

ALESSANDRA IANNARELLI

Teatralità wagneriana del romanzo dannunziano: il Trionfo della morte e Il Fuoco.

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRA IANNARELLI

Teatralità wagneriana del romanzo dannunziano: il Trionfo della morte e Il Fuoco.

Rovesciando una delle procedure maggiormente utilizzate dalla critica teatrale, s'intende operare e contrario, ricercando, all'interno della prosa dannunziana, specificatamente quella del *Trionfo della morte* e del *Fuoco*, ascendenze ed elementi propri del teatro wagneriano (e di lì a poco dannunziano). Sebbene il campo del 'wagnerismo' dannunziano sia stato già ampiamente sondato nelle sue complesse, e spesso contraddittorie, sfaccettature, s'intende qui applicare una prospettiva che, anziché studiare la trasposizione teatrale dei testi letterari, mira a far emergere l'intrinseca teatralità dei due romanzi, mettendo in risalto le loro componenti wagneriane e, insieme, in particolare nel *Fuoco*, la discussione teorica metateatrale affidata a diversi personaggi, portatori di diverse proposte in questo campo. Attraverso questa prospettiva, ci si propone di evidenziare ulteriormente la debordante intertestualità squisitamente dannunziana, per la quale lo sperimentalismo diventa contaminazione dei generi nel segno di un'apertura verso la modernità del Novecento.

Che il teatro, e più generalmente la dimensione teatralizzante, rappresenti uno dei nuclei centrali dell'opera dannunziana è cosa ben nota.

Autore di numerose *pièces* e drammaturgo della sua stessa vita, D'Annunzio intride le sue opere di una teatralità che affiora anche nei lavori più tradizionalmente lontani dalla drammaturgia.

È il caso dei suoi romanzi e specificatamente del *Trionfo della morte* (1894) e del *Fuoco* (1900).

Dimostrando una propensione alla sperimentazione letteraria estremamente moderna e per molti aspetti già tutta novecentesca, attua una contaminazione tra i generi che unisce alla tradizionale forma romanzesca elementi e ascendenze provenienti dal mondo del teatro, e nello specifico, da quello wagneriano. Naturalmente, oltre che a livello formale, il romanzo si rinnova anche per la teoria della letteratura in esso contenuta: alla classica narrazione si accompagna ora una riflessione teorica che lo rende luogo privilegiato dal quale D'Annunzio può autorevolmente – sebbene dietro le quinte del romanzo – prendere parte al dibattito che anima la cultura europea di fine Ottocento: *drama* wagneriano *vs* melodramma mediterraneo rossiniano e verdiano.

Dunque, capovolgendo una delle consuetudini della critica teatrale, s'intende ora far emergere, direttamente dai due romanzi, quegli elementi che, derivando dal teatro wagneriano come conseguenza dell'originale intertestualità dannunziana, determinano, oltre che una «romanizzazione» del dramma,¹ si potrebbe dire anche una vera e propria 'teatralizzazione' del romanzo.

Il *Trionfo della morte* è un romanzo del 1894. Frutto di un'intensa lavorazione giunge a termine all'indomani del denso biennio che D'Annunzio trascorre a Napoli tra la fine del 1891 e il 1893. Durante il soggiorno partenopeo lo scrittore ha modo di conoscere le diverse sfaccettature della cultura wagneriana (alla quale si era già avvicinato nei primissimi anni di collaborazione alla «Tribuna»),² sia nella sua dimensione musicale – soprattutto attraverso il salotto del compositore van Westerhout³ – che in quella

¹ Cfr. N. LORENZINI, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, Milano, Mondadori 1996, XXXII.

² Come responsabile delle rubriche 'mondane', D'Annunzio ha modo di partecipare alle prime della stagione teatrale capitolina. Nel dicembre 1884, al Teatro Apollo, veniva rappresentato il *Lohengrin*, D'Annunzio è presente come inviato per la «Tribuna» e infatti il 29 dicembre firma, con lo pseudonimo Vere de Vere, un articolo dedicato alla serata. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Intermezzo*, in *Scritti giornalistici 1882-1888*, a cura di A. Andreoli, vol. I, Milano, Meridiani Mondadori, 1996, 222.

