

Il Sogno d'un tramonto d'autunno: la «decadenza» e il fuoco

Guido Baldi

Del *Sogno d'un tramonto d'autunno* Roberto Alonge, con un'operazione di *close reading*, ha fornito una lettura capillare, portando alla luce, con la consueta acutezza del suo sguardo critico, simmetrie celate, rapporti segreti, minimi particolari che, in connessione con altri, riescono a illuminare la struttura dell'opera intera¹. Ma i testi dei grandi autori, anche quelli meno importanti, sono inesauribili, si sa: per cui è difficile resistere alla tentazione di scavare ancora nel *Sogno*, dietro lo stimolo delle indicazioni di Alonge, saggiando altre direzioni di lettura e impiegando altri strumenti.

Il «poema tragico» (così il sottotitolo dell'opera) è terminato nell'ottobre del 1897, quindi la sua scrittura si incunea nel periodo di gestazione del *Fuoco*². Non c'è da meravigliarsi dunque se al romanzo l'accomunano diversi elementi tematici: l'ambientazione spaziale veneziana (per l'esattezza la riviera della Brenta con le sue ville patrizie, scenario di un famoso episodio del *Fuoco*) e quella temporale, la stagione dell'autunno, tema centrale del romanzo, che gioca appunto sull'identificazione tra Venezia e l'Autunno; la donna «autunnale», che si avvia alla decadenza fisica, qui la dogaressa Gradeniga, nel *Fuoco* la Foscarina; l'amore della donna sfiorita per un giovane, che però è attratto da un'altra donna più bella e più fresca, la meretrice Pantèa, triangolo che risponde a quello alla base del romanzo fra Foscarina e Stelio Effrena, affascinato dalla più giovane Donatella Arvale. Infine, a collegare i due testi concorre il motivo del fuoco, che nel romanzo, come basta a

1. R. Alonge, *L'immagine doppia della donna nel «Sogno d'un tramonto d'autunno»*, in *Donne terribili e fragili maschi. La linea teatrale d'Annunzio-Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 3-22.

2. Come osserva Ivanos Ciani, alcuni appunti preparatori del *Fuoco* furono utilizzati per il *Sogno*, «pièce uscita di peso – lo testimoniano le carte elaborative – dal lavoro per il romanzo» (I. Ciani, *D'Annunzio alla ricerca della musica*, in Id., *Esercizi dannunziani*, a cura di G. Papponetti e M.M. Cappellini, Pescara, Edizars, 2001, p. 96).

denunciare il titolo, è basilare, e nella *pièce* occupa tutta la parte finale, con l'incendio del Bucintoro in cui perisce arsa la rivale della Gradeniga.

1. La «decadenza»

Ma, come è facile aspettarsi, al di là delle analogie le differenze fra i due testi sono fondamentali³. In primo luogo nel *Fuoco* la «decadenza», l'immagine dell'estrema maturità che fa già presagire la consunzione, l'estenuazione, il disfacimento, la putredine, e che viene emblemizzata nell'identificazione insistita, quasi ossessiva, tra la donna sfiorita, la città decrepita e l'autunno, è fortemente ideologizzata in chiave superomistica, poiché è concepita come stimolo a una vita «ascendente», come incentivo a un potenziamento infinito delle energie vitali ed eroiche e come elemento fecondante delle forze creative dell'artista. L'attrazione morbida per la decadenza era stata una costante dell'opera dannunziana sin dagli esordi, ma ben presto lo scrittore aveva colto l'*impasse* a cui un atteggiamento del genere conduceva, sia sul piano del vissuto sia su quello della scrittura letteraria: la sterilità e l'impotenza creativa, la resa di fronte alle forze preponderanti della «novissima barbarie»⁴ borghese che si avviava a divenire dominante nella modernità. I segni di questa crisi e di questa presa di coscienza erano già ravvisabili nel *Piacere*, nell'atteggiamento critico dell'autore (seppur non privo di ambiguità) nei confronti dell'esteta Andrea Sperelli, dello spreco delle sue eccezionali facoltà in una vita futile e vuota, della sua incostanza «camaleontica». L'incontro con Nietzsche a partire dal 1892 aveva confermato queste intuizioni e aveva indotto lo scrittore a cercare un superamento della crisi e un'alternativa. Al problema d'Annunzio aveva dedicato nel 1893 sulla «Tribuna» gli articoli sul *Caso Wagner* di Nietzsche, fondamentali per la definizione delle nuove concezioni a cui era approdato: alla «decadenza», nel senso nietzschiano, alle «mille delicate e incurabili infermità da cui è afflitto lo spirito moderno»⁵, che mortificavano le energie vitali e di cui Wagner, come Nietzsche nel suo *pamphlet* indicava, era l'emblema, contrapponeva la «vita ascendente»⁶, vissuta nella sua pienezza. L'attrazione per la «decadenza» non era eliminata, ma d'Annunzio si sforzava di mutarla di segno: nelle *Vergini delle rocce*, il romanzo nato da quella crisi e da quella *metànoia*, indicava la «putredine» come fonte di «grandi pensieri»⁷, tanto che l'eroe superuomo, Claudio Cantelmo, andava a cercare stimoli alla sua missione in una famiglia borbonica in sfacelo, minata

3. Sulle affinità tematiche e sulle differenze tra il *Sogno* e il *Fuoco* insiste A. Di Benedetto, *Il Sogno d'un tramonto d'autunno», una fiaba perversa*, in *Verga d'Annunzio Pirandello. Studi e frammenti critici*, Torino, Fogola, 1994, pp. 58 sg.

4. G. d'Annunzio, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, vol. II, a cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989, p. 258.

