stanza:

La voce degli elementi parlava nel silenzio un linguaggio oscuro che era come un'incompresa risposta alla loro muta interrogazione. Il fuoco e l'acqua, da presso, da lungi, favellavano, rispondevano, raccontavano. A poco a poco attraverso lo spirito dell'animatore, lo sedussero, se ne impadronirono, lo trascinarono nel mondo dei miti innumerevoli ch'eran nati dalla loro eternità. Egli udì nei suoi orecchi, in sensazione reale e profonda, risonare le due melodie che esprimevano l'intima essenza delle due Volontà elementari, le due melodie meravigliose ch'egli aveva già trovate per intesserle nella trama sinfonica della nuova tragedia.

segnalata nella nota precedente, e in particolare al capitolo *Eros malinconico* in Agamben 1977, pp. 20-23.

⁸ Quello della 'passeggiata a due' è modulo narrativo che d'Annunzio riprende dal romanzo francese dell'Ottocento (e nello specifico da Flaubert, Zola, Maupassant): rinvio al riguardo a Giacon 1991 e 2012.

[...] – Non v'è riparo – disse ella a sé medesima, come ripetendo la parola d'una condanna ch'ella avesse udita con i suoi orecchi in quel modo che l'altro aveva udito le grandi melodie. Si curvò, appoggiò il mento su la palma e il cubito sul ginocchio; restò in quell'atto fissa al focolare, con la fronte corrugata. Egli la guardò, tornò alla sua pena. La tregua gli era trascorsa, troppo breve, ma il suo spirito s'era orientato verso la sua opera, e gli rimaneva una concitazione che somigliava all'impazienza. [...] Esitò; la guardò. Ella rimaneva in quel medesimo atto, curva, poggiata alla palma il mento, corrugata la fronte. La vampa le rischiareva il viso, i capelli, con i suoi guizzi allegri. La fronte era bella come una bella fronte virile; ma eravi qualche cosa di selvaggio nella piega naturale e nel riflesso fulvo che avevano le ciocche dense al lor partirsi dalle tempie, qualche cosa di fiero e di rude che ricordava l'ala degli uccelli da preda. (Lorenzini 1989, pp. 340-341)

L'attitudine di Foscarina seduta con il mento appoggiato «su la palma e il cubito sul ginocchio» anticipa dunque, secondo un rapporto figurale, quella del «grande Angelo terrestre [...] seduto su la pietra nuda, con il cubito poggiato al ginocchio, con la gota sorretta dal pugno» quale raffigurato nella stampa di Dürer da lei posseduta, e descritta nelle ultime pagine del romanzo (cfr. pp. 513-514). Essa è sintesi di tasselli narrativi e di immagini precedenti che solo *après coup* rivelano la loro natura allegorico-figurale, come accade per l'elemento narrativo rappresentato dalla particolare capigliatura della Tragica, che torna ripetutamente a connotarne la personalità forte, un po' selvaggia. Non a caso, ciò si verifica a partire dalla sequenza che apre la seconda parte del romanzo, dove per la prima volta, in un luogo già citato in queste pagine, essa viene paragonata all'«ala degli uccelli da preda»: «ma eravi qualche cosa di selvaggio nella piega naturale e nel riflesso fulvo che avevano le ciocche dense al lor partirsi dalle tempie, qualche cosa di fiero e di rude *che ricordava l'ala degli uccelli da preda*».⁹ La similitudine diventa metafora nella sequenza della visita dei due amanti nell'isola di San Francesco: «*Le ali soffrivano?* Disse Stelio ridendo. // E guardò la piega rude, che non era fatta dal pettine ma dalla tempesta», quando Foscarina si libera del cappello: «Tornò verso il suo amico, leggera, rialzando con le dita la massa delle sue ciocche ov'entrò l'aria e brillarono i raggi» (p. 502). E, ancora, in quella nella quale la donna annuncia al Poeta la propria imminente partenza: «Ella scosse indietro la fronte *con le due ali selvagge*, e tese al suo amico ambo le mani» (p. 512).

