

**Crotti, Ilaria (2016). *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti del d'Annunzio narratore*.
Avellino: Edizioni Sinestesie, 225 pp.**

Maria Rosa Giacon
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Raccolta di «studi editi in varie sedi lungo un ampio arco di tempo» (*Nota dell'Autrice*: cf. 9-10), lo *Scrittoio* di Ilaria Crotti ci presenta il frutto d'una rivisitazione, talvolta anche rielaborazione, condotta sui due capi della produzione dannunziana, l'*exordium* narrativo del 1889 e l'esercizio mirabile della prosa notturna. Nonostante le diversità nei tempi di stesura dei singoli saggi, si tratta d'una silloge compatta e per varie ragioni. In effetti, tra le coordinate investigative alla base del volume è in primo luogo «l'ipotesi di lavoro che lo sguardo autoanalitico e atemporale dello scriba egizio e la sua 'arte nuova' animino già le forme dell'attenzione spasmodica e onnivora [...] di Sperelli» (9). A tale «ipotesi» si aggiungono altri fattori unificanti quali certe «'curiosità' ricorrenti», ossia l'interesse, caratteristico dell'autrice, per le voci e il punto di vista dei personaggi, e, sul versante autoriale, per il «polifonico campo semantico dello sguardo», uno sguardo «sondato anche stilisticamente» (9). Un altro rilevante *trait-d'union* è d'ordine precisamente metodologico: pur nell'esame minuzioso di temi, stilemi, strutture raccontative, Crotti sempre mira alla costruzione d'una inquadratura teorica, che si sostanzia del richiamo ai padri della critica storica e stilistica del Novecento e d'un fitto sottobosco di indagini o di testimonianze d'ordine creativo. Lo scopo di tale apparato documentale non tanto consiste, ci sembra, nel corroborare i singoli rilievi – che si reggono benissimo da sé – quanto nel chiarire i rapporti fra la scrittura dannunziana e i movimenti o gli autori del contesto otto-novecentesco, avvalorando – dato certo acquisito ma sul quale insistere è opportuno – l'immagine di un d'Annunzio sperimentatore geniale e oltremodo accorto, di uno scrittore che, con voce originalissima, agiva in piena armonia con l'Europa contemporanea, in cui, dunque, egli ad ogni titolo s'inscrisse e cui alla pari molto diede. In tal senso, lo *Scrittoio* di Ilaria Crotti non poco ha da insegnare agli stessi addetti ai lavori.

In accordo con le maggiori istanze della cultura europea già appariva l'autore del *Piacere*, ossia di quel romanzo in cui le immagini della formale libro s'inscrivono come nella loro sede più naturale. Già oggetto d'indagi-

ne da parte della studiosa nel volume *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento* (Venezia: Marsilio, 2008), Crotti dedica a tale tema il saggio «Immagini libridinose nel *Piacere*» (11-73). Non vi è simbolo in effetti più adatto che il «Libro» a significare la «bulimia tematica», o l'urgenza appropriativa d'ampi settori del reale nelle loro oggettuali concrezioni, che si agitava in letteratura «tra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni del seguente» (13), e della quale anche *Il Piacere* fu eminente espressione. E lo fu, si evince, in più sensi: vi è il *libro* interno al narrato, quale *pars* in luogo dell'intero (il romanzo stesso), costituito da forme tutte rare e preziose, che nell'economia del racconto adempieranno a quella ben nota funzione d'insidiosa accensione dei sensi. Al contempo, il *libro* agirà in senso proprio (*Il Piacere*, dunque), quale prodotto artistico segnato da reattiva valenza indiziaria: nel «trascolorare» dei canoni del Naturalismo per l'attualità d'un *récit* che – pur non senza incertezze e contraddizioni – «si avvicina a una tipologia già novecentesca di intreccio» (12-13). Due percorsi di senso in realtà complementari, poiché, mentre l'occhio del «leggitore» è trascorso dai bagliori di quei mesali «scritti a lettere d'oro su pergamena colorita d'azzurro», o sprofonda entro i recessi dell'armario del «'divino' marchese di Mount Edgcumbe» a coglierne le oscenità rare e pregiatissime (67-8), il messaggio è il medesimo: il rifiuto, tipico della modernità di fine secolo, a soggiacere alla logica di mercato, allo scopo – esigenza costante in d'Annunzio – d'innovarne le forme. Si osserverà al contempo che, nel condurre la sua calzante sintesi, Crotti provvede a inserire il romanzo dannunziano nell'*intertexte général* (secondo la ben nota designazione di Ricardou: cf. *Scrittoio*, 34), ossia, in tal caso, in una storia dell'immaginario sedimentatosi nei secoli intorno all'idea di *Libro*. E, naturalmente, ai fini della presente ricerca conta in primo luogo il rapporto con quei moderni, a d'Annunzio di poco o pochissimo antecedenti, messaggeri di consapevolezza del cambio epocale, «in bilico tra condizionanti dinamiche economiche, imposte dal mercato editoriale e dalla cultura di massa, e posture che, invece, si auspicherebbero separate ed elitarie» (29). Si pensi, dunque, ai due 'librai' flaubertiani, Bouvard e Pécuchet, con il loro «gigantesco progetto di riordino» da attuarsi sul corpo scheggiato del *Mondo-Libro* (31), e soprattutto al Des Esseintes huysmaniano, sicuramente più vicino – e lo confermano le *sources* segnalate da Guy Tosi – alla sensibilità di d'Annunzio. In particolare, se in *À rebours* (1884) l'appropriazione del *Mondo-Libro* è, come nel *Piacere*, pulsione omnivora sostitutiva del reale, d'altro canto la 'schedatura' attuata da Jean Floressas des Esseintes è altamente selezionatrice, così come lo è, squisitamente, quella del «leggitore» Andrea Sperelli. Il «decalogo rovesciato di segno» di Des Esseintes, con la preferenza accordata alla «'langue de la Vulgate'» o al latino mescidato di Petronio (26-8), e *La Favola dell'Ermafrodito* edita da Sperelli in 25 esemplari parlano esattamente la medesima sfida nei confronti di un'«epoca» minacciata dalla «riproducibilità tecnica» dell'opera d'arte.

Se il *Libro del Piacere* esige d'essere rapportato all'*inter-testo*, è all'*intra-testo* dannunziano che si richiama il secondo saggio della raccolta: «La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra *Leda* e *Notturmo*» (75-104). In un felice equilibrio fra argomentazione ed esemplificazione puntuale, tale contributo ha il pregio d'immetterci direttamente nel cuore della scrittura notturna fornendoci una sicura chiave d'accesso alla «biblioteca» che il titolo suggestivamente adombra. Si tratta, ben lo sappiamo, d'un *monumentum* dai confini vastissimi, che abbraccia per intero l'orizzontalità quanto la verticalità d'accumulazione del vissuto o, altrimenti, dello scritto. Ora, chiarisce progressivamente Crotti (75-85), il procedimento principe che consente il passaggio dall'una all'altra dimensione della vita-scrittura è la citazione, da intendersi, soprattutto, in quella speciale veste di *inter-textualité autarcique* o di *autotexte* (secondo la classica definizione del Dällenbach: cf. S, 79-80). È l'*autocitazione*, infatti, con i suoi fenomeni di selezione lungo le virtualità del paradigma e di «sostituzione-spostamento» nel sintagma (84), ad attivare quel rapporto di circolarità testuale che, certo non ignoto alla prosa antecedente, caratterizza con tipica macroscopia la prassi artistica di questo periodo, dalla *Leda-Licenza* (1916) alla poematica diegesi della cecità (1921). Che il procedimento autocitazionale trapassi dall'una all'altra opera senza soluzione alcuna è un dato certamente da connettersi a ragioni di contiguità fra i «rispettivi stadi compositivi», come di «tecnica redazionale» nel «parziale ricorso al medium del 'cartiglio'» (*Scrittoio*, 77-8), ma a rendere perfettamente operativo l'impiego dell'autocitazione è soprattutto l'alto «tasso di 'intenzionalità'» accumulatosi sul fronte dello sperimentalismo dannunziano, con il passaggio, sempre più deciso, «verso una percezione-trascrizione in prevalenza frammentistica, dove sembrano vigere altre proiezioni, compromesse in misura determinante con la complessità umbratile [...] del mondo» (76-7). Ne viene, insieme, che l'autocitazione, nel suo ricollegarsi retoricamente alla *repetitio*, immetterà tra le diverse parti dell'*autotexte* un dialogo reattivo, renderà quel sistema oltremodo dinamico o suscettibile d'infinite acquisizioni-variazioni. È il principio, in breve, d'una testualità 'scheggiata' i cui affascinanti *va-et-vient* fanno appello alla funzione generale dell'*inventio*: ora attingendo non all'opera altrui, ma alla propria, per mezzo d'una discesa vertiginosa entro il «Libro» della memoria (85). *Invenire* sarà dunque *leggersi* o *sceglersi* nel frammento più opportuno. Tuttavia, osserva Crotti, in tale trascoglimento la ricognizione dell'artista ripercorre tracce profondamente impresse, segnate non tanto dai significati, bensì dai suoni e dai ritmi (84-5). Esempio è dunque il caso della *Licenza* (Treves, 1916) nelle cui pagine si assiste alla riconversione in chiave d'arte degli articoli giornalistici (le 'faville' *L'angoscia*, *Lo sgomento*, *La preghiera*) comparsi sul *Corriere della Sera* tra l'agosto e il settembre 1914, ad opera di un d'Annunzio che, dalla Francia, invocava l'intervento italiano contro la 'barbarie' germanica. Simili entità testuali, rinvenute nel «Libro della memoria» e dedicate a «Chiaroviso»

(Suzanne Boulenger), vengono introdotte nel nuovo testo per mezzo di stringhe variate, recanti nelle loro clausole un'eco di musicalità e al tempo stesso «una nota di oralità vocale» associata all'atto della lettura (87-9). Da ultimo, v'è da segnalare l'apprezzabile attenzione filologica prestata dalla studiosa (98-102) per gli accorgimenti grafici che fungono da demarcatori dei confini testuali, come, nella *Licenza*, asterisco e virgolette, parentesi quadre e corsivo, da d'Annunzio utilizzati per potenziare «le valenze semantiche» dei suoi prelievi, quanto per esibire al lettore l'innovatività della propria operazione.

A dimostrazione del carattere legato della silloge si ricorderà ora il saggio «Per una teorica dello sguardo» (105-35), che invero compone col precedente una sorta di dittico: se gli «Appunti sull'autocitazione» s'incentravano sulla *Leda-Licenza*, il fuoco dell'indagine è ora rappresentato dall'arte, parte contemporanea, parte successiva, del *Notturmo*. Tra gli aspetti più interessanti del nuovo contributo è il suo apporto in senso genetico, ossia la ricostruzione d'un *prae-textum* essenziale a comprendere l'approdo al capolavoro notturno, rinvenendo già tradotte in taluni scritti situazioni psichiche, modalità percettive del reale e dunque modalità realizzative dello sguardo (sogno, visione, allucinazione) che si esplicheranno appieno nella scrittura poematica del 1921 (Milano: Treves). Muovendo, fra le molte, dall'affascinante lettura starobinskiana, Crotti utilmente sottolinea (107-11) come, nella sua esigenza di possedere l'interezza del reale travalicando i *finis* naturali della sua portata, lo sguardo aspiri a farsi altro da sé in obbedienza a un principio metamorfico che «governa anche il mondo mitico, accomunandolo al linguaggio». Un occhio già innovato, portatore d'una 'seconda vista', sarà nel *Solus ad solam* lo sguardo, dilatato nella «follia», di Giusini (107), ma chiara premessa alla «immobilità veggente» del *Notturmo* era già la «favilla» del 1900, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, entro la quale il soggetto, come immerso in un eterno presente, più non riconosce «la successione della vita né la mutazione della sua sostanza» (114). In tale oltranza trasgressiva dello sguardo, che, sbalzato in un dominio inedito, necessita di strumenti espressivi 'altri', è infatti da cogliersi una condizione caratteristica del *Notturmo*, ove le cose oppongono il loro corpo autonomo e opaco all'*artifex* che dovrebbe dominarle e dirigerle. Le cose *sono*, cioè, indipendentemente dallo «scriba» che, immobile, ne viene incessantemente attraversato senza possibilità di fermarle, e tanto meno di decifrarle. Il che tuttavia non è rinuncia alla significazione, ché al contrario, sfidando la sostanza opaca delle *res* che lo attraversano, quello sguardo tenterà di estendere i propri confini traducendosi in altro da sé. Ne consegue che l'analisi della studiosa si soffermi diffusamente sul terreno dei *verba* (117 e ss.), essendo qui di necessità che lo sguardo creatore ingaggia la propria sfida. Di simile complessità Crotti è riuscita a porgere una ricostruzione puntuale quanto avvincente: una panoramica esaustiva dello stile notturno, che, per i suoi esiti d'estrema

«pregnanza figurativa, surreale e metafisica», s'inscrive a pieno titolo nel quadro delle avanguardie del Novecento (128-35).

Benché steso a molti anni di distanza, il quarto contributo della silloge, «*Promenades* visive e itinerari stilistici dei notturni veneziani» (137-54), rappresenta un corollario del saggio precedente, consistendo nella messa a fuoco d'un tassello testuale inscritto nel capolavoro del 1921. Esso invero s'incentra sulla testura spazio-temporale e insieme sullo slittamento semantico che caratterizzano le passeggiate notturne della *Prima offerta*, compiute dal protagonista parte da solo, parte in compagnia di altri ufficiali e della figlia Renata Gravina. È da rilevare come la ricostruzione metatestuale si faccia qui decisamente 'mimetica', nel tentativo di restituire al lettore le *promenades* del poeta. Compito non facile, dal momento che nel tessuto anacronico del *Notturmo* simili passeggiate, dominate dall'assenza-presenza del diletto Giuseppe Miraglia, non si presentano disposte secondo la sequenza logico-cronologica della *fabula*, bensì di un intreccio analetticamente congegnato, finalizzato alla metamorfosi degli eventi in senso simbolico e allegorico. Quanto convertirà «la forma *promenade*» in una luttuosa «processione misterica» (141), claustrofobicamente racchiusa (grosso modo) fra Campo San Maurizio, dove si trova la dimora del poeta, e Riva degli Schiavoni, con l'albergo Danieli in cui alloggia Renata, oppure (entro una spazialità più dilatata ma non meno ossessiva) tra le Fondamenta dell'Ospedale di Sant'Anna, ove sono le salme di Miraglia e Fracassini, e la Casetta Rossa. Medesima trasformazione al contempo subisce Venezia, al cui immediato valore referenziale, di città oscurata dal coprifuoco, subentra quello di un'allegoria di morte: sorta d'entità inferna popolata di fantasmi, fra i quali la «larva di Miraglia» che il poeta avverte accanto a sé, talvolta a fianco talvolta dinnanzi, lungo la prima, nell'ordine dell'intreccio, delle sue *promenades*, quella del 26 dicembre. Di fatto, Crotti sottolinea la presenza del gelido *frisson de l'inconnu* richiamandone l'occorrere in altre due occasioni: entro la terza 'passeggiata', quando, nella notte ormai del 22 dicembre, compiendosi «per l'ennesima volta il percorso [...] dalla camera mortuaria alla Casetta Rossa» (150), al poeta par di scorgere davanti a sé l'amato Beppino; e nel ricordo d'un passeggio in gondola da Murano (dunque passando accanto alle mura di San Michele) collocato nella durata di un imprecisato agosto e caratterizzato da un inquietante, lugubre cromatismo (153-4). La registrazione dell'azzerarsi della diacronia entro la diegesi del *Notturmo* (149) va di pari passo con la lettura stilistica del rappresentato e con i richiami d'ordine figurativo e anche musicale, da De Carolis a Böcklin a Debussy, suggeriti dal sensibilissimo tessuto dannunziano. Rilievi connessi all'ambito del com-

posito Convegno cafoscarino cui il contributo era in origine indirizzato,¹ ma certo non solo, giacché diffusa mostra d'essere l'attenzione di Crotti al polivalente afferire di d'Annunzio alle arti sorelle. Da segnalare, infine, il ruolo di certo spicco assegnato nel saggio alla figura di Renata Gravina, la Sirenetta del *Notturmo*.

Alla figura della figlia di d'Annunzio è invero dedicato lo studio «Una voce dal *Notturmo*: identità e alterità artistica della Sirenetta» (155-80), che, avvalendosi di un iter assai denso e legato, restituisce al lettore la complessa pluralità di significati con cui l'*artifex* del *Notturmo* ha forgiato la creatura della propria finzione. Abilmente muovendosi tra cronaca e filologia, Crotti ci fornisce il primo anello di questa vicenda creativa: la storia della *nominatio* della figlia di d'Annunzio sino al suo traslarsi in *Sirenetta*, l'ipocoristico della *Gioconda* nel quale si riassume l'artisticizzazione della figura e il suo ingresso, talvolta affiancato da Renata, nel sistema *Notturmo*. Invero, il battesimo quale *Sirenetta*, la «fata e mendicante» che ha assistito alla «mutilazione sacrificale [...] di Silvia Settala», potrà similmente trasporre nella *persona* 'notturna', quale pietosa testimone dell'infermità del poeta, «figura angelica di mediazione», capace di «presenziare all'evento tragico alleviandone le pene» (155-6). A tale corredo fondante andranno aggregandosi altre specifiche, come quelle connesse alla creazione e alla scrittura, che, da d'Annunzio concepite quali atti misterici, dovevano restare esercizio incomunicabile nonostante la cieca immobilità dello «scriba». Tuttavia, osserva opportunamente Crotti, benché a *Sirenetta* vengano affidati solo compiti ausiliari (167-8), il suo compito non è da poco. Ella infatti, come preciserà l'aggiunta *Annotazione* del 1921, sarebbe stata «'pazientissima copiatrice' del caos testuale dovuto al disordine in cui giacevano i "più che diecimila cartigli"» (*Notturmo* 1921, I e *Scrittoio*, 169). Perché, nella sua duplicità storica e poetica, *Sirenetta* è anche colei che in virtù della sua «materia liquida e marina» è in grado di 'raffreddare' il *daímon* infuocato da cui fuoriesce la voce narrante, imponendo un'azione di «misura e ordine tra il magma indistinto dei cartigli» (*Scrittoio*, 170-1). Si tratta, in realtà, di un marcato *shifting* dal piano simbolico al referenziale che avrebbe visto *Sirenetta* non a caso assumere nell'*Annotazione* il nome di Renata (*Notturmo*, I), come del resto era avvenuto laddove la concretezza del dato situazionale raffrenasse lo slittamento in senso simbolico, e qui basterebbe pensare alle tragiche sequenze della *Prima offerta* connesse, come si è visto, alla morte di Giuseppe Miraglia. Infine, nella tenerezza da lei profusa, *Sirenetta-Renata* è «una specie di reintegratrice

1 S'intendano gli Atti del Convegno *Venezia per d'Annunzio. Percorsi tra le arti, la storia, la scrittura* (Venezia, Università Ca' Foscari, 4-5 novembre 2013). Inediti all'uscita di questo *Scrittoio*, si trovano ora pubblicati in *Archivio d'Annunzio*, 2, ottobre 2015. In merito all'intervento di Crotti, «Per una lettura dei notturni veneziani di d'Annunzio», cf. 101-15 (DOI 10.14277/2421-292X/AdA-2-15-7).

della figura» di Luisa de Benedictis cui il *Notturmo* è dedicato (*Notturmo*, 161), e della quale la 'figlia-madre' condivide la voce melodiosa mentre si esercita in quell'atto fondamentale per la verifica e il riordino del testo che è la lettura. A completamento della sua complessa indagine, Crotti ha accostato al percorso interpretativo dello sguardo dannunziano la memoria di Renata in quanto autrice di un suo «Notturmo» (174-80), testo adespoto e anepigrafo rimasto inedito sino alla pubblicazione, nel 1997, da parte della medesima studiosa (*Il «Notturmo» della Sirenetta*. Padova: Editoriale Programma). Quest'ultima parte del saggio, che elabora un'efficace sintesi della *Nota* introduttiva di quell'edizione, intende evidenziare la ricerca d'autonomia espressiva esperita dall'Anguissola. Pur invero collocandosi in un ruolo satellitare rispetto al modello paterno, l'intento affermativo d'una scrittura in proprio traspare chiaramente dalla diversa organizzazione del *récit*, che, normalizzando le fittissime anacronie del testo dannunziano, propone in una struttura diaristica linearmente costruita gli eventi maggiori succedutisi tra il novembre del 1915, data dell'arrivo di Renata a Venezia, e il settembre del 1916, quando ormai la si vedrà lasciare la città come sposa dell'ufficiale di Marina Silvio Montanarella.

Anche l'ultimo studio della silloge, «Il ritratto come autoritratto: d'Annunzio interprete di Luisa Baccara» (181-215), ha fornito espressione a una figura femminile a d'Annunzio assai vicina, richiamando l'attenzione del lettore sull'eccellente pianista, che, legatasi al poeta nell'agosto del 1919, lo aveva seguito da Fiume a Gardone standogli accanto sin nei tardi anni del Vittoriale e qui espletando la propria arte su richiesta e a privato diletto del poeta. La testura del saggio, che mette a fuoco l'interrelarsi dannunziano di scrittura, musica, arti visive, è caratterizzata da un'argomentazione estesa e anche storicamente intrigante, afferendo essa al periodo fiumano del poeta-soldato. Consistente e rigoroso, in conformità con l'attenzione storico-filologica dell'autrice, l'apporto documentale utilizzato: carteggi, cronache e biografie, materiali d'archivio, e, sul piano più generale, rilevanti studi teorici. L'indagine effettuata da Crotti muove dall'analisi del *Ritratto di Luisa Baccara*, volumetto edito a Roma nel 1920 presso La Fionda, co-autori Adolfo de Carolis, per il corredo grafico, e Gabriele d'Annunzio. Di norma trascurato dalla critica, tale scritto non poteva invece sfuggire alla studiosa, in quanto utile alla comprensione delle modalità espressive e compositive della prosa notturna e memoriale, dal vicino capolavoro del 1921 alle *Faville del maglio* al *Libro segreto*. Prendendo abbrivio dalla splendida xilografia del De Carolis ritraente la pianista, e dalle visioni di lei impegnata in più esecuzioni davanti al pubblico dei Legionari, d'Annunzio concepiva il suo *Ritratto* in un dittico coerente, *La figura* e *La Maestria*, sia pur segnato da diversità di stile e d'impostazione del fuoco autoriale. Sia nell'una sia nell'altra parte fermo resta quel principio della *concordia discors* che è significativo della «mutua permeabilità delle arti» (191-2), e che si esplica nel costante instaurarsi d'analogici rapporti fra

queste e la struttura fisica del corpo della pianista, assimilato ora alla pittura, alla scultura e all'architettura, ora ricondotto alla musica e alle stesse misure della danza. Non si potrà certo dare conto in questa sede della complessità e dell'accuratezza commentative esercitate da Crotti sui tanti passi dannunziani da lei citati, per affermare soltanto che lessico, strutture stilistico-retoriche e modalità sintattiche, ovvero le espressioni più significative di questo campione di lingua dannunziana, sono state interpretate puntualmente, come puntualmente risulta dispiegato al lettore il termine analogico da cui esse sono discese. Si osserverà, tuttavia, che nella seconda parte della *plaque*, l'io autoriale si accampa in chiave protagonista, poiché qui lo scrittore giunge ad arrogarsi «competenze vaste e correlate, impegnate a elaborare un autoritratto esemplare»: quale «teorico della musica [...] cultore delle arti e [...] artista *tout court*» (207). Se dunque, come adombra il titolo del saggio, l'occhio di d'Annunzio dapprima rifletteva la propria visione di Luisa, non mimetica certo, ma *ritratto* pur sempre, ora quell'occhio è divenuto un *medium* auto-riflettente che ritrae il diverso ma per ricondurlo incessantemente a sé (un *autoritratto*, per l'appunto: 209). Infine, nelle ultime pagine dell'operetta, non sorprenderà che le afferenze all'esaltante clima ideologico dell'azione fiumana finiscano per convertire la persona di Luisa Baccara, intenta a cimentarsi fra l'entusiasmo dei rudi Legionari, in una «compagna di guerra», ossia in «un'immagine di secondo grado» asservita alla retorica «greve» di Ariel armato (213-15). In ciò, si vorrebbe aggiungere, d'Annunzio par avere in certo modo attualizzato talune lontane riflessioni sul «potere misterioso del ritmo» e sugli effetti della Bellezza anche presso spiriti incolti, ignari d'ogni cosa d'arte e di poesia. E però quel pensiero, che dallo scritto *La Rinascenza della Tragedia* (1897) sarebbe stato trasposto nel *Fuoco*, ne uscirebbe ora tutt'affatto straniato, se non irriconoscibile alla voce medesima che l'aveva espresso.