5. G. d'Annunzio, *Il caso Wagner*, in *Le cronache de «La Tribuna»*, vol. II, Bologna, Boni, 1993, p. 684.

6. Ivi, p. 688.

7. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 84.

dalla malattia e dalla follia, chiusa in un feroce isolamento nell'antica villa fatiscante. La proposta ideologica è ripresa nel *Fuoco*, nel discorso che Stelio Effrena pronuncia nella sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale: Venezia non è «città di morte» ma «Città di Vita», la sua condizione autunnale, di declino dopo gli splendori del passato, non induce alla *langueur* e all'abbandono ma è il migliore incitamento alla «virtù attiva», alla creazione della bellezza, alla riconquista di quelle superiori forme di vita che il presente sta negando:

In verità io non conosco al mondo altro luogo – se non Roma – dove uno spirito gagliardo e ambizioso possa, meglio che su questa acqua torpida, attendere ad incitare la virtù attiva del suo intelletto e tutte quante le energie del suo essere verso il grado supremo. Io non conosco palude capace di provocare in polsi umani una febbre più violenta di quella che sentimmo talvolta venire verso di noi all'improvviso dall'ombra di un canale taciturno⁸.

Soprattutto alla donna «autunnale», Foscarina, è affidato il compito di fecondare lo spirito del creatore, Stelio, e di divenire l'imprescindibile strumento di diffusione della sua opera tra la moltitudine, che essa sa soggiogare con la magia della sua arte attoriale:

Egli ora non vedeva più in lei [...] il corpo maturato da lunghi ardori, carico di sapere voluttuoso: ma vedeva lo strumento mirabile dell'arte novella, la divulgatrice dalla grande poesia, quella che doveva incarnare nella sua persona mutevole le future finzioni di bellezza, quella che doveva portare ai popoli nella sua voce indimenticabile la parola risvegliatrice⁹.

Va però precisato che nel *Fuoco* la trasfigurazione della «decadenza», così come della donna «autunnale», in forze vivificatrici si rivela velleitaria, e Venezia, la donna e l'autunno si manifestano poi per quello che sono in realtà, nel loro volto disforico, di emblemi di estenuazione, disfacimento e morte, tanto che esercitano sull'eroe, contro le sue aspettative, un effetto nefasto, da cui si salva solo grazie alla rinuncia di Foscarina, che alla fine lo lascia libero di percorrere la sua via gloriosa. Ma l'importante è sottolineare quale funzione fosse loro inizialmente attribuita dall'eroe (e dietro di lui dall'autore)¹⁰.

Non c'è traccia nel *Sogno* di queste ideologizzazioni. Venezia non è caricata di alcuna funzione stimolatrice alla «vita ascendente», ma è un puro e semplice emblema di «decadenza». L'immagine che ne traspare è quella del suo inarrestabile declino politico (l'ambientazione, a quanto si può desumere da scarsi accenni, ad esempio al «prete rosso» Vivaldi, è settecentesca) e della degradazione morale dei

8. Ivi, p. 252.

9. Ivi, p. 249.

10. Di questi problemi ho trattato diffusamente in un volume dedicato ai romanzi di d'Annunzio, a cui rimando per un discorso più approfondito: cfr. G. Baldi, *Le ambiguità della «decadenza»*. *D'Annunzio romanziere*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 269-311.

costumi, esemplificata dalla festa sul fiume, in cui il patriziato consuma il suo tempo ozioso in feste sfrenate, protendendo le sue libidini verso una meretrice, assunta quasi alla dignità di dogaresa sul suo sontuoso Bucintoro, sino a precipitare nella violenza sanguinaria e distruttiva. A sua volta la donna «autunnale», la Gradeniga, è priva delle prerogative artistiche della Foscarina, e conseguentemente del suo alto compito di fecondare la creazione: è solo una donna angosciata dallo sfiorire irreparabile della sua bellezza e dalla perdita del suo fascino. Coerentemente l'autunno, la stagione in cui è collocata l'azione drammatica e a cui fanno costantemente riferimento le ampie didascalie, si pone solo come correlativo oggettivo di quello sfiorire, non si carica dei sovrasensi superomistici che ad esso sono attribuiti nel *Fuoco* ma è semplicemente un'immagine di declino, di un lento incamminarsi verso il disfacimento. Eloquentemente è l'immagine del giardino autunnale che si delinea nella didascalia d'apertura, dedicata a descrivere la scena: «Si scorge l'immenso giardino di delizia e di pompa, un pesante corpo di foglie trascolorite, di fiori sfioriti, di frutti strafatti, inclinato verso la Brenta con l'abbandono di una creatura voluttuosa e stanca che s'inclini verso uno specchio per rimirarvi l'ultimo splendore di sua bellezza caduca»¹¹, dove è messa esplicitamente in rilievo la corrispondenza fra la donna matura e il declinare della stagione, con quella preoccupazione costante di d'Annunzio, nei drammi come nei romanzi, di chiarire sempre didascalicamente i significati riposti, come nel timore che possano sfuggire al lettore o allo spettatore (si riflette in questo procedimento il rapporto che lo scrittore instaura con il suo pubblico, la volontà di dare ad esso la sensazione di essere innalzato a mondi artistici sublimi e complessi, senza tuttavia scoraggiarlo con costruzioni troppo ardue e oscure, ma mettendolo a proprio agio con le necessarie spiegazioni); ancora più avanti, poi, si sottolinea che la Gradeniga «respira l'odore della maturità e del dis-solvimento, che viene su dal giardino sontuoso».

Abissale poi fra i due testi è la differenza nelle dinamiche all'interno del triangolo amoroso. Innanzitutto, se Stelio Effrena è un sommo artista, che si è assunto la missione di rinnovare profondamente il teatro, producendo l'equivalente italiano del *Wort-Ton-Drama* wagneriano, ed è una delle principali incarnazioni dell'ideologia superomistica dannunziana, il giovane del *Sogno* è solo un bell'oggetto del desiderio erotico della donna matura e non ha rilievo, tanto da non essere neppure individuato da un nome; inoltre non compare tra le *dramatis personae*, in quanto non agisce in scena ma è solo evocato virtualmente dai racconti delle «spie» della Gradeniga. In secondo luogo se la Foscarina esercita suo malgrado un'azione distruttiva sul giovane amato, quando ne assume coscienza sa compiere l'eroica rinuncia che sottrae l'eroe alla sua nefasta influenza, lasciandolo libero di percorrere il suo cammino di creatore di un'arte nuova; non solo, ma sa anche ritirarsi in buon ordine dinanzi alla rivale più giovane, che potrà sostenere l'artista nella sua missione. La Gradeniga invece, lungi dall'albergare in sé questi nobili sentimenti

11. Tutte le citazioni dal *Sogno* sono tratte da G. d'Annunzio, *Tragedie sogni e misteri*, vol. I, Milano, Mondadori, 1939.

e questa sublime capacità di sacrificio, è mossa per tutta l'azione drammatica dal violento desiderio del giovane amante che l'ha abbandonata, dalla volontà ossessiva di riconquistarlo, di strapparla alla rivale, con ogni mezzo, anche con la magia nera, e così facendo, al contrario di Foscarina, arriva a provocare la morte della persona amata nella catastrofe finale. Insomma, se Foscarina è presentata come un'eroina altissima, Gradeniga è una feroce omicida, una donna invasata sino al furore da una passione esclusiva, devastante, dalla torbida carica sensuale, che genera da sé una gelosia incontenibile e un odio feroce per la rivale e la porta al delitto. Non ha infatti scrupoli a togliere di mezzo tutti gli ostacoli che si frappongono alla soddisfazione della sua *libido*: come ora con Pantèa, già per liberarsi del decrepito marito e godere liberamente delle grazie del giovane amante era ricorsa con successo alle arti della maga schiavona.

A sua volta la donna giovane, Pantèa, è l'antitesi della Donatella Arvale del *Fuoco*: questa è una raffinata artista e una vergine intatta, che rappresenta la vita piena e la forza e si oppone all'azione devastante della donna matura, assumendo una funzione salvifica e promettendo all'eroe la sublimazione artistica e destini gloriosi; Pantèa invece è una meretrice e soprattutto è la perfetta incarnazione del mito della *belle dame sans merci*, della donna distruttiva, caro al clima decadente e destinato a ricorrere con frequenza costante nell'opera dannunziana. Su di lei si sovrappone l'immagine di Elena, colei per cui «tanto reo tempo si volse», un'icona della *femme fatale* prediletta dai decadenti: la coppa d'oro foggata sul suo seno è gemella di quella modellata sul seno dell'antica ammaliatrice. È la donna che sa eccitare sino allo spasimo la libidine dei maschi («si dice che il desiderio di lei induca gli uomini a frenesia, come l'assillo i tori»), soggiogandoli con il suo fascino perverso e portandoli alla rovina, che essi accettano con masochistica volontà: al fine di averla, si scatena una rivalità accanita tra i patrizi convenuti alla festa fluviale, ed essi lottano con ferocia, dandosi reciprocamente la morte sotto i suoi occhi (qualcosa di analogo a ciò che avverrà nell'episodio della Fossa Fuia nella *Nave*, in cui i prigionieri invocano bramosi le saette micidiali di Basiliola Faledra, anelando alla volontà di morire per sua mano)¹². Le sue prerogative risaltano nell'episodio della danza dinanzi all'amante, narrato dalle spie della Gradeniga, un *tòpos* strettamente connesso con la fisionomia della *femme fatale*, come comprova la figura di Salomé presente nella letteratura e nella pittura *fin-de-siècle* (nella *Hérodiade* di Flaubert, nella *Salomé* di Wilde, nelle varie immagini di Salomé dipinte da Gustave Moreau):

Pantèa danzava su la tavola tra i vetri, senza rompere una coppa, e tutte le coppe erano colme; ed ella aveva i piedi nudi con due alette¹³ appiccate alle caviglie, fatte di perle e di balasci; e danzava questa danza chiamata Alis [...]; ed egli era là seduto e guardava,

12. Il legame dell'episodio con quello della *Nave* è opportunamente sottolineato da G. Bàrberi Squarotti, *La fiamma e l'ombra: il teatro*, in *La scrittura verso il nulla: d'Annunzio*, Torino, Genesi, 1992, p. 247.

13. I piedi alati sono una prefigurazione dell'Undulna di *Alcyone*, che ai piedi ha «quattro ali d'alcedine» (G. d'Annunzio, *Alcyone*, ed. critica a cura di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1988, p. 282).

guardava con tanto ardore che la sua faccia a poco a poco si chinò fin su la mensa; ed ella sfiorava con i suoi piedi nudi e con le sue alette le coppe colme e i capelli di lui; e alla fine ella gli pose su una tempia il calcagno e lo tenne così premuto; ed egli chiuse gli occhi allora, ed era pallido veramente come il panno lino...

La danza è un formidabile strumento di seduzione sessuale, anzi di dominio della donna sul maschio, emblemizzato da quel porre il calcagno sulla sua tempia, come il cacciatore sulla preda abbattuta¹⁴ (gesto che, come indica Praz¹⁵, deriva da Swinburne, fonte privilegiata per le tematiche sadomasochistiche di d'Annunzio).