³ Niccolò Van Westerhout (1857-1898) è il musicista e compositore pugliese di origine olandese, entusiasta sostenitore della musica wagneriana. Trasferitosi a Napoli nel 1874, dà vita – attraverso il suo salotto, frequentato, oltre che da D'Annunzio, da vivaci intellettuali napoletani – a una piccola cerchia di giovani wagneriani, riuniti attorno alla figura dell'anti-wagneriano professore d'estetica Antonio Tari (1809-1884).

squisitamente letteraria, attraverso l'intermediazione dei letterati francesi raccolti intorno alla «Revue wagnérienne», conosciuti a Napoli grazie all'intervento del vivace gruppo di intellettuali – capeggiati da Vittorio Pica – che anima la vita culturale della città.

Come è noto, il ruolo del wagnerismo nella definizione della cultura europea di fine Ottocento è stato decisivo non solo per quanto concerne l'estetica e il gusto musicale, ma anche rispetto agli sviluppi della letteratura *fin de siècle*. L'influenza che i principi estetici – elaborati dal musicista tedesco e mediati dai *wagnériens* francesi – hanno avuto sul rinnovamento delle forme letterarie non è stata affatto marginale; non si tratta soltanto di semplici citazioni o di generici riferimenti tematici, tratti dai drammi del compositore tedesco e riutilizzati in opere letterarie, ma di un ripensamento dell'estetica wagneriana in chiave letteraria. D'Annunzio, sempre attento alle novità proposte oltre i confini (geografici e culturali) del nostro paese, coglie immediatamente la modernità di un tale discorso e ne fa propri i presupposti teorici. All'avvicinamento dello scrittore al dibattito teorico che stava avvenendo nella Francia della «Revue wagnérienne», contribuì la vocazione cosmopolita di una Napoli, importante finestra sull'Europa *décadent*.⁴

L'atmosfera wagneriana presente nella città partenopea fa in modo che D'Annunzio conferisca al *Trionfo* (giunto in quel periodo all'ultima e definitiva stesura) una marcata vena teatrale, declinata soprattutto secondo i canoni della tragedia; e infatti, non a caso, l'altra direttrice seguita in quegli anni è proprio quella nietzschiana della *Nascita della tragedia*, alla quale, com'è noto, s'intreccia a doppio filo tutto il discorso wagneriano. La linea Nietzsche-Wagner è di assoluta importanza sia per gli sviluppi del *Trionfo* che del successivo *Il Fuoco*. È proprio la chiave nietzschiano-wagneriana a determinare infatti l'evoluzione teorica dei due romanzi, inscindibili laddove si voglia tracciare il percorso che D'Annunzio segue sulla scia della *querelle* tra i sostenitori di un teatro nordico e wagneriano e i fautori del modello melodrammatico-mediterraneo alla Verdi e alla Rossini.⁵

L'impronta teatrale – intrinseca ai romanzi dannunziani già a partire dal *Piacere* – inizia a essere esplicitata dalla lettera prefatoria che apre il romanzo, nella quale l'autore, spiegando i suoi intenti letterari (debitori di un altro wagnerismo, quello letterario teorizzato da Wyzewa), inizia il suo gioco metateatralizzante: per D'Annunzio Aurispa non è il protagonista del romanzo, né tantomeno il personaggio principale, ma

Durante le serate di ascolto musicale a casa Van Westerhout, inizia la passione travolgente di D'Annunzio per la musica wagneriana, testimoniata dai ricordi dei numerosi frequentatori. Cfr. A. ANDREOLI, *Note al Trionfo della morte*, in G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, A. Andreoli-N. Lorenzini (a cura di), Milano, Meridiani Mondadori, 1989, vol. I, 1283-1284.