Si ricordi, inoltre, la sequenza che si ambienta nel giardino di Lady Myrta, costruita tutta sul processo di identificazione tra i levrieri che ap-

9 Cfr. Lorenzini 1989, p. 341. Da non dimenticare, anche, l'elemento ritmico rappresentato dal gelo che si diffonde alla radice dei capelli di Foscarina, e che è manifestazione di sensualità (p. 341), della sua gelosia (p. 461), della sua capacità visionaria (pp. 471 e 497).

partengono a costei e Foscarina. Esso prende avvio dalla somiglianza tra il colore della veste indossata quel giorno dall'attrice («La Foscarina stava presso di lei, alzata, in una veste fulva che pareva fatta di quella fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia») e quello del mantello del levriero Donovan, il preferito di Stelio: «- Siete vestita come Donovan, oggi - disse Lady Myrta all'attrice sorridendo. - Sapete che Stelio predilige Donovan sopra tutti gli altri?» (p. 379). Tale processo è scandito da un'affinità che se prende avvio da segni di superficie quali il colore appena ricordato, individua progressivamente il punto di contatto più profondo e originario tra i levrieri e la donna nell'elemento del tremore causato dal *desiderio*, e in quelli della malinconia, del coraggio e della fedeltà.¹⁰ Anticipando il procedimento della *metamorfosi* che sarà uno dei principi costitutivi di *Alcyone*, tale contatto si rivela consistere in una sorta di «bestialità primitiva» che l'attrice riconosce in se stessa:

Ed ella medesima, con i piedi nella terra calda, sotto i soffii del cielo, simile nel color della veste al predatore fulvo, sentiva sorgere dalle radici della sua sostanza uno strano senso di *bestialità primitiva*, quasi l'illusione di una *lenta metamorfosi* in cui ella perdesse una parte della sua *consapevolezza umana* e ridivenisse una *figlia della natura*, una *forza ingenua e breve*, una *vita selvaggia*. (Lorenzini 1989, p. 388)

È da tale sorta di misterioso centro del proprio essere che l'attrice riconosce derivare il proprio «genio tragico»:

Non toccava egli così in lei il più oscuro mistero dell'essere? Non le faceva sentire così la profondità animale da cui erano scaturite quelle rivelazioni del suo genio tragico inattese che avevano scosso e inebriato la moltitudine come gli spettacoli del cielo e del mare, come le aurore, come le tempeste? Quando egli le aveva parlato dello sloughi tremante, non aveva egli divinato da quali analogie naturali traesse ella le potenze d'espressione che meravigliavano i poeti e i popoli? Per aver ritrovato il senso dionisiaco della natura naturante, l'antico fervore delle energie istintive e creatrici, l'entusiasmo del dio multiforme emerso dal fermento di tutti i succhi, ella appariva nel teatro così nuova e così grande. Ella aveva sentito in sé, talvolta, quasi l'imminenza di quel prodigio che faceva gonfiare d'un latte divino il seno delle mènadi all'appressarsi delle piccole pantere avidi di nutrimento. (Lorenzini 1989, p. 388)

¹⁰ Dice Stelio di Donovan «Occhi di sogno e di malinconia, di coraggio e di fedeltà!» (p. 387).

Se in virtù di tali capacità di 'divinazione' ella potrà offrirsi a Stelio quale strumento per l'Opera che egli deve compiere, il suo ruolo attivo per la realizzazione di essa trova dunque riconoscimento e compiuta espressione nell'allegoria delle pagine conclusive. La forza del «grande Angelo terrestre dalle ali d'aquila», infatti, la sua «anima libera» quale viene descritta nelle ultime pagine del romanzo, la capacità di fissare «la Vita con i suoi occhi forti» e, ancora, il suo 'coraggio' appaiono modellati sulla «volontà riscossa» della donna¹¹ quando decide la partenza da Venezia: «E il suo *coraggio* risorse, la sua anima si rafforzò, la sua attività si risvegliò, le sue *qualità virili di conduttrice* si risollevarono» (p. 482). Nello stesso modo, ancora, suona come una ripresa dell'anafora con la quale Foscarina aveva rivendicato all'amante la sua conoscenza della vita, durante la visita a Murano («*Io so* che cosa sia la fame, Stelio, e che cosa sia l'approssimarsi della notte quando è incerto il ricovero [...] e *so* altro ancora», p. 443), il discorso nel quale il grande Angelo terrestre dichiara l'unità della vita essere composta dell'unione dei contrari:

