

## Il 'fuoco giorgionesco' da Angelo Conti a d'Annunzio

Ricciarda Ricorda  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The friendship between Gabriele d'Annunzio and Angelo Conti is particularly intense in the years 1894-1900, in the context of Venice. Both of them reflect about Venetian painters and especially Giorgione, whose picture they interpret as an expression of Venetian magnificent life. I analyze the meaning of the form *fuoco giorgionesco*, also used by Walter Pater in his well-known essay *The School of Giorgione*. I examine in particular Conti's references to this text, in order to verify their accuracy. I put forward the hypothesis that, when Conti wrote the monograph *Giorgione*, his knowledge of the English author was incomplete and came largely from articles published in magazines, from conversations with friends, and from the translation into Italian of only short extracts. I argue that it was unlikely that Conti (and d'Annunzio) had read Pater's whole work in English, which at the time was little known in Italy.

**Keywords** Giorgione. Pater. Conti.

In una bella lettera a Georges Hérèlle, datata 17 giugno 1896, d'Annunzio scrive all'amico e traduttore da Venezia, dove si trova da qualche giorno:

pour des «études» concernant le *Feu*. [...] Ce mois-ci, Venise est extraordinairement belle. Tous les jardins sont en fleur. Avant-hier, fête de saint Antoine, passaient sur le Grand Canal, près du Rialto, de grandes barques chargées de lis et de cerises: rouges les fruits, blanches les fleurs. J'ai trouvé des «motifs» merveilleux. Nous parlons souvent de vous avec Angelo Conti qui veut être rappelé à votre bon souvenir. [...] Je vous envoie les pétales d'une fleur de grenadier. Hier, dans un jardin, les arbres en étaient tout éclatants; et partout flamboyaient des coquelicots. Partout le *Feu*. (Tosi 1946, p. 285)

Numerosi gli elementi di interesse in queste poche righe, come ha già sottolineato a suo tempo Mutterle (1990, p. ix), nell'introduzione all'edizione mondadoriana del *Fuoco*: innanzitutto, il riferimento a studi preparatori in loco per il romanzo veneziano, riferimento che consente di confermare l'ipotesi del lavoro di documentazione alla sua base, per altro attestato dai *Taccuini* del medesimo periodo; in secondo luogo, compare già, e come 'cosa vista', l'immagine delle barche cariche di frutta e fiori che discendo-

no lungo il Canal Grande, destinata a essere ripresa nel *Fuoco* più volte, a significare l'opulenza della Serenissima, così come ha un'evidente forza evocativa il riferimento alla «melagrana».<sup>1</sup> Infine, ed è l'aspetto più interessante, l'intero passo restituisce l'atmosfera entro cui si colloca quanto meno una fase della stesura del romanzo: temperie che appare pervasa – è ancora Mutterle (p. ix) a sottolinearlo – dal «fascino di Venezia e dal gusto delle conversazioni con Angelo Conti», ma caratterizzata anche dalla dimensione ignea, che lo scrittore si sarebbe apprestato a trasferire in «un'esperienza di stile».

È proprio in questo quadro che si colloca l'episodio centrale e più interessante del sodalizio di Gabriele e del Doctor Mysticus, le cui tappe e i cui caratteri risultano ormai acquisiti con sufficiente completezza. Può essere utile ricordare preliminarmente solo qualche dato: Conti aveva conosciuto d'Annunzio, di tre anni più giovane di lui, nato nel 1860, nella Roma bizantina degli anni Ottanta, ove lo incontrava nelle redazioni dei giornali e nei cenacoli degli artisti, che entrambi praticavano. Lo frequenta però più intensamente appunto quando si trasferisce a Venezia da Firenze, dopo il periodo ivi trascorso, impegnato in qualità di funzionario presso gli Uffizi; il passaggio in laguna, motivato sia da ragioni personali (il freddo dell'inverno fiorentino aveva causato problemi di salute alla sua bambina), che da motivi di studio, le ricerche intraprese su Giorgione e anche su Carpaccio (scrive a Primoli alla fine del 1892: «Io m'occupo da parecchi mesi di pittura veneziana, e fra poco avrò compiuto il mio lavoro su Giorgione», Mazzanti 2007, p. 102), avvia un soggiorno che durerà due anni, dal 1894 al 1896, durante cui lavorerà presso le Gallerie veneziane: soggiorno importante, caratterizzato dalla frequentazione di amicizie di rilievo, da Mariano Fortuny a Eleonora Duse, e destinato a lasciare in lui un solco profondo, oltre a propiziare la genesi della *Beata riva* – il primo progetto sembra infatti risalire al 1895, quando Conti annuncia ancora all'amico Primoli la composizione di un'opera su Venezia, per la quale pensa al titolo tutto giorgionesco *La prova del fuoco* («Venezia sarà il fondo di un quadro, e la rappresenterò in tutte le ore e a traverso tutti i mutamenti delle acque. Da un capo all'altro del libro passerà una fiamma d'incendio», Gibellini 2000, p. 114), mentre la conclusione si colloca nel 1898-99.<sup>2</sup>

1 Così nel *Fuoco*: «L'ultima [sera] di settembre, la sera dell'Allegoria. Una gran luce su l'acqua... Eravate un poco ebro: parlavate, parlavate... Quante cose diceste! Venivate dalla solitudine, eravate pieno traboccante. Versaste un fiume di poesia su la vostra amica. Passò una barca carica di melagrane... Io mi chiamavo Perdita... Ve ne ricordate?» (Lorenzini 1989, p. 441).