⁴ La diffusione del wagnerismo letterario in Italia e il ruolo che Napoli ha avuto nella sua definizione, nel segno di una 'sprovincializzazione' della cultura italiana di fine secolo, anche attraverso la disputa tra la tradizione melodrammatica italiana e il nuovo dramma nordico e wagneriano, sono al centro del mio lavoro di tesi di dottorato, tuttora in corso.

⁵ Nell'accentuazione del confronto europeo tra un teatro nordico (e quindi wagneriano) e un teatro mediterraneo, come è noto, ebbe un ruolo non marginale Nietzsche, che nei suoi scritti wagneriani (e poi anti-wagneriani) propone, come emblemi del modello teatrale mediterraneo, Bizet e Rossini. La storia del tormentato rapporto del filosofo con l'arte wagneriana è ben nota. Ed è altrettanto noto il peso che il pensiero nietzschiano su questo fronte esercitò sulle posizioni di D'Annunzio. Cfr. almeno F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia, Al di là del bene e del male, Il caso Wagner e Nietzsche contra Wagner* in ID., *Opere*, Milano, Adelphi, 1972.

è la «sola, unica, *dramatis persona*».⁶ Al di là delle note propensioni aulicizzanti della lingua dannunziana, s'individua, sin da subito, il taglio che l'autore vuole conferire al suo «ideal libro di prosa moderno» (p.639), rompendo con la tradizione e muovendosi sul terreno a lui congeniale della sperimentazione. Non è l'opera letteraria che subisce una trasposizione teatrale, ma è il teatro che entra nel romanzo: terminologicamente (usandone i tecnicismi), concretamente (attraverso l'inserimento diretto di elementi librettistici, scenografici e musicali) e metateatralmente (inserendo riflessioni che si caricano di un forte valore teorico).

Istituito in esergo il rapporto tra il personaggio principale e la sua maschera, tutta la *fabula* è destrutturata rispetto al canone tradizionale e concepita ora in senso narrativamente wagneriano: perde il suo andamento ordinato cronologicamente e si sviluppa come una sequenza di scene giustapposte, ma legate senza soluzione di continuità.⁷

Il collante narrativo diventa l'idea tragica della morte (legata all'idea romantica, e tragica anch'essa, dell'amore) che, non a caso, culminerà alla fine del romanzo con la rielaborazione, tutta dannunziana, del *Tristano e Isotta*. Alla riscrittura wagneriana di uno dei miti dell'amore tragico per antonomasia, D'Annunzio accosta la trasfigurazione meta-romanzesca e meta-teatrale della propria relazione amorosa con Barbara Leoni. Inserendo il suo romanzo nel terreno della più pura contaminazione dei generi, attua un doppio salto trasfigurante: la storia epistolare tra Gabriele e Barbara diventa la principale materia romanzesca del romanzo; saliti in scena, Giorgio/Gabriele e Ippolita/Barbara, le *dramatis personae*, si trasformano gradualmente nelle controfigure di Tristano e Isotta. Ma prima che la narrazione giunga all'apice del dramma, l'atmosfera wagneriana viene anticipata dall'abilità suggestiva della scrittura dannunziana. Creando una scenografia notturna dominata dalla «serenità estatica del plenilunio» (p.946), in cui «le costellazioni brillavano dai loro carri di cristallo» (p.946) ed evocando – descrivendone ogni crescendo e ogni minima modulazione – la tristaniana sinfonia del mare, D'Annunzio prepara l'ingresso in scena dei due amanti, ai quali è dedicato tutto il primo atto del sesto libro del *Trionfo*. Che la trasposizione quasi letterale da una versione francese in prosa del *Tristano* rasenti il plagio è cosa ben nota,⁸ ma, al di là di questo

⁶ Il *Trionfo della morte* è aperto da una lettera prefatoria indirizzata a Francesco Paolo Michetti. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in ID., *Prose...*, 640. D'ora in avanti il riferimento a questa edizione del romanzo sarà dato, tra parentesi, direttamente nel testo citato.

⁷ Il wagnerismo dei romanzi dannunziani si esplica non solo nella dimensione teatrale, a sua volta utilizzata come citazione e come oggetto di riflessione teorica, ma anche nella costruzione narrativa. Naturalmente si tratta di un discorso complesso, che esula dal tema di questo intervento, tuttavia può essere utile almeno ricordare brevemente che nell'Europa di fine Ottocento il wagnerismo, e più generalmente la cultura wagneriana, hanno esercitato un peso determinante nella definizione del gusto e della sensibilità *fin de siècle*. Anche a livello letterario, attraverso la mediazione dei più importanti rappresentanti della letteratura francese dell'epoca (basti citare Gautier, Baudelaire, Huysmans, Mallarmé e Verlaine) e degli illustri redattori della «Revue wagnérienne» (tra i quali vanno menzionati almeno Theodor Wyzewa e Eduard Dujardin), Wagner e la sua estetica hanno avuto un peso assai rilevante. Proprio dall'interazione osmotica tra il gusto letterario simbolista e *décadent* e i principi dell'estetica wagneriana si è originata un'idea di *roman wagnérien* che ha influenzato notevolmente la narrativa di fine secolo e le espressioni romanzesche dei primi del Novecento. D'Annunzio, da raffinato conoscitore della letteratura europea, già all'altezza del *Trionfo* avverte le novità che giungono d'Oltralpe e le traduce – spesso in senso letterale – nei suoi romanzi (si veda almeno la lettera prefatoria dello stesso *Trionfo della morte*).

⁸ L'operazione dannunziana è in realtà ancora più sottilmente scaltra. Il testo riportato nel *Trionfo della morte* è una traduzione, quasi del tutto letterale, dal francese. Si tratta di una versione in prosa firmata da

dato, l'interesse del *Trionfo* in questa sede è racchiuso nella sua capacità di accogliere nel testo, d'impronta romanzesca e quindi narrativa, un altro tipo di testo, anch'esso in prosa, ma derivante direttamente dai libretti wagneriani. E dunque – intercalato da didascalie che descrivono le scenografie e le minime evoluzioni della musica – «[s]’apriva così il Dramma» (p. 975).

L'autore inizia la rievocazione della tipica atmosfera del teatro di Bayreuth, «edificio sacro alla festa suprema dell'Arte» (p. 974), emblema del «Teatro Ideale» (p. 974), dominato dal silenzio e caratterizzato dall'invisibilità dell'orchestra. E continua poi con l'evocazione musicale del preludio, del quale sottolinea la capacità di presagire eventi futuri (nota caratteristica del *Leitmotiv* wagneriano):

Nell'ombra e nel silenzio dello spazio raccolto, nell'ombra e nel silenzio estatico di tutte le anime, su dall'orchestra invisibile un sospiro saliva, un gemito spirava, una voce sommessa diceva il primo dolente richiamo del desiderio in solitudine, la prima confusa angoscia nel presentimento del supplizio futuro (p. 975).

L'azione – narrativa e drammatica insieme – continua con la presentazione dei personaggi principali, cui s'accompagna l'esplicitazione della *fictio* e l'inserimento di continui riferimenti ai capisaldi della riforma wagneriana (il Golfo Mistico, il motivo fatale):

Tristano appariva, in piedi, immobile, con le braccia conserte, con lo sguardo fisso nelle lontananze del mare. [...] E, mentre gli occhi di Isolda accesi d'una cupa fiamma contemplavano l'eroe, sorgeva dal Golfo Mistico il motivo fatale, il grande e terribile simbolo di amore e morte, in cui era chiusa tutta l'essenza della tragica finzione (p. 976).

Ancora più suggestive sono le didascalie che s'interpongono alla pseudo-recitazione. Intere pagine sono dedicate all'intreccio chiastico tra la sinfonia del mare e la musica wagneriana, entrambe simbolicamente evocate dalla metafora marina. E alla descrizione didascalica, ma pur sempre suggestiva, dell'elemento musicale, D'Annunzio accosta elementi scenografici particolarmente significativi per il dramma wagneriano ovvero i cromatismi della notte, protettrice degli amanti, che inesorabilmente cedono ai toni ostili del giorno:

Insommergibile, fluttuava su l'inquieto oceano armonico la melodia fatale, rischiarandosi, oscurandosi. L'onda del Golfo Mistico, simile al respiro d'un petto sovrumano, si gonfiava, si levava, ricadeva per risollevarsi, per ricadere ancora, per diminuir pianamente (978-979). [...] Il freddo lume dell'alba lentamente saliva a coprire le stelle che palpitavano più forte [...] Sotto la minaccia del giorno, si profundavano sempre più in quell'ombra ove non poteva giungere mai bagliore di crepuscolo. «Che in eterno la notte ci avvolga» (981). [...] E le onde del Golfo Mistico risollevarono dal fondo confusamente tutte le melodie già note, le rimescolavano, le trascinarono, le sommergevano in un gorgo, le respingevano di nuovo alla superficie, le infrangevano (985).

Traditi dalla fredda luce dell'alba, ma uniti per sempre dal filtro d'amore e morte, i due amanti terminano la loro agonia:

Tristano aveva infine varcato il limite del «meraviglioso impero», era entrato infine nell'eterna notte. E Isolda, prona su la spoglia inerte, sentiva infine lentamente dissolversi il

Challemel-Lacour dei *Quatre poèmes d'opéras* di Richard Wagner. Cfr. *Note al Trionfo della morte*, in D'ANNUNZIO, *Prose...*, 1340.

peso che ancor l'opprimeva. La melodia fatale, divenuta più chiara e più solenne, consacrava il gran coniugio funerario (p. 986).

Dopo questa lunga parentesi wagneriana, l'autore sospende la narrazione e crea un non-luogo letterario in cui la finzione romanzesca si fonde, per poi arrivare a confondersi, con la finzione meta-teatrale. Ma sorprendentemente, lasciando cadere le maschere dei suoi attori e istituendo un rapporto scoperto tra la realtà del romanzo (che è una falsa realtà, perché esemplata sul vero rapporto tra D'Annunzio e la Leoni) e la finzione della recitazione (che invece paradossalmente è una vera recitazione, perché estrapolata direttamente dal teatro wagneriano), l'autore svela le sue carte:

Così, per interi giorni, i due eremiti, vissero nella grande finzione, respirarono quell'atmosfera infiammata [...] Essi medesimi credettero di trasfigurarsi [...] credettero di eguagliare le persone del dramma (987).

Alternando la narrazione romanzesca ad una personalissima rielaborazione del *Tristano e Isotta*, D'Annunzio, oltre a creare un originale modulo letterario in cui i rapporti di forza fra teatro e romanzo sono capovolti, si erge a celebratore del modello wagneriano. Con un nuovo romanzo (formalmente ancora meno tradizionale del *Trionfo*) a pochi anni di distanza, la sua posizione però, cambierà in modo sostanziale. Nel lasso di tempo che intercorre tra la pubblicazione dei due romanzi wagneriani, la cultura teatrale dannunziana si carica di nuove suggestioni: oltre alla lettura della *Nascita della tragedia* di Nietzsche, nel 1895 compie il noto viaggio in Grecia, nello stesso anno inizia il lungo e tormentato rapporto con Eleonora Duse e nel 1897 firma per la «Tribuna» il famoso articolo *La Rinascenza della tragedia*, dedicato all'inaugurazione delle *Chorégies d'Orange*.⁹ Frutto di queste numerose fascinazioni, *Il Fuoco* viene pubblicato, emblematicamente, all'alba del nuovo secolo (1900).