Io so che il vivo è come il morto, il desto è come il dormiente, il giovine è come il vecchio, poiché la mutazione dell'uno dà l'altro; e ogni mutazione ha il dolore e la gioia per compagni eguali. *Io so* che l'armonia dell'Universo è fatta di discordie, come nella lira e nell'arco. *So* che io sono e non sono; e che uno stesso è il cammino, in basso e in alto. *So* gli odori della putredine e le infezioni innumerevoli che sono congiunte alla natura umana. (Lorenzini 1989, pp. 514-515)

Se le 'ali', dunque, sono sineddoche di Foscarina, esse metaforizzano nel contempo le capacità proprie dell'*Artifex* quali più volte, in passato, la Tragica aveva sperato di poter forgiare per Stelio in virtù del proprio coraggio:

Più d'una volta, nella tristezza dei vani amori e nella nobiltà del divieto imposto, ella aveva pensato: «Ah, se infine di tutto il mio *coraggio* che s'è indurito sotto le tempeste, se infine di tutte le cose forti e limpide che il dolore e la ribellione hanno scoperto in fondo alla mia anima, se del meglio di me io potessi un giorno *foggiarti le ali per l'altissimo volo!*» Più d'una volta la sua *malinconia* s'era inebriata d'un presentimento quasi eroico. (Lorenzini 1989, p. 323)

¹¹ Si legga l'intero capoverso: «Le sue palpebre simili alle violette si abbassarono su quel segreto orgoglio; ma nelle linee del suo volto apparve una bellezza infinitamente sottile e complessa che emanava da una concordanza nuova delle forze interiori, da una misteriosa orientazione della volontà riscossa. Nell'ombra, che discendeva dalle pieghe del velo rialzato su i suoi sopraccigli, il suo pallore s'animò d'una vita inimitabile» (p. 444).

Si osservi anche la ripresa del 'levriere fedele' (ai piedi del grande Angelo terrestre «giaceva, raccolto in giro come un serpente, il levriere fedele, il cane che primo nell'alba dei tempi cacciò in compagnia dell'uomo», p. 514), e inoltre la presenza del 'fanciullo' che gli dorme accanto «tenendo lo stilo e la tavoletta in cui doveva scrivere la prima parola della sua scienza» e che in *Alcyone* simboleggerà l'unione di Natura e Sapienza.¹² Romanzo di intenti essenzialmente metaletterari, il *Fuoco* risulta infatti proiettato verso la scrittura successiva di d'Annunzio, e la composizione allegorica che lo conclude ne rappresenta la significativa sintesi; come in seguito per il *Fanciullo*, si ricordi ancora il tema ossessivo dello scorrere del tempo quale domina la seconda parte del romanzo: nella composizione allegorica essa trova collocazione e motivazione nell'immagine della «duplice ampolla» nella quale scorre «la sabbia silenziosa del Tempo», (p. 514) che verrà ripresa in uno dei *Madrigali dell'Estate*.¹³

A sancire la collaborazione necessaria del Poeta e della sua Musa a creare l'Opera, significativa anche la riproposizione nel romanzo di un capoverso già presente in una drammatica sequenza che si legge all'inizio della seconda parte, però questa volta con il verbo coniugato al plurale. Propongo alla lettura e al confronto le due sequenze:

Aprì gli occhi. *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. (Lorenzini 1989, p. 331)

Il giovine mise il braccio intorno alla cintura della sua amica. E *andarono così verso la finestra*, senza parlare.

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. (Lorenzini 1989, p. 515)¹⁴

Nell'ingresso di Stelio nel regno di Saturno, d'altro canto, e nel percorso che egli compie nella seconda parte del romanzo si inverte tutta la prima. In essa trova spiegazione e ragion d'essere l'immagine di Venezia come

12 Cfr. Mutterle 1980, p. 137. Sulla genesi del *Fanciullo* si veda Suppa 2014.

13 Il madrigale in questione è *La sabbia del tempo*, che si legge in Gibellini 1988, pp. 220-221.

14 Per la ripresa anaforica del periodo, cfr. la *nota* di Lorenzini 1989, a p. 1268.

una donna dal volto in ombra quale era stata rappresentata da Veronese, ed esaltata da Stelio nel suo discorso a Palazzo Ducale come la sintesi dello spirito essenziale della città: «Tutto il mistero e tutto il fascino di Venezia sono in quell'ombra palpitante e fluida, breve e pure infinita, composta di cose viventi ma inconoscibili [...] e dove taluno potè trovare nel tempo medesimo, in una sensazione indicibilmente ambigua, *la freschezza e l'ardore*» (p. 235).