2 Il manoscritto autografo della *Beata riva*, conservato nel Fondo Conti presso l'Archivio Contemporaneo «Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux, porta gli estremi della stesura «Pontassieve, ottobre 1897-Firenze, novembre 1898», ma un primo sintetico progetto dell'opera risale al 1895: cfr. Jurcev 2000, p. 113. La complessa storia compositiva ed editoriale del

Sarà da precisare che, all'altezza della stesura del romanzo dannunziano, ma anche dello stesso soggiorno veneziano di Conti, il volume dedicato al pittore veneto è già compiuto; infatti, lo studioso completa il suo saggio mentre è a Firenze: con tutta probabilità è il lavoro presso gli Uffizi a orientare la sua ricerca verso il maestro di Castelfranco, mentre la possibilità di recarsi a più riprese in Veneto dalla Toscana gli è comunque garantita dalla generosità di Mario de Maria, pronto a ospitarlo in laguna e a collaborare alle sue indagini.

Per Giorgione si era avviata, da qualche decennio, e non solo in Italia, un'articolata ripresa di interesse critico, dopo una fase di limitata fortuna; negli anni Settanta erano comparsi i primi studi intesi a distinguere l'opera autografa del pittore da imitazioni o derivazioni di seguaci, attraverso l'esame dei materiali offerti dalle fonti: è quanto avviene nella *History of Painting in North Italy* di Crowe e Cavalcaselle (1871) e nello studio di Giovanni Morelli, pubblicato nel 1880 con lo pseudonimo di Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, che riducono fortemente il catalogo giorgionesco.<sup>3</sup>

Nel medesimo periodo, accanto a queste ricerche di impostazione storico-erudita, si impone la particolare prospettiva di Walter Pater, che nel saggio *The school of Giorgione* (1877) affronta il problema del significato dell'opera del maestro veneto, declinandolo in chiave decadente e proiettandone il mito nella cultura contemporanea: così, il nome di Giorgione si impone nel mondo anglosassone, ove per altro già prima di Pater si erano registrati l'apprezzamento di Dante Gabriele Rossetti, che nel sonetto *A Venetian Pastoral, by Giorgione* aveva cercato di rendere con i versi il tono e l'atmosfera della *Festa campestre* del Louvre,<sup>4</sup> e gli interventi di Ruskin, che del pittore aveva parlato nel quinto volume dei *Modern Painters* (1860), mettendolo in relazione a Turner, e nella prima conferenza delle *Lectures on Art* del 1870, indicandolo per il suo uso di «Mass and Colour».<sup>5</sup>

*Fuoco*, a partire dal primo accenno a un «romanzo veneziano» nell'ottobre 1894, è ora ricostruita da Niva Lorenzini nelle *Note* al romanzo (Lorenzini 1989, pp. 1177-1190).

3 Sulla fortuna critica di Giorgione cfr. Lucco 1995, pp. 9-13 e Pignatti 1999, pp. 27-39.

4 Si propende ora ad attribuirlo a Tiziano; il sonetto, contenuto in una lettera del 1849 (cfr. Doughty, Wahl, 1965, p. 71), pubblicato poi, rivisto, su *The Germ* e confluito quindi nel volume *Poems* del 1870, è ricordato da Pater, che ne sarebbe stato suggestionato nel suo *The school of Giorgione*. Su Giorgione nella letteratura inglese, cfr. Fabris Grube 1979, pp. 321-328.

5 Cfr. Ruskin 1905a, pp. 374-388 e Ruskin 1905b, p. 128. Si veda in merito, oltre al contributo, già citato, di Fabris Grube, il riferimento di Nello Ponente 1981, pp. 55-58, attento anche, e soprattutto, all'ambito francese.

Varrà la pena di ricordare che nello stesso anno del Giorgione, Bernard Berenson (1894) pubblica *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*: per un confronto tra i due, cfr. Mazzanti 2007, pp. 162-165.

Nell'ultimo ventennio del secolo, dunque, intorno al nome di Giorgione si profilano due indirizzi critici che rinviano a modi antitetici di affrontare la critica d'arte, l'uno fondato sulla ricerca storica e sul metodo scientifico, l'altro che punta a cogliere e decifrare il nucleo ideale dell'opera artistica e a riportare nell'*ekphrasis* l'equivalente verbale dell'emozione visiva. L'interesse del *Giorgione* contiano sta proprio nel suo confrontarsi con entrambe le prospettive, per poi scegliere però con decisione e polemicamente la seconda, nell'intento di andare al di là dell'ambito della storia dell'arte e di attingere al piano della riflessione estetica.