Ambientato a Venezia, è formalmente diviso in due sezioni, rispettivamente intitolate *L'epifania del fuoco* e *L'impero del silenzio*. Ognuno dei livelli e dei motivi fondanti del romanzo è trattato secondo un modulo retorico che fa dell'antitesi il suo strumento privilegiato. In particolare, l'opposizione tra vita e morte diventa chiave di lettura indispensabile per la decifrazione di tutto il materiale inserito in quella che ormai ha ben pochi elementi della trama intesa tradizionalmente. L'azione (se di azione è ancora possibile parlare) non segue alcuna consequenzialità logicamente ordinata; al contrario, ancor più che nel *Trionfo*, essa svanisce per far posto a una trattazione teorica che si richiama costantemente a Wagner, alla sua riforma teatrale e più generalmente alla sua estetica.

Se nell'architettura del *Trionfo* la teatralità wagneriana si cela tra le righe del tessuto narrativo, nel *Fuoco* essa è scopertamente presente in tutto il romanzo. Anche il wagnerismo viene trattato seguendo il modulo narrativo basato sulla contrapposizione tra gli impulsi vitalistici rappresentati dal giovane protagonista (Stelio Èffrena, ennesima controfigura di D'Annunzio) e il loro naturale e inevitabile spegnimento nella morte (simboleggiato dalla morte reale di Richard Wagner e dalla morte metaforica della sua arte).

Nel romanzo il discorso teatrale e meta-teatrale crea un reticolo in cui la realtà storica, la finzione, l'originale autobiografismo dannunziano e la riflessione teorica si

⁹ E. MARIANO, *Il teatro di D'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», II (1978), 5-7.

fondono fino a produrre quella che Henry James ha felicemente definito una «splendida accumulazione di materiale».¹⁰

Declinando ogni elemento attraverso l'opposizione vita/morte (dalla quale si generano le altre coppie ossimoriche del romanzo: estate/autunno, giovinezza/vecchiaia) e creando una sovrastruttura metaforica in cui a ciascuna delle opposizioni risponde un elemento romanzesco (Venezia città di vita e di morte, l'Imaginifico e il «creatore barbarico», Donatella Arvale e la Foscarina), D'Annunzio utilizza tutto il materiale pseudo-narrativo come strumento per creare una teoria del teatro che scalzi, o almeno si ponga antitetivamente rispetto al modello wagneriano, pur ispirandosi costantemente ad esso nei presupposti estetici.

Il discorso teorico viene affidato ai diversi personaggi che meta-teatralmente si fanno portatori di proposte alternative – perlomeno negli intenti – alla teoria wagneriana, ma assolutamente conformi ad essa nella sostanza estetica.

È il caso dei personaggi femminili, Donatella Arvale e la Foscarina, incarnazioni simboliche rispettivamente del canto e dell'arte drammatica. Sin dalle prime apparizioni sulla scena del romanzo, sono poste in antitesi fra loro in base al paradigma ossimorico giovinezza-maturità:

L'immagine di Donatella Arvale persisteva nelle sue pupille: - l'agile persona giovanile, dalle reni falcate e possenti, fuor della selva sonora, tra il moto alterno dei plettri che parevan trarre la nota dalla musica occulta ch'era in lei. Ed egli [...] evocò l'immagine dell'altra: - avvelenata dall'arte, carica di sapere voluttuoso, col gusto della maturità e della corruzione della bocca eloquente, con l'aridezza della vana febbre delle mani che avevano spremuto il succo dei frutti ingannevoli, con i vestigi di cento maschere sul viso che aveva simulato il furore delle passioni.¹¹

Ma c'è un momento del romanzo in cui, seguendo la scia della teoria wagneriana (che con un movimento sotterraneo e serpentino a tratti affiora, poi si nasconde tra le maglie del romanzo, per poi riemergere nuovamente), Donatella e Perdita convergono nell'immaginario del protagonista in un'unica figurazione femminile, traslazione metaforica dell'alto disegno estetico del wagneriano *Gesamtkunstwerk*, oltre che dell'«apollinea misura della scultura greca»:¹²

“E Perdita? E Arianna?” Egli le rivide in sommo della scala marmorea al lume delle fiaccole fumide così strette, nella ressa, che l'una si confondeva con l'altra in un medesimo biancheggiare, le due tentatrici, entrambe escite dalla folla come dall'amplesso di un mostro. “E la Tanagra?” La Siracusana dai lunghi occhi caprini gli apparve in riposo congiunta alla terra madre, come la figura d'un bassorilievo appresa al piano in cui è scolpita [...] Egli se le figurava scevre d'ogni passione, immuni d'ogni male, come le creature dell'arte (313).

¹⁰ N. LORENZINI, *Note al Fuoco*, in D'ANNUNZIO, *Prose...*, 1177. (Ora anche in *Introduzione a Il Fuoco*, V).

¹¹ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in ID., *Prose...*, 267. D'ora in avanti il riferimento a questa edizione del romanzo sarà dato, tra parentesi, direttamente nel testo citato.

¹² Cfr. Marabini Moevs cit. da N. LORENZINI, *Note al Fuoco...*, 1262. L'ideale del *Gesamtkunstwerk* è centrale nel sistema estetico wagneriano: si tratta di una forma che racchiuda e che esalti le peculiarità di ciascuna delle arti. In questo modo, secondo Wagner, venivano a essere annullati i limiti espressivi propri di ognuna delle arti perché «Danza, musica e poesia, prese separatamente, sono ognuna limitata a se stessa [...] il dono assoluto dell'arte sorella, cioè il dono assoluto di se stessa oltre il limite che le divide, fa crollare il limite stesso; e quando tutti i limiti saranno in tal modo eliminati, spariranno i generi d'arte, che anch'essi altro non sono che limiti, e non resterà che l'Arte, l'arte comune, universale, illimitata». Cfr. R. WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli, 1963, 46-49.

Nell'ambito della fusione delle arti, emblema dell'estetica wagneriana continuamente evocata nel romanzo, un ruolo ancora più significativo è affidato al personaggio di Danile Glauro, dottor Mysticus, controfigura di Angelo Conti.

Glauro/Conti si fa portavoce di una teoria estetica assolutamente wagneriana e *fin de siècle*, che coniuga nel personaggio di Stelio Èffrena capacità espressive fortemente sinestetiche in grado di raggiungere la «perfezione della musica verbale» (228) e di tradurre «nei ritmi della parola il linguaggio visibile» (243) del colorismo veneto.

Alle suggestioni giorgionesche e pateriane, il Dottor Mysticus/Conti associa componenti inequivocabilmente wagneriane: «[l]a musica non ha da essere chiamata altro che sorella della pittura» (257) afferma con forza, riecheggiando uno dei *topoi* maggiormente utilizzati dal musicista tedesco nella sua *Opera d'arte dell'avvenire* (1849).¹³

Pur rifacendosi ai fondamenti dell'estetica wagneriana, basata proprio sull'esaltazione e sulla fusione delle 'arti sorelle', D'Annunzio tenta di proporre un'alternativa mediterranea al *drama* nordico-wagneriano che, pur utilizzandone i presupposti teorici, gli si contrappone però solo nella dimensione esteriore, usando immagini e simboli propri della cultura latina e mediterranea.

Con *Il Fuoco* D'Annunzio non rinnega i toni quasi apologetici con i quali aveva celebrato il teatro wagneriano, ma a quest'ultimo contrappone ora, sulla scia della rottura tra Nietzsche e Wagner, un modello consono alla cultura mediterranea, caratterizzato da una serie di elementi 'vitalistici'. La scelta di simboleggiare le due culture teatrali – quella nordica e quella mediterranea – attraverso il paradigma vita/morte rientra in un disegno più ampio che riecheggia la naturale e inevitabile parabola della vita («[l]'arco ha per nome BIOS e per opera la morte», 301).¹⁴ Nel romanzo Wagner è ormai un vecchio malato, prossimo alla morte («il gigante ridiveniva uomo, piccolo corpo incurvato dalla vecchiezza e dalla gloria, logorato dalla passione, morituro», 301); la sua arte è invecchiata insieme a lui e sta ormai cedendo il posto a un nuovo modello teatrale, quello latino appunto, proposto dal giovane Èffrena (ma costruito con ogni evidenza sul modello nietzschiano della *Gaia scienza*), rappresentativo della cultura solare, vitalistica e gioiosa («Verso la Gioia, verso l'eterna Gioia», 298) dei popoli mediterranei:

L'opera di Riccardo Wagner [...] è fondata sullo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale [...] Se voi imaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri sveltiti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi [...] io annunzio l'avvento d'un'arte novella [...] che [...] continui e coroni l'immenso edificio ideale della nostra stirpe eletta (286-287).

E al disegno teorico, l'Imaginifico associa il progetto reale e concreto del Teatro d'Apollo, «la rivelazione monumentale dell'idea verso di cui la nostra stirpe è condotta dal suo genio» (p. 295), da contrapporre a quello wagneriano di Bayreuth:

[Il] Gianicolo – gridò Stelio Èffrena [...] – un colle romano. Non il legno e il mattone dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo (286).¹⁵

¹³ Ivi, 46-47.

¹⁴ D'Annunzio cita Eraclito. Cfr. N. LORENZINI, *Note al Fuoco...*, 1259.

¹⁵ Il progetto dannunziano di costruire un teatro sulle rive del lago di Albano, contrapposto a quello germanico di Bayreuth, è abbastanza noto. Nel *Fuoco* ogni riferimento al Gianicolo allude appunto a tale disegno. Cfr. N. LORENZINI, *Note al Fuoco...*, 1246.

Nonostante il romanzo sia attraversato da immagini che sembrano anteporre il modello latino a quello wagneriano, nel discorso dannunziano non mancano momenti in cui tutta la grandezza del musicista tedesco viene riconosciuta e rievocata:

Il suo piccolo corpo incurvato dalla vecchiezza e dalla gloria si sollevò, s'ingigantì a somiglianza della sua opera, assunse l'aspetto di un dio (300).

Numerosi infatti sono gli esempi di citazioni wagneriane estrapolate direttamente dai libretti: è il caso del *Parsifal* (291, 293, 301), ma anche della *Walkiria* (300) e del *Sigfrido* (300).

Tuttavia quella del *Fuoco* è una teatralità fondata essenzialmente sulla riflessione teorica e sull'autocelebrazione: D'Annunzio/Èffrena celebra il genio di Bayreuth, ma come emblema del passato, come modello da superare rinnovandosi costantemente («“Nell'opera d'arte futura, la sorgente dell'invenzione non s'inaridirà giammai.” L'arte era infinita come la bellezza del mondo. Nessun limite alla forza e all'ardire. Cercare, trovare, più oltre, sempre più oltre. “Avanti! Avanti!”», 302).¹⁶

In chiusura l'autore sancisce la morte reale di Richard Wagner e quella metaforica della sua arte, decretando così la superiorità della potenza dirompente e mediterranea del *Fuoco*, inteso come sacro simbolo della creazione artistica, come emblema di gioia e di vita, che domina tutto il romanzo sin dall'epigrafe dantesca.¹⁷ Ma il lettore attento non può dimenticare che pochi anni prima, sullo stesso terreno wagneriano, cantando le gesta di Tristano e Isotta, D'Annunzio aveva celebrato proprio il *Trionfo della morte*.

¹⁶ D'Annunzio riecheggia se stesso nel suo celebre motto («O rinnovarsi o morire») contenuto nella lettera indirizzata a Matilde Serao, prefazione al *Giovanni Episcopo*. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Giovanni Episcopo*, in ID., *Prose...*, 1029.

¹⁷ A proposito della citazione dantesca, tratta da *Par. IV*, 77, «[u]na sorprendente nota postuma ci rivela che una fusione del dionisiaco e dell'apollineo dopo il crollo della tragedia greca Nietzsche l'ha trovata, più che in Wagner, in Dante». L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, III*, tomo II, Torino, Einaudi, 1971, 823.