Trova spiegazione, nel contempo, la presenza di Dante, che è costante in tutto il corso del romanzo, a partire dal verso che ne costituisce l'epigrafe tratto dal canto Quinto del *Paradiso*, «... fa come natura face in foco», che viene ripreso come citazione occulta nel corso dell'orazione di Stelio a Palazzo ducale, con mantenimento dell'allitterazione, ma spostamento di funzione di *face* da verbo a sostantivo: «E, per qualche attimo una densa oscurità occupò il suo cervello; la luce del suo pensiero si estinse *come una face* al soffio d'un vento irresistibile» (p. 234). E, ancora, Dante viene ripreso come personaggio nel ricordo che Stelio fa delle sue peregrinazioni di esule per la penisola mentre componeva il poema sacro alla stesura del quale, come egli ricorda a Foscarina, collaboravano «il Fuoco, l'Aria, l'Acqua e la Terra» (p. 468), secondo l'analoga ambizione per i propri personaggi quale egli confida all'amico Daniele, cioè quella di sentirli «palpitare nel torrente delle forze selvagge, dolerare al contatto della terra, accomunarsi con l'aria, con l'acqua, col fuoco, con le montagne, con le nubi nella lotta patetica contro il Fato che deve essere vinto» (p. 361).

Il Fuoco, come d'Annunzio aveva confidato a Georges Hérold nel settembre del 1896, intendeva essere «uno studio sul lavoro che si compie nell'animo dell'artista quando esegue un capolavoro» (Ciani 1984, pp. 59-60).¹⁵ Pubblicato nel 1900, il romanzo veneziano si pone anche dal punto di vista simbolico come discriminazione fra la sua produzione precedente e quella successiva: le tendenze destrutturanti rispetto al codice realista, già presenti nei romanzi precedenti e qui ancora attive nella dialettica fra diacronia e sincronia che ne caratterizza la prima parte, trovano nella seconda un esito *metaromanzesco* nella costruzione 'figurale', che rappresenta in questa fase l'apporto più significativo di d'Annunzio al contemporaneo dibattito europeo sul genere romanzo.

A seguire, se in *Laus vitae* andranno a confluire le serie elencative del *Fuoco*, nella prosa l'esperienza dell'ombra e della *corporale tristezza* che ne costituiscono l'assunto fondamentale condurranno invece alla scrittura notturna, nella consapevolezza, secondo le parole di Desiderio Moriar quali si leggono nell'introduzione a *La Leda senza cigno*, che la notte è

15 In merito al lungo rapporto di lavoro e amicizia fra d'Annunzio ed Hérold, di grande interesse il carteggio fra loro intercorso. L'edizione più recente e completa è quella di Cimini 2004.

«onnipresente e perpetua» e che è nella «meravigliosa oscurità» che «si disegnano le forme e gli eventi, [in] quella divina ombra che riempie la piega d'una gonna o la fessura d'un cuore» (Lorenzini 1989, p. 880).¹⁶

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1977). *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. 3a ed. Torino: G. Einaudi.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988-1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*. Introduzione di Ezio Raimondi. Edizione diretta da Ezio Raimondi. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*, vol. 1, *Notturmo*; vol. 2, *L'Allegoria dell'Autunno*. Saggio introduttivo di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*, vol. 2. Edizione diretta da Luciano Anceschi. Milano: Mondadori.
- Bianchetti, Enrica (a cura di) (1976). *D'Annunzio, Gabriele: Altri Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Bianchetti, Enrica; Forcella, Roberto (a cura di) (1965). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Ciani, Ivanos (a cura di) (1984). *Herelle, George: Notolette dannunziane. Ricordi - Aneddoti - Pettegolezzi*. Avvertenza ed Introduzione di Guy Tosi. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Damerini, Gino (1943). *D'Annunzio e Venezia*. Con 25 illustrazioni fuori testo. Milano: Mondadori.
- Dolfi, Anna (1991). *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna = Atti di seminario* (Trento, maggio 1990). Roma: Bulzoni.
- Giacon, Mariarosalia (1991). «Lo spazio e il personaggio: sulle fonti realiste del romanzo dannunziano». In: Gibellini, Pietro (a cura di), *D'Annunzio europeo = Atti del convegno internazionale* (Gardone Riviera, Perugia 8-13 maggio 1989). Roma: Lucarini, pp. 79-131.