Questa danza di Pantèa è l'archetipo da cui derivano tante altre danze lascive, suscitatrici della lussuria maschile, nell'opera dannunziana. In primo luogo quella di Basiliola nella *Nave*:

Intorno all'ara dei Nàumachi ella celebra la sua danza votiva, selvaggiamente. Sommosso dall'aura della violenza il fumo degli aròmati s'incurva, si sparpaglia, si prolunga, lambe le braccia della Furia marina, scivola sul nitore della spada, svola tra le serpi della cesarie. Nei moti delle reni e delle anche scricchiolano le scaglie del cinto; per la fenditura laterale apparisce e sparisce tra la mobilità delle pieghe la coscia nervosa; e gli anelli dei malleoli tintinnano; e quando il torso si piega in dietro, le mammelle s'ergono sforzando i pettorali di gemme che le comprimono in forma di coppe riverse. Allora gli uomini prorompono in grida, s'inarcano come per balzare e ghermire¹⁶.

L'immagine degli uomini che «s'inarcano come per balzare e ghermire» è già anticipata nel *Sogno*: «I rematori sugli scalmi s'inarcavano verso di lei come le fiere quando stanno per avventarsi». E se Pantèa è trasfigurata miticamente in sirena (la leggenda creatasi intorno a lei narra che, trovata una sirena addormentata in una grotta marina, l'uccise nel sonno e ne ricevette l'anima a bocca a bocca: dove ritorna un'altra immagine cara a d'Annunzio, quella vampiresca dei *buveurs d'âmes*¹⁷),

14. Silvana Sinisi sottolinea la corrispondenza di questa raffigurazione di Pantèa con la Gorgone dipinta da Aristide Sartorio proprio negli stessi anni, in atto di premere il calcagno alato sulla tempia dell'uomo soggiogato giacente ai suoi piedi (S. Sinisi, *Malie e malefici d'amore nel «Sogno d'un tramonto d'autunno»*, in *La scrittura segreta di d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 54).

15. M. Praz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948, p. 272.

16. G. d'Annunzio, *Tragedie sogni e misteri*, vol. II, Milano, Mondadori, 1940, p. 137..

17. Il motivo compariva già nel *Piacere*. Nella scena in cui Andrea beve il tè dalla bocca di Maria, la donna, dopo quella specie stranamente perversa di bacio, si abbandona sul cuscino «languida», proclamando: «Tu m'hai bevuto anche l'anima. Sono tutta vuota» (*Prose di romanzi*, vol. I, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1988, p. 335). Il rapporto si rovescia con Elena, divenendo da sadico masochistico, per l'uomo: nel ritratto di lady Heathfield che è posto accanto a quello di Nelly O'Brien del Reynolds, la bocca delle due donne appare «ambigua, enigmatica, sibillina», «la bocca delle infaticabili e inesorabili bevitrici d'anime» (ivi, p. 321). Il rapporto torna sadico nell'*Innocente*, dove Tullio Hermil, benché veda Giuliana debole e affranta dopo l'amplesso a Villalilla, è impaziente di prenderla ancora, «di berle tutta l'anima» (ivi, p. 456). Nelle *Vergini delle rocce*, infine, Claudio Cantelmo vagheggia di «suggerere» l'anima della disarmata e innocente Massimilla (*Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 130). Un'ulteriore suggestione può essere venuta al d'Annunzio delle *Vergini* dai *Buveurs d'âmes* di Jean Lorrain (1893).

Basiliola assume una sembianza medusea fascinosamente sinistra, grazie alla metafora delle «serpi della cesarie» (ma sul motivo delle chiome occorrerà ritornare). Va poi ricordata, nella *Fedra*, Elena giovinetta che danza intorno all'altare di Artemide, fra i cadaveri e il sangue degli efebi sacrificati (a cui fa riferimento anche Alonge¹⁸):

Ed era
tutta rossa degli sgozzati efebi
l'ara in quel giorno; e vi danzava in tondo
la giovinetta ignuda
al suono di due flauti,
più candida che il cigno dell'Eurota,
pari alla luce, dalla fronte al piede;
solo era tinto il pollice¹⁹.

Infine si può citare il *Forse che sì forse che no*. Sulla terrazza della villa alla Marina di Pisa Isabella Inghirami come la «maga colchica» svolge sull'eroe dell'aria Paolo Tarsis la sua «opera d'incanti»: al suono di un antico *carillon*, il corpo nudo avvolto in una lunga sciarpa di garza orientale, balla imitando «la danza amorosa delle almèe», che è «il gioco stesso della sua perfidia, la lusinga l'offerta il rifiuto la disfida la lotta, la paura temeraria, il sospiro nella violenza, l'annientamento nel piacere». E l'eroe guerriero, disteso sui cuscini, «fiso come a un'allucinazione dei propri sensi», guarda la danzatrice «in un rapimento senza termine»²⁰.

Un attributo tipico della *femme fatale* riconoscibile in Pantèa è costituito dalle chiome sontuose, opulente: «Tante sono le sue chiome che, quando le discioglie, ella non ode e non vede. Ella è come sotto il peso di dieci coltri. Soffoca, talvolta. Talvolta piange di pena come una che porti una soma su per un monte, o gorgheggia come un usignolo nascosto in una siepe...»²¹. Anche il motivo feticistico delle copiose chiome femminili è caro a d'Annunzio (dietro si scorge una lunga tradizione letteraria, ma la suggestione più prossima viene probabilmente da Baudelaire: «O toison, moutonnant jusque sur l'encolure!...»²²). Il *Sogno* anticipa di nuovo per questo aspetto *La nave*, che è tutta percorsa dal tema ossessivo della capigliatura

18. Alonge, *L'immagine doppia della donna nel «Sogno d'un tramonto d'autunno»*, cit., p. 9.

19. d'Annunzio, *Tragedie sogni e misteri*, vol. II, cit., pp. 307 sg.

20. Id., *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 700, p. 703 e p. 701.

21. Sulle chiome di Pantèa ha osservazioni puntuali la Sinisi, *Malie e malefici d'amore*, cit., pp. 57 sg. In particolare, sulla scorta di G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963, pp. 97 sg., ricorda come «a livello profondo i capelli appartengano alla costellazione notturna dell'immaginario» e siano collegati «all'acqua che scorre, simbolo funesto di un divenire senza ritorno, ma anche alle valenze negative associate al flusso femminile governato dalla luna, ponendosi come proiezione simbolica dell'aspetto minaccioso della femminilità». Tutto il bel saggio della Sinisi è ricco di notazioni penetranti, che illuminano zone segrete del testo.

22. Ch. Baudelaire, *La chevelure*, in *Les fleurs du mal* (Œuvres, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954, p. 101). La Sinisi ricorda anche le bellezze preraffaellite effigiate da Dante Gabriel Rossetti (Sinisi, *Malie e malefici d'amore*, cit., p. 57).

selvaggia di Basiliola, rossa come la fiamma (prefigurazione simbolica della sua fine tra le fiamme). Ma il motivo del peso della capigliatura che grava sulla figura femminile è già presente nel *Piacere*: la «finissima testa» di Maria Ferres sembra essere «travagliata dalla profonda massa» dei suoi capelli, «come da un divino castigo»²³. Anche se qui si tratta non di una meretrice come Pantèa o di una donna che ha sperimentato tutti i connubi più turpi come Basiliola, ma di una «pura Madonna senese», di una «turbis eburnea»²⁴, la pesante corona di capelli evoca il peso della carnalità che contamina la donna, sia pure contro la sua volontà, e si associa a idee di colpa e castigo divino. Idee evocate anche dal colore di quelle chiome, di un nero cupo che tende al violetto (una reminiscenza della Saffo «dai capelli di viola» del frammento di Alceo²⁵), nel codice simbolico della letteratura ottocentesca sempre attribuito delle donne malefiche, mentre il biondo lo è della donna angelo. La capigliatura poi ricorda una selva «vasta» e «tenebrosa», «in cui smarrirsi»²⁶, cioè un'immagine tradizionale della tenebra e del labirinto del peccato in cui ci si perde, ed è ancora definita «bel serpente nero»²⁷, con un'altra immagine che richiama l'idea della tentazione demoniaca. A parità di feticismo, diverse valenze possiedono invece le lunghe chiome di Bianca Maria nella *Città morta*, che sono associate all'idea dell'acqua, dell'«onda copiosa» che, in contrapposizione all'arsura dell'«Argolide sitibonda»²⁸, rappresenta la pienezza gioiosa e innocente del vivere, contro la cupa repressione istintuale che si manifesta nella maniacale ricerca archeologica del fratello Leonardo.

2. Il fuoco

Come nel romanzo coevo, il fuoco ha nella *pièce* un posto centrale. Nel romanzo il fuoco, al pari del motivo della «decadenza» incarnato dalla triade donna sfiorita-autunno-Venezia, è caricato di una forte valenza ideologica: è il simbolo per eccellenza della tensione superomistica alla «vita ascendente» (come già testimoniavano le «rocce ignee» che si accampavano al centro del romanzo-manifesto politico del superomismo dannunziano, *Le vergini delle rocce*), e si rivela a Stelio Effrena come presagio della sua missione, la sera dell'orazione a Palazzo Ducale, nell'esplosione dei fuochi d'artificio per tutta la città, in cui si manifesta «l'Epifania del fuoco»²⁹. Si pone quindi come simbolo parallelo a quello della «decadenza» che, secondo la teoria enunciata nell'orazione, è anch'essa elevata a stimolo alla vita eroica. In realtà in entrambi i casi viene volontaristicamente rovesciata di segno da

23. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. I, cit., p. 161.

24. Ivi, p. 157.

25. Il frammento viene citato esplicitamente: «I tre melodiosi e luminosi epiteti d'Alceo andavano a Donna Maria naturalmente. "Ἰόπλοκ' ἀγνα μειλιχόμειδε..."» (*Prose di romanzi*, vol. I, cit., p. 162).

26. Ivi, p. 162.

27. Ivi, p. 161.

28. d'Annunzio, *Tragedie sogni e misteri*, vol. I, cit., p. 114 e p. 92.

29. Id., *Prose di romanzi*, vol. II, cit., p. 270.

d'Annunzio una realtà negativa: nel primo caso l'estenuazione mortale, il fascino del *cupio dissolvi*, nel secondo gli impulsi sadico-distruttivi, che nel fuoco sono chiaramente evidenti; impulsi connessi con quello che Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, in contrapposizione al «dionisiaco dei Greci», definisce «dionisiaco dei barbari», in cui si scatenano «le più selvagge bestie della natura», fino a «quell'orrendo miscuglio di lussuria e di atrocità» che al filosofo pare «il vero e proprio 'filtro delle streghe'», una potenza pericolosa che ha in mano «le armi della distruzione»³⁰. È una forma di dionisiaco che esercita su d'Annunzio una forte attrazione, ma egli ne sente la pericolosità distruttiva e autodistruttiva e cerca di esorcizzarla caricando il fuoco di quelle valenze superomistiche che si sono sottolineate. Siccome poi nel romanzo la missione dell'eroe è artistica, il fuoco vi assume un altro significato fondamentale, in chiave alchemica: il prodigio dell'arte trasforma la materia vile della mediocre vita quotidiana, a cui anche l'artista superuomo deve soggiacere, in una sostanza preziosa, sublime³¹.

Nel *Sogno* il motivo del fuoco si presenta in due forme solo apparentemente diverse fra loro e irrelate. L'immagine del fuoco, strettamente congiunta con il motivo del sangue, ad essa affine (e spesso ad essa legato nella simbologia che percorre le opere dannunziane), torna ossessivamente nel delirio amoroso della Gradeniga, che, sotto forma di un convulso monologo, occupa la prima parte del testo. È un fuoco quindi metaforico, che nel frenetico delirare della donna, da un lato proiettata nel passato a rievocare i tempi felici con il giovane amante, dall'altro protesa verso il futuro, nel sogno di riconquistare l'oggetto amato strappandolo alla rivale, esprime l'ardore inesaurito della passione. Un'essenziale campionatura può dare l'idea di questa ossessione, che conferisce alla metafora proporzioni iperboliche: «Sono arsa fin dentro alle ossa», proclama la Gradeniga, «ho sete, ho sempre sete; e ogni sorso mi ravviva questo ardore come se fosse olio su la fiamma»; «tutto si confonde e si strugge nell'anima mia come in un lago di fuoco; tutto ha un solo colore, come le cose che ardono nelle fornaci»; «un bagliore appariva alle nostre pupille come se i nostri cigli e i nostri capelli commisti si fossero accesi alla fiamma delle nostre tempie folli»; «vivere, vivere ancora, per avvilupparlo, come d'un fuoco»; «Egli non vedrà il mio viso. Le fiamme de' miei occhi glie lo nasconderanno». Al fuoco, come s'è detto, si associa l'idea del sangue, connessa a sua volta con immagini fagiche, cannibaliche: «Egli sembra inviluppato nella sua giovinezza come un frutto nella sua scorza deliziosa: il sangue d'amore pulsa e balza per tutto il suo corpo, fino alla radice delle sue unghie, come in una fiera furente. Un leopardo egli mi pareva talora, pieghevole e forte, e tutto maculato dalla crudeltà della mia bocca»; «Pianamente, come si monda una mandorla sino al bianco, io cercai allora la tua freschezza segreta. [...] Ah che sete e che fame senza fine io portai allora in tutte le mie vene, di te, della tua freschezza! In sogno io mangiavo e bevevo la tua vita, come si beve il vino,

30. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di P. Chiarini, Bari, Laterza, 1967, pp. 52 sg.

31. Per questo aspetto rimando ancora al mio volume, *Le ambiguità della «decadenza»*, cit., pp. 302-305.

come si mangia il miele. Io t'aprivo il cuore vivo in fondo al petto, senza farti soffrire; e le gocce del tuo sangue erano per me come i granelli della melagrana. Il sapore del tuo sangue era sul tuo viso quando io ti baciavo al buio, sentendo su la mia nuca il soffio della morte»; «un sapore di sangue era sul tuo viso e il sapore di qualche cosa di crudele». L'associazione del fuoco con il sangue e con le fantasie fagiche (colpisce la ridondanza delle immagini, l'iperdeterminazione del messaggio, come se d'Annunzio si preoccupasse di radicarlo bene nelle menti degli spettatori/lettori) tradisce il fatto che in quell'ardore erotico e passionale della donna si cela una carica sadica, distruttiva e vampiresca³². Quindi il rapporto di Gradeniga con l'amato, nei tempi felici della loro relazione, non era dissimile da quello attualmente intrattenuto da Pantèa: entrambe le donne sono creature fatali, che dominano il maschio tenendolo soggiogato con il loro fascino perverso, o addirittura micidiale (non va dimenticato che già Gradeniga aveva ucciso il marito, il vecchio doge). Come Pantèa è distruttiva con l'eros, così Gradeniga lo è sia con l'eros sia con l'odio geloso: esse rappresentano lo stesso fantasma femminile in due versioni distinte. Insomma, Gradeniga e Pantèa sono due incarnazioni speculari della ben nota misoginia dannunziana (che, è lecito sospettarlo, nasce da un fondo segreto di ginofobia).

Il fuoco trionfa poi, fuori di metafora, nel finale del «poema tragico», nell'incendio che arde il Bucintoro e con esso sia la rivale³³ sia il giovane amante, in conseguenza dell'incantesimo voluto dalla Gradeniga: il fuoco metaforico diviene fuoco reale, fisico. Il piano metaforico e quello reale non sono dunque irrelati: le pulsioni distruttive insite nella passione della dogaresa, tradite da quella pioggia di metafore ignee del suo monologo, si proiettano fuori della sua mente, prendono corpo nella realtà oggettiva. Attraverso il velo dell'espedito drammatico rappresentato dal rito di magia nera, si manifesta ciò che si potrebbe definire onnipotenza magica del pensiero: i processi mentali del personaggio agiscono al di fuori di esso, incidendo sulla realtà esterna. O meglio, siccome tutta l'azione è filtrata dalla soggettività della donna e segnata dalla sua esasperata tensione interiore, è come se la festa sul fiume, che finisce nella strage e nell'incendio, fosse una fantasia proiettiva paritorita dalla sua mente delirante (non sarà un caso, allora, che nel titolo compaia il

32. Opportunamente la Sinisi definisce la Gradeniga «come una sorta di donna-vampiro, la cui sensualità crudele sembra trovare il suo appagamento nell'affascinare e nel nutrirsi della giovinezza e del sangue delle sue prede»; osserva inoltre che «la rievocazione degli amplessi amorosi» con il giovane amante «assume il sapore di un rito cannibalesco» (Sinisi, *Malie e malefici d'amore*, cit., pp. 51 sg.).

33. La critica ha abitualmente accostato a quella di Pantèa altre morti per fuoco, frequenti nell'opera dannunziana: quella del duca d'Ofena nella novella eponima, che preferisce perire nel rogo del suo palazzo piuttosto che subire l'onta di una morte per mano dei suoi contadini in rivolta; quella di Mila nella *Figlia di Jorio*, quale sublime sacrificio della prostituta redenta per amore; quella di Basilola nella *Nave*, che si getta sulle fiamme dell'altare per non essere incatenata come polena alla prua della nave dei vincitori che sta per partire alla conquista del mondo. Di solito però non viene citato Corrado Brando di *Più che l'amore*, il quale, dopo lo scontro a fuoco con i poliziotti che sono venuti ad arrestarlo per l'omicidio commesso, incendia la sua casa e perisce nel rogo, per non piegarsi alla sconfitta inflittagli dalla banalità della vita borghese. Queste morti nel fuoco sono tutte, in varie forme, affermazioni di eroismo. Non così quella di Pantèa, che è la morte di una vittima, dell'odio altrui e della propria nefasta potenza seduttrice.

termine chiave «sogno»). Molto acutamente, Alonge mette in luce come Pantèa non sia che il “doppio” della Gradeniga³⁴: è la proiezione dei suoi desideri, la donna giovane e bella, affascinatrice di maschi, che era lei stessa un tempo e che ora non è più (il carattere puramente fantasmatico assunto da Pantèa è favorito dal fatto che non è un personaggio che agisca in scena, ma è solo evocata da parole altrui). A tradire questa sovrapposizione, Gradeniga sostiene che Pantèa naviga per la Brenta «su un suo Bucintoro pomposamente, quasi ella fosse la moglie del Serenissimo», e le spie riprendono fedelmente questa immagine, rappresentando la meretrice come una dogaressa, che all’aurora entrerà in trionfo a Venezia sul Bucintoro e «bagnerà il corpo di rugiada come la dogaressa Teodora» («La meretrice vuol superare i trionfi delle dogaresse!»). Dopo l’abbandono, Gradeniga si è ritirata dalla vita, autoescludendosi nella sontuosa villa lungo la Brenta e vivendoci «come un’e-sule». Questa reclusione materiale lontano dalla vita simboleggia la prigionia nella decadenza fisica della bellezza, dalla quale non si può fuggire (densa di significato in tale direzione diviene la Venere di bronzo che sorge nel giardino: il suo colore quasi nero sembra alludere non a un eros pieno e gioioso, ma a un eros mortificato, che tende alla morte³⁵). La vita è altrove, lontana, irraggiungibile, nella festa che si svolge sul fiume, sull’acqua che scorre liberamente, di contro all’immobilismo della vita della reclusa. La vita piena e gioiosa, esaltata dal trionfo dell’eros, è prerogativa del “doppio”: la giovane che danza dinanzi all’amato eccitandone i sensi, circondata dal desiderio spasmodico dei maschi, è la proiezione del «desiderio frenetico di vivere e godere», inesorabilmente insoddisfatto, della vecchia. Appaiono cariche di senso, allora, le opposizioni immobilità *vs* movimento, spazio chiuso *vs* spazio aperto. Lo spazio chiuso della villa è una sorta di prigione, come sottolineano le sbarre del cancello a cui la donna si aggrappa; ma è anche una tomba, come indica il paragone tra quel cancello di ferro «e quelli che circondano le Arche degli Scaligeri veronesi». E difatti Gradeniga proclama: «Io sono moribonda. Questa è la mia ultima ora di luce». Significativo a tal proposito è il mutare della luce durante lo svolgimento del dramma, a cui fanno costantemente riferimento le didascalie. Se all’inizio «la porpora e il croco dell’autunno risplendono straordinariamente sotto in sole obliquo» del tramonto autunnale, sotto «vaste nuvole immobili e raggianti», con l’avanzare dell’azione si insiste costantemente sull’addensarsi progressivo del buio, sinché al termine del dramma è ormai notte: il trascolorare della luce

34. Alonge, *L’immagine doppia della donna nel «Sogno d’un tramonto d’autunno»*, cit., p. 19. Acuta è anche l’intuizione di V. Valentini, «*Sogno d’un tramonto d’autunno*»: *drame statique e antica corestica*, in *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d’Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 206 sg.: «In realtà fra le due donne [...] c’è un rapporto di identità: Pantèa è la proiezione delle pulsioni di Gradeniga, una creatura immaginaria in cui la protagonista fa rivivere l’antico splendore del suo corpo».

35. La Sinisi nota che questa Venere, «lungi dal rappresentare la divina quintessenza della sensualità e della bellezza sembra qui aureolarsi [...] di connotazioni infere, assumendo la fosca tenebrosità di un crudele idolo di bronzo», e ipotizza che d’Annunzio tenga presente «una variante mitica di origine medievale che attribuisce alla figura di Venere la sinistra connotazione di un idolo feroce e vendicativo», come già Mérimée nella *Venus d’Ille* (Sinisi, *Malie e malefici d’amore*, cit., p. 61).

dal tramonto alle tenebre notturne allude al precipitare dell'eroina dalle illusioni di vita, a cui ancora disperatamente si aggrappava all'inizio, alla morte, allo sprofondare verso la dissoluzione, l'annientamento, psicologico se non fisico.

Se contro il fantasma della rivale, proiezione del suo Io inquieto, grazie all'onnipotenza magica del pensiero si scatenano gli impulsi distruttivi della donna sfiorita, la distruzione del doppio ostile, come spesso avviene nei *plot* che hanno al centro la figura del "doppio", comporta la distruzione del soggetto stesso (si pensi al *William Wilson* di Poe o al *Dorian Gray* di Wilde). Infatti nell'incendio che si scatena sul Bucintoro di Pantèa perisce non solo la rivale odiata ma anche il giovane amato, e questo segna la fine per la Gradeniga, che compare nell'ultima didascalia «muta, folle di dolore e di terrore». Questo incendio conclusivo non è dunque affatto un fuoco purificatore, come hanno sostenuto alcuni interpreti³⁶ (tra cui anche Alonge³⁷, per suggestione della lettura di d'Annunzio in chiave platonica e spiritualizzante proposta da Umberto Artioli³⁸), perché non ha alcuna valenza rigeneratrice, come dovrebbe essere proprio di una *ekpyrosis* catartica, ma è un fuoco solamente distruttore, che scaturisce dalla lussuria eccitata, dall'odio e dagli impulsi più sadici, aggressivi e micidiali che ossessionano la mente della donna posta al centro di tutta l'azione drammatica.

A ben vedere, però, in questa conclusione del dramma andrebbe rilevata un'ambiguità: alla fine tragica di Pantèa nel rogo del Bucintoro si può intendere assegnato dal testo come causa l'incantesimo della maga, ma, stando sempre al testo, la catastrofe si può anche attribuire, più «laicamente», alla potenza seduttiva e devastante della *femme fatale* stessa, che eccita la libidine dei maschi sino a spingerli alla violenza, al sangue e all'incendio pur di possederla, e pertanto semina intorno a sé, e contro di sé, rovina e morte (la sorte a cui era destinata la sua bellezza funesta era già implicita, nella scena della danza, in una similitudine, «si gettò a tutti quegli occhi come alle fiamme»). Ma se è vero che Pantèa in fondo non è che un "doppio" di Gradeniga, proiezione dei suoi impulsi profondi, la *femme fatale* con il suo comportamento provocatorio non fa che realizzare ciò che era nei desideri della rivale: l'ambiguità si scioglie, ribadendo la sotterranea identificazione.

36. Si veda ad esempio Giorgio Bàrberi Squarotti: «Il fuoco, in questo caso, brucia [...] tutta la corruzione dell'ormai decrepita Venezia. La città corrotta esala nelle fiamme l'ultima vita, che è tutta dedicata al piacere e al sesso. [...] Il fuoco purifica, distruggendo» (Bàrberi Squarotti, *La fiamma e l'ombra*, cit., p. 248); anche la Sinisi sostiene che «la pura fiamma, carica di essenze odorose che divora Pantèa» la sottrae «alla corruzione del corpo, sublimandola nell'immagine purificatrice del rogo» (Sinisi, *Malie e malefici d'amore*, cit., p. 61); per contro Di Benedetto (*Il «Sogno d'un tramonto d'autunno», una fiaba perversa*, cit., p. 58) esclude ogni valenza purificatrice («Pantèa perisce (tra le fiamme; e non sono fiamme purificatrici come quella a cui va incontro Mila di Codro»). Una posizione intermedia è assunta dalla Valentini, *«Sogno d'un tramonto d'autunno»: drame statique e antica corestica*, cit., p. 203 (le «fiamme di un incendio non sempre purificatore»).

37. Alonge, *L'immagine doppia della donna*, cit., p. 22: «L'incendio del Bucintoro [...] rovescia la fiamma caliginosa del sesso nella prospettiva salvifica del fuoco purificatore» (e poco oltre parla di «forte simbologia catartica dell'elemento igneo»).

38. U. Artioli, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

Rilevate tutte le corrispondenze tematiche e tutte le cospicue differenze tra il *Sogno* e il *Fuoco*, resta da chiedersi quale sia il senso di queste direzioni divergenti assunte dal trattamento della triade donna sfiorita-autunno-Venezia e dell'immagine del fuoco nei due testi coevi. In via ipotetica, si potrebbe dare questa risposta. Al romanzo, opera nelle sue strutture estremamente più complessa che non l'atto unico, sono affidati compiti più impegnativi, in coerenza con la nuova funzione assegnata alla letteratura da d'Annunzio nella fase posteriore alla scoperta di Nietzsche, di affermazione e divulgazione del messaggio superomistico (giustamente il *Fuoco* è stato definito il «manifesto letterario del superuomo»³⁹): è per questo che in esso ai motivi della «decadenza» e del fuoco sono sovrapposte le costruzioni ideologiche che abbiamo ricordato, la «putredine» come fonte di «grandi pensieri», come stimolo all'azione eroica e come fecondatrice della creazione artistica, il fuoco come simbolo dell'energia superomistica e della trasfigurazione alchemica della realtà comune operata dall'arte. Anche al teatro, inteso come «un rito o un messaggio»⁴⁰, d'Annunzio assegna compiti analoghi, e in misura se possibile persino più scoperta. Ma l'atto unico si colloca evidentemente al di qua di quella missione, ad esso viene assegnata minore responsabilità (come sembra denunciare la stessa definizione di «sogno»), e quindi resta sgombro da costruzioni ideologiche sovrapposte. Proprio per questo, però, è lasciata anche via libera all'emergere della vera sostanza di quelle tematiche: la «decadenza» vi è assunta senza essere caricata dell'onere di divenire il veicolo di accensioni superomistiche, e si presenta quale è in realtà, come oggetto del vagheggiamento compiaciuto dell'estenuazione, del disfacimento, della morte; a sua volta il fuoco è contemplato solo come forza distruttiva, come manifestazione per eccellenza del «dionisiaco dei barbari», che affascina comunque d'Annunzio, al di là di ogni presa di distanza ideologica e di ogni tentativo di esorcizzazione. Nel *Sogno*, insomma, la «decadenza», la vera sostanza della visione dannunziana, nelle sue due forme complementari, quella estenuata e mortuaria e quella eccitata sadicamente sino all'estremo limite, ha modo di presentarsi con il suo vero volto, senza la costrizione di servire alla «vita ascendente».

39. C. Salinari, *Il superuomo*, in *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 82.

40. d'Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. 286. La formula era già stata usata nell'articolo *La Rinascenza della tragedia*, sulla «Tribuna» del 3 agosto 1897 (cfr. G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, vol. II, Milano, Mondadori, 2003, p. 265).