È in questa seconda direzione che si colloca l'interesse di d'Annunzio: a quanto risulta, egli avrebbe «occhieggiato» il *Giorgione* tra le *nouveautés* d'una libreria veneziana (Campana 1939, p. 18; Giaccon 2009, p. 52) e da allora sarebbe partita una intensa frequentazione del testo, destinata a sfociare nella notissima recensione pubblicata nel primo numero del *Convito*, «Note su Giorgione e su la critica» (gennaio 1895),<sup>6</sup> in seguito premessa, rivista e con qualche taglio, alla *Beata riva*, con il titolo *Dell'arte, della critica e del fervore* (Gibellini 2000).<sup>7</sup> L'opera contiana, inoltre, com'è noto, sarà punto di riferimento per il discorso di Stelio Éffrena a Palazzo Ducale.

Tra i numerosi spunti attivati dal riferimento a Giorgione nel *Fuoco* e ruotanti in una sfera semantica prossima alle posizioni contiane, uno dei più suggestivi si sviluppa intorno all'immagine del «fuoco giorgionesco», che rimanda alle pagine di Walter Pater: Conti, infatti, dedica un capitolo del suo studio sul pittore veneto al tema della *Musica nella pittura*, ponendo in epigrafe proprio la celebre affermazione dello scrittore inglese «All art constantly aspires towards the condition of music», che riprende e illustra anche nelle pagine successive.<sup>8</sup> L'importanza di tale citazione è stata sottolineata da tutti i critici, a partire da d'Annunzio che, nella recensione

6 Ora in Andreoli 2003, p. 306.

7 Infine, con il titolo *Dell'arte di Giorgio Barbarelli*, confluirà in Bianchetti 1950, pp. 325-352.

8 «La musica, legame misterioso delle varie forme artistiche, esprime appunto questa tendenza della natura a passare da uno stato distinto e conoscibile ad uno stato informe ed arcano, dalle condizioni della lotta alla quiete dell'inesistenza. La musica è l'elemento purificatore delle arti, è il mistero che è racchiuso nello stile, [...] è il linguaggio ritmico, più profondo della parola, col quale la natura si confessa ed esprime le proprie aspirazioni. [...] Io pongo dunque il seguente principio: tutte le arti tendono a liberarsi dal simbolo (cioè a negare sé stesse) e contengono una costante aspirazione verso la musica». Ricorda 2007, pp. 87-88. La celebre citazione proviene dal già ricordato saggio «The School of Giorgione», che, dopo la pubblicazione del 1877 sulla *Fortnightly Review*, viene ripreso nella terza edizione di *The Renaissance* (1888) (nella traduzione italiana, Pater 1925 si legge a p. 125). Conti avrebbe riproposto la formula nell'*Appendice* alla *Beata riva, L'arte delle Muse*: «Come tutte le arti aspirano, secondo la felice intuizione del Pater, a raggiungere la condizione di musica, la musica, che è la sintesi di tutte, aspira come le altre a liberarsi del suo elemento sensibile, per raggiungere nella danza la condizione di silenzio musicale», Gibellini 2000, pp. 102-103.

al libro dell'amico sul *Convito*, accenna appunto alle pagine in cui questi «commenta e illustra la formula di quello stilista delicato e ricco che fu Walter Pater, morto di recente, ignoto in Italia fino a oggi» (Andreoli 2003, p. 293);<sup>9</sup> tuttavia, contiene un piccolo enigma ancora da chiarire.

Nelle parole di d'Annunzio appena citate, merita attenzione anche l'affermazione circa la scarsa fortuna italiana dell'autore anglosassone, a questa altezza temporale: in effetti, il primo riferimento a Walter Pater in ambito italiano – ma, in assoluto, da quanto risulta dalla *Timeline* della ricezione dell'autore (Evangelista 2004, pp. xviii-xxvi), sembra essere il primo anche in ambito europeo – è proposto da Vernon Lee, pseudonimo di quella Violet Paget, intellettuale e scrittrice coltissima e raffinata, nata in Francia ma da famiglia inglese e a lungo vissuta in Italia, che tanta parte ha avuto nell'introdurre nella letteratura nostrana le novità di quella anglosassone. Vernon Lee presenta ai lettori del periodico *Fanfulla della domenica* l'opera *Marius the Epicurean* nel maggio 1885, a pochi mesi dalla pubblicazione in Inghilterra, in un articolo dal titolo assai significativo, «La morale dell'estetica: appunti sul nuovo libro di Walter Pater»; il nome del maestro anglosassone rimbalza poi nelle pagine di Enrico Nencioni, che già in un intervento del 1889 dedicato al *Piacere* dannunziano sulla *Nuova Antologia*, fa cadere un paragone tra il romanzo e *Marius the Epicurean*; l'anno successivo, il critico dedica una recensione, sulla medesima rivista, ad *Appreciations*, sottolineando anche gli elementi di continuità tra quest'opera e *The Renaissance*.<sup>10</sup>

Mentre per arrivare alla prima traduzione bisogna attendere il 1899, quando appare la versione francese dei *Ritratti immaginari* ad opera di Georges Khnopff, e addirittura il 1912 per la prima traduzione in italiano, *Il Rinascimento*, dovuta ad Aldo De Rinaldis,<sup>11</sup> l'attestazione successiva della fortuna di Pater in sede critica sembra da identificare proprio nel

9 Per la distanza tra l'interpretazione dannunziana dell'opera giorgionesca da quella di Conti, mi permetto di rimandare a Ricorda 2007, pp. 23-28.

10 Nell'impostazione di entrambi, annota Nencioni 1897, p. 415, centrale risulta la nozione di piacere suscitata dalla contemplazione della bellezza: «Per lui un quadro, un personaggio, una pianta, una poesia, hanno speciale valore e meritano essere analizzati solo in quanto hanno facoltà di procurarci una distinta e indimenticabile impressione di piacere».

11 A quanto suggerisce Zanetti 1996, p. 18, potrebbe essere stato lo stesso Conti a suggerirne le prime traduzioni all'editore Ricciardi; le cose non andranno meglio, per questo volume, in Francia, ove anzi si dovrà attendere il 1917 per vederlo tradotto. Si è già ricordata l'edizione dei *Portraits Imaginaires* del 1899: si potrà ancora segnalare che l'anno precedente lo stesso Khnopff aveva pubblicato nel *Mercure de France* la traduzione di *Sebastian van Storck* e che nel medesimo 1899 e nella medesima sede Richard Irvine Best e Robert Darles traducono il capitolo su Leonardo da Vinci da *The Renaissance*. In sede critica, si registrano tra il 1890 e il 1896 quattro articoli in cui Teodor de Wyzewa si occupa di Pater, ora accostandolo ad altri autori, ora invece riservandogli l'intero intervento: i testi cui si riferisce sono *Marius the Epicurean* e *Gaston de Latour*: cfr. in merito Emily Eells 2004, pp. 87-116, che sottolinea come l'opera di Pater sia passata quasi inosservata nella cultura

*Giorgione* contiano:<sup>12</sup> ma da dove deriva Angelo Conti la conoscenza della *Renaissance* da cui trae, in lingua originale, la sua epigrafe? Il quesito merita un approfondimento, tanto più se si aggiunge che i critici hanno sempre parlato degli echi pateriani rintracciabili anche nel d'Annunzio di fine secolo, già a proposito delle *Vergini delle rocce*, associandoli alla mediazione contiana.<sup>13</sup>

Significativa appare, a questo proposito, una breve corrispondenza di Conti con i coniugi Eugene e Violetta Benson, che risale al marzo 1894 ed è conservata presso l'Archivio Contemporaneo «Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux. A metterlo in contatto con il raffinato pittore e scrittore americano Eugene Benson, ottimo conoscitore a sua volta dell'opera di Pater, cui aveva dedicato uno studio già nel 1885, *Pater's Marius the epicurean*, stabilitosi a Venezia nel 1888,<sup>14</sup> è Marius de Maria, che gli aveva anche proposto di affidare proprio a lui il frontespizio del libro: il progetto non si sarebbe realizzato, ma i rapporti tra Conti e la coppia americana si sarebbero prolungati anche nei mesi successivi.

Di particolare interesse sono tre lettere di Violetta ad Angelo: nella prima, avendo saputo che Conti non legge l'inglese, l'amica si rammarica che non possa seguire uno dei più sottili e distinti pensatori inglesi, «il Pater lontano, lontano dal realismo che offende l'anima»; loda, in particolare, «il suo opuscolo sopra Dionigi [...] bellissimo».<sup>15</sup> In una successiva missiva, dichiarandosi preliminarmente consapevole dei limiti della propria conoscenza dell'italiano e dunque della probabile inadeguatezza della traduzione che ha tentato, gli comunica di essersi cimentata nel «riprodurre l'*Étude*» e gliene invia, con tutta probabilità, un saggio, di cui il Doctor

francese fino alla traduzione del 1917 di *The Renaissance*, situazione destinata a mutare profondamente a partire dagli anni Venti.

12 Cfr. il panorama complessivo di Bizzotto 2004, pp. 62-86.

13 Sull'importanza dei riferimenti pateriani nelle *Vergini delle rocce* e nel *Fuoco* cfr. Marabini Moevs 1976, pp. 43-89 e 275-296.

14 L'artista (New York 1839-Venezia 1908), pittore e scrittore, risiedeva a Palazzo Cappello, a Rio Marin, ove Henry James aveva ambientato *The Aspern Papers*; passava i mesi estivi ad Asolo, la cui pinacoteca conserva vari suoi quadri; Violetta, come si firmava in italiano, è Henriette Malan Fletcher, madre di Julia Constance Fletcher, scrittrice, quest'ultima, nota con lo pseudonimo di George Fleming. Il merito di aver segnalato l'importanza dell'amicizia di Conti con i Benson e «il ruolo apprezzabile ed inedito avuto dalla coppia nella diffusione in ambito lagunare dell'estetismo di tardo Ottocento inglese» va ad Anna Mazzanti, che ha dedicato loro alcune pagine in entrambi i suoi lavori, da cui provengono anche le notizie biografiche che si sono fornite: cfr. Mazzanti 2007, pp. 182-190; 2002, pp. 445-446.

15 Lettera non datata, ma del marzo 1894, conservata nel Fondo Angelo Conti, presso l'Archivio contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Le lettere sono state segnalate da Bacci 1989 nella sua presentazione del Fondo e da Anna Mazzanti 2002, p. 446. Il riferimento è al saggio pateriano *A study of Dionysus*, comparso sulla *Fortnightly Review* nel 1876 e destinato a confluire nei *Greek Studies* (1895).

Mysticus deve aver accusato 'pronta ricevuta', dato che, di lì a due giorni, Violetta gli scrive di nuovo, compiacendosi del fatto che l'amico abbia gradito l'invio e apprezzato le pagine pateriane.<sup>16</sup>

Se queste lettere si collocano nel marzo del 1894, come si diceva, quando la stesura del *Giorgione* era già assai avanti, dato che le bozze conservate presso il Fondo Conti portano in calce la data «16 aprile 1894» e il testo definitivo «giugno 1894», mentre le testimonianze degli amici confermano che nel luglio del 1894 era effettivamente già pubblicato e distribuito, si può ipotizzare che la conoscenza di Pater da parte di Conti fosse a quest'altezza temporale ancora parziale e provenisse, più che da letture integrali, dalle notizie circolanti su di lui nelle riviste del tempo e dalle conversazioni con gli amici gravitanti intorno alle comunità anglofone che vivevano in Italia a fine secolo, corredate da qualche pagina tradotta. Simile ipotesi varrebbe anche a spiegare come mai, pur citando l'autore inglese e riconoscendo la validità e il rilievo delle sue idee, il critico italiano se ne allontani poi sensibilmente, dato, questo, che tutti gli interpreti contiani non hanno mancato di sottolineare.<sup>17</sup>

Ad esempio, si potrà subito notare come anche il commento che Conti propone della celebre formula «All art constantly aspires towards the condition of music» ne declini le implicazioni in una direzione personale, puntando soprattutto sulla componente contemplativa e la tematica del silenzio, e su un'idea dell'arte intesa, fino alle sue supreme manifestazioni nella musica, come passaggio verso altro stato, l'oblio, rimandando piuttosto alla fonte fondamentale per Conti in questi anni, l'amatissimo Schopenhauer, la cui influenza sembra essere ancora la più determinante.<sup>18</sup> Analogamente, appare declinato secondo modalità diverse anche il concetto di stile, centrale nel *Giorgione*, rispetto a quanto propone il celebre *Essay on Style* (1888) che apre *Appreciations* di Pater.

16 «Speravo, ma non osavo credere che voi poteste seguire il saggio luminoso, che la mia traduzione, caro Conti, ha velato con un italiano imperfetto», lettera in data 27 marzo 1894, Fondo Angelo Conti; sono conservate anche alcune lettere di Eugene, che riguardano informazioni relative a *Giorgione* e riprendono l'argomento del bozzetto per la copertina del libro.

17 Lo si può verificare soprattutto negli interventi recenti: accanto ai citati lavori di Zanetti e Mazzanti, si veda in particolare Gentili 1981, pp. 109-115.

18 «La musica esprime in un linguaggio altamente universale [...] l'intima essenza, l'in sé del mondo», Riconda 1991, p. 307; «Questa pura profonda e vera conoscenza della natura del mondo, costituisce appunto lo scopo supremo dell'artista, che non va più oltre. Perciò quella conoscenza [...] non è ancora la via che lo conduca fuor della vita, ma soltanto una consolazione provvisoria nella vita», p. 310. Nella biblioteca contiana, ora pure presso l'Archivio Vieusseux, si conserva una copia, in francese, di *Le monde comme volonté et comme représentation*, tradotta da J.A. Cantacuzène (1886), con vari segni di lettura e con numerose postille. Anche Zanetti 1996, pp. 144-145, segnala la differenza tra la posizione di Pater sulla musica e quella di Conti, per il quale rimanda opportunamente a Wagner e, soprattutto, all'importante testo del Simbolismo, Morice 1889.

Significativo risulta non di meno, in particolare in questa sede, il rapporto di Conti con il modello pateriano in merito all'interpretazione complessiva che propone della pittura di Giorgione, prospettandola come espressione della vita di Venezia, della sua magnificenza, sintetizzabile nell'immagine del *fuoco*: «la sua arte, e ciò che Vasari chiama il suo *fuoco*, rispecchiava fedelmente la magnificenza della vita veneziana» (Ricorda 2007, p. 117),<sup>19</sup> immagine che d'Annunzio avrebbe ripreso a sua volta, com'è noto, nel romanzo. Anche in questo caso comunque la lettura di Conti rivela l'adozione di un punto di vista personale, poiché accosta due concetti che il maestro anglosassone aveva fatto cadere in contesti non contigui, prima l'affermazione, a proposito dell'influenza esercitata dal pittore di Castelfranco sulla sua 'scuola', che «Giorgione diventa una specie di personificazione della stessa Venezia, la proiezione del suo riflesso o del suo ideale» (Pater 1925, p. 136); più avanti, la considerazione che «l'atto subitaneo, la rapida transizione del pensiero e il passaggio dell'espressione, questo egli fissa con tale vivacità da far pensare al Vasari un 'fuoco giorgionesco', com'egli lo chiama» (p. 138).

Tuttavia, colpisce nelle pagine di Conti il collegamento dell'immagine del *fuoco* giorgionesco alla *Vita* di Vasari, che sembrerebbe rinviare più direttamente a Pater: tale immagine, per altro, non è rintracciabile nello scritto vasariano (Settis 1978, p. 78) e sembrerebbe dunque qualificarsi come 'invenzione' del maestro anglosassone, le cui pagine sono ricche di citazioni e di riferimenti la provenienza dei quali può essere variamente segnalata, ora enfatizzata, ora nascosta, ora, infine inventata, come in questo caso, con un'attribuzione 'spuria' a Vasari di un'immagine che non gli appartiene: operazione che, è stato notato, è simile a quella reperibile nei quadri dei pittori associati al movimento estetico, i quali a volte sottolineano i legami tra le loro opere e testi letterari precedenti, ma a volte li negano o li nascondono o, infine, li riprendono in modo originale (Prettejohn 1999).

Il collegamento delle opere di Giorgione alla sfera del fuoco circolava comunque, in Italia, nella critica del tempo, anzi, a essere precisi, era presente anche nei libri di storia dell'arte già dal secondo Settecento, ad esempio in *Della pittura veneziana* di Antonio Maria Zanetti (1771, p. 105, e a proposito di Tiziano: «il colore piega molto al fuoco giorgionesco»); significativa in particolare la pagina di Adolfo Venturi citata dallo stesso Conti, in cui «l'anima di Giorgione» è definita come «lo spirito di Bellini, ma scaldato da un'anima di fuoco» (Venturi 1893, p. 414),<sup>20</sup> e così

<sup>19</sup> I corsivi, in questa come nelle prossime citazioni, sono originali. Per un'interpretazione della costellazione del fuoco nel romanzo dannunziano in chiave alchemica, cfr. D'Aquino 2000, pp. 113-161.

<sup>20</sup> Per i rapporti di Conti con il maestro-avversario Venturi, cfr. Mazzanti 2007, pp. 133-137.

commentata: «Che cosa è dunque il *fuoco giorgionesco*? È una speciale tonalità, è una speciale e straordinaria intensità di colorazione, è impeto di composizione, è rapidità di atteggiamenti; oppure è ardore intimo dello spirito, è entusiasmo, è riflesso d'un'anima ansiosa ed irrequieta?» (Ricorda 2007, p. 149).<sup>21</sup>

L'associazione di Giorgione alla dimensione ignea è centrale, com'è noto, anche nel *Fuoco*: esemplarmente, nelle parole di Stelio,

Comincia così quel divino autunno d'arte al cui splendore gli uomini si rivolgeranno sempre con un palpito profondo, finché duri nell'anima umana l'aspirazione a trascendere l'angustia dell'esistenza comune per vivere una vita più fervida o per morire di più nobile morte.

Io veggio Giorgione imminente su la plaga meravigliosa, pur senza ravvisare la sua persona mortale; lo cerco nel mistero della *nube ignea* che lo circonfonde. Egli appare piuttosto come un mito che come un uomo. Nessun destino di poeta è comparabile al suo, in terra. Tutto, o quasi, di lui s'ignora; e taluno giunge a negare la sua esistenza. Il suo nome non è scritto in alcuna opera; e taluno non gli riconosce alcuna opera certa. Pure, tutta l'arte veneziana sembra infiammata dalla sua rivelazione; il gran Vecellio sembra aver ricevuto da lui il segreto d'infondere nelle vene delle sue creature un sangue luminoso. In verità, *Giorgione rappresenta nell'arte l'Epifania del Fuoco*. Egli merita d'esser chiamato 'portatore di fuoco', a simiglianza di Prometeo. (Lorenzini 1989, p. 250)<sup>22</sup>

D'Annunzio desume dunque dalle pagine dell'amico l'immagine del «fuoco» a connotare l'elemento vitale dell'arte di Giorgione, capace di restituire la magnificenza di Venezia alla fine del Quattrocento, ma per declinarla in una direzione diversa; infatti, laddove definisce la città lagunare «trionfante», per il suo aspetto architettonico, Conti intende alludere alla luminosità e allo splendore delle facciate dei palazzi sul Canal Grande, facendo corrispondere a tale spettacolo ancora sensazioni di tristezza:<sup>23</sup>

21 Con questa analisi Conti intende restituire il senso dell'elemento psicologico che, a suo dire, sottostà a tale immagine, e che gli sembra trascurato da Venturi, «come tutti gli scrittori d'arte contemporanei [...] abituato ad esaurire la sua indagine nei colori e nelle forme» (Ricorda 2007, p. 149).

22 Anche il Doctor Mysticus (Ricorda 2007, p. 74) parla a sua volta di epifania, «Ma guardate bene i suoi [della Madonna di San Liberale] occhi. Essi hanno una tristezza umana che si oppone alla idealità della forma. In questa contraddizione fra il carattere ideale dell'immagine e l'umana espressione della fisionomia, è il segreto della creazione artistica, è la nota rivelatrice dell'anima del pittore di Castelfranco. E il paesaggio? È la visione annunziatrice del mondo moderno, è l'epifania dell'arte che si rinnova».

23 Per rendere l'idea della «città trionfante», Conti cita un brano dell'ambasciatore a Venezia di Carlo VIII, Filippo di Comynnes, brano assai noto: lo si legge, in francese, in *The Stones of Venice* di Ruskin (1987, p. 68), da cui con ogni probabilità proviene - lo conferme-

La Venezia intima di Giorgione non appartiene al passato; è un frammento dell'anima umana, è una visione che riappare allo spirito ogni volta che l'esistenza gli si presenta nella sua profonda e inesplicabile tristezza, sopra un fondo di colore e di splendore. (Ricorda 2007, p. 136)

Al contrario, per d'Annunzio Venezia è «suscitatrice di energie», stimolatrice della potenza della vita umana «esaltando tutti i desideri sino alla febbre» e Giorgione è l'artefice che più di ogni altro ha saputo intendere ed esprimere questa profonda virtù della città: a lui e ai maestri dell'arte veneta, Stelio Effrena guarda come a modelli di capacità creativa, che nella creazione artistica hanno saputo coniugare arte e vita. Così anche nella recensione all'opera dell'amico sul primo numero del *Convito*, «Note su Giorgione e su la critica»:

La qualità della sua pittura dà subito l'immagine del vigor maschio, della passione dominatrice, della tristezza voluttuosa e ardente. [...] tutto rivela in lui la sovrabbondanza dell'energia virile, della semenza feconda. [...] Egli non aspira né a purificarsi, né a rinnovellarsi, poiché ama troppo il suo piacere e il suo dolore in terra [...] poiché del suo bene presente è pago. (Andreoli 2003, pp. 309-310)<sup>24</sup>

Proprio di fronte al continuo sforzo di «imporre all'ardente sensualità della pittura giorgionesca un velario di idealità sovrumane», fornendone un'interpretazione in chiave etica, d'Annunzio si chiederà se il «dolce filosofo» sia riuscito «per tali modi a mostrarci la vera essenza dell'arte giorgionesca»: la risposta sarà fortemente dubitativa, ma la riserva sarà superata nell'identificazione del carattere del libro, che sarà a ragione definito non tanto «uno studio su l'arte di Giorgione quanto un saggio di dottrina estetica generale che s'appoggia su esemplari greci e su le più intense manifestazioni del Quattrocento italiano e del Rinascimento» (p. 297).

D'Annunzio coglie, con questo rilievo, il senso profondo del libro contiano e, da un certo punto di vista, individua anche il vero nucleo che Conti condivide con Pater: se, come è stato notato da Elizabeth Prettejohn (1999, p. 39), *La scuola di Giorgione* del maestro anglosassone va letto come un intervento in codice nei dibattiti sull'arte contemporanea, nell'anno in cui la prima mostra del Movimento estetico nella Grosvenor Gallery ha por-

rebbe il taglio, comune ai due testi, segnalato prima dell'ultima frase; si trova anche, ma con qualche differenza, in H. Taine [1866] 1902, pp. 323-324 (per l'importanza dell'opera tainiana per la Venezia di Conti e anche di d'Annunzio, cfr. Ricorda 1993, p. 83).

**24** Significativamente, la divergenza tra Conti e il più celebre amico nella valutazione del piacere e delle passioni si ripercuote sulla lettura dei singoli dipinti del maestro di Castelfranco (o a lui attribuiti all'epoca): lo si può verificare mettendo a confronto la descrizione del *Concerto in Giorgione* (Ricorda 2007, p. 96) e nel *Fuoco* (Lorenzini 1989, p. 246).

tato al centro del dibattito i principi della scuola estetica, anche il Doctor Mysticus guarda al maestro di Castelfranco nel tentativo di trovare una collocazione che, fondandosi su premesse di ordine teorico,<sup>25</sup> consenta di attingere a una moderna, multiforme sensibilità estetica. È una via su cui il d'Annunzio del *Fuoco* è pronto a seguirlo, sullo sfondo del magico paesaggio veneziano, propiziatore – almeno nelle aspettative di Éffrena – del miracolo della creazione artistica.

## Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *Gabriele d'Annunzio: Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Bacci, Daniele (1989). «Il Fondo Angelo Conti». *Il Viesusseux*, vol. 4, pp. 83-84.
- Benson, Eugene (1885). *Pater's Marius the Epicurean*. Rome: s.n.
- Berenson, Bernard (1894). *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*. New York; London: Putnam.
- Bianchetti, Egidio (a cura di) (1950). *Gabriele d'Annunzio: Prose di ricerca...*, vol. 3. Milano: Mondadori.
- Bizzotto, Elisa (2004). «Pater Reception in Italy: A General View». In: Bann, Stephen (ed.), *The Reception of Walter Pater in Europe*. London; New York: Thoemmes Continuum.
- Campana, Ermindo (a cura di) (1939). «Gabriele d'Annunzio: Lettere ad Angelo Conti». *Nuova Antologia*, gennaio-febbraio, pp. 10-32.
- Conti, Angelo (1894). *Giorgione*. Firenze: Alinari.
- Conti, Angelo (1900). *La beata riva: Trattato dell'oblio*. Milano: Treves.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1871). *A History of Painting in North Italy*. London: J. Murray.
- D'Aquino, Alida (2000). *L'alchimia del verbo. Studi dannunziani*. Catania: CUECM.
- Doughy, Oswald; Wahl, John Robert (eds.) (1965). *Rossetti, Dante Gabriel: Letters*, vol. 1. Oxford: Clarendon, 1965.

25 Per queste problematiche mi permetto di rimandare a Ricorda 2007, pp. 9-34. Anche per questo aspetto, per altro, la posizione contiana non coincide con quella che Pater 1925, p. 3 esprime nella *Prefazione a Il Rinascimento*, ove manifesta un'indubbia diffidenza nei confronti delle definizioni astratte della bellezza, un'esigenza di concretezza non condivisa, si direbbe, da Conti: «La bellezza, come tutte le altre qualità offerte dall'esperienza umana, è relativa [...]. Definire la bellezza, non nei più astratti ma nei più concreti termini possibili; trovare, non la formula universale, ma la sua formula che più adeguatamente esprima questa o quella sua manifestazione: questa è la finalità del vero studioso di estetiche».

- Eels, Emily (2004). «'Influence occulte': The Reception of Pater's Works in France before 1922». In: Bann, Stephen (ed.), *The Reception of Walter Pater in Europe*. London; New York: Thoemmes Continuum, pp. 87-116.
- Evangelista, Stefano (2004). «Timeline: European Reception of Pater». In: Bann, Stephen (ed.). *The Reception of Walter Pater in Europe*. London; New York: Thoemmes Continuum, XVIII-XXVI.
- Fabris Grube, Alberta (1979). «La fortuna di Giorgione nella letteratura inglese e anglo-americana». In: *Giorgione = Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita* (23-31 maggio 1978). Banca Popolare di Asolo e Montebelluna.
- Gentili, Sandro (1981). «Il ruolo di Angelo Conti». In: *Trionfo e crisi del modello dannunziano: 'Il Marzocco', Angelo Conti, Dino Campana*. Firenze: Nuovedizioni Vallecchi.
- Giacon, Maria Rosa (2009). *I voli dell'Arcangelo: Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*. Piombino: Edizioni Il Foglio.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (2000). *Angelo Conti: La beata riva. Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.
- Jurcev, Elisabetta (2000). «Nota filologica». In: Gibellini 2010, pp. 113-121.
- Lermolieff, Ivan (Morelli, Giovanni) (1880). *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*. Leipzig: E.A. Seemann.
- Lermolieff, Ivan (Morelli, Giovanni) (1886). *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. Bologna: Zanichelli.
- Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *Gabriele d'Annunzio: Prose di romanzi*, vol. 2. Introduzione di Ezio Raimondi. Milano: Mondadori.
- Lucco, Mauro (1995). *Giorgione*. Milano: Electa.
- Marabini Moevs, Maria Teresa (1976). *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila: Japadre.
- Mazzanti, Anna (2002). «Note di museologia veneziana: il ruolo di Angelo Conti funzionario presso le gallerie dell'Accademia». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 26, pp. 431-457.
- Mazzanti, Anna (2007). *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*. Firenze: Le Lettere.
- Morice, Charles (1889). *La littérature de tout à l'heure*. Paris: Perrin.
- Mutterle, Anco Marzio (a cura di) (1990). *D'Annunzio, Gabriele: Il Fuoco*. Milano: Oscar Mondadori.
- Nencioni, Enrico (1897). *Saggi critici di letteratura inglese*. Firenze: Le Monnier.
- Pater, Walter [1888] (1925). «La scuola di Giorgione». In: *Il Rinascimento: Studi d'arte e di poesia*. Trad. it. di Aldo de Rinaldis. Nuova ed. Napoli: Ricciardi, pp. 121-142.
- Pignatti, Terisio (1999). «La vita e l'opera di Giorgione». In: Pignatti, Terisio; Pedrocchi, Filippo, *Giorgione*. Milano: Rizzoli, pp. 27-39.

- Ponente, Nello (1981). «Giorgione fra Romanticismo e Impressionismo». In: *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: Mito, Allegoria, Analisi iconologica*. Roma: De Luca, pp. 55-58.
- Prettejohn, Elizabeth (1999). «Walter Pater and Aesthetic Painters». In: Prettejohn, Elizabeth (ed.), *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester: Manchester University Press, pp. 36-58.
- Riconda, Giuseppe (a cura di) (1991). *Arthur Schopenhauer: Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. 3, *L'idea platonica: l'oggetto dell'arte*, § 52. Trad. it. di Nicola Palanga. Milano: Mursia, pp. 307-310.
- Ricorda, Ricciarda (1993). *Dalla parte di Ariete: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma: Bulzoni.
- Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2007). *Angelo Conti: Giorgione*. Novi Ligure: Città del silenzio.
- Ruskin, John [1860] (1905a). *Modern Painters*, vol. 5. London: Allen.
- Ruskin, John [1870] (1905b). *Lectures on Art and Aratra Pentelici*. London: Allen.
- Ruskin, John [1851] (1987). *Le pietre di Venezia*. Trad. it. Irene Loffredo e Paolo Bà. Milano: Rizzoli.
- Schopenhauer, Arthur (1886). *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. fr. di J.A. Cantacuzène. Paris: Perrin.
- Settis, Salvatore (1978). *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*. Torino: Einaudi.
- Taine, Hyppolyte [1866] (1902). *Voyage en Italie*, vol. 2, *Florence et Venise*. Paris: Hachette.
- Tosi, Guy (a cura di) (1946). *D'Annunzio a Georges Hérelle: Correspondance*. Paris: Éditions Denoël.
- Venturi, Adolfo (1893). «Nelle pinacoteche minori d'Italia». *Archivio storico dell'Arte*, 6(4), pp. 409-418.
- Zanetti, Antonio Maria (1771), *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*. Venezia: Albrizzi Editore.
- Zanetti, Giorgio (1996). *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*. Bologna: il Mulino.