¹⁶ Vale la pena rileggere quanto Stelio afferma in una delle ultime pagine del romanzo: «Quando il furore della gloria ci prende, noi crediamo che la conquista dell'arte somigli all'assedio d'una città turrita e che gli squilli e i clamori accompagnino il coraggio nell'assalto; mentre non vale se non l'opera che cresce nel silenzio austero, non vale se non la solitudine dura e pura, non vale se non la dedizione intera dello spirito e della carne all'Idea che noi vogliamo far vivere in mezzo agli uomini per sempre come una forza dominatrice» (Lorenzini 1989, p. 508).

- Giacon, Maria Rosa (a cura di) (2012). *D'Annunzio, Gabriele: L'Innocente*. Prefazione di Pietro Gibellini. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (1988). *D'Annunzio, Gabriele: Alcyone. Edizione critica*. Milano: Mondadori.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz [1964] (1983). *Saturno e la malinconia: Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*. Torino: Einaudi.
- Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi, vol. 2, Il fuoco: La Leda senza cigno*. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: Mondadori.
- Mellone, Francesca (1997). «Il vetro opalino. L'iconografia melanconica nei romanzi dannunziani del Superuomo» [online]. *I castelli di Yale*, 2(2), pp. 65-87. URL http://eprints.unife.it/view/publication/I_Castelli_di_Yale.html (2016-10-15)
- Minnucci, Franca (a cura di) (2014). *Duse, Eleonora; d'Annunzio, Gabriele: Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*. Edizione diretta da Anna Maria Andreoli. Milano: Bompiani.
- Mutterle, Anco Marzio (1980). *Gabriele d'Annunzio. Introduzione e guida allo studio dell'opera dannunziana. Storia e antologia della critica*. Firenze: Le Monnier.
- Mutterle, Anco Marzio (1990). «Introduzione». In: *D'Annunzio, Gabriele: Il fuoco*. Introduzione, cronologia, antologia critica e bibliografia a cura di Anco Marzio Mutterle. Milano: Mondadori.
- Mutterle, Anco Marzio (1991). «"Il fuoco" e le altre prose veneziane». In: Mariano, Emilio (a cura di). *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno (Venezia, 28-30 ottobre 1988)*. Roma: Lucarini, pp. 45-59.
- Oliva, Gianni (2003). «D'Annunzio e Robert Burton». *La nuova ricerca*, 12(12), pp. 157-163.
- Oliva, Gianni (2007). *D'Annunzio e la malinconia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Ritter Santini, Lea (1986). *Le immagini incrociate*. Bologna: il Mulino.
- Riva, Massimo. (1989). «Melanconia dannunziana. Lo 'spleen' del letterato e il mito dell'eroe». *Quaderni dannunziani. D'Annunzio a Yale = Atti del Convegno (Yale University, 26-29 Marzo 1988)*. A cura di Paolo Valesio. Milano: Garzanti, pp. 105-125.
- Starobinski, Jean [1989] (1990). *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*. Prefazione di Yves Bonnefoy. A cura di Daniela De Agostini. Milano: Garzanti.
- Suppa, Francesca (2014). «"Il fanciullo": sulla genesi di un testo programmatico» [online]. *Archivio d'Annunzio*, 1, pp. 251-268. DOI 10.14277/2421-292X/12p.
- Tiboni, Edoardo (a cura di) (1987). *D'Annunzio notturno = Atti dell'VIII Convegno di studi dannunziani (Pescara, 8-10 ottobre 1986)*. Con la collaborazione di Mario Rapagnetta e Umberto Russo. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani.