



Sandra Kremon

La città in letteratura: Venezia nella letteratura italiana e  
austriaca da “Il fuoco” di Gabriele d’Annunzio al “Diario  
del viaggio veneziano del signor von N.” di Hugo von  
Hofmannsthal

**MASTERARBEIT**

zur Erlangung des akademischen Grades  
Master of Arts

Studium: Romanistik

**Alpen-Adria-Universität Klagenfurt**

Fakultät für Kulturwissenschaften

Begutachterin: Assoz.Prof. Priv.-Doz. Dr. Angela Fabris

Institut: Romanistik

März 2015

## **Ehrenwörtliche Erklärung**

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbstständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle aus gedruckten, ungedruckten Quellen oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch Fußnoten bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet.

Die während des Arbeitsvorganges gewährte Unterstützung einschließlich signifikanter Betreuungshinweise ist vollständig angegeben.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden. Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben. Ich bestätige, dass der Inhalt der digitalen Version vollständig mit dem der gedruckten Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Sandra Kremon

Klagenfurt, 17. März 2015

## INDICE

<b>1</b>	<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>LA CITTÀ IN LETTERATURA NEL CASO DI VENEZIA</b> .....	<b>8</b>
<b>3</b>	<b>GABRIELE D'ANNUNZIO</b> .....	<b>10</b>
3.1	D'ANNUNZIO E LA CITTÀ DI VENEZIA .....	10
3.1.1	La Casetta Rossa e le altre dimore veneziane .....	12
3.1.2	Venezia nell'opera di Gabriele d'Annunzio .....	14
3.2	<i>IL FUOCO</i> .....	14
3.2.1	La trama .....	17
3.2.2	I <i>Taccuini</i> veneziani e <i>Il fuoco</i> .....	18
3.2.2.1	Note sui <i>Taccuini</i> veneziani .....	18
3.2.2.2	Luoghi visitati e corrispondenti a <i>Il fuoco</i> .....	19
3.2.3	I soggiorni a Venezia .....	22
3.2.3.1	L'Epifania del Fuoco .....	22
3.2.3.2	L'Impero del Silenzio .....	34
3.2.4	I soggiorni nella laguna e in terraferma .....	39
3.2.4.1	Le escursioni alle isole circostanti .....	39
3.2.4.2	L'escursione in terraferma .....	43
3.2.5	I motivi del romanzo veneziano .....	44
3.2.5.1	Venezia: città di vita vs. città morta .....	44
3.2.5.2	Il motivo della fugacità .....	48
3.2.5.3	Il motivo del giardino abbandonato .....	52
3.2.5.4	Il confronto tra città-donna: il motivo della bellezza femminile .....	53
3.2.5.5	fuoco/vita vs. acqua/morte .....	56
3.2.5.6	L'immagine dell'Estate defunta .....	58
3.2.5.7	Wagner nella Venezia di d'Annunzio .....	59
3.3	<i>NOTTURNO</i> .....	62
3.3.1	La trama .....	65
3.3.2	I <i>Taccuini</i> veneziani e il <i>Notturmo</i> .....	65
3.3.3	La città di Venezia nel <i>Notturmo</i> .....	66
<b>4</b>	<b>HUGO VON HOFMANNSTHAL</b> .....	<b>71</b>
4.1	HOFMANNSTHAL E LA CITTÀ DI VENEZIA .....	72
4.1.1	Venezia nelle opere di Hugo von Hofmannsthal .....	73
4.2	<i>ANDREA O I RICONGIUNTI</i> .....	75
4.2.1	La trama .....	76
4.2.2	La città di Venezia nell' <i>Andrea o I ricongiunti</i> .....	77
4.2.2.1	Il motivo della campagna e la città di Venezia .....	82

4.3	<i>L'AVVENTURIERO E LA CANTANTE</i> .....	83
4.3.1	La trama.....	84
4.3.2	La città di Venezia ne <i>L'avventuriero e la cantante</i> .....	84
4.3.2.1	Il motivo delle maschere .....	88
<b>5</b>	<b>I RAPPORTI TRA D'ANNUNZIO E HOFMANNSTHAL</b> .....	<b>89</b>
5.1	LA BIBLIOTECA PRIVATA E LA PASSIONE PER LE OPERE DANNUNZIANE.....	90
5.2	I CONTATTI EPISTOLARI E PERSONALI.....	92
5.3	HOFMANNSTHAL COME TRADUTTORE DANNUNZIANO .....	94
5.4	I SAGGI DANNUNZIANI .....	96
5.5	GLI INTERESSI COMUNI .....	97
5.6	I RIFERIMENTI TESTUALI .....	98
5.7	IL VOLO SU VIENNA DI GABRIELE D'ANNUNZIO .....	99
<b>6</b>	<b>CONCLUSIONE</b> .....	<b>101</b>
<b>7</b>	<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>104</b>

# 1 INTRODUZIONE

Il grande scrittore veneziano Carlo Goldoni sostiene che «Venezia è una città così straordinaria che non è possibile farsene un'idea senza averla vista». Venezia è una città unica, un porto di transito tra Oriente e Occidente, un luogo ideale per artisti, intellettuali, letterati, musicisti e pittori. Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio, Carlo Goldoni, Giacomo Casanova, Camillo Boito, Gabriele d'Annunzio, Filippo Tommaso Marinetti e Aldo Palazzeschi sono alcuni dei grandi e rinomati scrittori italiani che hanno lasciato le loro tracce nella città lagunare. Venezia ha un ruolo importante nella letteratura mondiale e possiamo incontrare quest'immagine in molte letterature straniere, come ad esempio in quella russa, inglese, francese, ecc. Ci sono anche degli scrittori di lingua tedesca che trattano l'immagine di Venezia nelle loro opere. Il primo poeta tedesco che scrive della Serenissima è Johann Wolfgang von Goethe con il famoso *Viaggio in Italia*. Una sua opera comincia con il desiderio e con l'obiettivo di vedere gli oggetti con gli occhi e per questo i termini *oggetti*, *occhi*, *vedere* e *presenza* sono parole chiave nel periodo in cui Goethe viaggia per educarsi.

Oltre agli scrittori tedeschi come Goethe o Thomas Mann (*La morte a Venezia*) ci sono anche quegli austriaci che scrivono della Serenissima dato che Venezia faceva parte dell'Impero austriaco. Questi sono, tra gli altri, Franz Grillparzer, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Christine Busta e Gerhard Roth.

L'argomento della presente tesi di laurea si è definito e sviluppato durante il semestre trascorso all'Università Ca' Foscari grazie al programma Erasmus. Da anni studio con passione la letteratura italiana e il mio soggiorno a Venezia mi ha spinto a unire questa passione per la letteratura italiana con quella per la città di Venezia. Dopo aver consultato l'antologia *Venezia nelle grandi pagine della letteratura* di Riccardo Calimani e Giorgio Orsoni, e dopo aver partecipato a un convegno a Ca' Foscari su "Venezia per d'Annunzio" ho deciso di dedicarmi all'immagine di Venezia nell'Otto e Novecento e di confrontare il grande autore d'Annunzio con lo scrittore austriaco Hugo von Hofmannsthal per poter sviluppare anche il ruolo svolto dalla cultura austriaca di quell'epoca. Quindi, nella mia tesi di laurea mi occupo del ruolo di Venezia nella letteratura italiana e austriaca dell'Ottocento e del Novecento. Per elaborare questo tema sono tornata a Venezia per trascorrere un periodo di ricerca e per consultare una vastissima gamma di libri nelle varie

biblioteche veneziane. Nella tesi analizzo rispettivamente due opere di Gabriele d'Annunzio e di Hugo von Hofmannsthal. Gabriele d'Annunzio (1863-1938) osserva la città come uno scienziato. Nelle sue opere non solo descrive la flora e la fauna, ma anche i monumenti che sono rappresentati nei minimi dettagli. D'Annunzio si occupa di Venezia, ma anche di Roma e di Fiume e qualche volta scrive sulle piante presenti negli interstizi dei muri dei palazzi veneziani. Si tratta di un attento indagatore della città. In tutte le sue opere la città si configura come una protagonista, uno scrigno di simboli e sensazioni. Parlare della città raffigurata da d'Annunzio, in tal senso, significa analizzare non un modo di scrivere o di descrivere, ma un personaggio vero e proprio. Un romanzo che solo chiama in causa la città come personaggio attivo è *Il fuoco* del 1900, che è il vero romanzo veneziano. Riguardo a Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) va citata come opera *La morte di Tiziano* che è interamente immersa nel clima dell'estetismo di fine secolo quale si esprime in d'Annunzio in Italia. Nella *Lettera dell'ultimo Contarin* viene trasposta la problematica della decadenza nello scenario di Venezia. La scena di *Andrea o I ricongiunti* ci riporta agli ultimi anni della Repubblica, cioè all'epoca di Maria Teresa d'Austria. Ci troviamo nell'anno 1778 che è ancora la Venezia 'goldoniana'. Hofmannsthal è stato insieme a Rainer Maria Rilke e Thomas Mann uno degli ultimi autori di lingua tedesca a offrire un'immagine complessa e composita di Venezia, un'interpretazione mitica compiuta. L'immagine di molte città di tutto il mondo è inserita sia nella letteratura italiana che in quella straniera. Alcune restano sempre in mente e vengono spesso riprese, tra cui possiamo soprattutto aggiungere la città di Venezia.

La presente tesi di laurea inizia con una breve introduzione che riguarda gli inizi e il significato della città lagunare nella letteratura mondiale. Il terzo capitolo, che è quello più ampio, parla del grande scrittore italiano Gabriele d'Annunzio che trascorre tanto tempo a Venezia sia per cogliere delle impressioni, che inserisce nelle sue opere, che per passare qualche tempo nella Casetta Rossa affacciata sul Canal Grande per riprendersi da un incidente in cui si era ferito l'occhio destro. Il capitolo inizia con il rapporto tra d'Annunzio e Venezia e introduce brevemente l'immagine della Serenissima nelle sue opere. Il poeta abruzzese dedica alla città di Venezia un intero romanzo che viene considerato come il vero e proprio romanzo veneziano. In questo caso si tratta de *Il fuoco* pubblicato nel 1900. Dopo alcuni riferimenti ai suoi taccuini veneziani, da cui prende una grande parte per poi inserirla nel romanzo, segue un'analisi dettagliata dei soggiorni a Venezia. Questi riguardano non solo la città stessa, ma anche quelli nella laguna e in

terraferma. La stessa sezione è dedicata ai vari motivi de *Il fuoco* che comprendono quello della città di vita vs. la città morta, quello della fugacità, del giardino abbandonato, della bellezza femminile, del fuoco/vita vs. acqua/morte e infine quello dell'immagine dell'Estate defunta. Il capitolo finisce con la prosa lirica *Notturmo*, il romanzo scritto da d'Annunzio durante il suo periodo di convalescenza a Venezia, pubblicato nel 1921 dopo una lunga rielaborazione operata da lui stesso e da sua figlia Renata. Anche quest'opera viene analizzata dal punto di vista della presenza della città lagunare, dopo aver indicato gli appunti presi dai taccuini dannunziani.

Il quarto capitolo è interamente dedicato allo scrittore austriaco Hugo von Hofmannsthal, che è molto legato alla città di Venezia. Vi si reca spesso personalmente; essa lo ispira in misura elevata e quindi possiamo trovarla in ben otto composizioni pubblicate tra il 1892 e il 1932 tra cui saggi, opere teatrali e un romanzo incompiuto. Il capitolo si apre con il rapporto tra l'autore viennese e Venezia e con una breve rappresentazione delle sue opere "veneziane". In seguito viene analizzato il romanzo incompiuto *Andrea I ricongiunti* i cui primi accenni risalgono al 1907, pubblicato postumo nel 1932. Inoltre viene affrontato il motivo della campagna che viene opposta alla città lagunare, un elemento che si trova spesso nelle opere hofmannsthaliane. Segue l'analisi del dramma *L'avventuriero e la cantante* uscito nel 1899 dopo che l'austriaco si reca a Venezia per trovare un soggetto. Il motivo principale è quello delle maschere, un leitmotiv che troviamo già nell'*Andrea o I ricongiunti*. Durante la sua ricerca in una libreria veneziana Hofmannsthal si ispira alla figura di Casanova e la inserisce ne *L'avventuriero e la cantante*.

Il quinto e ultimo capitolo è destinato ai rapporti tra d'Annunzio e Hofmannsthal. Il mio scopo è capire il legame dei due autori nel senso personale, cioè epistolare, e in quello impersonale, ossia letterario e politico. Il capitolo comincia con la presentazione della biblioteca privata di Hofmannsthal, in cui l'austriaco raccoglie parecchie opere di d'Annunzio, tra cui alcune portano una dedica allo scrittore viennese. Inoltre esistono dei saggi su d'Annunzio e Hofmannsthal si occupa spesso della traduzione di alcune opere dannunziane. Una parte è concentrata sugli interessi comuni dei due autori a cui seguono i riferimenti, i legami e la sintonia nelle opere *Il fuoco*, *Notturmo*, *Andrea o I ricongiunti* e ne *L'avventuriero e la cantante*. L'ultima categoria è quella del famoso "Volo su Vienna" effettuato nel 1918 in cui d'Annunzio con i suoi colleghi lancia sulla città di Vienna dei volantini che si riferiscono alla Grande Guerra.

## 2 LA CITTÀ IN LETTERATURA NEL CASO DI VENEZIA

Negli anni passati fino ad oggi, Venezia è sempre stata considerata una città bellissima piena di gioia. In passato la popolazione non si era accorta della decadenza economica della Serenissima, anzi pensava di poter scappare da ogni costrizione politica. Dopo il crollo della Repubblica nel 1797, con l'invasione delle truppe napoleoniche, viene ceduta all'Impero austro-ungarico, che significa per i veneziani la fuga dalla città lagunare verso la terraferma. Questa situazione provoca una crisi e l'interruzione dell'opera di profondo rinnovamento urbanistico. Nel Seicento la città lagunare è molto apprezzata dai forestieri, particolarmente da principi, artisti, pellegrini e mercanti. In seguito ai pellegrinaggi che partono da Venezia verso la Terrasanta, le persone iniziano a scoprire la città di Venezia perché vogliono vedere quello che hanno visto gli altri, cioè quelli che hanno già scritto della città lagunare. Oltre agli autori che si recano a Venezia per visitare la città e per conoscerla, ci sono anche quelli che scrivono *in absentia*, cioè senza averla mai vista, e si tengono alle descrizioni e alle particolarità dei loro predecessori. Poi i viaggiatori arrivano a Venezia e sono dell'opinione di sapere già tutto della città lagunare. In alcuni casi però sono delusi di non trovare quello che hanno letto sia nei diari di viaggio che in diversi romanzi ambientati a Venezia, dato che in alcune opere non si parla della verità; si tratta soprattutto di un mito letterario e della verità poetica di una città italiana. Dal punto di vista esterno, la Serenissima presenta il mito romantico di una città che affonda e di una che si difende dall'acqua e dall'alta marea. Quest'immagine viene trasportata soprattutto dai racconti degli scrittori e poeti. Venezia è stata trasformata in un posto poetico, in una capitale di carattere romantico. Non è soltanto il motivo dell'acqua che ha una funzione impressionante per gli stranieri; l'interesse letterario per la città è anche dovuto alla componente storico-culturale e trasforma la Serenissima in un mito romantico.

Il primo autore che si dedica all'immagine di Venezia in questa direzione è Lord Byron (1788-1824). All'autore inglese segue lo scrittore francese Maurice Barrès (1862-1923) con la sua opera *La mort de Venise*. Alla fine dell'Ottocento è Gabriele d'Annunzio che inizia a trattare l'immagine di Venezia nella letteratura.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. Damerini, Gino: "Il poeta nello Spirito di Venezia", in: Mariano, Emilio (a cura di): *L'arte di Gabriele D'Annunzio* = Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), p. 31-32.

La Serenissima è una delle poche città che ha fondato un autorevole complesso mitico. Il mito di Venezia è storicamente determinato, cioè inizia lentamente a partire dalla catastrofe della caduta della Repubblica e così rimane attivo nella letteratura mondiale. Un fenomeno che caratterizza Venezia è la sua posizione tra terraferma e mare, ma soprattutto il fatto di essere costruita sull'acqua. Quest'elemento è presente molto spesso nella letteratura e rispecchia anche il mito della città lagunare. Uno dei personaggi che scrive della presenza del mare è lo scrittore e critico letterario statunitense Edgar Allen Poe nel suo poemetto *La città nel mare*.<sup>2</sup>

A Venezia, durante il Romanticismo, si cerca di superare il tempo. La letteratura del *fin de siècle* è concentrata sulla descrizione del luogo, mentre la letteratura dell'età moderna è completamente svuotata in termini di contenuto e i racconti e le descrizioni di Venezia sembrano essere obsoleti.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. Scarsella, Alessandro: "La ricezione del mito di Venezia a Venezia. Appunti su autoesotismo e parodia nella letteratura veneziana del Novecento", in: Winter, Susanne: *Venezia, l'altro, l'altrove: aspetti della percezione reciproca*, p. 261-266.

<sup>3</sup> Cfr. Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797-1984*, p. 565 ff.

### 3 GABRIELE D'ANNUNZIO

D'Annunzio, nato il 12 marzo 1863 a Pescara, si iscrive alla facoltà di Lettere e collabora al giornale *Il Mattino*. Conosce la grande attrice teatrale Eleonora Duse con cui si trasferisce in Toscana. In quel periodo escono il romanzo *Il fuoco* e il ciclo delle *Laudi*. Nel 1914, quando scoppia la Prima guerra mondiale, si schiera a favore dell'intervento antitedesco. Tra il 1915 e il 1918 d'Annunzio si arruola come soldato, pilota e propagandista nella Prima guerra mondiale. Un anno dopo viene ferito all'occhio destro, il che gli procura la cecità permanente e gravi danni temporanei al sinistro. A causa di questa ferita, d'Annunzio è costretto a un periodo di convalescenza a Venezia, dove scrive la prosa lirica *Notturmo*. In seguito partecipa a molte altre azioni di guerra rischiose ed è il comandante della città di Fiume, prima di trasferirsi definitivamente in una villa a Gardone Riviera al Lago di Garda dove si ferma fino alla sua morte il 1° marzo 1938.

Le opere di d'Annunzio coprono la lirica, il romanzo, il teatro, le novelle, la prosa di memoria e quella politica. Di tanto in tanto ne rispecchiano la vita, come le clamorose prese di posizione politiche o lo scandalo di alcuni amori. Tra gli ultimi scrittori che hanno la funzione di vate e di maestro nel campo dello stile è d'Annunzio, che si esprime attraverso la poesia, la narrativa, l'oratoria, la memorialistica e il giornalismo. Lo stile è elevato e nobile e il poeta usa un lessico aulico e arcaico. Tra i suoi testi di riferimento notiamo quelli letterari classici e contemporanei, i testi di critica, gli articoli di giornali, i manuali e le guide turistiche.<sup>4</sup>

#### 3.1 D'Annunzio e la città di Venezia

Nel 1887 d'Annunzio arriva a Venezia e soggiorna all'*Hôtel Beau Rivage* affacciato sul bacino di San Marco. In quel periodo il poeta comincia a scoprire la città, a muoversi per calli, campi e corti, a visitare musei, chiese, palazzi o mostre d'arte. All'epoca l'immagine della città di Venezia descritta da diversi scrittori e da numerosi viaggiatori del *Grand Tour* ha ancora un aspetto triste, scuro e funero. D'Annunzio girovagando nella Serenissima vede la città in modo opposto, per lui è una città di vita e passionale, dove un fanale riesce

---

<sup>4</sup> Cfr. Segre, Cesare / Martignoni, Clelia: *Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture*, p. 377-379; 309.

a disegnare una “colonna d’oro”. Al soggiorno del 1887 seguono quelle del 1894, l’anno in cui dimora presso l’*Hotel Danieli* posizionato sulla Riva degli Schiavoni. Durante i suoi soggiorni incontra degli amici, tra cui Angelo Conti, Mario de Maria e Mariano Fortuny. In quel periodo d’Annunzio conosce la famosa attrice italiana Eleonora Duse che dimora a Ca’ Barbaro nel sestiere di Dorsoduro. Nel taccuino il poeta scrive le sue visite, sentimenti, incontri, esperienze, annota la data in cui inizia la relazione amorosa con la Duse: il 26 settembre del 1895. Ella è la vera Musa delle opere dannunziane, ricordando che durante la loro relazione il poeta scriveva non solo *Il fuoco*, ma anche *La città morta*, *Sogno d’un mattino di primavera*, *La Gioconda*, *La Gloria*, *Francesca da Rimini*, *Maia*, *Elettra*, *Alcyone* e *La figlia di Iorio*.

Nello stesso anno dell’incontro con l’attrice italiana, d’Annunzio si trova a Venezia per ispirarsi e per preparare il suo discorso di chiusura all’Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia intitolato *L’Allegoria dell’Autunno*<sup>5</sup> che l’italiano scrive in una sola notte. Secondo Damerini, probabilmente *Il fuoco* non sarebbe nato senza questo testo, perché è come un’introduzione all’opera che continua l’allegoria accompagnata dal dinamismo di Venezia.<sup>6</sup> Quando d’Annunzio si ferma a Venezia ha tempo di conoscere, osservare e scoprire minuziosamente la città sotto ogni punto di vista. Alcune impressioni dei suoi soggiorni nella città lagunare vengono inserite nelle sue opere.<sup>7</sup> Nel 1895 il poeta ha già annunciato la stesura della sua nuova opera al traduttore Hérelle e ai fratelli Treves, ma non ha ancora una forma definitiva, mancano i nomi dei protagonisti e non esiste ancora un filo rosso della trama. L’unico punto di riferimento su cui d’Annunzio si basa è che si tratterà di un’azione che si svolge in più città, fra Venezia, Roma e Ferrara. Durante i suoi soggiorni veneziani nel ’96 e ’97 si notano tanti appunti che riguardano una vasta panoramica dei luoghi, un gran numero di dettagli, nomi, percorsi e opere d’arte che ritornano nel romanzo del 1900.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D’Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 17-24.

<sup>6</sup> Cfr. Damerini, Gino: “Il poeta nello Spirito di Venezia”, in: Mariano, Emilio (a cura di): *L’arte di Gabriele D’Annunzio* = Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), p. 34-35.

<sup>7</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D’Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 71-72.

<sup>8</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D’Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 26-27.

### 3.1.1 La Casetta Rossa e le altre dimore veneziane

Dal 1915 al 1918 d'Annunzio è il proprietario della Casetta Rossa affacciata sul Canal Grande vicino al Campo San Maurizio. Alcuni anni prima della stipulazione del contratto, la casa diviene presto il centro di una vita intensa. Vi si fermano personaggi aristocratici, della politica e dell'arte, tra cui Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Eleonora Duse che d'estate si riuniscono nel giardino, mentre d'inverno si incontrano nei salottini del pianterreno.<sup>9</sup> Grazie a Mariano Fortuny, il poeta è riuscito ad affittare la casa dagli Hohenlohe ad un prezzo irrisorio e di amicizia, cioè l'affitto mensile è di 450 lire, mentre nei tempi della guerra la pigione viene ridotta, perché in quel periodo la città di Venezia è quasi deserta. Ciononostante d'Annunzio non è sempre in grado di pagare regolarmente l'affitto.

Nella Casetta Rossa, il poeta non cambia nulla, mantiene lo stile e i mobili non li sposta. La dimora è composta da un pianterreno, un primo piano per i padroni e un secondo piano per la servitù. Al pianterreno si trovano due salotti e al primo piano ci sono una camera da letto e uno studio prospicienti il giardino. Le pareti sono tappezzate di vecchie stoffe di seta e ci sono dei caminetti che riscaldano i salotti durante il periodo invernale. Durante la convalescenza di d'Annunzio, la figlia Renata viene a trovarlo e a questo punto egli vuole che l'ingresso somigli all'entrata nel mondo delle fate. Renata è come una dolce infaticabile infermiera che si prende cura del padre che lotta contro la cecità.

Nel periodo di guerra d'Annunzio non si trova molto spesso a Venezia e tutti i suoi impegni bellici lo tengono lungamente lontano dalla Casetta Rossa. Nel frattempo vi torna per qualche ore a spedire lettere, fiori e doni da ogni parte. Tra il 1916 e il 1918 vengono lasciate cadere delle bombe dall'aviazione nemica per distruggere la casa di d'Annunzio, ma invece di bombardare la Casetta Rossa, vengono devastate le case vicine, mentre alcune bombe finiscono nell'acqua. Il 4 settembre 1916 inizia un'incursione, durante cui una bomba cade sulla gradinata d'accesso del Palazzo Corner, che si trova a pochi passi dal domicilio di d'Annunzio.<sup>10</sup> Il 7 settembre 1917, mentre la Casetta Rossa è ancora il bersaglio ricercato dagli aviatori nemici, una delle tante bombe cade sul palazzo Morosini, un palazzo che si trova vicino alla casa di d'Annunzio sulle sponde opposte del Canal Grande. Una lapide ricorda quest'avvenimento:

---

<sup>9</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 53-54.

<sup>10</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 138-143.

BOMBA AUSTRIACA – 7 SETTEMBRE 1917 – LA SPADA DRITTA DEL PELOPONNESIACO – PROTESSE.<sup>11</sup>

Dalla fine del 1917 il poeta ha un altro domicilio a palazzo Giusti a Padova, nel 1918 lascia per sempre la Casetta Rossa e in memoria di ciò viene apposta nel 1938 una lapide sulla balaustra del giardino,<sup>12</sup> dove si può leggere l'iscrizione seguente:

*In questa casa – Gabriele d'Annunzio – posava dalle eroiche imprese di guerra – sprigionava dalla sua veggente cecità – la luce di poesia – del Notturmo – MCMXVI-MCMXVII.*<sup>13</sup>

Poco prima della morte del poeta, egli scrive una lettera al podestà Mario Alverà in cui parla dell'importanza della Casetta Rossa:<sup>14</sup>

Non dispero di poter venire quieto e tranquillo nella mia Venezia un giorno di autunno. Non mancherò di salire a quel palazzo dove in tempi lontani portai in dono il manoscritto della tragedia adriaca “La Nave”.

Alverà conclude con le parole:

Venezia amata in pace ed in guerra, esaltata nelle pagine mirabili di così vaste creazioni, fieramente difesa contro ogni nemico, perpetua nel marmo un Nome immortale.<sup>15</sup>

Nel 1920 d'Annunzio prende in affitto un appartamento al secondo piano del Palazzo Barbarigo della Terrazza a San Polo affacciato sul Canal Grande. Così scrive al Commissario Regio Carlo Scarpa<sup>16</sup> per richiedere l'iscrizione nel registro stabile della popolazione:<sup>17</sup>

All'Ill.mo signor Commissario regio del Comune di Venezia. Io sottoscritto Gabriele d'Annunzio, intendendo trasferire la mia residenza a Venezia dove ho già fissato il mio alloggio in Sestiere di San Polo – Palazzo Barbarigo della Terrazza, n. 2765 B -, chiedo con la presente che sia autorizzata la mia iscrizione nel Registro della popolazione stabile di codesto Comune di Venezia. [...]

Il mio primo domicilio era a Settignano (Firenze) Villa della Capponcina; di dove mi sono trasferito a Venezia per rimanervi. Fiume d'Italia, 2 marzo 1920. Gabriele d'Annunzio.<sup>18</sup>

L'appellativo “della terrazza” deriva dal grandissimo giardino pensile che misura 14 x 24 metri. Oggi il palazzo è diviso in due parti, in una si trova un albergo, mentre l'altra parte è

---

<sup>11</sup> Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 167.

<sup>12</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 144/272.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>14</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 272.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 272-273.

<sup>16</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia imaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 227.

<sup>17</sup> Cfr. Damerini, Gino: “Il poeta nello Spirito di Venezia”, in: Mariano, Emilio (a cura di): *L'arte di Gabriele D'Annunzio* = Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), p. 42.

<sup>18</sup> Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 253.

la sede del Centro Tedesco di Studi Veneziani. Il palazzo Barbarigo è l'ultima dimora veneziana di d'Annunzio.<sup>19</sup> Trasferitosi l'ultima volta a Gardone, la città in cui muore nel 1938, si rivolge ancora una volta al "suo sindaco" e in ricordo della "città di vita" gli manda un ritratto di Dante con la dedica: *Al Comune di Venezia il più devoto dei cittadini veneziani.*<sup>20</sup>

### 3.1.2 Venezia nell'opera di Gabriele d'Annunzio

La città di Venezia occupa un posto speciale nelle opere di d'Annunzio, soprattutto nei romanzi *Il fuoco* e *Il Notturmo*. Questi componimenti narrativi, pubblicati negli anni 1900 e 1921, hanno dei riferimenti autobiografici, e molti soggiorni e descrizioni sono riportati nei taccuini dannunziani. I taccuini si riferiscono soprattutto a *Il fuoco*, mentre *Il Notturmo* si basa sul soggiorno di d'Annunzio a Venezia durante il periodo di convalescenza. *Il fuoco* è il vero romanzo veneziano e il poeta vi riflette tante e distinte impressioni dei suoi soggiorni veneziani. Egli, nel giardino della Casetta Rossa, pianta un melagrano che ogni autunno dà i suoi frutti scarlatti. Questa pianta è il simbolo dell'autunno nel romanzo *Il fuoco*.<sup>21</sup>

## 3.2 *Il fuoco*

D'Annunzio menziona la volontà di redigere un romanzo che abbia come sfondo la città lagunare in un lettera a Hérelle del 1894, in cui annuncia l'intenzione di unire il *Piacere*, *l'Innocente* e *Il Trionfo della Morte* sotto il titolo comune di *Romanzi della Rosa*. Quindi l'autore voleva scrivere una trilogia formata da tre romanzi indipendenti uno tra l'altro. La data della lettera (il 27 ottobre) è molto vicina a quella in cui d'Annunzio soggiorna a Venezia, cioè nell'agosto-settembre del 1894. Secondo Hérelle, presente anch'egli a Venezia, il poeta ed Eleonora Duse si sono conosciuti proprio in quel mese di settembre. Oltre al libro *Romanzi della Rosa* d'Annunzio annuncia la trilogia del *Giglio*, in cui i singoli titoli sono *Les trois princesses*, *La sublime aventure* che "è il titolo del romanzo

---

<sup>19</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 227.

<sup>20</sup> Cfr. Damerini, Gino: "Il poeta nello Spirito di Venezia", in: Mariano, Emilio (a cura di): *L'arte di Gabriele D'Annunzio* = Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963), p. 14.

<sup>21</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 276.

veneziano che ho già chiaro e vivo nello spirito”, *L’Annunciation*, e anche quello del *Lauro*. In un’altra lettera a Hérèlle d’Annunzio gli fa sapere di aver cambiato il titolo del romanzo veneziano e di averlo intitolato *Grazia*. Qualche tempo dopo, tra la fine di settembre e gli inizi di ottobre del 1895, lo scrittore si reca a Venezia prima di tornarci per esporre il suo discorso *Allegoria dell’Autunno*.<sup>22</sup> L’8 novembre 1895 d’Annunzio fa una relazione nell’ambito della prima “Esposizione internazionale d’arte”, l’attuale Biennale, nel Ridotto del Teatro La Fenice. Espone il discorso di chiusura intitolato *L’Allegoria dell’Autunno* che pochi anni dopo inserisce nel suo romanzo veneziano. In quel momento d’Annunzio parla per la prima volta davanti a un pubblico.<sup>23</sup> A questo punto si nota che la *Grazia* non è più il romanzo veneziano, ma bisogna anche ricordare che il desiderio di proseguire il suo progetto di scrivere un libro lagunare non è mai sparito.

Nel periodo in cui d’Annunzio pronuncia il suo discorso nel Ridotto del Teatro La Fenice, è incaricato dal direttore della “Revue de Paris” di comporre una novella per la sua rivista. In una lettera del 1896 rivela il titolo della novella: “Mi propongo di terminare per agosto il *Fuoco* [...]”. Le vicende de *Il fuoco* dovevano svolgersi nelle tre città d’arte per eccellenza, cioè Venezia, Firenze e Roma. Dopo gli appunti presi per il romanzo a Firenze, lo scrittore si reca a Venezia per raccogliere del materiale per il libro.<sup>24</sup>

Sono qui da quattro o cinque giorni per “studii” relativi al *Fuoco* (...) Venezia in questo mese è straordinariamente bella. Tutti gli orti sono in fiore. Ier l’altro, festa di Sant’Antonio, Pel Canal Grande, presso Rivalto, passavano grandi barche cariche di gigli e di ciliegie: i rossi frutti e i candidi fiori! Ho trovato “motivi” meravigliosi (...) Addio per oggi. Cado a fare una visita nell’isola tragica della follia: a San Clemente, di là dalla Giudecca. Vi mando i petali d’un fior di melograno. Ieri, in un orto, gli alberi ne brillavano; e v’erano da per tutto papaveri fiammanti. Da per tutto *Il Fuoco*.<sup>25</sup>

Originariamente l’opera avrebbe dovuto essere formata da tre volumi intitolata *Romanzi del melagrano*. Gli altri due libri, *La Vittoria dell’uomo* e *Trionfo della vita*, non vengono mai realizzati. In quegli anni il romanzo ha un gran successo, probabilmente per il fatto che il poeta rivela degli aspetti della sua vita. In realtà non sono questi che formano la gran parte della trama, anzi si tratta piuttosto di un romanzo “estetico” in cui ci si rapporta con il problema del miglioramento della vita, con questioni dell’arte, della bellezza, della morte.<sup>26</sup> Il romanzo veneziano è diviso in due capitoli intitolati *L’Epifania del Fuoco* e

---

<sup>22</sup> Cfr. Cantini, Patrizia: “Venezia nei Taccuini del «Fuoco» (1896-1899)”, in: Mariano, Emilio: *D’Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988), p. 125-128.

<sup>23</sup> Cfr. Convegno internazionale “L’arte di Gabriele D’Annunzio” promosso dal Comitato nazionale per il centenario della nascita (7-13 ottobre, Venezia, Gardone Riviera, Pescara): *Catalogo della Mostra allestita presso la Fondazione Giorgio Cini sul tema “D’Annunzio e Venezia”*, p. 11.

<sup>24</sup> Cfr. Cantini, Patrizia: “Venezia nei Taccuini del «Fuoco» (1896-1899)”, in: Mariano, Emilio: *D’Annunzio e Venezia = Atti del Convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988), p. 128-130.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>26</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 246-248.

*L'Impero del Silenzio*. Gabriele d'Annunzio, uno degli scrittori italiani più importanti tra l'Ottocento e Novecento non è veneziano, anzi, nato a Pescara, rappresenta Venezia nel suo romanzo dal punto di vista esterno. Si tratta parzialmente di un testo autobiografico, riferendosi all'incontro tra il poeta e la celebre attrice Eleonora Duse a Venezia. Tra i temi più significativi si trovano la relazione amorosa tra d'Annunzio/Stelio Èffrena e la Duse/Foscarina, e il problema della fondazione di un teatro italiano. Tutte queste scene sono in relazione alla città di Venezia. Un altro aspetto biografico si nota nel discorso di Stelio Èffrena davanti al pubblico nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale. Ne *Il fuoco* il poeta inserisce un protagonista che esprime le teorie del superuomo, una figura che d'Annunzio vagheggia come tipo ideale di un'umanità futura e superiore a quella contemporanea. Per il poeta Venezia è una "città di vita" e per questo ha scelto la Serenissima come scenario ideale. Mentre le pagine iniziali trattano soprattutto le vicende dell'autore Stelio Èffrena e dell'attrice Foscarina, le ultime dieci pagine illustrano il funerale di Richard Wagner e il trasporto della sua salma dalla città lagunare a Bayreuth.<sup>27</sup>

Nel 1899 d'Annunzio annuncia il progresso del libro e scrive in un'altra lettera il procedimento e il contenuto del libro suddiviso in cinque parti. Il numero dei luoghi e dei protagonisti si moltiplica rispetto alla versione definitiva del 1900. All'inizio del 1900 viene annunciata la suddivisione de *Il fuoco* in tre romanzi diversi.<sup>28</sup> Il 25 gennaio 1900 d'Annunzio scrive a Emilio Treves che avrebbe terminato *Il fuoco* entro dieci giorni e il 13 febbraio il romanzo è ultimato. Nella lettera annuncia che l'opera si sarebbe conclusa con un accenno a Ferrara, ma nella versione definitiva non si nota nessuna allusione alla città romagnola; anzi si sa che il romanzo veneziano finisce con la morte di Richard Wagner il 13 febbraio 1883.

Mentre Stelio Èffrena rappresenta Gabriele d'Annunzio, è la Foscarina che esprime la figura di Eleonora Duse. La descrizione della città di Venezia avviene in maniera reale, cioè il poeta descrive la Serenissima così com'è, senza maschera e senza sofisticazioni.<sup>29</sup> Osservando la mole del romanzo si nota come la parte descrittiva rivolta alla precisazione dell'ambiente veneziano sia rimasta un po' modesta. Una gran parte della vicenda è

---

<sup>27</sup> Cfr. Convegno internazionale "L'arte di Gabriele D'Annunzio" promosso dal Comitato nazionale per il centenario della nascita (7-13 ottobre, Venezia, Gardone Riviera, Pescara): *Catalogo della Mostra allestita presso la Fondazione Giorgio Cini sul tema "D'Annunzio e Venezia"*, p. 11-12.

<sup>28</sup> Cfr. Cantini, Patrizia: "Venezia nei Taccuini del «Fuoco» (1896-1899)", in: Mariano, Emilio: *D'Annunzio e Venezia* = Atti del Convegno (Venezia, 28-30 ottobre 1988), p. 131.

<sup>29</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 62-64.

concentrata sulle caratteristiche generali della bellezza della Serenissima, sui sentimenti e sugli stati d'animo dei personaggi. *L'Impero del Silenzio* è diviso in due parti che comprendono da una parte la gita di Stelio e Foscarina al Brenta e alla Villa Pisani a Strà, e la storia di Dardi Seguso a Murano con il suo organo dalle settemila canne di vetro.

Ne *Il fuoco* d'Annunzio non descrive gli aspetti tipici e pittoreschi di Venezia e non parla nemmeno di una città monumentale.<sup>30</sup> Il romanzo comincia con l'esaltazione dell'autunno, la stagione che precede l'inverno, una stagione con cui d'Annunzio riesce a far capire che si avvicina al periodo della morte. L'inverno viene caratterizzato da Foscarina attraverso il simbolo del melograno.<sup>31</sup>

### 3.2.1 La trama

*Il fuoco*, ambientato a Venezia, è una storia d'amore fra l'autore Stelio Èffrena e la famosa attrice Foscarina, chiamata dal protagonista "Perdita". La trama rispecchia un tono languido e malinconico rappresentato da una Venezia voluttuosa, e la triste storia d'amore dei protagonisti.<sup>32</sup> Stelio viene nella città lagunare per fare un discorso intitolato *L'Allegoria dell'Autunno* nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale. All'orazione assiste non solo la Foscarina, ma anche la bella cantatrice Donatella Arvale. La vicenda si svolge soprattutto in autunno, il simbolo del romanzo veneziano che rappresenta a poco a poco la decadenza sia della protagonista che della Serenissima. Con la rappresentazione del melograno l'autore indica la gioia, la regalità, l'abbondanza e la ricchezza della città. La trama segue discorsi diversi che riguardano la relazione amorosa dei due protagonisti. Alla fine dell'*Epifania del Fuoco*, Foscarina giunge alla "capitolazione" e quest'aspetto continua nella seconda parte del libro, nell'*Impero del Silenzio* in cui essa è destinata a sfiorire. Stelio invece è la figura trionfante che ama sia la città di Venezia che l'attrice. La decadenza e la dissoluzione si delineano durante le escursioni a Murano, dove Foscarina infrange un vaso di vetro, e quella a Strà, il comune in terraferma in cui si trovano la villa Pisani e il labirinto da cui la protagonista non riesce a uscire, e in cui rivela tutte le sue insicurezze e le sue paure. *L'Impero del Silenzio* finisce con la morte del musicista Richard Wagner e il corteo funebre della sua salma in una bara decorata da rami d'alloro provenienti da Roma.

---

<sup>30</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 65-72.

<sup>31</sup> Cfr. Venturi, Gianni: "Il tempo, gli eroi, il giardino abbandonato nel «Fuoco» di Gabriele d'Annunzio", in: Mariano, Emilio: *D'Annunzio e Venezia* = Atti del Convegno (Venezia, 28-30 ottobre 1988), p. 180.

<sup>32</sup> Cfr. Sterpos, Marco: *Questionario su Pascoli, D'Annunzio e il Decadentismo italiano: Questionario espositivo e critico e pagine di critica*, p. 187.

La prima parte viene raccontata in maniera cronologica, tranne alcuni flashback, ed espone le vicende dal pomeriggio fino all'alba. Gli avvenimenti si riferiscono essenzialmente a Stelio Èffrena. Alla fine la frase "E il mondo era suo"<sup>33</sup> indica che Stelio è il vincitore della notte veneziana e che da quel momento è in grado di conquistare il mondo come aveva fatto Venezia nei tempi passati.

### 3.2.2 I *Taccuini veneziani* e *Il fuoco*

#### 3.2.2.1 Note sui *Taccuini veneziani*

I taccuini comprendono il periodo tra il 1881 e il 1925 in cui d'Annunzio prende degli appunti dei viaggi, delle notizie familiari, degli indirizzi di amici, conoscenti e collaboratori, delle spese di casa e del canile, impegni mondani, e presentano alcune tracce dei romanzi. Sono dei quadernetti tascabili che il poeta porta sempre con sé, scritti a penna su carta quadrettata o carta lucida rigata.<sup>34</sup> Nei taccuini dannunziani il poeta descrive tutti i soggiorni veneziani e qualche volta li raffigura nei loro minimi dettagli. Vi sono raccolti i suoi soggiorni a Venezia dal 1896 al 1918 comprese alcune interruzioni. Gli appunti dal 1896 al 1899 corrispondono più o meno al romanzo veneziano *Il fuoco* pubblicato nel 1900. Quelli dal 1915 al 1918 si riferiscono alla guerra e alla partecipazione di d'Annunzio, e sono ricordi che tratta nel *Notturmo* del 1921.

Dopo la conferenza nel 1895 alla Biennale, d'Annunzio torna a Venezia il 18 luglio 1915. Arrivato alla Riva degli Schiavoni trova una città completamente diversa da quella che ha visto qualche anno prima durante il suo primo incontro con la Serenissima. I soggiorni descritti, tra cui i musei (l'Accademia, il Museo Correr, la Scuola di San Rocco), le chiese (San Marco, San Giacomo dall'Orio, San Giovanni e Paolo, San Simeone Profeta), i giardini (l'orto della Giudecca, il giardino Gradenigo), e i palazzi patrizi (il palazzo Ducale e i palazzi Mocenigo, Sagredo e Cappello), sono i modelli per il romanzo veneziano *Il fuoco* che vi vengono trasfigurati letterariamente.<sup>35</sup>

I dieci *Taccuini*, suddivisi in tre gruppi fondamentali, presentano una Venezia ben caratterizzata e ben strutturata. Il primo gruppo comprende la maggior parte delle

---

<sup>33</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 125.

<sup>34</sup> Cfr. d'Annunzio, Gabriele: *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, p. XXII-XXV.

<sup>35</sup> Cfr. Verzini, Riccardo: "Il Veneto segreto e notturno fra apparizione e ricordo", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 103.

descrizioni ed è il gruppo più vasto, ricco e vario in cui d'Annunzio si rivolge ai singoli aspetti della Serenissima. Si tratta di una Venezia d'arte, di musei, chiese, dei giardini e dei palazzi patrizi. I luoghi su cui il poeta si concentra particolarmente sono il Palazzo Cappello e le chiese di San Simeone piccolo e San Simeone grande. Inoltre vengono citati i vari rii, ponti, calli e campielli. I *Taccuini* parlano, per esempio, dei vari tipi di imbarcazioni veneziane o si occupano dell'alternarsi dell'alta e della bassa marea.<sup>36</sup> Tanti passaggi ne *Il fuoco* sono presi dai *Taccuini* veneziani, ma alcuni restano inutilizzati nel libro. Gli appunti rappresentano una "città di vita", una città lagunare trionfale e infuocata. Le note del '96, '97 e del '99 non erano destinate al romanzo *Il fuoco* uscito nel 1900. Il fatto che non tutti gli appunti dei *Taccuini* vengano raccolti nel romanzo e oltre a ciò la dichiarazione da parte del poeta che il libro sarà di più di 800 pagine ci spiega che è impossibile mettere tutto il materiale accumulato nel corso di quattro anni in una sola opera e quindi non tutte le note vengono recuperate in prose.

Il periodo di stesura è di quattro anni, anche se la gran parte è scritta in pochi mesi. Secondo Ivanos Ciani, la composizione de *Il fuoco* è suddivisa in tre periodi, cioè la prima parte fu scritta tra il 14 luglio e il 20 dicembre 1896, la seconda dal febbraio al settembre del 1897 e la terza tra il settembre 1899 e il 13 febbraio 1900. Per quanto riguarda la presenza di Richard Wagner come personaggio nel romanzo veneziano bisogna chiedersi se d'Annunzio abbia pensato di retrodatare le vicende del libro al 1883, l'anno della morte del compositore. La prima volta in cui appare la sua figura e il Palazzo Vendramin-Calergi risale al 12 ottobre 1899, l'unica traccia wagneriana esposta nel taccuino (XXXI).

Il taccuino XXX ha una caratterizzazione completamente diversa da quelle precedenti, perché gli appunti corrispondono spesso ai luoghi che venivano già menzionati e studiati per il romanzo, tra cui il giardino Gradenigo, il Palazzo Ducale e le due chiese di San Simeone. Quindi lo scrittore non vede più la necessità di individuare nuovi posti per ambientare le vicende del libro. *Il fuoco* presenta una fine non prevista non essendo stata descritta nei *Taccuini* veneziani. La Venezia dei *Taccuini* è una città lagunare potente e solitaria.<sup>37</sup>

### **3.2.2.2 Luoghi visitati e corrispondenti a *Il fuoco***

Lo schema seguente fa brevemente vedere i più principali luoghi visitati riportati dai taccuini dannunziani che si riflettono in parte ne *Il fuoco*.

---

<sup>36</sup> Cfr. Cantini, Patrizia: "Venezia nei Taccuini del «Fuoco» (1896-1899)", in: Mariano, Emilio: *D'Annunzio e Venezia* = Atti del Convegno (Venezia, 28-30 ottobre 1988), p. 121-123.

<sup>37</sup> Cfr. Ibid., p. 131-141.

1896

(VIII)<sup>38</sup> La casa chiusa nella Calle Gambarà – Il giardino Gradenigo – Il principe Hoditz – Il giardino Eden – Santa Maria dei Miracoli – Palazzo van Axel – San Giovanni e Paolo – Il monumento a Colleoni – Il Canalazzo

(IX) Il Palazzo Capello – Chiostro di Santa Apollonia – San Polo – San Giacomo dall’Orio – San Francesco in Deserto

(X) Palazzo Ducale – Scuola di San Rocco

1897

(XV) La casa del principe Hoditz – La bella Ninetta – Miss Macy – Murano – I palazzi patrizi

(XVI) Racconto di Hoditz – Bassa marea – Donna Franca – La tempesta nella laguna – Strà – La Brenta

1899

(XXX) Il giardino Gradenigo – San Simeon piccolo

(XXXI) La stanza di Wagner<sup>39</sup>

Partendo dalle chiese si fa notare che ne *Il fuoco* la Basilica di Santa Maria della Salute è un posto che non viene più rappresentato attraverso descrizioni realistiche e dettagli come nei *Taccuini*, ma attraverso epifanie. La Chiesa di Santa Maria Nova dei Miracoli è una chiesa a cui d’Annunzio nei *Taccuini* presta una grande attenzione e la descrive in maniera dettagliata ed enfatica. Nel romanzo veneziano invece non dedica molte pagine alla casa di Dio, menziona soltanto il campanile e il riecheggiare della campana che si sente insieme alle altre chiese di Venezia. La chiesa di San Giacomo dall’Orio è una delle chiese che trasmette una grande emozione a d’Annunzio che girovaga per la città durante i suoi soggiorni a Venezia. Così come la chiesa dei Miracoli, molto apprezzata e descritta minuziosamente nei *Taccuini*, viene citata anche quella di San Giacomo dall’Orio che viene soltanto menzionata, soprattutto attraverso il campo omonimo che Stelio e Daniele Glàuro passano, ma anche attraverso l’annotazione della “colonna verde” e del “fregio d’oro”, elementi caratteristici della chiesa. La chiesa di San Simeone Profeta, detta anche

---

<sup>38</sup> Tra () è indicato il numero del taccuino.

<sup>39</sup> d’Annunzio, Gabriele: *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, p. 103-351.

I sommari sono quelli che D’Annunzio scrisse sulle copertine o nelle prime pagine dei quadernetti (Cfr. p. XXVII-XXVIII).

San Simeone Grande, appare tre volte nel romanzo veneziano, tra cui durante il corteo funebre di Wagner. D'Annunzio in questa scena allude alla cupola verde della casa di Dio. A causa della sua posizione di fronte alla stazione è una delle più viste nella città lagunare.

[...] Una torma di colombe, partendosi dai marmi degli Scalzi con un fremito balenante, volò sopra la bara a traverso il canale e inghirlandò la cupola verde di San Simeone. [...]<sup>40</sup>

Passando per la chiesa di San Simeone si giunge al rio Marin, dove appaiono il Palazzo Gradenigo e Ca' Cappello, la casa dell'attrice ne *Il fuoco*. Del palazzo Gradenigo, nel caso di d'Annunzio abitato da Lady Myrta, fa parte un giardino in cui Stelio incontra la sua amante Foscarina raffigurata in tutta la sua bellezza “*in una veste fulva che pareva fatta di quella fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia*”.<sup>41</sup>

Nei *Taccuini* di d'Annunzio il Palazzo Soranzo-Cappello viene descritto con tanti dettagli inserendo numerose indicazioni floreali, tra cui il melograno, il simbolo del romanzo.<sup>42</sup> Il giardino Gradenigo ha un carattere paradisiaco ed è il luogo in cui Stelio inizia a parlare del chiostro di Santa Apollonia nel sestiere di Castello, cui d'Annunzio accenna già nel 1896 nel suo *Taccuino*.<sup>43</sup>

[...] Chiostro di Santa Apollonia. Un piccolo chiostro segreto con pozzo di pietra nel mezzo [...]<sup>44</sup>

Oltre al giardino Gradenigo, è descritto da d'Annunzio quello alla Giudecca, che nel suo taccuino viene chiamato *Il giardino Eden*. Mentre l'Eden del taccuino ha una connotazione floreale, ne *Il fuoco* si presenta nei colori della dissoluzione.<sup>45</sup> È proprio lì dove la Foscarina percepisce i suoni dei pazzi delle isole circostanti. Al contrario, d'Annunzio scrive nel 1896:

[...] Lunghe pergole a' cui lati sorgono nella luce verde, a traverso la trasparenza dei pampini, lunghe file di puri gigli.

In un prato molti alberi di marasche carichi di frutti vermigli [...]

Un grande roseto, una massa di rosai –

Oleandri Masse di garofani. Tutto in copia prodigiosa, a mucchi. I melograni fioriti di fiori violentemente rossi (16 giugno) quei fiori in cui sono già i *frutti*. [...]<sup>46</sup>

La situazione opposta si nota ne *Il fuoco* in cui lo stesso d'Annunzio inserisce il brano seguente:

---

<sup>40</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 316.

<sup>41</sup> Ibid., p. 182.

<sup>42</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 57-60.

<sup>43</sup> Cfr. Costa, Simona: *Il fuoco invisibile. Saggio sui "Taccuini dannunziani"*, p. 111.

<sup>44</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella: *Taccuini*, p. 118.

<sup>45</sup> Cfr. Costa, Simona: *Il fuoco invisibile. Saggio sui "Taccuini dannunziani"*, p. 112.

<sup>46</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella: *Taccuini*, p. 108.

[...] Con le sue lunghe pergole, con i suoi cipressi, con i suoi alberi di frutti, con le sue siepi di spigo, con i suoi oleandri, con i suoi garofani, con i suoi rosai, porpora e croco, meravigliosamente dolce e stanco nei colori della sua dissoluzione, l'orto pareva perduto nell'estrema laguna [...]<sup>47</sup>

In questo caso si può notare come il narratore non costruisce nessun legame tra il taccuino del 1896 e il romanzo veneziano del 1900. L'escursione di Foscarina alla Giudecca è come un pellegrinaggio dopo il vibrante e tormentato episodio di San Marco.<sup>48</sup>

I *Taccuini* veneziani di d'Annunzio contengono tanti altri luoghi e descrizioni che vengono inseriti nel romanzo. Bisogna menzionare che le descrizioni non corrispondono sempre, un fatto che si vede dalla diversa impostazione tonale dei brani relativi al giardino Gradenigo.<sup>49</sup> Anche il rio della Panada e il ponte omonimo vengono ripresi sia nei *Taccuini* che ne *Il fuoco*.

D'Annunzio documenta l'escursione lungo il Brenta nei *Taccuini* del 1897 in cui si riferisce alle splendide ville e al magnifico panorama. Nel romanzo invece scrive di un paesaggio in cui si notano la malinconia, le ville venete decadute, le statue superstiti che indicano tutta la dissoluzione, mentre aggiunge il labirinto inquietante e lugubre, dove Foscarina rivela la sua paura.<sup>50</sup>

### 3.2.3 I soggiorni a Venezia

#### 3.2.3.1 L'Epifania del Fuoco

Durante la gita notturna in gondola, i due protagonisti passano il Canal Grande, danno un'occhiata alla Piazza San Marco, godono il panorama del bacino e si muovono lungo il Canale di San Marco prima di tornare al bacino. Già l'inizio del romanzo si apre con un'allusione e pone il lettore davanti al concetto "fuoco": *Fa come natura face in foco* (Dante)<sup>51</sup> e poi subito dopo il titolo della prima parte *L'Epifania del Fuoco*. Per un romanzo ambientato nella città lagunare questi due paratesti sembrano un po' strani, ma dirige subito l'attenzione a quest'elemento.

Prima però domina l'elemento dell'acqua quando a settembre i due protagonisti intraprendono una gita in gondola nel bacino di San Marco verso la Piazzetta dove si tiene

---

<sup>47</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 201.

<sup>48</sup> Cfr. Costa, Simona: *Il fuoco invisibile. Saggio sui "Taccuini dannunziani"*, p. 114.

<sup>49</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 249.

<sup>50</sup> Cfr. Costa, Simona: *Il fuoco invisibile. Saggio sui "Taccuini dannunziani"*, p. 115.

<sup>51</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 3.

una grande festa.<sup>52</sup> Dal punto di vista monumentale si nota che Venezia, osservando per esempio il complesso di San Marco, si riduce a una serie di nomi lungo itinerari stradali.<sup>53</sup>

[...] s'addensava nella Piazzetta, si prolungava verso la Zecca, s'ingolfava per le Procuratie, abbarrava la Torre dell'Orologio, occupava tutti gli spazi come l'onda informe, comunicava il suo calore vivo al marmo delle colonne e delle mura premute con violenza nel suo continuo rigurgito. Di tratto in tratto un clamore più forte si levava lontano, dall'estremità della Piazza [...] Gli archivolti, le logge, le guglie, le cupole della Basilica d'oro, l'attico della Loggetta, le trabeazioni della Biblioteca risplendevano di fiammelle innumerevoli; e la piramide del Campanile eccelsa [...]<sup>54</sup>

Mentre di solito gli scrittori iniziano la loro opera con un panorama di Venezia, d'Annunzio rifiuta completamente questo spettacolo, forse perché non vuole che sia una guida turistica o una relazione di viaggio. Il romanzo incomincia con una bellissima rappresentazione di Venezia in cui il poeta menziona già i primi edifici visibili.<sup>55</sup>

[...] Uno sguardo le adunò negli occhi esperti tutta la bellezza diffusa per l'ultimo crepuscolo di settembre divinamente, così che in quell'animato cielo bruno le ghirlande di luce che creava il remo nell'acqua da presso cinsero gli angeli ardui che splendevano da lungi su i campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore. [...]<sup>56</sup>

Ci si trova subito in mezzo a un riflesso acquatico, dove si specchia il volto della città. Tutto questo si collega anche con il riflesso del grido della popolazione alla festa sulla Piazzetta, quando<sup>57</sup>

[...] Lo strepito di un'acclamazione sorse dal traghetto di San Gregorio, echeggiò pel Canal Grande ripercotendosi nei dischi preziosi di porfido e di serpentino che ingemmano la casa dei Dario inclinata come una cortigiana decrepita sotto la pompa dei suoi monili. [...]<sup>58</sup>

La prima descrizione di un palazzo veneziano è quella dell'affascinante, misterioso, inquietante e lugubre palazzo Ca' Dario. Esso viene anche chiamato il "palazzo maledetto" essendo stato lo sfondo lugubre di torbide avventure legate alla vita di alcuni dei suoi proprietari: suicidio, bancarotta, assassinio, omicidio.<sup>59</sup> All'arrivo della barca reale alla Piazzetta, tutta la gente saluta fortemente la regina. D'Annunzio né menziona né descrive nessun'altro palazzo; il Palazzo Ducale e la Basilica di San Marco sono solo degli edifici architettonici nella notte che osservano la gente allegra. Anche gli edifici circostanti si presentano nel silenzio.<sup>60</sup>

---

<sup>52</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 248-249.

<sup>53</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 68.

<sup>54</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 35.

<sup>55</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 249.

<sup>56</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 7.

<sup>57</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 249.

<sup>58</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 8.

<sup>59</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia imaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 73.

<sup>60</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 249-250.

[...] Imperturbata, su l'agitazione inferiore, nella nuova pausa, continuava l'armonia molteplice delle architetture sacre e profane su cui correvano come una melodia agile le modulazioni ioniche della Biblioteca, alzavasi come un grido mistico il vertice della torre nuda. E quella musica silenziosa delle linee immobili era così possente che creava il fantasma quasi visibile di una vita più bella e più ricca sovrapponendolo allo spettacolo della moltitudine inquieta. [...] <sup>61</sup>

Trovandosi ancora nella Piazzetta, bisogna riattivare lo splendore degli ultimi anni, cioè il molo diventa un' "antica riva" e la popolazione festeggia la regina come nei tempi passati i "trionfatori del Mare". In seguito il poeta estende la vista panoramica e definisce la città un fenomeno estetico-mitologico. Questo fenomeno avviene durante l'ora vespera che Stelio aveva chiamata l'ora di Tiziano. L'accenno al famoso pittore Tiziano collega quest'aspetto con l'arte del Rinascimento. Anche se la figura di Tiziano dovrebbe alludere al Rinascimento, in quel momento il protagonista non si riferisce a un edificio rinascimentale, ma a una chiesa barocca, cioè alla Basilica di Santa Maria della Salute. L'osservazione di d'Annunzio fa capire che non si occupa di momenti storici e culturali, anzi ci mostra che per lui Tiziano mostra la bellezza e la sensualità, due fattori che vengono rappresentati da Venezia. <sup>62</sup>

[La Basilica di Santa Maria della Salute] Emergeva su la sua propria ombra glauca il tempio ottagonato che Baldassare Longhena trasse dal Sogno di Polifilo, con la sua cupola, con le sue volute, con le sue statue, con le sue colonne, con i suoi balaustrati, sontuoso e strano come un edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine, biancheggiante in un color di madreperla su cui diffondendosi l'umida salsedine pareva creare nelle concavità della pietra qualche cosa di fresco, di argenteo e di gemmante onde suscitavan esse un'immagine vaga di schiuse valve perlifere su le acque natali. [...] <sup>63</sup>

Il brano seguente approfondisce l'immagine dell'acqua, cioè mentre Stelio fa un'allegoria, racconta del corteo dell'Estate defunta quando la barca conduce la donna verso l'isola di Murano <sup>64</sup>

[...] dove un maestro del fuoco la chiuderà in un involucro di vetro opalino affinché, sommersa nella laguna, ella possa almeno guardare a traverso le sue palpebre diafane i molli giochi delle alghe e illudersi di aver tuttavia intorno al corpo l'ondulazione continua della sua capellatura voluttuosa aspettando l'ora di risorgere. [...] <sup>65</sup>

Il funerale straordinario della "donna" fa un'allusione a un'immagine mitica della città sommersa ed emersa, perché d'Annunzio apre un rapporto tra l' "emergere" della Basilica di Santa Maria della Salute e il "risorgere" alla fine del brano precedente. La laguna di Venezia è un posto della morte provvisoria e mantenuta, vuol dire che il "maestro del fuoco" è in grado di proteggere la città dall'affondamento e il fuoco ha una forza

---

<sup>61</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 9-10.

<sup>62</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 251-252.

<sup>63</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 11.

<sup>64</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 252.

<sup>65</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 11.

potenziale che riesce a nascondere. Un'altra osservazione è la descrizione del bacino quando caratterizza in un primo momento l'isola di San Giorgio Maggiore che viene descritta come se si trovasse in una selva di vascelli. Inoltre descrive il Canale della Giudecca, dove il poeta osserva le barche che arrivano dalla terraferma. Dopo queste osservazioni di fronte alla Piazza San Marco, guarda verso il Palazzo Ducale dove “*sorgeva la bianca e rossa muraglia chiusa a stringere la somma delle volontà dominatrici*”<sup>66</sup> e verso la Riva degli Schiavoni, e continua fino ai Giardini Pubblici, mentre il brano finisce con la vista delle barche piene di frutta.<sup>67</sup>

[...] San Giorgio Maggiore appariva in forma d'una vasta galea rosea con la prora rivolta alla Fortuna che l'attraeva dall'alto della sua sfera d'oro. Aprivasi tra mezzo il canale della Giudecca come una placida foce dove i navigli carichi discesi per le vie dei fiumi parevano recare con i cumuli dei tronchi recisi e fenduti lo spirito dei boschi inclinati su le lontane acque correnti. E dal Molo, ove sul duplice prodigio dei portici aperti all'aura popolare sorgeva la bianca e rossa muraglia chiusa a stringere la somma delle volontà dominatrici, la Riva distendeva il suo dolce arco verso i Giardini ombrévoli, verso le Isole fertili, come per condurre al riposo delle forme naturali il pensiero incitato dagli ardui simboli dell'Arte. E, quasi a favorire l'evocazione dell'Autunno, passava una fila di barche ricolme di frutti simili a grandi canestri natanti, spandendo l'odore degli orti insulari su l'acque ove specchiavasi il fogliame perpetuo delle cuspidi e dei capitelli. [...] <sup>68</sup>

D'Annunzio propone il Palazzo Ducale come “*vecchio Palazzo dei Dogi*”,<sup>69</sup> la Basilica di San Marco appare soltanto una volta, cioè nel momento in cui Foscarina si trova dentro “*addossata alla porta della Cappella*”<sup>70</sup> e il Campanile di San Marco viene ricordato attraverso i suoi rintocchi che coprono tutto il bacino. Di chiese c'è ne sono tante nel romanzo, anche se quella dei Frari appare soltanto una volta a causa della sepoltura di Claudio Monteverdi. Il suono delle campane è l'unico accenno ad altre chiese di Venezia. Nessuna di esse viene descritta tramite i suoi tesori interni, tranne la Basilica di Santa Maria della Salute.<sup>71</sup>

Tutta la vista panoramica da Venezia verso l'apertura alla terraferma fino alle isole circostanti trasformano l'immagine in un insieme di opera d'arte. A tutte le osservazioni che si trovano all'inizio del romanzo seguono dei discorsi lunghi tra Stelio Èffrena e la Foscarina. Sembra che i dialoghi non finiscano mai, mentre la gondola passa la Riva degli Schiavoni, il Canale di San Marco e i Giardini Pubblici. Non c'è nessuna descrizione dell'ambiente circostante, mentre si nota il passaggio delle barche ricolme di melagrani che

---

<sup>66</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 12.

<sup>67</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 252-253.

<sup>68</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 12.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>71</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 65-67.

hanno anche un legame con il mito di Persefone. D'Annunzio è l'unico scrittore che unisce il mito con la città di Venezia. Prima di tornare al bacino di San Marco, Stelio si ricorda di un suo soggiorno a Torcello e in quel momento Venezia scompare completamente. Un giorno Stelio andava a visitare Donna Andriana Duodo a Burano e il pomeriggio visitavano insieme Torcello che suscitava al protagonista un sentimento che indicava la morte dicendo:<sup>72</sup> [...] *mi sembrava di navigare su le acque stigie, di trapassare nel paese di là. Non avevo mai avuto un più puro e più dolce sentimento della morte; [...]*<sup>73</sup>

In questo modo d'Annunzio inserisce un'altra isola circostante nell'ambiente veneziano. Lo sguardo retrospettivo non allontana il lettore da Venezia perché collega i suoi pensieri con il suo soggiorno attuale e con la festa nel Palazzo Ducale. Fa sapere alla Foscarina il suo progetto, cioè l'argomento del discorso che tratterà la sera. Dato che è già tardi, il gondoliere riceve l'ordine di tornare indietro all'hotel Danieli e così il narratore mette di nuovo in rilievo l'antitesi tra la laguna e la città. Al ritorno Stelio e Foscarina sentono il silenzio della notte e guardano la laguna dominata dall'ombra e dalla morte. Nello stesso momento il narratore guarda indietro e menziona ancora una volta i giardini.<sup>74</sup>

[...] Dai Giardini prossimi scendevano gli effluvi della fronda sazia di luce e di calore, così gravi che sembravano quasi natanti come olii aromatici su l'acqua bronzina. [...]<sup>75</sup>

Durante la gita, i due protagonisti sono pieni di energia, prima che questo sentimento cambi e si trasformi in ansia, perché all'improvviso sentono la velocità del tempo e gli sembra "come se l'acqua su cui navigavano scorresse in una clessidra spaventosa".<sup>76</sup> Poco dopo comincia il suono delle campane e quello del Campanile si diffonde in tutta la città e in tutta la laguna. D'Annunzio menziona ben undici chiese distribuite in tutta la città.<sup>77</sup> Abbiamo a che fare con la chiesa di San Giorgio Maggiore, San Giorgio dei Greci, San Giorgio degli Schiavoni, San Giovanni in Bragora, San Moisè, la Basilica di Santa Maria della Salute e la chiesa del Redentore. Quindi d'Annunzio si riferisce in questo brano all'intera città elencando le chiese più famose e ognuna di esse si trova in un posto diverso.

[...] Le campane di San Marco diedero il segno della Salutazione angelica; e il rombo possente si dilatò in lunghe onde su lo specchio del bacino, vibrò nelle antenne dei navigli, si propagò lontano verso la laguna infinita. Da San Giorgio Maggiore, da San Giorgio dei Greci, da San Giorgio degli Schiavoni, da San Giovanni in Bragora, da San Moisè, dalla Salute, dal Redentore e via via, per tutto il dominio

---

<sup>72</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 253-255.

<sup>73</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 21-22.

<sup>74</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 255-256.

<sup>75</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 25.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>77</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 256-257.

dell'Evangelista, dalle estreme torri della Madonna dell'Orto, di San Giobbe, di Sant'Andrea le voci di bronzo risposero, si confusero in un solo massimo coro [...]<sup>78</sup>

Prima del discorso di Stelio Èffrena nella Sala del Maggior Consiglio il lettore viene preparato a questa manifestazione e gli viene descritto lo stato d'animo del conferenziere. Il protagonista entra nel cortile del Palazzo Ducale attraverso la porta australe. In questa situazione si sente mal disposto e infastidito dagli ospiti della festa che si riunivano alla Scala dei Giganti. La gente che sta aspettando la manifestazione si distingue drasticamente e rappresenta un forte contrasto con l'architettura magnifica. Stelio comunica agli amici la sua avversione a parlare con quella gente, mentre essi lo calmano e gli spiegano l'importanza della sera. In seguito si avvicinano alla Piazzetta dove vedono la popolazione che grida. A questo punto il poeta fa notare che Venezia è un complesso d'acqua e di marmo. Dal torrente di gente emergono degli elementi architettonici magnifici, le cui cime formano il tetto del Campanile in una notte chiarissima e stellata. La vista del faro insieme alla percezione del rumore della gente in piazza evocano il silenzio della notte e dà al lettore l'immagine seguente:<sup>79</sup>

[...] il navigante dell'estrema laguna a cui quella luce appariva come un nuovo faro, il ritmo d'un remo solitario che moveva su l'acqua dormente il riflesso degli astri, la pace sacra che raccoglievano le mura d'un convento insulare. [...]<sup>80</sup>

La pace in questo brano viene messa di fronte al rumore della festa e il narratore ha il compito di unire la bellezza notturna e il paesaggio della laguna morta per ricevere un senso di felicità romantico. È molto significativo che d'Annunzio nella letteratura veneziana di finzione metta in scena anche il tema dell'arte. Le opere d'arte costituiscono una gran parte delle relazioni di viaggio per mostrare al lettore i patrimoni artistici della città. Nella letteratura di finzione queste descrizioni artistiche si trovano soprattutto nel *bildungsroman*. D'Annunzio non ha scelto casualmente il Palazzo Ducale, il palazzo più rappresentativo di Venezia e la Sala del Maggior Consiglio. Per lui il Palazzo Ducale non è un posto di intrighi, anzi per lui si tratta di un posto allegro, dove si espande il potere dell'arte, cioè lo trasforma in un museo rinascimentale. Stelio intanto aspetta il suo discorso e lo rinvia trovandosi in una camera attigua alla Sala del Maggior Consiglio.<sup>81</sup>

[...] Nelle stanze attigue alla Sala del Maggior Consiglio, un tempo abitate dal Doge, ora dalle statue pagane comprese negli antichi bottini di guerra, Stelio Èffrena attendeva l'avviso del cerimoniere per

---

<sup>78</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 28-29.

<sup>79</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 258.

<sup>80</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 35.

<sup>81</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 258-260.

comparire sul palco. Egli sorrideva calmo agli amici che gli parlavano, ma le loro parole gli giungevano all'orecchio come i suoni interrotti che reca il vento da lungi tra l'una e l'altra pausa. [...] <sup>82</sup>

Ne *Il fuoco* d'Annunzio si riferisce spesso alla vita artistica di cui il protagonista parla durante il suo discorso. Stelio in quel momento ammira l'opera del pittore Paolo Veronese nella Sala del Maggior Consiglio, che vede come un grande capolavoro riferendosi alla famosa pittura sul soffitto. D'Annunzio paragona in questo modo lo scrittore Stelio Èffrena e il grande pittore, un fenomeno molto importante per creare lo sviluppo del mito della città di d'Annunzio. Paolo Veronese è un noto pittore rinascimentale della Repubblica di Venezia. Nel 1553 fu chiamato per decorare le sale del Palazzo Ducale destinate al Consiglio dei Dieci. Era la sua prima volta in quel palazzo, ma poi tornò qualche volta a dipingere. Sono tante le sue opere esposte a Venezia o che possono essere ammirate nelle chiese veneziane. A questo punto si ricordano tra l'altro *Il trionfo de Mardocheo* (1556) nella Chiesa di San Sebastiano, la *Cena a casa di Levi* (1573) nella Galleria dell'Accademia, la *Crocifissione* (1580) nella Chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti e uno dei capolavori più famosi il *Trionfo di Venezia* (1582) nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale. La pittura sul soffitto di Veronese mostra delle donne vestite in maniera elegante in occasione di una festa, cosicché d'Annunzio paragona queste donne con quelle veneziane presenti nel Palazzo Ducale e quindi confronta anche la festa di quel tempo e quella del romanzo.

In seguito al discorso di Stelio Èffrena, la gente si muove verso il cortile del palazzo. Fuori c'è un gran rumore, la gente si riunisce e forma un coro “*come un'eco formidabile nel bacino di San Marco*”. <sup>83</sup> Stelio in quel momento si trova nel cortile del Palazzo Ducale, ossia sulla Scala dei Giganti, aspettando Donatella e Foscarina. Quando le due donne arrivano, si forma un'immagine che ricorda il simbolo dell'acqua (“*discendeva con lentezza, nell'onda umana*”<sup>84</sup>). Dopo il loro incontro vanno insieme al Ponte della Paglia e guardano uno spettacolo che la Foscarina chiama “L'Epifania del Fuoco”. Il “*Fuoco volatile*” fa brillare tutta l'architettura veneziana, le torri, cupole, statue, capitelli. <sup>85</sup>

[...] Tutte le apparenze innumerevoli del Fuoco volatile e versicolore si spandevano pel firmamento, strisciavano su l'acqua, si avvolgevano alle antenne delle navi, inghirlandavano le cupole e le torri, ornavano le trabeazioni, fasciavano le statue, gemmavano i capitelli, arricchivano ogni linea, trasfiguravano ogni aspetto delle architetture sacre e profane nella cui chiostra il bacino profondo era come uno specchio malioso che moltiplicava le meraviglie. [...] <sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 37.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>85</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 263-280.

<sup>86</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 77.

Per quanto riguarda il bacino di San Marco, d'Annunzio non ha dimenticato nessun'immagine. Dalla Piazza San Marco, alla Piazzetta, il Palazzo Ducale, il canale della Giudecca e l'omonima isola, l'isola di San Giorgio Maggiore, la Riva degli Schiavoni fino ai Giardini, il poeta si è rivolto a tutte le attrazioni più affascinanti.<sup>87</sup> Viene raffigurato da d'Annunzio in una maniera più ampia e dettagliata essendo uno scenario frequentemente descritto ed è la zona che introduce il romanzo e che ritorna più volte nel contesto di Stelio e Foscarina, tra l'altro nel momento in cui i protagonisti fanno un giro in gondola o quando il narratore presenta una luminaria pirotecnica. È anche un punto di partenza e di arrivo in gondola, sia dal punto di vista di Stelio, Foscarina e Donatella Arvale, che del gondoliere Zorzi, di Daniele Glàuro e Richard Wagner. Il bacino di San Marco costituisce il centro della sensazione visiva di Venezia.<sup>88</sup> È il posto in cui comincia la trama, seguito dal grandioso discorso di Stelio.

Tra l'episodio nel Palazzo Ducale e la partenza per la casa di Foscarina, i protagonisti, e con loro anche i veneziani, assistono a uno spettacolare effetto pirotecnico, un'allusione del poeta alla grande festa del Redentore. La manifestazione risale agli anni 1575 e 1576 quando Venezia fu afflitta da una violenta pestilenza che provocò numerosissimi morti. In seguito a ciò il doge Alvise Mocenigo propose di erigere un tempio al Redentore dove tutti i cittadini sarebbero andati a rendere grazie. Il 20 luglio 1576 fu proclamata la fine dell'epidemia e per celebrarla gli abitanti fecero una festa che ancora oggi si svolge ogni anno la terza domenica di luglio. D'Annunzio aveva potuto conoscere la festa del Redentore, resta da chiedersi se abbia partecipato in persona o se l'abbia vista grazie alle numerose pitture. Da una lettera si nota che in quel periodo, cioè alla fine di luglio, era a Venezia.<sup>89</sup> La pirotecnica che illumina la città di Venezia e la laguna indicano la fine della festa pubblica. Qui troviamo di nuovo i due elementi "acqua" e "fuoco" che mostrano che la città morta è ancora viva.

Alla fine della festa Stelio, Foscarina e Donatella salgono su una gondola che sta aspettando al Ponte della Paglia e vanno verso la casa di Foscarina al Rio Marin. Durante il viaggio sentono davanti alla Casa di Desdemona una serenata in onore della bella Ninetta.<sup>90</sup>

Do beni vu ghavè,  
Beleza e zoventù;

---

<sup>87</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia imaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 76.

<sup>88</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 69-70.

<sup>89</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia imaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 81-85.

<sup>90</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 281-282.

Co i va no i torna più,  
 Nina mia cara....  
 Se lassarè passar  
 La bela e fresca età,  
 Un zorno i ve dirà  
 Vechia maura;  
 E bramarè, ma invan,  
 Quel che ghavevi in man  
 Co avè lassà scampar  
 La congiontura.  
 La zoventù xe un fior  
 Che apena nato el mor,  
 E un zorno gnanca mi  
 No sarò quella.  
 E vegna quel che vol,  
 Lassè che vaga!  
 E vegna quel che vol,  
 Lassè che vaga!<sup>91</sup>

Ne *Il fuoco* si notano alcuni passaggi in cui si parla il dialetto veneziano che si vede oltre alla serenata in barca, nella conversazione tra Stelio e il gondoliere Zorzi.<sup>92</sup>

La Casa di Desdemona è il Palazzo Contarini Fasan, un palazzo veneziano situato nel sestiere di San Marco affacciato sul Canal Grande. Nei tempi passati apparteneva alla famiglia Contarini, mentre il nome di Desdemona indica un personaggio dell'Otello shakespeariano. Le figure del principe Hoditz e della bella Ninetta corrispondono in realtà al principe Hohenlohe, suddito austriaco, e a sua moglie. Mentre nel romanzo veneziano essi abitano nella casa di Desdemona, si nota che il principe Hohenlohe realmente visse nella Casetta Rossa che in seguito fu affittata a d'Annunzio. Zorzanello osserva inoltre che nel commento alla *Leda senza cigno* il poeta scrisse di aver terminato la *Licenza* "sul Canal Grande, in quella stessa Casetta Rossa appartenente al principe Hohenloe [sic] (l'Hoditz del *Fuoco*)".<sup>93</sup>

Mentre proseguono il loro viaggio, appare un bucentoro, una galea dei dogi di Venezia, davanti al Palazzo Foscari, un altro palazzo gotico affacciato sul Canal Grande.

[...] il palazzo rosso dei Foscari, nella curva del canale, un gran bucentoro fiammeggiò come una torre che s'incendii. Nuove folgori crepitarono nel cielo. Nuove colombe ardenti s'involarono dal cassero, sorpassarono le altane, strisciarono giù pei marmi, si agitarono stridendo su l'acqua, vi si moltiplicarono per faville innumerevoli, vi galleggiarono fumigando. Lungo i parapetti, su pei castelli, a poppa, a prua, con una esplosione simultanea, mille fontane di fuoco s'apersero, si dilatarono, si mescolarono, illuminarono d'un violento rossore il canale dall'una parte e dall'altra, fino a San Vitale, fino a Rialto. [...]<sup>94</sup>

<sup>91</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 83-87.

<sup>92</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 86-87.

<sup>93</sup> Cfr. Zorzanello, Giulio: *Note e discussioni sulle fonti del "fuoco". A proposito di un recente commento dannunziano*, p. 594.

<sup>94</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 87.

Per scappare dal rumore e per arrivare a casa di Foscarina, la gondola si gira e prosegue per il Rio di San Polo finché arrivano al Rio Marin. A casa di Foscarina fanno una cena con altri amici e in quel momento la città di Venezia non viene quasi più menzionata, se non in alcune parti in cui si riferisce indirettamente alla città lagunare. In questo brano appare il tema di città-donna, cioè Venezia viene rappresentata come una donna desiderabile. La cena si svolge nella “*vecchia casa dei Capello ove quell’ultima grande figliuola di San Marco [...] adunava le reliquie della magnificenza repubblicana*”.<sup>95</sup> Secondo Bernard Dieterle la casa di cui d’Annunzio parla è il Palazzo Soranzo-Cappello sul Rio Marin. Il palazzo veneziano si trova a Santa Croce costruito per la potente famiglia Soranzo fino a che la proprietà passa ad altre famiglie tra cui quella di Cappello. Il palazzo e il suo giardino non sono solo presenti ne *Il fuoco*, vengono anche rappresentati nel *Carteggio Aspern* di Henry James.<sup>96</sup>

Durante la cena si parla della cultura artistica, cioè del teatro e della musica, si parla di Wagner che in questo brano si presenta per la prima volta nel romanzo e Stelio discute delle sue visioni. In seguito l’immagine cambia, si va dall’interno del palazzo alla parte esterna, cioè le persone presenti si muovono verso il giardino della casa e il narratore si riferisce di nuovo agli orti delle isole.<sup>97</sup>

[...] Discesi nel giardino, gli ospiti erano sparsi nei viali e sotto le pergole. L’aura della notte era umida e tiepida così che le palpebre delicate la sentivano su i cigli quasi come una bocca volubile [...] Le stelle nascoste dei gelsomini odoravano acutamente nell’ombra; e i frutti anche odoravano come negli orti delle isole, più gravi. Una vivida forza di fertilità emanava da quel breve spazio di terra vegetale che pareva in esilio costretto nella sua cintura d’acqua. [...]<sup>98</sup>

Dopo una notte d’amore di Stelio e Foscarina nel romantico giardino del Palazzo Soranzo-Cappello, il protagonista, all’alba, saluta la cantante e sale in una gondola. Si muove verso San Giovanni Decollato al Canal Grande, fino al Palazzo Vendramin-Calergi, dove abita il musicista malato Richard Wagner. Tra i palazzi descritti andando dalla Piazzetta lungo il Canal Grande verso la stazione, si notano la Ca’ Dario, la Casa di Desdemona, cioè il Palazzo Contarini Fasan, il “*palazzo rosso dei Foscari*”,<sup>99</sup> il palazzo Cappello in Rio Marin, e il palazzo Gradenigo che si trova vicino alla casa dell’attrice vicino alla stazione. Tutti questi palazzi vengono menzionati, ma d’Annunzio non entra nei dettagli, mentre il Palazzo Vendramin-Calergi ha un ruolo più importante, essendo la casa in cui muore il famoso compositore Richard Wagner. A questo punto il poeta dedica un passaggio alla

---

<sup>95</sup> d’Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 92.

<sup>96</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 502.

<sup>97</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 283-284.

<sup>98</sup> d’Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 109.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 87.

casa di Wagner, fermandosi a un omaggio floreale da parte di Stelio al suo ritorno al bacino di San Marco.<sup>100</sup>

Stelio prosegue il suo viaggio in gondola e gli viene voglia di scappare da Venezia e di andare verso il mare. All'improvviso accelera e tutti i palazzi e monumenti passano con una grande velocità. Brevemente il narratore accenna a qualche palazzo che si trova lungo il Canal Grande. Durante il tragitto, lo scrittore non si ferma a Ca' Pesaro, né a Ca' Corner, né a Ca' d'Oro. Stelio passa il Fondaco dei Turchi prima di arrivare a Rialto, dove scende per comprare uva delle Vignole e fichi di Malamocco.<sup>101</sup> Il Fondaco dei Turchi è un palazzo costituito da dieci volte ad arco al piano terra e diciotto al primo piano. È una delle architetture più caratteristiche di Venezia, acquistata nel 1381 dalla Repubblica per i duchi di Ferrara. Dal 1621 al 1838 serviva come emporio dei mercanti turchi che vi avevano la loro sede, i magazzini e gli alloggi. Dopo essere stato ristrutturato nella seconda metà dell'Ottocento ospita il *Museo di Storia Naturale di Venezia*.

Il protagonista continua il suo tragitto e passa sia la Ca' Cornaro che la Ca' Pesaro. Mentre il primo palazzo, costruito nel 1724, ospita l'*Archivio storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia*, il secondo del 1710 è la sede della *Galleria Internazionale d'Arte Moderna* e il *Museo d'arte Orientale*. Un altro palazzo è la Ca' d'Oro che si trova un po' più avanti di Ca' Pesaro, e anche questo palazzo, edificato tra il 1422 e il 1440, è soltanto oggetto di un rapido accenno. Il palazzo in forma gotica deve il suo nome alla facciata che originariamente era arricchita e ricoperta d'oro. Attualmente la Ca' d'Oro è adibita a museo, cioè vi si trova la *Galleria Giorgio Franchetti*, un personaggio che nel 1916 donò il palazzo allo Stato insieme alla ricca collezione d'arte.

Avendo avuto la Ca' d'Oro alle spalle, la gondola arriva al Ponte di Rialto. Negli anni passati era il primo ponte sul Canal Grande. Fu costruito un passaggio di barche unendo le due rive del canale e si conosceva il ponte come "ponte della Moneta", un nome che probabilmente risale o dalla vicina Zecca o dalla moneta che si pagava per poter transitare. A causa dell'aumento del commercio a Rialto la città era costretta a far costruire un nuovo ponte. Verso il 1250 si realizzarono un ponte di legno con due rampe apribili nella parte centrale affinché potessero passare le imbarcazioni più grandi. I veneziani decisero di costruire un nuovo ponte di legno ultimato nel 1591.

Al ritorno Stelio e il gondoliere passano ancora il Fondaco dei Tedeschi prima di arrivare al ponte della Paglia. Il Fondaco dei Tedeschi (venez. Fondago dei Tedeschi), costruito nel

---

<sup>100</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 67.

<sup>101</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 286.

1228 circa, era per un lungo periodo la sede dei mercanti “tedeschi” provenienti dalla Germania, dall’Austria, dall’Ungheria e da altri paesi del Nord. Fu ristrutturato nel 1328 e nel 1508 ad opera di Tiziano e Giorgione che dividevano il lavoro, ma di questi lavori rimasero soltanto dei frammenti. Dal 1806 i mercanti tedeschi dovevano abbandonare il palazzo e dal 1870 era la sede delle Poste di Venezia<sup>102</sup> prima dell’acquisto del gruppo Benetton nel 2008.

Dopo aver passato il Fondaco dei Tedeschi la gondola prosegue per il rio di Palazzo. Durante questo viaggio d’Annunzio non menziona nessun edificio visibile, ma indica lo scampanio di San Giovanni Grisostomo, di Giovanni Elemosinario, di San Cassiano, di Santa Maria dei Miracoli, di Santa Maria Formosa e di San Lio che annuncia il mattino. Il mercato di Rialto, il suono delle campane e la luce danno un’immagine che si distingue dalla città come insieme architettonico. Nella letteratura veneziana l’aspetto della velocità appare raramente. Più frequentemente si registra la lentezza della città.

L’ultima stazione della gita in gondola di Stelio è il rio di Palazzo che scorre sotto il Ponte dei Sospiri. Egli, mentre torna al Ponte della Paglia, non accenna né al Ponte dei Sospiri né alla prigione di Stato, anzi il suo pensiero si dirige solamente al Palazzo Ducale, dove ha vinto il suo trionfo.<sup>103</sup> Il Ponte dei Sospiri collega le sale di giustizia del Palazzo Ducale e le Prigioni Nuove. La leggenda dice che il nome deriva dai prigionieri che vedevano per l’ultima volta il mondo esterno e che sospiravano passando il ponte. È una costruzione barocca in pietra d’Istria. Da questa prospettiva, d’Annunzio, nel suo romanzo veneziano, non menziona il Ponte dei Sospiri, il “punto di non ritorno”, ma il Palazzo Ducale che glorifica l’antica gloria della Serenissima.<sup>104</sup> Quando arriva al Ponte della Paglia, che collega la Piazza San Marco e la Riva degli Schiavoni, non vede il bacino “turistico”, anzi vede uno “specchio di luce”.<sup>105</sup> Si può dire che il viaggio dal Palazzo Soranzo-Cappello è un viaggio verso la luce e si distanzia dall’immagine scura della morte. La gita del protagonista dal Ponte della Paglia al Palazzo Soranzo-Cappello al Palazzo Vendramin-Calergi e ritorno può essere definita come itinerario con un ritorno al punto di partenza,

---

<sup>102</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia imaginifica: sui passi di D’Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 94-107.

<sup>103</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 286-287.

<sup>104</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia imaginifica: sui passi di D’Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 111.

<sup>105</sup> d’Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 123.

essendo il Ponte della Paglia il ponte da cui Stelio, Foscarina e Donatella sono partiti il giorno precedente.

Il protagonista continua la sua gita e va verso il mare, perché il bacino illuminato gli sembra troppo stretto e vuole raggiungere l'”*orizzonte immenso*”.<sup>106</sup> La gondola si dirige verso il Canale di San Marco, Stelio prega il gondoliere di raggiungere la barca da pesca e vi accede. Stelio sente l'odore del pane, sente anche il dialetto e fa riferimento all'Arsenale, dove venivano costruite le navi da guerra. Anche se vuole allontanarsi dalla città, non è detto che ci riesca, perché il peschereccio ha un rapporto particolare con la Serenissima, essendo una barca tipicamente veneziana con la vela rosso-nera e gli emblemi di San Marco, cioè il leone e la bibbia. Il riferimento all'Arsenale è un richiamo al potere e allo splendore della Repubblica. La barca si dirige verso il largo e il sole nascente illumina di nuovo gli elementi fantastici della città. Nel brano seguente si nota un breve discorso sul fuoco.<sup>107</sup>

[...] I raggi primi del sole trapassarono la vela palpitante, folgorarono gli angeli ardui sui campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore, incendiarono la sfera della Fortuna, coronarono di lampi le cinque mitre della Basilica. La Città anadiomene fu regina su l'acque con tutti i suoi veli lacerati. [...]<sup>108</sup>

### 3.2.3.2 L'Impero del Silenzio

Nella seconda parte del libro i luoghi della trama sono l'Accademia, la calle Gambarà, il Palazzo Cappello, il bacino di San Marco e Piazza San Marco, Rialto, il campo San Cassiano, il giardino Gradenigo, la Giudecca, il rio della Panada e il Palazzo Vendramin. *L'Impero del Silenzio* comincia nell'Accademia con l'incipit “*COL TEMPO*”,<sup>109</sup> dove l'attrice Foscarina si riferisce a un dipinto di Francesco Torbido che mostra una vecchia donna “*rugosa sdentata floscia e gialliccia*”.<sup>110</sup> Nel 1750 fu fondata la “Veneta Accademia di Pittura, Scultura e Architettura” con sede nel Fonteghetto della Farina. Qualche anno dopo si è trasferita nell'attuale palazzo e nel 1817 le “Gallerie dell'Accademia” furono aperte per la prima volta ai visitatori. Vi si trovano dei dipinti di numerosi pittori, tra cui quelli di Giorgione, Tintoretto, Tiziano, Palma Il Vecchio, Veronese, Tiepolo, Longhi e Canaletto.<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 123.

<sup>107</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 287-289.

<sup>108</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 125.

<sup>109</sup> Ibid., p. 126.

<sup>110</sup> Ibid., p. 126.

<sup>111</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia imaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 118-119.

In seguito d'Annunzio racconta la storia della bella contessa austriaca di Glanegg che ha comprato una casa a Venezia, dove si rinchioda e si isola dal mondo circostante. La casa si trova nella calle Gambarara e pare come un monastero in cui ella si nasconde affinché la gente si ricordi soltanto della sua bellezza. La contessa Radiana viene mostrata come una prigioniera per indicare la melanconia che in quel momento appare per la prima volta nella seconda parte. Tutte le finestre e porte della casa sono chiuse e dentro non c'è nemmeno uno specchio. A questo punto si nota l'immagine della morte e il passaggio si conclude con la rappresentazione della nebbia e delle foglie che cadono a terra. La parola finale "cenere" indica la fine dell'Epifania del Fuoco.<sup>112</sup>

[...] Quanto era lungo il tempo che passava tra il distaccarsi della foglia e il suo giungere a terra! Tutto era lentezza, vapore, abbandono, consumo, cenere. [...]<sup>113</sup>

Stelio durante la conversazione con Foscarina rivela che la vicenda si svolge in autunno, più precisamente in ottobre. A casa dell'attrice, essa, dopo un scena d'amore, pensa alla morte e disprezza il mondo esterno, mentre Stelio guarda attraverso la laguna i Colli Euganei fino al firmamento. Qui la rappresentazione della città scompare di nuovo, tranne il suono delle campane della Chiesa San Simeone Profeta. Appaiono gli elementi del fuoco e dell'acqua, mentre la pioggia indica l'inizio del fenomeno acquatico. Tutti i sentimenti, la malinconia e l'apparizione degli elementi proseguono nelle passeggiate successive attraverso la città di Venezia e alcune gite attorno alla città lagunare.

Stelio e il suo amico Daniele Glàuro, un pomeriggio di novembre, fanno un'escursione al Lido e ritornano con il vaporetto su cui c'è anche il grande compositore Richard Wagner. È proprio lì che subisce un attacco di debolezza, e Stelio e Daniele gli danno una mano e lo portano dalla barca. Sullo sfondo della vicenda c'è una tempesta e tutto questo dà alla città l'aspetto di una grande nave.<sup>114</sup>

[...] Le acque erano agitate da un tremito gagliardo, e pareva che l'agitazione si comunicasse alle fondamenta della città e che i palazzi le cupole i campanili ondeggiassero galleggiando a guisa di navigli. Le alghe divelte dai fondi fluttuavano con tutte le loro radici bianchicce. Stormi di gabbiani roteavano nel vento, e s'udiva a tratti il loro strano riso pendulo su le innumerevoli creste della burrasca. [...]<sup>115</sup>

Le nuvole volano, la luce affonda nell'acqua, le cupole e le torri di Venezia sventolano e tutto sembra quasi come alla fine del mondo. A San Marco suonano le campane e il bacino di San Marco, che all'inizio del romanzo si presentava in maniera splendida, si trasforma

---

<sup>112</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 290.

<sup>113</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 133.

<sup>114</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 291-292.

<sup>115</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 151.

in un luogo di morte. Venezia è in pericolo e sembra ad affondare. Il tumulto di questo scenario è l'intensificazione della pioggia autunnale che continua in Piazza San Marco. Arrivati lì, Stelio e il suo amico si accorgono che nella città lagunare c'è l'acqua alta. Si nota che il mito di Venezia non deve essere distrutto, la letteratura richiede solo un affondamento completo, una cosa che non succederà mai, perché l'acqua alta in realtà provoca soltanto un aumento del livello dell'acqua. Quindi l'immaginario dell'affondare non ha niente a che fare con la realtà dell'acqua alta. Anche ne *Il fuoco*, d'Annunzio menziona brevemente il fenomeno e in fondo resta una manifestazione secondaria della tempesta. Giunti alla Torre dell'Orologio i due amici annunciano l'unico riferimento a questa situazione.<sup>116</sup>

[...] La Piazza era inondata, simile a un lago in una chiostra di portici, rispecchiando il cielo che si discopriva dietro la fuga delle nuvole colorato dal crepuscolo verdegiallo. Più viva, la Basilica d'oro, quasi che si ravvivasse al contatto dell'acqua come una foresta inaridita, splendeva d'ali e d'aureole nell'estremo lume; e le croci delle sue mitre si scorgevano in fondo allo specchio cupo, come le sommità d'un'altra basilica sommersa. [...]<sup>117</sup>

Stelio e Daniele scendono e continuano verso Rialto, dove il protagonista si ferma sul ponte malgrado il forte vento. Egli interpreta in quel momento la città come un paesaggio della morte in cui il vento tira altrettanto forte come nei tempi passati, quando Venezia non esisteva ancora, quando non c'era ancora il marmo, dove solo l'erba selvatica dominava l'immagine della laguna. In questa situazione d'Annunzio fa riferimento all'anno di fondazione e, mentre nella prima parte del libro vede l'immagine della morte durante l'escursione a Torcello, ad un certo punto è il centro storico di Venezia che allude a quest'immagine. Stelio nel momento in cui si trova sul Ponte di Rialto non pensa allo stato originario della città, anzi pensa al crollo della Serenissima.<sup>118</sup>

[...] Formidabile era la voce del turbine in quella immobilità di secoli impietrati: sola dominatrice su la solitudine come quando i marmi dormivano nel grembo delle montagne e dalle isole fangose della laguna crescevano l'erbe selvagge intorno ai nidi degli uccelli, assai prima che in Rialto sedesse il doge, assai prima che i patriarchi guidassero i fuggiaschi verso il gran destino. La vita umana era scomparsa; non eravi sotto il cielo se non un immenso sepolcro ne' cui vani rimbombava quella voce, sola quella voce. Le moltitudini incenerite, i fasti dispersi, le grandezze cadute, gli innumerevoli giorni di nascita e di morte, le cose del tempo senza forma e senza nome commemorava ella col suo canto senza lira, con la sua lamentazione senza speranza. Tutta la malinconia del mondo passava nel vento su l'anima protesa. [...]<sup>119</sup>

Mentre Stelio e Daniele fanno una passeggiata, non si guardano attorno, si nota la presenza di luoghi diversi, come San Giovanni Elemosionario, la Ruga Vecchia, San Cassiano, il

---

<sup>116</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 292-293.

<sup>117</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 157.

<sup>118</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 294-295.

<sup>119</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 161.

Ponte Savio e il Campo di San Giacomo dall'Orio.<sup>120</sup> Dopo la sosta a Rialto vanno avanti fino al punto in cui arrivano al Campo San Cassiano. Il campo è deserto e si sente solo il rumore dei passi e delle conversazioni della gente e quello del traffico sul Canal Grande. L'immagine della morte e della decadenza appare nuovamente e “*un'ombra violacea pareva salire dall'acqua febbricosa spandersi nell'aria come un'esalazione letifera. La morte pareva occupare il luogo da tempo*”.<sup>121</sup> Si ha a che fare con l'immaginazione di una rovina e di un posto della morte. Al Campo San Giacomo dall'Orio Daniele se ne va e Stelio prosegue la sua passeggiata verso Palazzo Cappello, durante la quale sente il desiderio di incontrare la sua amante. Arriva a casa di Foscarina e si notano sempre di più delle indicazioni che si ripetono di quando in quando e che alludono ai temi del tempo e della melanconia. In un primo momento d'Annunzio descrive la Fondamenta di San Simeon Piccolo di fronte alla stazione che<sup>122</sup>

[...] s'indorava come una riva di fino alabastro. I riflessi del sole giocavano con i ferri delle prue allineate presso l'approdo, tremolavano su per i gradini della chiesa, su per le colonne del periterno, animando le pietre disgiunte e consunte. Alcuni felsi marciti giacevano all'ombra, sul lastrico, con la rascia guasta dalle piogge e stinta, simili a bare logorate dall'uso funebre, invecchiate su la via del cimitero. [...]<sup>123</sup>

Stelio entra nel giardino del Palazzo Gradenigo “*tra due pilastri coronati da statue mütile su le cui membra i rami inariditi dell' edera davano imagine di vene in rilievo*”.<sup>124</sup> Mentre d'Annunzio scrive del palazzo Gradenigo con “*le immense stanze silenziose che avevano accolto ultimo ospite il figlio di Giuseppina imperatrice, il Viceré d'Italia*”,<sup>125</sup> bisogna specificare che il viceré d'Italia era Eugenio Beauharnais, una specificazione che ha trovato Zorzanello nell'opera di Gianjacopo Fontana *Cento palazzi fra i più celebri di Venezia*: “Bartolomeo Gradenigo, secondo podestà di Venezia, vi accolse Eugenio Beauharnais, viceré d'Italia”.<sup>126</sup>

Nel giardino stanno sedute la Foscarina e la vecchia Lady Myrta con i suoi levrieri. L'attrice indossa un vestito rosso che armonizza con i colori dell'autunno e che ricorda inoltre le nobili di una volta che solevano vestirsi con abiti simili. Così d'Annunzio fa nuovamente un rapporto tra la donna Foscarina e la città di Venezia. La protagonista mostra la piena bellezza che si confronta con lo stato di salute della vecchia Lady Myrta.

---

<sup>120</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 68.

<sup>121</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 165.

<sup>122</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 296-297.

<sup>123</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 181.

<sup>124</sup> Ibid., p. 182.

<sup>125</sup> Ibid., p. 181.

<sup>126</sup> Cfr. Zorzanello, Giulio: *Note e discussioni sulle fonti del "fuoco". A proposito di un recente commento dannunziano*, p. 596.

Durante il soggiorno nel giardino deserto nell'ombra dei pini, si sentono i fischi dei treni che passano il ponte della laguna.

Un giorno Foscarina fa una passeggiata a Venezia e si ferma al pozzo nel cortile del Palazzo Ducale, dove all'inizio del romanzo lei e l'autore si sono incontrati. A partire da questo scenario la celebre attrice è la vera protagonista che domina il testo.<sup>127</sup> Quando Foscarina si trova nel cortile, si avvicina al pozzo, guarda dentro e vede come l'acqua "rifletteva il cielo divino".<sup>128</sup>

Al ritorno da un'escursione di Stelio e Foscarina a Murano si presenta un tramonto schiacciante e la vista sul "retro" di Venezia indica la città che non si erge più sull'acqua ma si trova in una posizione spenta. Solo le torri emergono dall'acqua e la città, a seconda della descrizione, appare come se si trattasse di un cimitero. Venezia affonda non a causa del tempo che passa pian piano, non a causa degli sviluppi sociali ed economici, non a causa degli avvenimenti politici o storici. L'immagine viene mostrata attraverso le cime che emergono in lontananza e viene paragonata alla città lagunare che affonda. Quindi non vengono ricordati i processi storici o la conquista da parte di Napoleone, anzi c'è il confronto con le Dolomiti.

Un altro aspetto che mette in relazione l'immagine della decadenza è il segno della Salutatione angelica. Lo scampanio di San Giorgio Maggiore, San Giorgio dei Greci, San Giorgio degli Schiavoni, San Giovanni in Bragora, San Moisè, della Basilica di Santa Maria della Salute, del Redentore, della Madonna dell'Orto, di San Giobbe e Sant'Andrea si diffonde su tutta la città e la laguna, e copre la Serenissima con una cupola di bronzo invisibile. Questo scenario allude all'Estate defunta che affonda in una bara di vetro nella laguna. La gita in gondola di Stelio e Foscarina finisce nell'oscuro rio della Panada, vicino all'isola di San Michele, dove vengono a sapere che il compositore Richard Wagner è morto. La reincarnazione di Venezia è compito del Superuomo che non costruisce una città e che non dipinge la città, ma che cerca di conquistarla attraverso il mito e l'arte.

Negli ultimi due scenari del romanzo si rappresenta la partenza dalla città lagunare. La prima è Foscarina che innanzitutto si trova a casa sua, nel Palazzo Cappello, e si prepara per il viaggio: fa le valigie e nella stanza sono sparse dappertutto delle cose, dei ricordi, dei libri e una riproduzione di *Melencolia I*, un'incisione a bulino di Albrecht Dürer che

---

<sup>127</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 298.

<sup>128</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 200.

mostra una figura seduta, circondata da oggetti diversi. Così si può osservare un rapporto tra la Foscarina e l'opera di Dürer. Il pittore tedesco stesso ha vissuto a Venezia nel 1494 e nel periodo dal 1506 al 1507. Con la *Melencolia I*, d'Annunzio non fa un riferimento al paesaggio di Venezia, solo quando Foscarina e Stelio, dopo aver ammirato il dipinto, vanno verso la finestra e guardano fuori.<sup>129</sup>

[...] Videro i cieli lontanissimi, gli alberi, le cupole, le torri, la laguna estrema su cui s'inclinava la faccia del crepuscolo, i Colli Euganei ceruli e quieti come le ali ripiegate della terra nel riposo della sera. [...]<sup>130</sup>

L'ultimo luogo della vicenda è il Palazzo Vendramin e a questo punto l'attrice Foscarina è già partita. Cioè alla fine del romanzo troviamo solo un protagonista assieme al famoso Richard Wagner a cui viene dedicata l'ultima parte dell'*Impero del Silenzio*.

### **3.2.4 I soggiorni nella laguna e in terraferma**

Leggendo *Il fuoco* si nota che le scene non si svolgono soltanto a Venezia, ma anche sulle isole della laguna e nell'entroterra. I luoghi comprendono oltre a San Clemente, San Francesco del Deserto, Torcello, Burano e Murano, così come il Brenta e la villa Pisani a Strà.

#### **3.2.4.1 Le escursioni alle isole circostanti**

Nell'*Impero del Silenzio* Foscarina si dirige verso il molo, sale su una gondola e va alla Giudecca. Durante la traversata si ricorda della notte d'amore e chiede a sé stessa: “*Mai più, dunque? Mai più?*”.<sup>131</sup> Arriva al rio della Croce ed entra in un grande giardino che dà verso la laguna e sembra come se si trovasse all'ultima estremità della laguna “*in un'isola obliata dagli uomini, a Mazzorbo, a Torcello, a San Francesco del Deserto*”.<sup>132</sup> In quel posto si sentono il grido e il canto delle donne dei reparti psichiatrici di San Clemente e San Servolo.<sup>133</sup> L'isola di San Clemente si trova nella laguna tra la Giudecca e il Lido e all'epoca questa era la sede del “Manicomio Centrale Femminile Veneto”. La casa di cura fu ultimata nel 1873 e chiusa definitivamente nel 1992. Dal 2003 sull'isola privata, che non è raggiungibile con i mezzi pubblici, è situato l'esclusivo *San Clemente Palace Hotel & Resort*. L'isola era caratterizzata dalla sofferenza e della follia, un simbolo che si

---

<sup>129</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 310-312.

<sup>130</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 313.

<sup>131</sup> Ibid., p. 201.

<sup>132</sup> Ibid., p. 201.

<sup>133</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 298-299.

rispecchia nella figura di Foscarina che trasfigura le pene d'amore e il dolore.<sup>134</sup> Nello stesso momento d'Annunzio rivela la metafora nautica, quando Foscarina pensa di sentire i gridi d'aiuto dei naufraghi.

La giornata a Murano comincia nella Fondamenta dei Vetrai e Stelio parla degli anni in cui l'isola era ancora un paradiso della vita sociale e oggi invece si è trasformata in un'isola che dorme e che è caratterizzata dalla fragilità della vetreria. Stelio e Foscarina proseguono fino a quel punto in cui arrivano agli orti che “*un tempo erano i più belli del mondo, paradisi terrestri*”.<sup>135</sup> Dopo una breve sosta su un prato continuano e vanno verso la Fondamenta degli Angeli, dove ammirano il tramonto del sole che illumina tutta la laguna. L'acqua della laguna provoca ansia alla protagonista che allude nuovamente alla morte. L'immagine dei banchi di sabbia che si fanno vedere a causa della bassa marea fa un'impressione spaventosa. L'escursione e di conseguenza anche l'episodio si conclude con l'immagine della fine riferendosi all'acqua e alla foschia e così la laguna si trasforma radicalmente al calar della notte.<sup>136</sup>

[...] La laguna e la caligine inghiottivano tutte le forme e tutti i colori. Soli interrompevano la grigia eguaglianza i gruppi dei pali, simili a una processione di monaci per un cammino di ceneri. Venezia in fondo fumigava come i resti di un vasto saccheggio. [...]<sup>137</sup>

Rispetto al bacino di San Marco, che presenta la parte maschile e vitale, il trionfo e la dinamica, l'isola di San Michele indica la parte femminile dove l'acqua non sparisce mai e così Foscarina prende una decisione, lascia Stelio e abbandona la città. L'ultima gita in gondola conduce i due protagonisti verso il nord della laguna. La stagione è cambiata, in quel momento ci troviamo in febbraio, si sente già l'aria primaverile e ci si allontana sempre di più dalle serate di settembre. La gondola scivola in acqua, passa la laguna e Murano, e va verso una zona completamente diversa dal bacino di San Marco. D'Annunzio descrive questa situazione in un modo in cui esprime brevemente il pensiero della morte.<sup>138</sup>

[...] Pallido nell'albàsia pomeridiana l'estuario portava leggermente le sue isole come il cielo porta le sue nuvole più miti. Le lunghe bande sottili del Lido e della Terraferma avevano la vanità di quei tritumi nerici che galleggiano a zone su le onde abbonacciate. Torcello, Burano, Mazzorbo, San Francesco del Deserto da lungi non apparivano in aspetto di approdi ma di paesi sommersi le cui cime soverchiassero il pelo dell'acqua come le cos'è dei vascelli andati a picco. Deboli erano le testimonianze degli uomini in quella solitudine piana, come le lettere corrose dal tempo nelle antichissime lapidi. [...]<sup>139</sup>

---

<sup>134</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 237-240.

<sup>135</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 239.

<sup>136</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 303-304.

<sup>137</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 264.

<sup>138</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 306.

<sup>139</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 282.

Nella prima frase le isole, che vengono paragonate alle nuvole, vengono ancora portate dalla laguna, mentre nella seconda il Lido e la Terraferma rispecchiano i relitti oscuri. In questo modo si rivela l'immagine della decadenza che il narratore fa vedere attraverso la parola "vanità". È vero che questi territori vengono ancora portati dall'acqua, ma si tratta soltanto di singoli pezzi. Nella terza frase si nota il naufragio di quelle zone, quindi l'acqua si trasforma nell'elemento della fine. D'Annunzio aggiunge a questo punto di vista un naufragio per sottolineare la situazione decadente. L'ultima frase trasforma il panorama in una zona di devastazione che si avvicina pian piano. Il passaggio della laguna settentrionale segnala la contrapposizione tra la parte triste e decadente e il bacino di San Marco chiaro e splendido.

Malgrado il lettore si trovi a questo punto in un momento di decadenza e in un paesaggio taciturno, Stelio comincia a raccontare la storia di una leggenda che si svolgeva a Murano. La storia tratta di un maestro del fuoco, un soffiatore del vetro chiamato Dardi Seguso incaricato di fabbricare un organo i cui suoni devono essere sentiti in tutta la laguna.<sup>140</sup> In merito al "Maestro Seguso" non si sa con certezza a chi d'Annunzio si riferisca. Si potrebbe pensare o a Antonio Seguso che lavorava presso la Salviati & C., o a Giovanni "Patare" Seguso, uno dei più noti maestri vetrai dell'epoca.<sup>141</sup> Il senato dà a Seguso un tempo determinato e gli offre di poter fabbricare l'organo su una delle cinque isole che in tempi passati circondavano Murano e che oggi sono affondate. Se egli non osserva la scadenza, viene condannato a morte. D'Annunzio aggiunge il fumo nero delle fornaci muranesi che dà a Foscarina l'impressione di una città portuale in cui c'è un movimento intenso e dove vede una "*nave enorme e pulsante*".<sup>142</sup> L'altro aspetto è l'apparizione di "*una carogna gonfia e giallastra [che] galleggiava presso il rosso muro di mattone nelle cui fenditure tremolavano le erbe e i fiori figli della mina e del vento*".<sup>143</sup> La città portuale e industriale e la carogna che galleggiava nell'acqua indicano la parte meno rappresentativa della Serenissima.<sup>144</sup>

Il poeta è molto impressionato dal maestro che conosce tutti i segreti del fuoco. Il soggiorno a Murano è dominato dall'opera d'arte, cioè dal vaso creato da Seguso. Il Maestro offre il calice, simbolo della perfezione, a Foscarina che lo rompe. La rottura del

---

<sup>140</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 307.

<sup>141</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 258.

<sup>142</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 285.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>144</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 307-308.

capolavoro significa la sconfitta della donna, la fine della giovinezza e l'inizio di una situazione precaria. Questi aspetti si rafforzano durante la gita in terraferma, ma soprattutto durante la visita della Villa Pisani a Strà e il suo labirinto.<sup>145</sup> La volontà di Foscarina di lasciare Venezia a questo punto è già decisa, mentre quella di Stelio sta per iniziare. Pensa sempre al Teatro d'Apollo che viene costruito al Gianicolo di Roma e che deve essere una costruzione che si distingue dal teatro di Wagner a Bayreuth.

In seguito Stelio e Foscarina continuano la loro gita verso l'isola di San Francesco del Deserto.<sup>146</sup> L'isola deve il suo nome a San Francesco d'Assisi e il suo appellativo "del Deserto" deriva dal totale abbandono a causa di alterne fortune tra il 1420 e il 1453. Dal 1858 appartiene all'ordine dei *Frati Minori Francescani* e non esistono dei mezzi pubblici per raggiungere l'isola. Essa viene scarsamente descritta rispetto agli appunti nei *Taccuini* in cui il poeta scrive alcuni dettagli su cui si soffermano sia l'occhio che la fantasia. Ne *Il fuoco* d'Annunzio si concentra sui protagonisti, mentre la descrizione del paesaggio resta sullo sfondo della vicenda. È un posto sia della gioia di Stelio che della tristezza di Foscarina. Anche se in quella scena la rappresentazione della natura non è in primo piano, si nota tuttavia la presenza di pini, cipressi e altri particolari botanici.<sup>147</sup> Di nuovo l'attrice si spaventa e sente un'ansia terribile pensando a una metropoli moderna.<sup>148</sup>

[...] L'immagine della città brutale, nera di carbone e irta di armature, occupò l'isola mite; il fragore dei magli, lo stridore degli argani, l'ansare delle macchine, l'immenso gemito del ferro, coprirono la melodia primaverile. [...]<sup>149</sup>

L'isola invece sembra essere un posto che diffonde la sua bellezza e dove persino le canne palustri, le sabbie e il fango lasciano brillare questo spazio deserto. L'immagine della bellezza del territorio sparisce subito dopo e cambia quando i protagonisti tornano a Venezia. La città lagunare affonda e le cime delle Dolomiti si infiammano<sup>150</sup>

[...] come se allora fossero uscite dal fuoco primordiale. [...] Venezia era oscurata da quella massa di porfidi roventi: giaceva su le acque tutt'avvolta in un velario violaceo ond'emergevano i suoi steli marmorei lavorati dagli uomini per custodirvi i bronzi che danno il segno delle preghiere consuete. Ma le opere e le preghiere consuete degli uomini, ma l'antica città stanca d'aver troppo vissuto, ma i marmi disgiunti e i bronzi consunti, ma tutte quelle cose oppresse dal peso delle memorie e periture s'umiliavano

---

<sup>145</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 260-262.

<sup>146</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 309.

<sup>147</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 240-244.

<sup>148</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 309.

<sup>149</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 300.

<sup>150</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 309-310.

al paragone della tremenda Alpe affocata che lacerava il cielo con le sue mille punte inflessibili, città enorme e sola, forse in attesa d'un giovine popolo di Titani. [...] <sup>151</sup>

### 3.2.4.2 L'escursione in terraferma

Un giorno Stelio e la sua amante scappano da Venezia e si recano in terraferma, che non fa parte della Serenissima, ma che nei tempi passati era un rifugio per i nobili veneziani. Si parla delle ville lungo il Canale Brenta, un canale una volta glorioso e magnifico, che formava per i viaggiatori un bell'arrivo a Venezia. I protagonisti vanno in barca a Fusina, dove vedono una spiaggia deserta e un paesaggio monotono. <sup>152</sup>

[...] E la campagna si distendeva intorno a loro silenziosa come se gli abitanti l'avessero disertata da secoli o dormissero tutti coricati nelle fosse da ieri. [...] <sup>153</sup>

Viaggiano lungo il Brenta, che dà loro un'impressione del dominio del passato e della morte. Le caratteristiche principali sono le ville che testimoniano i resti architettonici e artistici del passato che si trasformano in un luogo del silenzio. Stelio e Foscarina passano "La Barbariga", cioè la villa Lazara-Pisani e arrivano alla villa Pisani <sup>154</sup> a Strà. Vi entrano e vedono una copia della figura di Francesco Torbido che appariva già all'inizio della seconda parte del libro. <sup>155</sup> La villa, ultimata nel 1720, è una delle più imponenti ville del Brenta, con una balconata poggiante su quattro monumentali cariatide dalle quali si innalzano otto semicolonne. La Villa Pisani fu la dimora di alcuni personaggi storici, tra cui Napoleone Bonaparte, l'imperatrice d'Austria Marianna Carolina, il re di Spagna Carlo IV, Alessandro I di Russia, Ottone di Grecia e il re di Napoli Ferdinando II prima di passare allo Stato italiano nel 1866 con l'annessione del Veneto al Regno d'Italia. Nel 1934 vi si nota l'incontro tra Mussolini e Hitler.

Stelio e Foscarina entrano la villa e passeggiano per il piano nobile fino a giungere alle camere dell'Imperatore Napoleone e a quella di Massimiliano d'Austria. <sup>156</sup> L'interno della villa sa di marcio, il che indica nel romanzo il tema della fugacità. <sup>157</sup> Dopo aver visto le stanze, i due protagonisti continuano la loro escursione verso l'ampio parco di circa 14 ettari in cui sono poste numerose statue rappresentanti figure mitologiche. Segue il labirinto, il luogo che simboleggia la scoperta del proprio inconscio e in cui la Foscarina si

---

<sup>151</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 307.

<sup>152</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 299.

<sup>153</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 209.

<sup>154</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 265.

<sup>155</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 300.

<sup>156</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 265-268.

<sup>157</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 300.

sente persa, sconfitta e quindi non riesce a raggiungere il centro del labirinto.<sup>158</sup> Al tramonto del sole Stelio e Foscarina entrano in quell'oscuro labirinto inselvaticato. Vi girano per qualche tempo, soprattutto l'attrice che subito diventa molto nervosa, fino al momento in cui Stelio sale su una torre per orientarsi e per trovare l'uscita del labirinto.

La gita in terraferma è un gran contrasto rispetto a Venezia. Nella zona del Brenta tutto l'ambiente ha un carattere negativo, rovinato e decaduto. Probabilmente d'Annunzio sceglie il labirinto in terraferma perché Stelio e Foscarina sono quasi degli esperti a Venezia e per loro non è possibile perdersi. Solo quelli che si recano per la prima volta a Venezia e che la stanno ancora scoprendo sono disorientati. Quindi il poeta è costretto a spostarsi fuori della Serenissima per annunciare il motivo del perdersi.

Il secondo aspetto per cui d'Annunzio ha scelto la terraferma è il motivo della rovina e della decadenza. Forse voleva proteggere Venezia da quest'immagine, anche se si notano degli aspetti e dei momenti malinconici anche negli scenari veneziani e il vento nel bacino di San Marco che dà alla città un'immagine della morte, ma il paesaggio del Brenta è il vero posto di devastazione.

Dopo l'"avventura" in terraferma, Stelio e Foscarina tornano a Venezia in treno. Il panorama si presenta ancora una volta come zona della morte. L'escursione seguente è quella in cui i due innamorati si recano a Murano. Questa zona ha un legame con quella del Brenta, perché anni fa anche l'isola era un luogo preferito durante il Rinascimento, soprattutto a causa dei giardini e della villeggiatura dei nobili veneziani.<sup>159</sup>

### **3.2.5 I motivi del romanzo veneziano**

#### **3.2.5.1 Venezia: città di vita vs. città morta**

D'Annunzio nel suo romanzo veneziano non parla della triste e malinconica Venezia della letteratura tardo-romantica e decadente; anzi, si tratta di una città piena di musica che si può scoprire attraverso le immagini.<sup>160</sup>

[...] A Venezia, come non si può sentire se non per modi musicali così non si può pensare se non per immagini. Esse vengono a noi da ogni parte innumerevoli e diverse, più reali e più vive delle persone che ci urtano col gomito nella calle angusta. Noi possiamo chinarci a scrutare la profondità delle loro pupille seguaci e indovinar le parole ch'esse ci diranno, dalla sinuosità delle loro labbra eloquenti. Talune sono

---

<sup>158</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia imaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 270.

<sup>159</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 300-303.

<sup>160</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia imaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 71.

tiranniche, come amanti imperiose, e ci tengono lungamente sotto il giogo del loro potere. Altre si presentano tutte chiuse in un velo come le vergini o strettamente fasciate come i pargoli, e soltanto colui che sa lacerare quegli involucri può elevarle alla vita perfetta. [...] <sup>161</sup>

Per d'Annunzio e per Stelio la Serenissima è il luogo simbolico per eccellenza per unire l'arte e la vita e per questo motivo la città lagunare è il posto ideale per la creazione poetica. Rispecchia lo splendore degli anni passati che ispira i due personaggi, sia il poeta che il protagonista. <sup>162</sup>

[...] Sembra ch'ella possenga mani meravigliose per comporre le sue luci e le sue ombre in una continua opera di bellezza; e ch'ella sogni fornendo il suo lavoro e dal suo sogno medesimo – ove il molteplice retaggio dei secoli splende trasfigurato – ella tragga il tessuto d'allegorie inimitabile che la ricopre. E, poichè sola nell'universo la poesia è verità, quegli che sa contemplarla e attrarla in sè con le virtù del pensiero, quegli è presso a conoscere il segreto della vittoria su la vita. [...] <sup>163</sup>

Venezia è l'unica città del Veneto che l'autore conosceva a fondo e nella quale trascorrevano numerosi soggiorni dalla fine degli anni Ottanta al settembre del 1919. La Serenissima come "Città di vita", nel corso del romanzo, conduce in un'altra direzione, cioè quella della decadenza. Durante il tragitto da San Cassiano a San Giacomo dall'Orio, a Rio Marin fino al Palazzo Gradenigo, "dove l'erba cresce negli interstizi", dove "La ruggine macchia i davanzali" e "Tutto è morto, cadente, nell'abbandono" <sup>164</sup> si nota bene il cambiamento dell'immagine della bellezza.

Una caratteristica del romanzo è la definizione della "Città anadiomene" usata cinque volte nell'*Epifania del Fuoco*. Con quest'espressione lo scrittore descrive una città che emerge dal mare. Per d'Annunzio la città di Venezia e i suoi dintorni non sono soltanto dei luoghi geografici in cui si svolge la storia di Stelio Èffrena e di Foscarina, anzi è una città dove le gondole, le melagrane, i giardini, gli orti, i palazzi e il mare hanno una connotazione simbolica. <sup>165</sup> È evidente che il romanzo veneziano rispecchia sia una città di vita che una città di morte. Così come la vita è costituita da vita e morte, neanche nell'opera di d'Annunzio si possono staccare questi fenomeni. Il poeta costruisce un'immagine di Venezia in cui non esiste nessuna vita senza la morte, cioè nessun genio senza la decadenza. Nel romanzo si trovano molto spesso i conflitti tra la persona e il tempo, e la

---

<sup>161</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 13.

<sup>162</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 49.

<sup>163</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 46.

<sup>164</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Altri taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti, p. 27-28.

<sup>165</sup> Cfr. Rössler, Judith: *Venedig und seine Gondel. Versuch einer Toposbeschreibung anhand Gabriele D'Annunzios Roman Il Fuoco*, p. 22.

bellezza e la morte. Da una parte il libro è costituito dall'oscurità e dall'ombra, ma anche dalla presenza della vita magnifica e seducente.<sup>166</sup>

[...] Tutto il mistero e tutto il fascino di Venezia sono in quell'ombra palpitante e fluida, breve e pure infinita, composta di cose viventi ma inconoscibili, dotata di virtù portentose come quella degli antri favoleggiati, dove le gemme hanno uno sguardo; e dove taluno potè trovare nel tempo medesimo, in una sensazione indicibilmente ambigua, la freschezza e l'ardore. Bisogna esaltare il Veronese per questo. Raffigurando in sembianze umane la Città dominatrice, egli seppe esprimerne lo spirito essenziale: che non è – in simbolo – se non una fiamma inestinguibile a traverso un velo d'acqua [...]<sup>167</sup>

I canali scuri, le cupole, i dipinti, i palazzi, gli orti veneziani ispirano il protagonista e gli danno l'energia per vivere. D'Annunzio costruisce una città di vita che nella seconda parte del libro cambia in una città di morte, quindi Venezia si trasforma in una città decadente, un'immagine molto diffusa in quel periodo. L'*Epifania del Fuoco* è dedicata al discorso glorioso di Stelio, mentre nell'*Impero del Silenzio* la vicenda si orienta sulla figura di Foscarina e la parte malinconica e scura della Serenissima.<sup>168</sup> Mentre ne *L'Epifania del Fuoco* la Serenissima diffonde tutto il suo splendore, ne *L'Imperio del Silenzio* Venezia finisce con la descrizione di una città morta. Il 16 giugno 1896 d'Annunzio scrive nel *Taccuino*.<sup>169</sup>

Nella Calle Gambarà, presso l'Academia, è l'orto chiuso dove vive la donna che, sentendosi sul punto di sfiorire, diede una gran festa di congedo e poi si ritirò per sempre nelle sue segrete case – ermeticamente serrate – perché gli estranei non assistessero al deperimento e allo sfacelo di sua bellezza. Le persiane delle case sono inchiodate. Tutto è silenzio e mistero. Negli alberi cantano gli uccelli -<sup>170</sup>

Con la partenza di Foscarina e la morte di Wagner, la Serenissima perde il suo valore, non riesce più a essere un posto di ispirazione e quindi è giunta l'ora di lasciare la città.<sup>171</sup>

La contessa di Glanegg e Wagner sono venuti in città per morire. Un altro momento che porta un'immagine della morte viene presentato attraverso la tempesta del mare in quel giorno in cui Stelio e il suo amico Daniele tornano dal Lido e vedono il compositore malato. Il mare è mosso, infuria, sulla Piazzetta c'è acqua alta e alla fine portano il musicista dal battello dopo che egli aveva subito un infarto cardiaco. Quest'immagine mostra che si viene soltanto a Venezia per la simpatia per le cose che cadono in rovina e non per iniziare una nuova arte o una nuova vita. *Il fuoco* fa vedere tutti questi fenomeni, tutta la dissoluzione, e tutti quelli che vengono a Venezia e ammirano l'alba, i palazzi, le

---

<sup>166</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 36.

<sup>167</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 44.

<sup>168</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 43-44.

<sup>169</sup> Cfr. Costa, Simona: *Il fuoco invisibile. Saggio sui "Taccuini dannunziani"*, p. 108.

<sup>170</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, p. 105.

<sup>171</sup> Cfr. Rössler, Judith: *Venedig und seine Gondel. Versuch einer Toposbeschreibung anhand Gabriele D'Annunzios Roman Il Fuoco*, p. 22.

cupole, le torri, e che vogliono vedere semplicemente la bellezza della città lagunare sono attirati dalla bellezza in rovina.<sup>172</sup>

Dopo la scena in terraferma segue l'escursione all'isola di Murano, dove Stelio e Foscarina visitano la vetreria di Seguso. La vicenda incarna l'allegoria della bellezza nuova e presenta la capacità di distruggere le vestigia del passato. Nella vetreria stanno inventando la forma perfetta di un calice nuovo. L'opera d'arte è una nuova invenzione, cioè un'invenzione di recente, mentre i maestri che hanno creato la bellezza dei palazzi e delle cupole veneziane sono morti. Il calice ha una grande importanza per Stelio e Foscarina, ma nessuno conosce il suo futuro. Alla fine il capolavoro di Seguso non è di lunga durata, perché Foscarina lo infrange, si ferisce e il calice cade a pezzi.<sup>173</sup>

[...] S'accorse che il sangue stillava dalle sue dita. Le avvolse nel fazzoletto, che si macchiò di vermiglio. Guardò i frammenti del vetro, che brillavano a terra sparsi.

– Il calice è rotto! L'avete troppo lodato. Vogliamo alzargli un mausoleo, qui? [...] <sup>174</sup>

Il senso di questa storia è che una bellezza nuova nata a Venezia non riesce a sopravvivere. La Serenissima non è una città di nascita, non è possibile che ci siano delle invenzioni che possono durare. Questa situazione viene anche sottolineata da Foscarina che con tutta la sua bellezza non riesce a sopravvivere alla rovina inesorabile e che alla fine è costretta a lasciare la città. Per d'Annunzio Venezia, la laguna e la campagna veneta sono delle occasioni ideali per rappresentare la corrosione delle cose e dell'incenerimento delle mura, dei palazzi, delle chiese e delle torri. La decadenza della città appare ancora una volta nell'incontro con il cane morto venuto fuori dalle acque, mentre la Foscarina naviga per la laguna e il rematore esclama "*El xe un can morto*".<sup>175</sup> Accanto alla carogna ci sono dei fiori e delle erbe che non indicano l'inizio del nuovo ciclo primaverile, ma che fanno vedere la rovina di ogni cosa. Un altro scenario rappresenta la Foscarina nel giardino del convento francescano di San Francesco del Deserto dove è impressionata da un ramo di mandorlo fiorito. In seguito si presentano al lettore il canto serale degli uccelli e l'apparizione delle Dolomiti all'orizzonte, mentre al tramonto del sole la Venezia morente riproduce la sua dissoluzione. La città lagunare sta morendo, appare il violaceo che è il colore del lutto, e si menzionano le Dolomiti che sorgono, infuocate dal sole che tormenta,

---

<sup>172</sup> Cfr. Bárberi Squarotti, Giorgio: "Venezia: tempo e dissoluzione", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 87-89.

<sup>173</sup> Cfr. Ibid., p. 97-99.

<sup>174</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 261.

<sup>175</sup> Ibid., p. 285.

all'orizzonte. Le Dolomiti indicano il potere, mentre i campanili di Venezia sono troppo deboli di fronte alle vette. D'Annunzio in quel momento confronta l'altezza delle montagne e la distesa della laguna e della pianura veneta. L'ultimo accenno funebre è la morte del famoso compositore Wagner che conclude il romanzo. *Il fuoco* manifesta il trionfo della Morte, illustra le pietre di Venezia, le isole della laguna e le ville lungo il Brenta. Tutti sono vittime della rappresentazione funebre della città lagunare. Dopo la partenza di Foscarina e di Wagner, tocca anche a Stelio lasciare Venezia, perché l'immagine della città è cambiata, lo scrittore vede il suo futuro a Roma e quindi è giunta l'ora di andare via.

Il romanzo veneziano di d'Annunzio si conclude con il fatto che tutti lasciano Venezia, nessuno guarda indietro, nessuno pensa più alla bellezza ossia alla decadenza della città. È curioso che verso la fine de *Il fuoco* la città di Venezia non venga più nominata, anzi in primo piano si trovano Roma dal punto di vista di Stelio o Bayreuth dal punto di vista di Wagner.<sup>176</sup>

### 3.2.5.2 Il motivo della fugacità

La velocità e la fugacità del tempo sono frequentemente presenti nella seconda parte del romanzo e questi fenomeni vengono rappresentati tra l'altro con il simbolo della clessidra.<sup>177</sup>

[...] Ed entrambi palpitavano tenuti da un'ansietà crescente, ascoltando la fuga del tempo, come se l'acqua su cui navigavano scorresse in una clessidra spaventosa. [...]<sup>178</sup>

#### “Col tempo”

D'Annunzio annuncia le immagini della decadenza e della dissoluzione con l'espressione “Col tempo” ripetuta alcune volte dall'attrice.<sup>179</sup> “Col tempo” è la frase che diventa il vero e proprio *leit-motiv* ne *L'Impero del Silenzio*<sup>180</sup> e che già nell'incipit fa riferimento a un cambiamento. Questo passaggio è caratterizzato dalla “*ruina umana*”<sup>181</sup> e quindi con l'inizio della decadenza umana cambia anche il volto della città di Venezia, il paesaggio è coperto dalla nebbia e le foglie cominciano a cadere. Si nota sempre di più che la morte sta

---

<sup>176</sup> Cfr. Bárberi Squarotti, Giorgio: “Venezia: tempo e dissoluzione”, in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 100-101.

<sup>177</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 47.

<sup>178</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 28.

<sup>179</sup> Cfr. Venturi, Gianni: “Il tempo, gli eroi, il giardino abbandonato nel «Fuoco» di Gabriele d'Annunzio”, in: Mariano, Emilio: *D'Annunzio e Venezia* = Atti del Convegno (Venezia, 28-30 ottobre 1988), p. 178.

<sup>180</sup> Cfr. Costa, Simona: *Il fuoco invisibile. Saggio sui “Taccuini dannunziani”*, p. 107.

<sup>181</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 126.

per avvicinarsi. L'impressione viene rafforzata con la gita in terraferma, un paesaggio in cui domina la putrefazione, la morte, il passato.<sup>182</sup> Non solo attraverso l'incipit dell'*Impero del Silenzio* si può intuire l'argomento centrale, anzi la dedica si riferisce già al tempo che ha un ruolo importante nel romanzo veneziano: "Al tempo e alla speranza".<sup>183</sup>

È notevole che Foscarina pronunci l'espressione "Col tempo" cinque volte solamente ne *L'Impero del Silenzio*. Subito dopo l'inizio della seconda parte, l'attrice la ripete ancora una volta. La terza volta in cui viene annunciata è nel momento in cui Stelio e Foscarina si avvicinano alla casa della contessa Glanegg prima di arrivare alla calle Gambarà, dove trovano la decadenza sia della contessa che quella di Venezia. Stelio e Foscarina si avvicinano alla casa "nell'aria morta"<sup>184</sup> delle calli. La visione dell'orto murato e la storia di Radiana che decide di nascondere lo sfiorire della sua bellezza si trasmettono anche alla città lagunare.<sup>185</sup> Segue la quarta volta subito dopo, mentre Foscarina annuncia che finalmente sono arrivati al posto designato. L'ultima esclamazione di "Col tempo" è durante la gita in terraferma, mentre i protagonisti entrano nella Villa Pisani e guardano l'interno della villa.

### **Il tempo passato**

Lo scenario della contessa di Glanegg indica l'immagine del tempo, che si sviluppava durante la gita in terraferma e il viaggio lungo il Brenta che fa vedere la decadenza rispetto ai tempi passati, cioè il corso del tempo ha lasciato le sue tracce. In terraferma si consuma il passare del tempo, un aspetto che diventa forte nella storia di Stelio e di Foscarina. In quella zona si sviluppano le immagini mortuarie che accompagnano tutto il territorio. Sono delle situazioni in cui vengono create delle corrispondenze tra paesaggio e psiche osservando lo stato d'animo di Foscarina, che crea un'ansia che si rinforza nel labirinto della villa Pisani a Strà.<sup>186</sup> L'allegoria della bellezza e della morte si trova nello scenario in cui i protagonisti lasciano per qualche tempo Venezia e arrivano alla villa di Strà, dove trascorrono una giornata prima di tornare da quella zona decadente. Il poeta non descrive soltanto le ville che avevano il suo periodo di fioritura negli anni passati, espone anche la

---

<sup>182</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 45.

<sup>183</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 5.

<sup>184</sup> Ibid., p. 126.

<sup>185</sup> Cfr. Costa, Simona: *Il fuoco invisibile. Saggio sui "Taccuini dannunziani"*, p. 109.

<sup>186</sup> Cfr. Venturi, Gianni: "Il tempo, gli eroi, il giardino abbandonato nel «Fuoco» di Gabriele d'Annunzio", in: Mariano, Emilio: *D'Annunzio e Venezia* = Atti del Convegno (Venezia, 28-30 ottobre 1988), p. 178-179.

presenza della natura che circonda gli edifici. Già la gita lungo il Brenta rappresenta un'immagine decaduta e degradata rispetto alle descrizioni nella letteratura di viaggio.<sup>187</sup>

[...] Le ruote scorrevano scorrevano, nella strada bianca, lungo gli argini della Brenta. Il fiume, magnifico e glorioso nei sonetti degli abati cicisbei quando per la sua corrente scendevano i burchielli pieni di musiche e di piaceri, aveva ora l'aspetto umile d'un canale ove guazzavano le anitre verdazzurre in frotte. Per la pianura bassa e irrigua i campi fumigavano, le piante si spogliavano, il fogliame marciva nell'umidità delle zolle. [...]<sup>188</sup>

Nel romanzo le ville venete lungo il Brenta stanno per morire della loro bellezza di arte e di natura e anche il fiume è diventato un canale abbastanza miserevole. Il paesaggio rappresenta il contrario di un idillio, è un idillio decadente, ha perso lo splendore degli anni passati e le ville patrizie hanno smarrito il loro valore come rifugio per i nobili veneziani. Le facciate, i tetti, le pietre e le statue sono sacrifici del tempo, cioè il tempo passa, l'architettura cambia, peggiora se nessuno se ne occupa, le ville vanno in rovina, le statue diventano friabili. Il tempo è la causa per cui la zona del Brenta decade pian piano, mentre la natura segue il suo proprio ciclo e sboccia ogni anno, cioè il tempo delle pietre e delle statue non si rinnova come quello della vita, della natura e delle stagioni. Le ville venete lungo il Brenta sono in rovina e una volta che l'architettura, le statue e i giardini sono distrutti, non possono più risorgere. Con quest'immagine delle ville venete decadenti e del paesaggio devastato, d'Annunzio segnala la fine di Venezia e del mondo veneziano. Tutte le ville patrizie si disgregano e la loro decadenza viene descritta attraverso l'aspetto di un essere umano, dalle cavità oculari alle bocche, dai cappelli ai vestiti.<sup>189</sup>

[...] Talune avevano l'aspetto della ruina umana, con le loro aperture vacue che somigliavano alle orbite cieche, alle bocche senza denti. Altre al primo vederle parevano sul punto di ridursi in frantumi e in polvere come le capellature delle defunte quando si scoperciano le tombe, come le vecchie vesti róse dai tarli quando si aprono gli armarii da lungo tempo chiusi. [...]<sup>190</sup>

La morte che il poeta raffigura è radicale, cioè mentre spariscono le ville e le statue lungo il Brenta, si dissolvono i palazzi, le calli, i campi, le statue, le cupole della città lagunare. Bisogna avere presente che d'Annunzio ne *Le Vergini delle rocce* (1895) ha indicato con lo stesso procedimento la fine delle case romane. Cinque anni dopo Stelio Èffrena vede il suo

---

<sup>187</sup> Cfr. Bárberi Squarotti, Giorgio: "Venezia: tempo e dissoluzione", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 91.

<sup>188</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 211.

<sup>189</sup> Cfr. Bárberi Squarotti, Giorgio: "Venezia: tempo e dissoluzione", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 91-93.

<sup>190</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 211.

futuro nella città di Roma e segna con questa città il rinnovamento dell'arte e la fondazione della bellezza futura.<sup>191</sup>

[...] I muri di cinta erano abbattuti, rotti i pilastri, contorti i cancelli, invasi dalle ortaglie i giardini. Ma qua, là, da presso, da lungi, ovunque, nei frutteti, nelle vigne, tra i cavoli argentati, tra i legumi, in mezzo ai pascoli, su i cumuli di concime e di vinaccia, sotto i pagliai, alla soglia dei tugurii, ovunque per la campagna fluviale s'alzavano le statue superstiti. Erano innumerevoli, erano un popolo disperso, ancora bianche, o grigie, o gialle di licheni, o verdastre di muschi, o maculate, e in tutte le attitudini e con tutti i gesti, Iddie, Eroi, Ninfe, Stagioni, Ore, con gli archi, con le saette, con le ghirlande, con le cornucopie, con le faci, con tutti gli emblemi della potenza, della ricchezza o della voluttà, esuli dalle fontane dalle grotte dai labirinti dalle pergole dai portici, amiche del busso e del mirto sempreverdi, protettrici degli amori fuggitivi, testimoni dei giuramenti eterni, figure di un sogno ben più antico delle mani che le avevano formate e degli occhi che le avevano mirate nei giardini distrutti. E nel dolce sole di quella tardiva estate dei morti le loro ombre, che s'allungavano a poco a poco su la campagna, erano come le ombre del Passato irrevocabile, di ciò che non ama più, che non ride più, che non piange più, che non rivivrà più mai, che non ritornerà più mai. E la muta parola su le loro labbra di pietra era quella medesima che diceva l'immobile sorriso su le labbra della donna consunta: – NIENTE. [...]<sup>192</sup>

La villa Pisani a Strà trasmette la stessa impressione della fine del passato, di bellezza e di vita. Questa volta l'edificio viene descritto anche dalla parte interna, dove i protagonisti riconoscono l'immagine della Vecchia dell'Accademia. L'interno della villa mostra ugualmente la situazione decadente dell'esterno, cioè entrambi rispecchiano la fine e il poeta rivela immediatamente un significato funebre. D'Annunzio definisce la villa come una reggia e come un monastero. L'immagine della Vecchia di Torbido ricorda le ville prime descritte come teschi con le occhiaie vuote e le bocche senza denti. L'immagine ha uno stretto rapporto con le case decadenti lungo il Brenta. Non solo la villa Pisani, ma anche il suo labirinto è in abbandono e così la Foscarina si perde nel labirinto devastato e trascurato. Il ritorno a Venezia indica un continuo confronto tra vita e morte. Il paesaggio che attraversano è infernale, il grigio copre l'ambiente dove passano le statue che non danno l'impressione di ombre di defunti, ma di fantasmi. Tutta la descrizione di questo passaggio si riferisce alla morte indicando anche il colore nero di una barca, i cavalli grigi o il fumo del camino. Sul fiume la vita è miseramente presente e il paesaggio non è sereno, ma appare come se fosse sul punto del disfacimento. Le statue passano inarrestabilmente e disperatamente, non si muovono, si fermano lì dove lo scultore e il proprietario le ha messe una volta. Esse però hanno perso la loro natura e la loro essenza. Il viaggio in cui le statue passano continuamente indica un vero corteo di morti.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Cfr. Bárberi Squarotti, Giorgio: "Venezia: tempo e dissoluzione", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 93-94.

<sup>192</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 211-212.

<sup>193</sup> Cfr. Bárberi Squarotti, Giorgio: "Venezia: tempo e dissoluzione", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 94-97.

### 3.2.5.3 Il motivo del giardino abbandonato

Un altro *leit-motiv* del romanzo veneziano di d'Annunzio è il “*giardino abbandonato*”.<sup>194</sup> I giardini e gli orti sia a Venezia che in terraferma hanno un ruolo importante per quanto riguarda la figura di Foscarina e i suoi sentimenti. Da una parte è il giardino alla Giudecca, quell'Eden, in cui l'attrice trova rifugio dalla situazione sgradevole a Venezia. D'Annunzio descrive quell'orto con tutte le sue piante, le pergole, i cipressi, gli alberi di frutti, le siepe di spigo, gli oleandri, i garofani, i rosai, il croco, però lo rappresenta anche in maniera negativa,<sup>195</sup> quasi come un luogo di morte, scrivendo che “*pareva perduto nell'estrema laguna*”<sup>196</sup> e “*dolce e stanco nei colori della sua dissoluzione*”.<sup>197</sup> Nel giardino alla Giudecca in cui si rifugia l'attrice sembra che il tempo si sia fermato. Essa si riposa in mezzo alle sue melanconie mentre l'autunno scompare.

[...] Il sole lo abbracciava e lo penetrava in ogni parte, così che le ombre per la loro tenuità non vi parevano. Tanta era la quiete dell'aria che i pampini secchi non si distaccavano dai tralci. Nessuna foglia cadeva, se bene tutte morissero. [...] <sup>198</sup>

Questo posto è l'unico nel cuore della città morta che esprime la pace e la solitudine. Proprio in quel giardino la morte è completamente sospesa. È curioso che questa situazione non venga espressa attraverso i colori della primavera, anzi il narratore descrive il luogo pacifico e tranquillo attraverso i colori di un autunno che non tramonta. Mentre di solito l'autunno indica un periodo triste, d'Annunzio rifiuta quest'atteggiamento e lo trasforma in un modo tale di presentare un giardino dove le foglie rimangono sospese sugli alberi e sulle viti. Nel giardino Foscarina sente i suoni delle isole della follia. Venezia viene identificata come città dove regna la follia, dove si ferma la morte e dove gli unici suoni della vita, quelli dei gabbiani, si mescolano con quelli dei pazzi nei manicomi. Qui d'Annunzio ha scelto un altro modo per esprimere l'immagine della morte nominando i canti dei reclusi. Sembrano dei canti sulla morte del giardino e sulla morte della città. I pazzi formano un'immagine perfetta e adeguata alla dissoluzione delle pietre e delle persone. In questo momento il narratore illustra l'immagine della rovina attraverso la narrazione e la descrizione della situazione nei manicomi. Fa vedere i due lati che circondano Foscarina. Da un lato è la città morente dove la bellezza e lo splendore

---

<sup>194</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 118.

<sup>195</sup> Cfr. Venturi, Gianni: “Il tempo, gli eroi, il giardino abbandonato nel «Fuoco» di Gabriele d'Annunzio”, in: Mariano, Emilio: *D'Annunzio e Venezia* = Atti del Convegno (Venezia, 28-30 ottobre 1988), p. 171 ff.

<sup>196</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 201.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 201.

spariscono pian piano e dall'altro lato ha a che fare con la tragedia sulle isole da cui sente le grida delle persone reclusi.<sup>199</sup>

Prima del soggiorno alla Giudecca, il poeta si riferisce anche al giardino della contessa di Glanegg nella calle Gambarà. In quel posto propone l'equazione tra la morte del corpo e la morte del paesaggio facendo un discorso su Radiana che si rinchiude a casa sua. A Strà sono le statue con la loro "muta parola"<sup>200</sup> nei "giardini distrutti"<sup>201</sup> che indicano delle creature del giardino abbandonato al tempo. Sono degli emblemi che raffigurano la negatività della vita.<sup>202</sup>

### **3.2.5.4 Il confronto tra città-donna: il motivo della bellezza femminile**

Un motivo importante nella letteratura del decadentismo è il rapporto tra bellezza e morte che si nota anche nei romanzi di d'Annunzio. Ne *Il fuoco* sono la città di Venezia e la figura di Foscarina che rappresentano la bellezza all'inizio del romanzo. Quest'immagine si trasforma nel corso della vicenda, mentre il volto della Serenissima cambia e appare, soprattutto negli occhi dell'attrice, la decadenza della città lagunare. Sempre di più il lettore ha l'impressione di una città morta che rispecchia lo stato d'animo di Foscarina.<sup>203</sup>

### **La decadenza femminile: Foscarina e la città di Venezia**

La seconda parte del romanzo veneziano è dedicata alla figura femminile di Foscarina e alla sua bellezza. La città di Venezia viene paragonata alla figura della donna seducente. I due elementi, sia la città che la donna, ispirano l'autore e causano la stessa attrazione. Venezia e Foscarina esprimono un'ispirazione seducente ed enigmatica.<sup>204</sup>

[...] Anch'egli tremava nell'intimo cuore, avendo innanzi a sé le due mire verso di cui si tendeva in quella sera la sua forza come un arco: – la città e la donna, entrambe tentatrici e profonde, e stanche d'aver troppo vissuto, e gravi di troppi amori, e troppo da lui magnificate nel sogno, e destinate a deludere la sua aspettazione. [...]<sup>205</sup>

Foscarina ha paura della sua giovinezza che sta per finire e teme che Stelio trovi un'altra donna più giovane di lei. Il motivo dell'invecchiare è simboleggiato attraverso la vecchiaia

---

<sup>199</sup> Cfr. Bárberi Squarotti, Giorgio: "Venezia: tempo e dissoluzione", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 89-91.

<sup>200</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 212.

<sup>201</sup> Ibid., p. 212.

<sup>202</sup> Cfr. Venturi, Gianni: "Il tempo, gli eroi, il giardino abbandonato nel «Fuoco» di Gabriele d'Annunzio", in: Mariano, Emilio: *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno (Venezia, 28-30 ottobre 1988)*, p. 179-180.

<sup>203</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismus und Futurismo*, p. 24.

<sup>204</sup> Cfr. Ibid., p. 39.

<sup>205</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 30.

Lady Myrta e la contessa di Glanegg. Tutto quello che riguarda la decadenza della città di Venezia corrisponde alla “*ruina umana*”. La Serenissima, un impero decadente e minacciato dalla caduta, viene confrontato con Foscarina che sta invecchiando.<sup>206</sup> La figura della Vecchia di Torbido che Foscarina ammira nell’Accademia annuncia il racconto della casa della contessa di Glanegg nella calle Gambarà. D’Annunzio descrive la posizione e la calle nel modo seguente:

[...] La calle era soletta come il sentiere di un eremo, grigiastra, umidiccia, sparsa di foglie maccere. Il grecolevante creava nell’aria una fumèa tarda e molle che assordiva i romori. La monotonia confusa somigliava or sì or no a un suono di legni e di ferri che cigolassero. [...]<sup>207</sup>

Tutta la descrizione con la sua rappresentazione negativa segnala la dissoluzione e la solitudine sia della zona che della contessa. Mentre Foscarina parla della contessa Radiana, parla anche di sé stessa e proprio in quel momento è la città di Venezia che raffigura l’immagine più bella. D’Annunzio indica un rapporto tra la città e la donna confrontando la Serenissima chiusa nella laguna, isolata e circondata dall’acqua, murata nelle immagini dell’arte con Radiana altrettanto rinchiusa nella sua casa dietro alle finestre e alle porte chiuse senza lasciar entrare la luce. Ella è una prigioniera, secondo Foscarina, del Tempo. Così come la contessa, anche Venezia è una prigioniera del Tempo e della sua bellezza. Sembra che la città lagunare sia murata in se stessa e che cerchi di non guardare nello specchio dei canali morti della laguna. Quindi non solo la bellezza della contessa di Glanegg è nascosta dietro alle mura, ma anche Venezia nasconde la sua bellezza nei palazzi, nelle chiese, ecc. La descrizione di Radiana corrisponde alla situazione di Venezia. Tutti gli elementi che caratterizzano la figura della contessa sono applicabili alla città lagunare e mostrano il suo fascino e la sua tragedia. D’Annunzio in questo brano mostra allegoricamente l’immagine della fine della bellezza e dell’attesa della morte.<sup>208</sup>

[...] Ella diede una magnifica festa di congedo, in cui parve ancora sovraneamente bella. Poi si ritirò per sempre in questa casa che vedete, dentro quest’orto murato, con i suoi servitori, aspettando la fine. È divenuta una figura di leggenda. [...]<sup>209</sup>

La festa di Radiana corrisponde a quella della serata precedente nel Palazzo Ducale che metteva la città di Venezia in una luce positiva, in cui appariva in tutta la sua bellezza. Così anche la contessa dopo la festa si ritira in casa, si isola dal resto del mondo e aspetta

---

<sup>206</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 47-48.

<sup>207</sup> d’Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 130.

<sup>208</sup> Cfr. Bárberi Squarotti, Giorgio: “Venezia: tempo e dissoluzione”, in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell’arte di Gabriele D’Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l’Istria e la Dalmazia*, p. 85.

<sup>209</sup> d’Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 132.

la fine. L'immagine del chiudersi in sé significa una vita senza futuro. D'Annunzio ha trovato un'allegoria perfetta per confrontare la città con un essere umano, perché non è possibile rinnovare l'arte e la bellezza in un altro modo. Radiana si rinchiude in casa sua perché vuole che la sua bellezza rimanga nella mente della gente. La stessa situazione viene applicata a Venezia, cioè la sua bellezza dovrebbe rimanere nella memoria della gente. Il libro fa sapere al lettore che la contessa di Glanegg non ha nemmeno uno specchio per guardarsi e questo fatto indica che anche Venezia dovrebbe coprire i suoi specchi. Quando i due protagonisti si trovano davanti alla casa di Radiana, Stelio ammira il paesaggio veneto e lo definisce come se fosse un idillio.<sup>210</sup>

[...] Vide la stanza oscurata, per il balcone aperto i cieli lontanissimi, gli alberi, le cupole, le torri, la laguna estrema su cui s'inclinava la faccia del crepuscolo, i Colli Euganei ceruli e quieti come le ali ripiegate della terra nel riposo della sera. Vide le forme del silenzio [...]<sup>211</sup>

Un giorno Foscarina va a casa di Stelio al rio della Panada, un rio che sbocca nella laguna e che si trova di fronte all'isola di San Michele. La posizione impaurisce la protagonista e il palazzo del suo amante appare in modo scuro.<sup>212</sup>

[...] Il vecchio palazzo gotico, all'angolo di San Canciano, era come una ruina sospesa che dovesse a un tratto precipitarle addosso e seppellirla. Le peate nere marcivano lungo i muri corrosi, discoperti dalla bassa marea, esalanti l'odore della dissoluzione. [...]<sup>213</sup>

La descrizione negativa, la putrefazione, il cattivo odore e la decadenza indicano il simbolo della morte acquatica e l'ansia di Foscarina. È strano che Stelio abiti in una zona in pieno declino, ma questa è solo l'affermazione dell'attrice così che il rio di Panada viene assegnato al campo femminile, cioè al campo della morte acquatica. Foscarina osserva l'acqua e pensa alla morte lunga e complicata e si sente<sup>214</sup>

[...] come s'ella fosse caduta in quell'acqua torpida e muta laggiù, presso l'isola funebre, e vi si dibattono angosciosamente sentendo cedere sotto il piede il fondo molle, credendo sempre d'essere inghiottita e avendo sempre nella vista la distesa eguale della gran calma e non annegando mai. [...]<sup>215</sup>

Soprattutto il tema della decadenza si rispecchia sia nella città lagunare che nella donna. La Foscarina non è molto giovane, ma realisticamente non è ancora giunta l'ora di morire. Essa capisce che la sua vita è limitata, che la sua giovinezza è passata e che è arrivato il "tempo autunnale". Il volto della città di Venezia cambia a poco a poco e si possono notare

---

<sup>210</sup> Cfr. Bárberi Squarotti, Giorgio: "Venezia: tempo e dissoluzione", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 85-87.

<sup>211</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 136.

<sup>212</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 305.

<sup>213</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 279.

<sup>214</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 306.

<sup>215</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 279.

degli elementi autunnali. Il potere e lo splendore non sono più i simboli della Serenissima, si registra la decadenza in tutte le parti della città. Nonostante la decadenza, sia la città che la protagonista hanno ancora un aspetto seducente e vivace. Non è inusitato che una città venga paragonata con la figura della donna, un fatto che si vede nell'arte in cui viene raffigurata come dominatrice del mare. Tra i dipinti si notano quelli di Paolo Veronese che illustra molto spesso la Venezia come donna (cfr. *Venezia in trono con la Giustizia e la Pace* nella Sala del Collegio del Palazzo Ducale di Venezia).<sup>216</sup>

Il Palazzo Gradenigo e le escursioni alla Giudecca, in terraferma e a Murano hanno una connotazione femminile. Tutti questi scenari sono dedicati quasi esclusivamente a Foscarina e la sua sofferenza. Le mete fanno vedere il lato malinconico della città che non ha niente a che fare con Stelio Èffrena.<sup>217</sup>

### **La figura di Foscarina**

Una caratteristica di Foscarina è il suo riferimento continuo all'età, un ragionamento che persegue in tutta la seconda parte del romanzo veneziano. L'attrice è "*disperata d'aver perduto fin l'ultimo vestigio della sua giovinezza*", porta dei "*solchi incavati dal tempo nella sua carne non più giovine*", le sue membra sono "*disfiorite*", ha un corpo "*non più giovine*", in breve, tutto il suo essere fisico è soggetto "*alle tristi leggi del tempo*".<sup>218</sup>

#### **3.2.5.5 fuoco/vita vs. acqua/morte**

I simboli del romanzo sono il fuoco, già indicato nel titolo, e l'acqua. In questo contesto appare nella prima parte del libro l'espressione che rappresenta Venezia simbolicamente come una "*fiamma inestinguibile a traverso un velo d'acqua*".<sup>219</sup> Nel romanzo veneziano appare spesso l'alternanza fuoco vs. acqua e vita/bellezza vs. morte. Queste contrapposizioni si notano nella rappresentazione di Stelio e Foscarina. Stelio a questo punto raffigura il motivo del fuoco, simbolo della forza, della luce, della giovinezza e dell'arte. Foscarina implica l'acqua essendo, soprattutto nella seconda parte del libro, immersa nei suoi pensieri, poi pensa alla decadenza e alla dissoluzione, all'ombra e alla morte. Il fuoco sta per la vita, mentre l'acqua spegne il fuoco, sparisce tutto e così si

---

<sup>216</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 39-41.

<sup>217</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 305.

<sup>218</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *D'Annunzio e lo specchio del romanzo: sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*, p. 86.

<sup>219</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 44.

avvicina la morte. Cappello, nel suo libro *Il fuoco di Gabriele d'Annunzio*, specifica quest'argomento.<sup>220</sup>

Insieme, il fuoco e l'acqua, la vita e la morte, animano la città anadiomene: perché sono gli elementi primigeni, e l'uno esiste per l'altro e nell'altro, esattamente come quella città di vita – Venezia – è tale solo in virtù delle morte acque su cui sembra galleggiare.<sup>221</sup>

Nell'*Impero del Silenzio* non è più lo scrittore Stelio Èffrena che domina la storia come ne *L'Epifania del Fuoco* e non è neanche il simbolo del fuoco che appare continuamente. D'Annunzio in questo passaggio rivela la donna debole e decadente e applica l'immagine della decadenza alla città di Venezia.<sup>222</sup> Le ville venete lungo il Brenta vengono paragonate con le “*ruine umane*” che si sciolgono, le statue appaiono come fantasmi, tutto sparisce e il motivo dell'acqua e della morte si rafforza.<sup>223</sup> Il motivo del fuoco caratterizza non solo la figura di Stelio Èffrena che in seguito si confronta con il maestro del fuoco all'isola di Murano, è anche la città di Venezia, con il simbolo della “*fiamma inestinguibile*”, che rappresenta il potere indistruttibile della “città di vita”. L'immagine del fuoco si riflette nella pirotecnica subito dopo il discorso di Stelio nel Palazzo Ducale.<sup>224</sup>

L'elemento dell'acqua è anche quello che caratterizza la città lagunare e con cui anche il simbolo delle imbarcazioni in tutte le variazioni che troviamo nel romanzo, cioè dalla barca peschereccia a quella carica di melagrane, dalla nave di guerra al veliero, dalla barca funebre alla gondola. La prima apparizione di un'imbarcazione è la gondola con cui Stelio e Foscarina intraprendono una gita nel bacino di San Marco, mentre appare la seconda, una “*barca ricolma dei frutti*”.<sup>225</sup> Poi il poeta annuncia la barca funebre dell'Estate defunta, fa riferimento alla barca peschereccia su cui Stelio sale dopo il suo ritorno in gondola dal Palazzo Cappello, e ritorna a una “*barca carica di melagrane*”.<sup>226</sup> Su un battello appare anche il compositore Richard Wagner, quando l'autore e l'amico Daniele Glàuro stanno ritornando dal Lido. Per d'Annunzio la gondola non ha soltanto il significato positivo nel descrivere le frequenti gite di Stelio e di Foscarina, ma appare in essa anche il motivo della morte in cui si qualifica come mezzo di trasporto per portare i defunti all'isola di San Michele oppure, nel caso di Wagner, in cui il corteo funebre con la salma del compositore

---

<sup>220</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 35-36.

<sup>221</sup> Cappello, Angelo Pietro: *Il fuoco di Gabriele d'Annunzio*, p. 55.

<sup>222</sup> Cfr. Costa, Simona: *Il fuoco invisibile. Saggio sui “Taccuini dannunziani”*, p. 107-108.

<sup>223</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 45.

<sup>224</sup> Cfr. Rössler, Judith: *Venedig und seine Gondel. Versuch einer Toposbeschreibung anhand Gabriele D'Annunzios Roman Il Fuoco*, p. 26.

<sup>225</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 16.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 240.

va verso la stazione. Oltre alle “*barche ricolme di frutti simili a grandi canestri natanti*”<sup>227</sup> si nota anche un “*naviglio lagunare carico di grappoli come il tino che sta per essere premuto*”.<sup>228</sup> La figura di Foscarina è legata al motivo dell’acqua e si può notare l’attrice sofferente durante le gite in gondola che intraprende la notte. Qui si vede il sentimento contrario rispetto alle gite di Stelio nella notte precedente, mentre l’attrice lotta con la morte quando attraversa disperatamente i canali<sup>229</sup> (“*s’inclinò verso il fascino letale dell’acqua; parlò con la morte*”<sup>230</sup>).

### 3.2.5.6 L’immagine dell’Estate defunta

La figura di Foscarina è spesso unita con l’immagine dell’Estate defunta. È un motivo che ritorna alcune volte sempre in relazione all’attrice. L’Estate defunta indica lo sfiorire della bellezza e il passare del tempo che riguarda l’età di Foscarina. Secondo la protagonista è il simbolo della fugacità legato al presentimento della morte che sta avvicinandosi. Il ricordo dell’immagine suscita nell’attrice un sentimento tormentato e doloroso e prevede la sua morte da cui pensa di non riuscire a scappare. D’Annunzio segna con l’apparizione dell’Estate defunta la relazione tra la morte dell’estate, la stagione più bella e vivace e il passare della giovinezza. A questo punto il narratore fa riferimento a una Venezia il cui tempo è arrivato (indicato dall’autunno) e la cui stima come Repubblica potente e gloriosa (indicata dall’estate) è già passata.<sup>231</sup> La stagione in cui si svolge la vicenda del romanzo veneziano ha un valore simbolico che rappresenta il motivo dell’invecchiamento, della morte e dell’addio. L’opposto dell’autunno è raffigurato attraverso l’immaginazione da parte di Foscarina dell’Estate defunta che viene trasportata verso l’isola di Murano, dove viene sommersa nell’acqua.

[...] non vi sembra che noi seguiamo il corteo dell’Estate defunta? Ella giace nella barca funebre, vestita d’oro come una dogaressa, come una Loredana o una Morosina o una Soranza del secolo lucente; e il corteo la conduce verso l’isola di Murano dove un maestro del fuoco la chiuderà in un involucro di vetro opalino affinché, sommersa nella laguna, ella possa almeno guardare a traverso le sue palpebre diafane i molli giochi delle alghe e illudersi di aver tuttavia intorno al corpo l’ondulazione continua della sua capellatura voluttuosa aspettando l’ora di risorgere. [...]

L’immagine dell’Estate defunta appare alcune volte nella memoria dell’attrice e in seguito essa associa l’apparizione al suo destino, cioè è del parere che per lei sia giunta l’ora di

---

<sup>227</sup> d’Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 12.

<sup>228</sup> Ibid., p. 70.

<sup>229</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 305.

<sup>230</sup> d’Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 278.

<sup>231</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 38-39.

<sup>232</sup> d’Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 11.

partire e di sfuggire all'autunno. Piena di ansia, Foscarina si rifugia negli orti alla Giudecca e di nuovo si ricorda dell'"*immagine della defunta Estate vestita d'oro chiusa nell'involucro di vetro opalino*".<sup>233</sup> In seguito alla gita alla villa Pisani e dopo la scena in cui girovaga nel labirinto, Foscarina chiede a Stelio se si ricordi della "*bella immaginazione su l'Estate defunta*"<sup>234</sup> e così cambia l'atteggiamento verso quest'immagine.<sup>235</sup>

### 3.2.5.7 Wagner nella Venezia di d'Annunzio

La presenza di Richard Wagner si nota soprattutto nella seconda parte dedicata alla morte del compositore. Al riguardo d'Annunzio si riferisce spesso al Palazzo Vendramin-Calergi. Il palazzo veneziano, ubicato nel sestiere di Cannaregio, è uno dei tanti palazzi affacciati sul Canal Grande (Canalazzo) e citati dal narratore. Fu costruito per una famiglia patrizia di Venezia prima di passare alla famiglia Calergi. In seguito i Vendramin ereditano il palazzo e da quel momento porta il suo nome attuale. Il compositore Richard Wagner visse in quel palazzo negli anni 1882 e 1883, prima di morire il 13 febbraio 1883. Dal 1946 è proprietà del Comune di Venezia e attualmente vi si trova il Casinò di Venezia. Il palazzo ha un valore particolare nell'opera di d'Annunzio e ricompare più volte nella trama. Durante il tragitto verso il palazzo d'Annunzio descrive le

piante fiorite negli interstizi del mattone che aveva il color cupo e ricco del sangue aggrumato. I fiori erano violetti, d'una estrema delicatezza, quasi impalpabili. [...]<sup>236</sup>

Quando la gondola vi si avvicina, il palazzo viene descritto in maniera poetica.

[...] Il palazzo al primo sguardo aveva un'apparenza aerea, come di una nuvola effigiata che posasse su l'acqua. L'ombra, ond'era ancora soffuso, aveva la qualità del velluto, la bellezza di una cosa magnifica e molle. E in quella guisa che in un velluto profondo si scoprono all'occhio l'opere, lentamente le linee dell'architettura si rivelarono nei tre ordini corintii che salivano con un ritmo di grazia e di forza al fastigio ove le aquile i corsieri le anfore, emblemi della vita nobile, s'intramezzavano alle rose dei Loredan. [...]<sup>237</sup>

Inoltre descrive il palazzo come una cripta, come se avesse già un presentimento di ciò che succede alla fine del romanzo.<sup>238</sup>

[...] Il palazzo patrizio, con le aquile con i corsieri con le anfore con le rose, era chiuso e muto come un alto sepolcro. [...]<sup>239</sup>

---

<sup>233</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 200-201.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>235</sup> Cfr. Rössler, Judith: *Venedig und seine Gondel. Versuch einer Toposbeschreibung anhand Gabriele D'Annunzios Roman Il Fuoco*, p. 32-34.

<sup>236</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 120.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>238</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 286.

<sup>239</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 121.

Su una barca, tornando dal Lido, Stelio e Daniele incontrano il compositore che assomiglia a un relitto umano, lo vedono con

[...] i capelli bianchi che il vento crudo agitava su quella nuca senile, sotto le larghe falde del feltro, e l'orecchio quasi livido dal lobo gonfio. Quel corpo, che era stato sostenuto nella lotta da un così fiero istinto di predominio, aveva ora l'apparenza di uno straccio che la raffica dovesse portar via e disperdere. [...]<sup>240</sup>

L'atmosfera sulla barca è triste e la scena si conclude drammaticamente, cioè Wagner subisce un attacco di debolezza e a questo punto d'Annunzio dà a Stelio e a Daniele la possibilità di aiutarlo. La scena sulla barca prevede la fine del romanzo che tratta la morte di Wagner e il suo trasporto dal palazzo Vendramin-Calergi. Quando Stelio e Daniele arrivano alla Torre dell'Orologio, Stelio parla di Wagner, mentre d'Annunzio pensa di aver trovato un rapporto nel senso della morte tra il soggiorno wagneriano del 1858 e quello del 1883.<sup>241</sup>

[...] Sai tu che a Venezia Riccardo Wagner ebbe i suoi primi colloqui con la morte, or son più di vent'anni, al tempo del *Tristano*? Consumato da una passione disperata, venne a Venezia per morirvi in silenzio; e vi compose quel delirante secondo atto che è un inno alla notte eterna. Ora il suo fato lo riconduce su le lagune. Sembra destinato ch'egli abbia qui la sua fine, come Claudio Monteverde. [...]<sup>242</sup>

La morte viene esplicitamente espressa attraverso lo stato di salute di Wagner che finisce con un corteo funebre dal palazzo Vendramin-Calergi alla stazione. D'Annunzio è ispirato dalla musica e dall'arte e questa passione la fa vedere ne *Il fuoco* citando i famosi pittori italiani Tintoretto e Veronese, e Richard Wagner che venne a Venezia per ispirarsi per la sua opera *Tristano*.

La fine del romanzo è caratterizzata dall'addio e dalla partenza da Venezia.<sup>243</sup> La cassa con la salma di Wagner viene trasportata alla stazione, dove lascia la città lagunare. Qui si vede di nuovo che l'arte nuova non riesce a resistere a Venezia e alla seduzione della morte. *Il fuoco* si conclude con la rappresentazione della "morte a Venezia". Wagner è venuto a Venezia per morire, ha scelto la città come rifugio ideale e alla fine diviene il luogo della sua morte. Nel momento in cui il corteo si dirige dal palazzo verso la stazione, il cielo si presenta scuro. Con la descrizione del tempo d'Annunzio ritorna all'inizio del romanzo e confronta la bellezza di Venezia che introduce *Il fuoco* con la scena finale caratterizzata

---

<sup>240</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 152.

<sup>241</sup> Cfr. Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur de Fin de siècle*, p. 246-247.

<sup>242</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 157-158.

<sup>243</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 46.

dalla luce scura della morte.<sup>244</sup> La salma di Wagner si trova in un bara di vetro che viene messa in un'altra metallica. Tanti uomini, tra cui anche Stelio e i suoi amici che ornavano la bara con rami d'alloro del Gianicolo, portano la salma dal Palazzo Vendramin alla gondola e con essa vanno lungo il Canal Grande. Il cielo è coperto e si diffonde un gran silenzio su tutta la città. Di nuovo si nota con il corteo funebre l'elemento dell'acqua. I piccioni volano sopra il letto funebre di Wagner vicino alla chiesa Santa Maria degli Scalzi e girano intorno alla chiesa San Simeone Piccolo di fronte alla stazione. Sono venuti due artigiani del Teatro d'Apollo che Stelio ha incaricato. Essi e i rami d'alloro alludono a Roma e alla bellezza forte d'Italia. L'ultimo viaggio di Wagner si svolge da Venezia fino a Bayreuth.<sup>245</sup>

[...] E viaggiarono verso la collina bávvara ancóra sopita nel gelo; mentre i tronchi insigni mettevano già i nuovi germogli nella luce di Roma, al romorio delle sorgenti nascoste. [...] <sup>246</sup>

Nel centro della vicenda è la morte di Wagner, ma *Il fuoco* non finisce con l'immagine della morte, anzi con la rappresentazione della vitalità meridionale mostrata attraverso i rami d'alloro da Roma posti sulla bara del compositore. I rami d'alloro formano l'emblema del sud che fiorisce e che vive. A questo punto il centro della vicenda non è più legato alla città di Venezia, ma alla capitale d'Italia.<sup>247</sup>

In memoria di Richard Wagner viene apposta una lapide di marmo bianco al Palazzo Vendramin-Calergi su cui d'Annunzio scrive le parole seguenti: *In questo palagio, l'ultimo spiro di Riccardo Wagner – odono le anime – perpetuarsi come la marea – che lambe i marmi* –. La lapide fu collocata sul muro del giardinetto sulla parte esterna affacciata sul Canal Grande.<sup>248</sup>

---

<sup>244</sup> Cfr. Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur de Fin de siècle*, p. 246-247.

<sup>245</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 313-314.

<sup>246</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Il Fuoco*, p. 317.

<sup>247</sup> Cfr. Pöhler, Christin: *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo*, p. 46.

<sup>248</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 84-85.

### 3.3 *Notturmo*

Diversa dal romanzo veneziano *Il fuoco* è l'elaborazione del romanzo *Notturmo* pubblicato nel 1921. D'Annunzio scrive quest'opera su più di diecimila cartigli durante il periodo di cecità e di immobilità assoluta in seguito a un incidente aereo occorso il 16 gennaio 1916<sup>249</sup> in cui si ferisce gravemente durante un ammaraggio forzato nelle acque di Grado. Batte la tempia e il sopracciglio destro contro la mitragliatrice di bordo, perde l'occhio destro e così è costretto a trascorrere un periodo di convalescenza in una stanza della Casetta Rossa, dove, nel buio e in pieno silenzio, inizia a descrivere la sua situazione.<sup>250</sup> Il poeta si ferma a Venezia dal 23 febbraio al 23 aprile e redige un tipo di diario che dopo verrà rielaborato e pubblicato nel 1921 presso Treves. D'Annunzio scrive le sue esperienze su una tavoletta appoggiata sulle ginocchia. Nel maggio e giugno del 1916 la figlia Renata, che nell'opera è chiamata Sirenetta, trascrive quello che il padre annotava sui cartigli, mentre d'Annunzio completa questa funzione non appena riacquista il pieno uso dell'occhio sinistro.<sup>251</sup> Nel 1916, mentre la figlia elabora le liste d'Annunzio compone la *Licenza* accompagnata alla *Leda senza cigno*. Molti passaggi scritti con gli occhi bendati si riferiscono al periodo della stesura del testo di accompagnamento stampato nell'autunno dello stesso anno.<sup>252</sup>

Tra il 1915 e il 1918 lo scrittore prende in affitto la Casetta Rossa sul Canal Grande per riprendersi dal suo dolore. Siccome il romanzo viene redatto dopo la Prima guerra mondiale, bisogna esaminare la situazione e il paesaggio veneziano di quel tempo che viene poi ricreato nel romanzo. Prima dell'incidente, d'Annunzio parte da Venezia per assistere alle rischiose imprese di guerra. Insieme a Miraglia vola per cercare il sommergibile comandato da Giovannini, affondato nel mare vicino a Monfalcone a causa dell'urto contro una mina. Dopo la partecipazione ad alcune altre imprese, in cui vola tra l'altro su Gorizia e Canale, il poeta torna a Venezia e inizia a studiare e a preparare un'incursione su Zara. Il 21 dicembre 1915 Miraglia e il suo meccanico perdono la vita

---

<sup>249</sup> Cfr. Verzini, Riccardo: "Il Veneto segreto e notturno fra apparizione e ricordo", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 104.

<sup>250</sup> Cfr. Convegno internazionale "L'arte di Gabriele D'Annunzio" promosso dal Comitato nazionale per il centenario della nascita (7-13 ottobre, Venezia, Gardone Riviera, Pescara): *Catalogo della Mostra allestita presso la Fondazione Giorgio Cini sul tema "D'Annunzio e Venezia"*, p. 17.

<sup>251</sup> Cfr. Sterpos, Marco: *Questionario su Pascoli, D'Annunzio e il Decadentismo italiano: Questionario espositivo e critico e pagine di critica*, p. 223.

<sup>252</sup> Cfr. d'Annunzio, Gabriele: *Prose di ricerca*. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti. Saggio introduttivo di Annamaria Andreoli, p. 359.

durante un volo di prova nelle acque di San Nicolò di Lido.<sup>253</sup> Una grande parte del *Notturmo* è dedicata alla morte degli amici di d'Annunzio, soprattutto al pilota Giuseppe Miraglia. La sua tragedia è il primo contatto del poeta con la morte e decide di trattare questo tema già nella "Prima offerta" del romanzo, dedica tante pagine di minuziosa descrizione e del cadavere fino all'inumazione nell'isola di San Michele. I fiori sempre nuovi che vengono messi al defunto dal poeta e dalla figlia si possono individuare come il *leit-motiv* del *Notturmo*. Essi hanno la funzione di sottolineare la terribile tragedia, il corpo morto, la devastazione della bellezza virile attraverso la freschezza e leggerezza dei fiori, ma anche per far capire al lettore la breve esistenza del giovane aviatore. Miraglia stava provando un apparecchio destinato all'impresa quando perde la vita. Il funerale del pilota defunto si svolge in una desolata Venezia di guerra.<sup>254</sup> Molto commovente è lo scenario della salma: "Sopra un lettuccio a ruote è disteso il cadavere. La testa fasciata. [...] L'occhio destro offeso, livido".<sup>255</sup> La descrizione della salma sembra essere un presagio per d'Annunzio, perché qualche mese dopo, tocca a lui ferirsi in un atterraggio forzato, dove il poeta perde l'occhio destro.

Il 17 gennaio 1916, d'Annunzio arriva a Trieste con l'occhio destro ferito. In quel momento egli è rimasto cieco, torna a Venezia, mostra la ferita alla figlia Renata e dice che "una piccola onda nera [...] gli veniva sulla palpebra inferiore". D'Annunzio rifiuta di andare dall'oculista e decide di prendere un fazzoletto per liberarsi del fastidio. Una volta arrivato in un ospedale da campo gli fu annunciato che il suo occhio destro era perduto. Subito dopo questa diagnosi il poeta torna nella Casetta Rossa e inizia a scrivere il *Notturmo*.<sup>256</sup> Per riprendersi dallo choc e per conservare la vista dell'occhio sinistro, è costretto a fermarsi nella Casetta Rossa sul Canal Grande a Venezia. Nel periodo in cui si rifugia a casa sua, riceve ogni tanto delle lettere dai suoi compagni e dai suoi amici e così non si sente più isolato a Venezia. Un giorno d'Annunzio viene visitato dall'oculista primario dell'Ospedale civile e insieme al clinico Albertotti dell'Università di Padova cominciano a curare l'occhio leso. Intanto i giornali locali annunciano il miglioramento dell'ammalato, mentre egli è condannato all'immobilità nella sua stanza al primo piano

---

<sup>253</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 147.

<sup>254</sup> Cfr. Bartolini, Simonetta: "Cieli e terre della battaglia. D'Annunzio in Trentino e Friuli", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 135-136.

<sup>255</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Notturmo*, p. 55.

<sup>256</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 149-150.

della Casetta Rossa. Vengono a trovarlo gli amici che gli stanno a cuore, come Umberto Cagni, Oreste Salomone, Guido Po, Luigi Bresciani o Roberto Prunas. Bresciani e Prunas perdono la vita qualche tempo dopo la loro visita alla Casetta Rossa. Il 3 maggio d'Annunzio riceve il permesso di uscire, un avvenimento che viene celebrato da tutti i veneziani, che dicono che il poeta tornerà a casa sua in gondola, ma in realtà si dirige in motoscafo verso il Canal Grande, il Rio della Salute e il Canale della Giudecca fino al giardino Eden.<sup>257</sup>

...Ieri verso le quattro del pomeriggio andai col motoscafo alla Giudecca e scesi nel Giardino del signor Eden, descritto nel Fuoco. Avevo la benda bianca e su la benda gli occhiali scuri. La bellezza del luogo era così grande che volli togliere gli occhiali, ricordandomi di aver già assuefatto l'occhio sano alla luce viva del mio piccolo giardino. Mi sentivo rinascere al vento salso e al profumo dei giaggioli e dei rosai...<sup>258</sup>

Il soggiorno nel giardino alla Giudecca fa male al suo occhio destro e la sua condizione di salute si aggrava, al punto che è costretto a contattare un professore dell'Università di Roma. In seguito il poeta decide di provare a liberarsi personalmente dalla sua malattia. Dopo qualche tempo si riprende un po' e, un giorno, in assenza di Renata, coglie l'occasione di uscire con l'occhio bendato durante un bombardamento. A questo punto non è ancora guarito e quindi deve intraprendere altre cure presso l'Ospedale civile di Venezia. Il romanzo è un ricordo alla guerra a cui partecipò non solo l'autore stesso, ma si riferisce anche a tutti i suoi amici caduti durante la trincea.<sup>259</sup> D'Annunzio elabora nel *Notturmo* i luoghi della sua esperienza e della vita di guerra a Venezia. Tra i punti di riferimento più importanti si trovano l'Arsenale di Venezia e l'aerostato di Sant'Andrea, le stazioni da cui si sviluppavano le azioni aeronavali. Era nell'Arsenale dove costruivano le navi da guerra, dove i meccanici lavoravano giorno e notte e dove trovavano ricovero le "aquile marine". L'"aquila marina" è un apparecchio progettato e costruito da Luigi Bresciani, un pioniere dell'aeronautica italiano che muore durante un volo di prova il 4 aprile 1916.

Tra i posti di dolore sono l'ospedale militare di Sant'Andrea vicino all'Arsenale e l'isola di San Michele, l'ultima stazione per i corpi gloriosi e martoriati dei caduti. L'ospedale militare era un luogo di accoglienza dei feriti che combattevano sia per terra che per cielo. Nella laguna è soprattutto lo stretto di Malamocco che viene spesso menzionato e che per i mezzi navali era l'ingresso marino alla laguna.<sup>260</sup> Dopo la convalescenza, e dopo la fine

---

<sup>257</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 151-152.

<sup>258</sup> Ibid., p. 152.

<sup>259</sup> Cfr. Ibid., p. 152.

<sup>260</sup> Cfr. Verzini, Riccardo: "Il Veneto segreto e notturno fra apparizione e ricordo", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio*.

della guerra, d'Annunzio trascrive i suoi appunti e, nel 1921, continua a redigere il romanzo *Notturmo* a Gardone Riviera.<sup>261</sup> Dopo la pubblicazione molti critici si rendono conto della novità dello stile dannunziano, cioè del frammentismo e della brevità sintattica.<sup>262</sup>

### 3.3.1 La trama

Il romanzo si apre con l'affermazione "*Ho gli occhi bendati*"<sup>263</sup> che ci fa subito capire il motivo e il carattere dell'opera; notturno. L'inizio è caratterizzato dai sentimenti del poeta immobile, che si trova sul letto della clinica condannato alla cecità. Molto importante per il protagonista sono il cartiglio e la tavoletta che garantiscono la stesura delle sue esperienze.<sup>264</sup> Nel romanzo, diviso in tre parti chiamate "Offerte", vengono inseriti dei ricordi, dei ragionamenti e dei frammenti autobiografici. La "Prima offerta" descrive la volontà di scrivere nel buio con gli occhi bendati e costretto all'immobilità, e il pensiero che ricorre alla morte e ai compagni caduti, soprattutto alla sepoltura dell'amico Giuseppe Miraglia. La seconda è altrettanto dedicata ai compagni caduti e una gran parte si riferisce alla presenza della figlia Renata, chiamata "Sirenetta", che aiuta l'autore nel periodo della cecità. L'ultima "offerta" è segnata da tanti ricordi e dall'exasperazione dettata dall'oscurità e dalle tenebre. Dopo l'elaborazione e la trascrizione dei cartigli, d'Annunzio aggiunge al romanzo l'*Annotazione* in cui ne racconta e spiega la genesi.

### 3.3.2 I Taccuini veneziani e il Notturmo

L'elenco mostra le note prese nei taccuini dannunziani e corrisponde più o meno nella sua opera alla cui propone le esperienze durante la guerra, soprattutto il ricordo dei soldati e degli amici caduti in trincea.

1915

(LXXXII) Da Venezia a Asiago

(LXXXIX) La bomba austriaca agli Scalzi – "posa" alle Zattere

---

Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: *il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 104.

<sup>261</sup> Cfr. Convegno internazionale "L'arte di Gabriele D'Annunzio" promosso dal Comitato nazionale per il centenario della nascita (7-13 ottobre, Venezia, Gardone Riviera, Pescara): *Catalogo della Mostra allestita presso la Fondazione Giorgio Cini sul tema "D'Annunzio e Venezia"*, p. 17.

<sup>262</sup> Cfr. Segre, Cesare / Martignoni, Clelia: *Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture*, p. 383.

<sup>263</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Notturmo*, p. 3.

<sup>264</sup> Cfr. Segre, Cesare / Martignoni, Clelia: *Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture*, p. 415.

1916

(XC) In volo con Luigi Bologna

(XCI) In volo con Luigi Bologna

(XCII) San Michele: nel trigesimo della morte di Giuseppe Miraglia

(XCIII) San Michele: la tomba di Giuseppe Miraglia

1917

(CI) San Michele: trasporto della salma di Miraglia – San Michele: l'anniversario della morte di Prunas e Bresciani

(CVIII) Impresa di Cattaro: partenza da Venezia

(CXV) La deposizione del Colleoni

1918

(CXVII) Venezia: vigilia di Buccari – Venturina

(CXIX) Venezia: partenza per Buccari<sup>265</sup>

### 3.3.3 La città di Venezia nel *Notturmo*

Quasi all'inizio del *Notturmo* d'Annunzio inserisce una descrizione di Venezia in un preciso ordine stilistico. A questo punto si nota una distanza concreta dal punto di vista stilistico che separa il *Notturmo* dal romanzo veneziano.<sup>266</sup> La morte e la descrizione del cadavere riempiono tante pagine del *Notturmo* e così Venezia passa in secondo piano essendo la città in cui il poeta si riprende dalle sue ferite agli occhi. Siccome lo scenario è collocato molto spesso all'interno della camera nella Casetta Rossa, lo scrittore dà solo poche impressioni della città lagunare. Tutte le figure e i loro nomi provengono dalle esperienze di d'Annunzio. Egli, riverso sul letto, reso immobile e impotente dalla cecità, ripassa durante la sua convalescenza gli avvenimenti di guerra e li combina con i sentimenti. Il *Notturmo* sembra essere un omaggio agli amici caduti. La presenza di tante persone, le loro descrizioni e gli accenni agli avvenimenti di guerra nel Veneto e nel Friuli Venezia Giulia, comportano delle indicazioni ambientali diverse. La città di Venezia appare spesso in un'atmosfera nebbiosa che indica già il dolore dello scrittore.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, p. 761-1081.

<sup>266</sup> Cfr. Pino, Guido di: "Venezia nell'opera di Gabriele D'Annunzio", in: Pellegrini, Carlo (a cura di): *Venezia nelle letterature moderne* = Atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata (Venezia, 25 - 30 settembre 1955), p. 299.

<sup>267</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 153.

[...] Usciamo. Mastichiamo la nebbia.  
 La città è piena di fantasmi.  
 Gli uomini camminano senza rumore, fasciati di caligine.  
 I canali fumigano.  
 Dei ponti non si vede se non l'orlo di pietra bianca per ciascun gradino.  
 Qualche canto d'ubriaco, qualche vocio, qualche schiamazzo.  
 I fanali azzurri nella fumea.  
 Il grido delle vedette aeree arrochito dalla nebbia.  
 Una città di sogno, una città d'oltre mondo, una città bagnata dal Lete o dall'Averno.  
 [...]  
 La Piazza è piena di nebbia, come una vasca è piena d'acqua opalina.  
 Le Procuratie vecchie sono quasi invisibili. La cima del campanile si dilegua nel vapore.  
 La Basilica è come uno scoglio in un mare brumoso.  
 Le due colonne della Piazzetta sono simili a due colonne di fumo escite da due mucchi eguali di cenere.  
 Alla Riva degli Schiavoni i fanali dei battelli accostati.  
 [...] <sup>268</sup>

Già all'inizio del romanzo si nota la presenza di una chiesa veneziana, cioè quella di Santa Maria del Giglio: fondata nel IX secolo, ha una delle più fastose facciate barocche veneziane, la quale rappresenta dei bassorilievi sui basamenti delle colonne. <sup>269</sup>

[...] Siamo a Santa Maria del Giglio. La nebbia entra in bocca, occupa i polmoni. [...] Mi soffermo, come sempre, davanti a Santa Maria del Giglio e tocco il bassorilievo di Zara. [...] <sup>270</sup>

D'Annunzio inserisce il bassorilievo di Zara, un ricordo del periodo irredentista. Quando un giorno il capo dell'irredentismo dalmata Roberto Ghiglianovich viene a trovare d'Annunzio nel suo rifugio, gli dice di deporre “*ghirlande sulla chiesa di Santa Maria del Giglio*” e gli esprime la sua amarezza per non aver compiuto il volo su Zara, un avvenimento che d'Annunzio riprende nel suo romanzo. <sup>271</sup> Gli elementi del cielo e del mare costituiscono delle presenze tipiche nella rappresentazione paesaggistica di Venezia, essendo essi i fattori che costituiscono le imprese aeree e navali. Il cielo e il mare appaiono molto spesso uniti, come per esempio nel passaggio del 23 dicembre, il giorno in cui viene composta la salma dell'amico Giuseppe Miraglia nell'ospedale di Sant'Andrea. Proprio in quel giorno era prevista l'incursione aerea su Zara di Miraglia e d'Annunzio. <sup>272</sup>

[...] È il mattino stabilito pel gran volo: un mattino glorioso. Non una bava di vento. La laguna è senza una ruga. Il cielo è immacolato.

<sup>268</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Notturmo*, p. 28-30.

<sup>269</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 192-193.

<sup>270</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Notturmo*, p. 32; 50.

<sup>271</sup> Cfr. De Luca, Liana: “Il richiamo dell'altra sponda. L'Istria e la Dalmazia”, in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 151-152.

<sup>272</sup> Cfr. Verzini, Riccardo: “Il Veneto segreto e notturno fra apparizione e ricordo”, in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 105.

S'egli fosse vivo! A quest'ora ci prepareremmo, ci vestiremmo delle nostre pellicce, proveremmo le nostre armi, metteremmo i nostri camauri lanuti, i nostri calzari di pelle. Saremmo allegri, agili, fidenti. Giorgio sarebbe là a preparar tutto nei nostri sedili. Il sacco dei messaggi sarebbe già riposto sotto il cofano del motore, come quello di Trieste... [...] <sup>273</sup>

Tutti i riferimenti al paesaggio veneziano, ai luoghi e agli ambienti si riflettono sul poeta e indicano delle sfumature di una realtà trasformata letterariamente in cui si percepisce lo stato d'animo del protagonista. I posti e gli eventi in cui si svolge la vicenda del *Notturmo* fanno sentire un'attualizzazione dei fatti che si ricevono come se stessero accadendo nel presente e i luoghi si presentano come se fossero visti proprio in quel momento. Il romanzo non si riferisce soltanto alle immagini dei luoghi veneziani e alla laguna, ma anche alle nebbie della Val d'Astico, alle vie di Pordenone, al campo di Gonars, alla costa friulana e giuliana dalla foce dell'Isonzo fino a Trieste e a Pola. Questi posti appaiono solo in brevi sequenze in cui vengono rapidamente trattati e qualche volta vengono soltanto menzionati. Anche la rappresentazione della corsa in motoscafo dall'ospedale Sant'Andrea per rendere omaggio il corpo di Giuseppe Miraglia fa vedere delle sequenze brevi del paesaggio veneziano. <sup>274</sup>

[...] Il bacino di San Marco, azzurro.  
Il cielo da per tutto.  
Stupore, disperazione.  
Il velo immobile delle lacrime.  
Silenzio.  
Il battito del motore.  
Ecco i Giardini.  
Si volta nel canale.  
A destra la ripa con gli alberi nudi,  
qualcosa di funebre e di remoto.  
Davanti a noi, nel cielo basso, in  
prossimità del suo rifugio, la forma  
stupida e oscena di un pallone frenato,  
color d'argento.  
Sono le tre del pomeriggio, circa.  
Arriviamo. Salto su l'imbarcatoio.  
Entro. [...] <sup>275</sup>

Le immagini della città lagunare alludono alle situazioni tragiche nel romanzo e vengono interpretate come creazioni letterarie. Si riferiscono alla narrazione, cioè alla descrizione della vicenda che indica l'attraversamento della morte, una situazione che si nota già dall'inizio del *Notturmo*, mentre il protagonista si trova immobile nel suo letto in una

---

<sup>273</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Notturmo*, p. 73.

<sup>274</sup> Cfr. Verzini, Riccardo: "Il Veneto segreto e notturno fra apparizione e ricordo", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 105-107.

<sup>275</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Notturmo*, p. 54-55.

stanza buia e silenziosa, e la sua posizione trasmette l'impressione come il suo corpo fosse in una bara. Qualche tempo dopo il protagonista lo esplicita e paragona la sua situazione con quella dell'amico morto Giuseppe Miraglia.<sup>276</sup>

[...] Il mio compagno è morto, è sepolto, è disciolto.  
Io sono vivo, ma esattamente collocato nel mio buio com'egli nel suo. Respiro ma sento che il mio respiro passa per labbra violacee com'erano le sue nelle prime ore [...]<sup>277</sup>

Questo passaggio è la prima immagine notturna di Venezia e ne mostra la dissoluzione assoluta. Il carattere tragico della morte viene ripreso in un altro scenario in cui il poeta torna alla Casetta Rossa. Egli percorre la Riva degli Schiavoni, passa l'albergo Danieli, mentre i canali, i ponti, le calli, la piazza, la basilica e la sua casa non mostrano più l'aspetto reale, appare l'ombra del suo compagno e Venezia si trasforma in "una città di sogno, una città d'oltre mondo, una città bagnata dal Lete o dall'Averno".<sup>278</sup> L'immagine di Venezia nella "Prima offerta" mostra un carattere triste che si ripete ossessivamente e che continua nella descrizione del 21 dicembre con il presagio della tragedia dell'amico. La "Terza offerta" indica un cambiamento nella descrizione del paesaggio. La città di Venezia non si trova più sullo sfondo della narrazione dove il narratore riflette i suoi sentimenti, la sua ansia e l'attraversamento della morte. Inizia a parlare e a nominare dei luoghi diversi, dei campanili, delle cupole e anche il pozzo rosso di marmo veronese nel mezzo del suo campiello. Nel momento in cui comincia l'incursione notturna dell'aviazione nemica, d'Annunzio si identifica con la città e si sente tormentato.<sup>279</sup>

[...] Un colpo di cannone rimbomba dal Lido fino a San Giorgio, da San Giorgio fino alle Fondamente nuove. S'annuncia all'improvviso l'incursione notturna dei distruttori alati.  
Ed ecco, sotto la minaccia, la città tutta quanta rivive meravigliosamente nella mia carne, nelle mie ossa, in ognuna delle mie vene.  
Le cupole i campanili i portici, le logge le statue sono le mie membra, sono il mio dolore. [...]<sup>280</sup>

Tutti questi posti veneziani hanno un riferimento alla morte e alla guerra, e così l'immagine di Venezia si rispecchia una città grigia e sfiorita. Oltre ai luoghi che indicano

---

<sup>276</sup> Cfr. Verzini, Riccardo: "Il Veneto segreto e notturno fra apparizione e ricordo", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 107.

<sup>277</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Notturmo*, p. 25-26.

<sup>278</sup> Ibid., p. 29.

<sup>279</sup> Cfr. Verzini, Riccardo: "Il Veneto segreto e notturno fra apparizione e ricordo", in: 23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997: *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*, p. 107-108.

<sup>280</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Notturmo*, p. 444.

la tristezza, il narratore introduce per esempio le Zattere sul Canale della Giudecca: “*ci mettiamo a correre per le Zattere in cerca di una gondola, di una qualunque barca*”.<sup>281</sup>

D’Annunzio fa riferimento alle due colonne che si trovano al fondo della Piazzetta e rappresentano il Leone alato di San Marco e la statua di San Teodoro, il primo patrono della Serenissima. Originariamente c’erano tre colonne, ma una di queste è scomparsa nella Laguna durante il tentativo di sbarco. Le due figure non si trovano da sempre in alto, anzi all’inizio erano adagiate sulla riva, perché non c’era nessuna possibilità di poterle innalzare. Un gioiello della città di Venezia è la scala Contarini “del Bovolo” realizzata nel 1499 circa e ubicata nel sestiere di San Marco.<sup>282</sup>

[...] Dice la Sirenetta, ricordandosi che una sera io la condussi a vedere la scala del Bòvolo e per prepararla all’incanto le bendai i belli occhi con le mie due mani, nella calle stretta, prima di sboccare nella corte Contarina [...]<sup>283</sup>

Generalmente ci sono solo pochi accenni concreti che riguardano il volto della città di Venezia. D’Annunzio si rivolge tra l’altro al Casino degli Spiriti, agli orti di Tomaso Contarini o a Murano. Nonostante i pochi luoghi veneziani, tutto il romanzo si basa su Venezia essendo il posto in cui il protagonista si trova nella situazione di convalescenza.<sup>284</sup>

---

<sup>281</sup> d’Annunzio, Gabriele: *Notturmo*, p. 53.

<sup>282</sup> Cfr. Caburlotto, Filippo: *Venezia immaginifica: sui passi di D’Annunzio girovagando tra sogno e realtà*, p. 187-194.

<sup>283</sup> d’Annunzio, Gabriele: *Notturmo*, p. 203.

<sup>284</sup> Cfr. Damerini, Gino: *D’Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini, p. 154.

## 4 HUGO VON HOFMANNSTHAL

Hugo von Hofmannsthal nasce a Vienna il 1° febbraio 1874 da Hugo August Peter von Hofmannsthal, funzionario di banca, e da Anna Maria Josefa Fohleutner, figlia di un giudice e notaio della monarchia austro-ungarica.<sup>285</sup> Il padre è di origine boema e la madre è di origine italiana (lombarda).<sup>286</sup> Hugo von Hofmannsthal frequenta il famoso “Akademisches Gymnasium” di Vienna, inizia a visitare frequentemente il *Café Griensteidl* di Vienna e fa amicizia con letterati come Hermann Bahr, Arthur Schnitzler e Richard Beer-Hofmann. È ancora un ginnasiale quando incontra il successo letterario con brevi drammi in versi, soprattutto con *Der Tod es Tizian (La morte di Tiziano)* del 1892. Dal 1892 al 1894 studia Giurisprudenza all’Università di Vienna. Dal 1895 si dedica, all’Università, a studi di Filologia romanza prima di laurearsi su problemi linguistici e nel 1897, durante un viaggio in Italia, scrive un gran numero di opere teatrali. Da settembre a ottobre del 1898 si trova a Venezia per scrivere *Der Abenteurer und die Sägerin (L’avventuriero e la cantante)*.

L’8 giugno 1901 sposa Gertrud Schlesinger e tutti e due si trasferiscono da Vienna a Rodaun nei pressi di Vienna. Dopo la nascita della figlia Christiane nel 1902, Hofmannsthal si reca a Roma e successivamente a Venezia. Un anno dopo nasce il figlio Franz e nel 1904 si reca di nuovo a Venezia. Negli anni successivi, cioè dal 1906, l’anno in cui nasce il figlio Raimund, il poeta austriaco collabora con Richard Strauss<sup>287</sup> per cui scrive *Il cavaliere della rosa* e *Arianna a Nasso*. Nel periodo anteriore allo scoppio della guerra, Hofmannsthal e Strauss intraprendono alcuni viaggi a Roma e a Parigi.<sup>288</sup> Oltre ai viaggi in Italia e in Francia il poeta si reca in Germania, in Grecia e in Danimarca.<sup>289</sup> Allo scoppio della guerra l’austriaco agisce come ufficiale in Istria, prima di partecipare a missioni politiche in Belgio, Polonia, Scandinavia e Svizzera. La collaborazione con Strauss dura fino alla fine della sua vita. Prima della morte, il 15 luglio 1929 a causa di

---

<sup>285</sup> Cfr. Volke, Werner: *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, p. 9.

<sup>286</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *Lettera di Lord Chandos*. Introduzione di Claudio Magris; trad. di Marga Vidusso Feriani, p. 5.

<sup>287</sup> Cfr. Volke, Werner: *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, p. 168-169.

<sup>288</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *Lettera di Lord Chandos*. Introduzione di Claudio Magris; trad. di Marga Vidusso Feriani, p. 6.

<sup>289</sup> Cfr. Volke, Werner: *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, p. 168-170.

un'emorragia cerebrale, e prima del suicidio del figlio Franz il 13 luglio 1929,<sup>290</sup> Hofmannsthal intraprende alcuni viaggi in Scandinavia, Svizzera, Africa, Germania e Italia,<sup>291</sup> e riesce a vedere ancora una volta l'amato paesaggio italiano, cioè Ravenna, Firenze e il Lago Trasimeno. Il romanzo incompiuto *Andreas oder die Vereinigten (Andrea o I ricongiunti)* viene pubblicato postumo nel 1932 a Berlino.<sup>292</sup>

#### 4.1 Hofmannsthal e la città di Venezia

La vita di Hofmannsthal è costituita da sogno e arte, e quest'insieme egli ritrova nella città di Venezia.<sup>293</sup> Hofmannsthal ha diciott'anni quando nel 1892, dopo la maturità, si reca per la prima volta a Venezia. Quindi i suoi soggiorni iniziano dal 1892 e tra gli anni 1897 e 1907 si trova quasi ogni anno nella città lagunare. Tante delle sue opere sono ambientate nella Serenissima e si può dire che il suo viaggio italiano si riduce geograficamente a Venezia, mentre altri autori in quell'epoca preferiscono la città di Roma. Anche se Hofmannsthal durante la sua vita intraprende anche altri viaggi italiani, come tra l'altro la visita al suo amico a Lucca negli anni 1912, 1913 e 1929, il soggiorno a Roma negli anni 1902 e 1913 o quello in Sicilia nel 1924, è notevole che questi soggiorni non l'abbiano ispirato. Venezia gli propone una certa "mescolatura" tra la storia culturale (Tiziano e Casanova) e il paesaggio.

A Hofmannsthal, residente a Vienna, piace la campagna e così crea un polo opposto alla città scegliendo il mondo rurale delle Alpi. Nell'estate del 1903 intraprende un viaggio al villaggio di Castelfranco, la città di nascita di Giorgione, e alla villa "La Rotonda" vicino a Vicenza. Il saggio del 1903 descrive la vista dalle montagne alla pianura italiana. La prima opera *La morte di Tiziano*, scritta nel 1892, non si svolge direttamente a Venezia, ma su una collina immaginaria, in una villa appartenente a Tiziano. Originariamente la trama avrebbe dovuto basarsi sulla peste che dominava la città di Venezia.<sup>294</sup>

Nel 1898 Hofmannsthal si reca in Italia prima di scrivere *L'avventuriero e la cantante*. Dopo l'incontro con d'Annunzio a Settignano va a Venezia per ispirarsi alla città dei

---

<sup>290</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *Lettera di Lord Chandos*. Introduzione di Claudio Magris; trad. di Marga Vidusso Feriani, p. 6-7.

<sup>291</sup> Cfr. Volke, Werner: *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, p. 171-172.

<sup>292</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *Lettera di Lord Chandos*. Introduzione di Claudio Magris; trad. di Marga Vidusso Feriani, p. 7.

<sup>293</sup> Cfr. Seuffert, Thea von: *Venedig im Erlebnis deutscher Dichter*, p. 146.

<sup>294</sup> Cfr. Grimm, Gunter E. / Breymayer, Ursula / Erhart, Walter: „*Ein Gefühl von freierem Leben*“. *Deutsche Dichter in Italien*, p. 211-215.

famosi pittori veneziani Tiziano, Giorgione e Canaletto, e dell'avventuriero Casanova. Nello stesso anno scrive a suo padre: “*Mi sono comprato le memorie di Casanova dove spero di trovare un soggetto*”.<sup>295</sup> In effetti *L'avventuriero e la cantante* tratta la figura di Casanova, che porta però un nome diverso.<sup>296</sup> Dopo la pubblicazione va a Roma e proprio lì il poeta decide di scrivere un'altra opera che si deve svolgere a Venezia. Dopo un mese torna nella città lagunare per elaborarla. Scrive la sua prima commedia intitolata *Cristinas Heimreise (Il ritorno a casa di Cristina)* (1910) in cui inserisce di nuovo la figura di Casanova.<sup>297</sup>

Per Hofmannsthal la città lagunare ha un valore psicologico, atto a trasmettere il suo stato d'animo. Alcuni critici sono dell'opinione che il romanzo incompiuto *Andrea o I ricongiunti* sia la vera poesia austriaca. Importante in questo caso è l'appartenenza storica di Venezia all'Impero austro-ungarico. Per l'immagine di Venezia è importante che lo scrittore sia stato austriaco e che egli non veda la Serenissima come uno straniero, cioè come se si trovasse all'estero, anzi vede la città come un elemento che faceva parte della sua patria. La contrapposizione tra l'ambiente veneziano e quello austriaco/viennese suscita nell'autore l'idea di essere uniti e così egli si sente a suo agio quando si trova a Venezia e in tutta l'Italia settentrionale.<sup>298</sup>

#### **4.1.1 Venezia nelle opere di Hugo von Hofmannsthal**

Prima che la città di Venezia appaia per la prima volta in un romanzo del 1892, Hugo von Hofmannsthal scrive una poesia il cui soggetto è la città lagunare.

Nelle opere di Hofmannsthal c'è molto spesso una contrapposizione tra la città e le Alpi che si ritrova ne *La morte di Tiziano* e continua nel saggio *Sommerreise* (1903) e ne *Il ritorno a casa di Cristina. L'avventuriero e la cantante* (1899) si svolge nel Settecento, l'epoca del famoso Don Giovanni veneziano, e trasforma la Serenissima in una città degli avventurieri. I tratti del suo carattere come avventuriero vengono applicati al personaggio del barone Weidenstamm. Anche egli va da un'avventura all'altra ed è molto amato dalle donne. A questo punto esprime la bellezza della città: “*Che aria si respira qui! In una notte come questa venne fondata la città*”.<sup>299</sup> A Venezia il barone “*si ricorda delle ore*

---

<sup>295</sup> La lettera originale del 20 settembre 1898 è da consultare in: Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe 1890-1901*, p. 267-269.

<sup>296</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *L'avventuriero e la cantante*. A cura di Enrico Groppali, p. 107.

<sup>297</sup> Cfr. Grimm, Gunter E. / Breymayer, Ursula / Erhart, Walter: „*Ein Gefühl von freierem Leben*“. *Deutsche Dichter in Italien*, p. 215-216.

<sup>298</sup> Cfr. Seuffert, Thea von: *Venedig im Erlebnis deutscher Dichter*, p. 159-160.

<sup>299</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 14.

*indescrivibili, delle ore indimenticabili, delle ore felici*".<sup>300</sup> La gioia per essere tornato nella sua Venezia amata, lo spinge a organizzare delle feste fantastiche. Per dimostrare la poliedricità e la vivacità della città lagunare inserisce dei personaggi tipici veneziani.<sup>301</sup> La prima commedia di Hofmannsthal, *Il ritorno a casa di Cristina* (1910), si avvicina nella tematica a *L'avventuriero e la cantante*. Mentre Vittoria si rifugia in un'isola, Cristina torna in terraferma e così la città lagunare è di nuovo opposta alla campagna.<sup>302</sup>

La città di Venezia che appare più volte nelle opere di Hofmannsthal è diventata l'elemento principale, soprattutto nel *Das gerettete Venedig (La Venezia salvata)* (1905) in cui tratta il destino della Serenissima. In seguito il poeta vede la decadenza della città e la interpreta come una bella morte dei palazzi e dei monumenti veneziani. Inizia a osservare la miseria della nobiltà veneziana, la gente che si nasconde dietro le mura. Tutte queste situazioni si notano nel *Brief des letzten Contarin*.<sup>303</sup> Nel 1908 pubblica il saggio *Erinnerung schöner Tage* che inizia con l'arrivo di Katharina e suo fratello a Venezia<sup>304</sup>. L'ultima opera ambientata nella città lagunare è il romanzo incompiuto *Andreas oder die Vereinigten*. Nell'*Andrea o I ricongiunti* il protagonista Andreas Ferschengelder intraprende un viaggio per istruirsi. Parte da Vienna e si ferma al "Finazzerhof" in Carinzia finché un giorno arriva a Venezia. Andrea arriva in città per cambiare vita, è una persona timida ed è psichicamente debole. Venezia è il posto perfetto per lui che così riesce a rinfrancarsi. Il processo di identificazione si manifesta nell'amore per la sua amica veneziana, che Hofmannsthal definisce come amore "meraviglioso" dato che la bella veneziana raffigura due personaggi, cioè quello di Maria e quello della sensuale Mariquita.<sup>305</sup>

Anche se la città di Venezia in tante opere di altri autori dà spesso l'impressione di essere un posto pericoloso, minaccioso e pieno di fantasmi, il soggiorno dei personaggi hofmannsthaliani non finisce quasi mai tragicamente. Spesso si tratta di un posto per trasformazioni esistenziali (come nel caso di Andrea).<sup>306</sup> Un motivo che riflette la città lagunare è l'uso delle maschere, come in *Andrea o I ricongiunti*. Quest'opera può essere interpretata come poesia "veneziana" dell'età moderna, oltre a quella di Thomas Mann,

---

<sup>300</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 15.

<sup>301</sup> Cfr. Seuffert, Thea von: *Venedig im Erlebnis deutscher Dichter*, p. 147-149.

<sup>302</sup> Cfr. Requadt, Paul: *Die Bildersprache der Deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*, p. 226.

<sup>303</sup> Cfr. Seuffert, Thea von: *Venedig im Erlebnis deutscher Dichter*, p. 150-154.

<sup>304</sup> Cfr. Grimm, Gunter E. / Breymayer, Ursula / Erhart, Walter: „*Ein Gefühl von freierem Leben*“. *Deutsche Dichter in Italien*, p. 216-218.

<sup>305</sup> Cfr. Requadt, Paul: *Die Bildersprache der Deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*, p. 238-239.

<sup>306</sup> Cfr. Grimm, Gunter E. / Breymayer, Ursula / Erhart, Walter: „*Ein Gefühl von freierem Leben*“. *Deutsche Dichter in Italien*, p. 216-218.

perché descrive dei posti veneziani che non vengono trattati da altri autori: cortili con piccoli giardini, l'ambiente dei palazzi decadenti, campi isolati con chiese deserte. Hofmannsthal tematizza nelle sue opere la città di Venezia durante quattro secoli diversi. In quasi tutta la sua poesia sceglie un secolo diverso. Nessuno degli altri autori usa questo concetto in maniera così varia: una metropoli artistica, il potere storico, la città rococò con tutti i ceti sociali e quella stessa paragonata poi all'Austria. Tutti i pensieri del poeta e la rappresentazione della sua Venezia sognata vengono applicati alle figure che agiscono nelle sue opere.<sup>307</sup>

## 4.2 *Andrea o I ricongiunti*

Il romanzo *Andrea o I ricongiunti* è il risultato di tre versioni diversi, cioè la prima e più breve è intitolata *Venezianisches Reisetagebuch des Herrn von N. (Diario veneziano del signor von N.)*.<sup>308</sup> Il primo bozzetto è datato al giugno del 1907, l'estate in cui Hofmannsthal si ispira a Venezia.<sup>309</sup> Si distingue dalle altre essendo scritta in prima persona. Inoltre rappresenta soltanto gli inizi delle vicende veneziane. La seconda variante, *Das venezianische Erlebnis des Herrn von N. (L'avventura veneziana del signor von N.)* è più ampia e a essa segue il titolo provvisorio *Die Dame mit dem Hündchen (La Dama dal cagnolino)* del 1912. L'ultima e definitiva parte con il nuovo titolo *Andreas oder die Vereinigten (Andrea o I ricongiunti)* viene elaborata tra il 1912 e il 1913.

I primi accenni del 1907 sono riportati da una nota nel diario inedito in cui il poeta scrive: *15.-30.VI.1907 Lido. Venezianisches Tagebuch des Herrn von N.*<sup>310</sup> Secondo la lettera spedita all'amico Hermann Bahr, Hofmannsthal gli annuncia di narrare "gioventù e crisi di un giovane austriaco in viaggio per Venezia e la Toscana nell'anno della morte dell'Imperatrice Maria Teresa".<sup>311</sup> I primi appunti di Hofmannsthal e i primi titoli del romanzo incompiuto alludono già alla tradizione a cui il poeta vuole riferirsi, cioè da una parte alla città di Venezia e dall'altra parte allo stile di un diario di viaggio che inizia, nella letteratura di lingua tedesca, con il *Viaggio in Italia* di J. W. Goethe. Il protagonista dell'*Andrea o I ricongiunti* viaggia con lo scopo di istruirsi, di ampliare le proprie

---

<sup>307</sup> Cfr. Seuffert, Thea von: *Venedig im Erlebnis deutscher Dichter*, p. 156-159.

<sup>308</sup> Cfr. Alewyn, Richard: *Über Hugo von Hofmannsthal*, p. 126.

<sup>309</sup> Cfr. Grimm, Gunter E. / Breymayer, Ursula / Erhart, Walter: „Ein Gefühl von freierem Leben“. *Deutsche Dichter in Italien*, p. 217.

<sup>310</sup> Cfr. Alewyn, Richard: *Über Hugo von Hofmannsthal*, p. 126-127.

<sup>311</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 158.

conoscenze, di capire i comportamenti di una società ben educata e di rendersi presentabile in quella società.<sup>312</sup> Quindi *Andrea o I ricongiunti* segue la tradizione tedesca del *Bildungsroman*, un romanzo di formazione come mostra il *Wilhelm Meister* di Goethe. Arrivato a Venezia, Andrea incontra un uomo con la maschera, un incontro che si può leggere negli appunti per la continuazione in cui afferma che Andrea si reca “principalmente a Venezia [...] perché lì la gente è quasi sempre in maschera”.<sup>313</sup> Il viaggio parte da Vienna passando per la Carinzia e prosegue per Venezia, la città degli artisti rinascimentali e delle avventure casanoviane. Hofmannsthal che conosce e che ama la città lagunare inserisce la sua patria e rivolge lo sguardo al paesaggio carinziano parlando della fattoria dei Finazzer. L’anima dell’austriaco è legata sia al paesaggio montano che alla città di Venezia visitata tante volte da parte del poeta.<sup>314</sup> La trama di *Andrea o I ricongiunti* collega la città di Venezia e il mondo rurale intatto. Dopo un’avventura in campagna Andrea decide di andare a Venezia. Quando arriva nella città lagunare è deluso, e si sente perso e isolato. Il romanzo non è una rappresentazione della città di Venezia, ma fa vedere dei cortili veneziani, dei palazzi abbandonati e delle calli scure. In città trova tra l’altro il Cavaliere di Malta e la figura della sosia Maria/Mariquita.<sup>315</sup>

#### 4.2.1 La trama

Il giovane Andreas Ferschengelder si reca da Vienna a Venezia alla ricerca di se stesso e perché lì la gente “è quasi sempre in maschera”. Durante il suo viaggio in Italia si ferma al Castel Finazzer e si innamora di Romana, la figlia del castellano. Dopo un’avventura con il malvagio Gotthilff, Andrea decide di partire per Venezia lasciando la fanciulla sconvolta e il paesaggio del paesino puro e intatto. Giunge nella città lagunare e la ammira come se si trattasse di un teatro: la prima persona che incontra è mascherata e la casa in cui alloggia si trova di fronte a un teatro. Il protagonista si muove in una città labirintica nelle cui calli si intrecciano relazioni diverse e si incontrano persone strane tra cui il Cavaliere di Malta Sacramozo. La figura più particolare è quella della dama veneziana Maria con cui Andrea fa un incontro misterioso con la sua sosia, la cortigiana Mariquita.

---

<sup>312</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 398-399.

<sup>313</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 99-100.

<sup>314</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 158-159.

<sup>315</sup> Cfr. Grimm, Gunter E. / Breymayer, Ursula / Erhart, Walter: „Ein Gefühl von freierem Leben“. *Deutsche Dichter in Italien*, p. 217-218.

#### 4.2.2 La città di Venezia nell'*Andrea o I ricongiunti*

Quando Andrea arriva a Venezia, Hofmannsthal cambia subito la tradizione e i motivi tipici della città lagunare descrivendo l'arrivo in maniera meno spettacolare e senza rappresentare il paesaggio. L'arrivo a Venezia non è un vero e proprio arrivo, pensando che il poeta parla dell'"arrivo", ma non persegue mai il viaggio dall'Austria fino a Venezia. Il percorso non è geograficamente analizzato, Andrea arriva all'improvviso senza alcun'introduzione. Secondo il protagonista, egli viene a Venezia, perché lì la gente è sempre in maschera, un motivo tipico della città lagunare essendo il posto dove si svolge ogni anno il famoso Carnevale di Venezia.<sup>316</sup>

La prima frase del romanzo incompiuto indica l'arrivo del protagonista in un posto monotono e deserto.

«Ma bene,» pensò il giovine signore Andrea von Ferschengelder, quando il barcaiolo quel dì 17 settembre 1778 gli ebbe posato la valigia in cima alla scala di pietra e si allontanava, «ma benissimo, costui mi pianta qui e festa signori, carrozze a Venezia non ce ne sono, chi non lo sa, un facchino, e che verrebbe a farci? è un angolo sperduto dove non passa un cane.» [...] <sup>317</sup>

Il primo capitolo è intitolato "*Die Ankunft*" e così Andrea si trova subito nel centro dell'avvenimento, cioè il poeta lo inserisce prontamente nella vicenda e in questa maniera evita la descrizione tradizionale della città lagunare nel momento dell'arrivo. L'espressione "*angolo sperduto*" all'inizio dell'opera è una provocazione da parte di Hofmannsthal. Andrea si trova in una situazione in cui sa di essere arrivato, ma il fatto di perdersi nell'angolo sperduto della città gli fa impressione "*come se alle sei del mattino si facesse scendere di posta sulla Rossauerlände o tra i Weissgärber chi non è pratico di Vienna*".<sup>318</sup> Hofmannsthal in questa frase confronta la Rossauerlände, che si trova al Danubio con il Canal Grande. I Weissgärber invece indicano la periferia di Vienna. L'uomo mascherato fa sapere ad Andrea che si trovano a San Samuele, quindi non sono nella periferia di Venezia, ma nel centro della città nel sestiere di San Marco. La chiesa di San Samuele si trova accanto al Palazzo Grassi sul Canal Grande. Si nota che Andrea non è il tipico viaggiatore veneziano e non sa niente della città lagunare, soltanto che lì non ci sono delle carrozze, e non cita nemmeno il Canal Grande. Anche se egli parla italiano non si informa su dove si trovi attualmente e soprattutto il posto in cui scende dalla barca non è un tipico posto turistico. Così Andrea scende al campo San Samuele e da quel momento deve trovare la strada attraverso la città di Venezia. Non è un esperto del posto, fatto che si legge in quel

---

<sup>316</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 399.

<sup>317</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 11.

<sup>318</sup> Ibid., p. 11.

passaggio in cui a Andrea, arrivato alla casa in cui soggiorna, piacerebbe chiedere alla padrona di casa se “*si trovava nel centro della città o in un sobborgo*”.<sup>319</sup> In seguito Hofmannsthal fa un discorso e confronta la città di Venezia con la fattoria dei Finazzer, una fattoria in cui si riesce a orientarsi facilmente e che ha una certa simmetria, mentre a Venezia ci si trova in mezzo a un labirinto. Ad Andrea la casa dove trova alloggio non piace, egli e la contessa “*salirono per una ripida scala esterna, con gli scalini tanto logorati dall’uso che parevano scodelle*”<sup>320</sup> e quando si ferma in camera sua inizia a descrivere la posizione della stanza.

[...] sotto c’era l’acqua e piccole onde illuminate dal sole battevano agli scalini variopinti di un grande edificio di fronte, una rete di cerchietti di luce danzava su un muro. Si sparse, e c’era un’altra casa, poi un’altra ancora, poi il vicolo sboccava in un grande canale inondato di sole. Alla casa d’angolo sporgeva un balcone, sul balcone un alberello d’oleandro, che il vento muoveva, dall’altro lato da finestre aperte pendevano all’aria panni e tappeti. Di là dal grande canale sorgeva un palazzo con belle statue di pietra dentro le nicchie. [...]<sup>321</sup>

Di nuovo si vede che il protagonista non è esperto di Venezia perché, invece di nominare il Canal Grande, parla solo del “*grande canale*”. Mentre Hofmannsthal cita il Teatro San Samuele, bisogna ricordare che la casa in cui Andrea alloggia, cioè quella del povero conte Prampero, non esiste nella topografia reale di Venezia. Si tratta di una “*casa altissima, che aveva un’aria signorile ma molto cadente, con le finestre chiuse da tavole di legno invece che da lastre di vetro*”.<sup>322</sup> Con la famiglia Prampero Hofmannsthal rappresenta una tipica famiglia che negli ultimi decenni formava un nuovo ceto sociale di una famiglia nobile decaduta. La causa di quest’impoverimento è la caduta della Repubblica di Venezia che avanza pian piano nel Settecento. Il motivo dell’architettura collegato con la presenza dell’acqua non è scelto casualmente dal poeta austriaco, anzi in questo contesto si riferisce alle chiese e ai palazzi che sorgono dall’acqua. I due elementi si osservano sia all’inizio del romanzo, quando il barcaiolo mette la valigia “*in cima alla scala di pietra*” che nel momento in cui il protagonista vede il palazzo dall’altra parte del canale. Molto importante è la casa di fronte al conte Prampero, cioè il Teatro San Samuele. Il poeta viennese non sceglie casualmente questo posto che probabilmente ha ripreso dalle memorie di Casanova. Il teatro, nel Settecento, era uno tra i sette teatri più famosi e solidi di tutta la città lagunare. Inoltre è noto che l’avventuriero Casanova viene battezzato nella chiesa San Samuele. Un altro aspetto particolare nella storia teatrale è la presenza dei veneziani Goldoni e Gozzi. In quegli anni Goldoni inizia una riforma teatrale ed è famoso per la sua Commedia

---

<sup>319</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 14.

<sup>320</sup> Ibid., p. 14.

<sup>321</sup> Ibid., p. 16.

<sup>322</sup> Ibid., p. 13.

dell'arte. Inoltre si verifica una grande discussione tra Goldoni, Chiari e Gozzi. Hofmannsthal però non ambienta il suo romanzo in quel periodo, forse perché non vuole immischiarsi in queste problematiche e quindi sceglie un'epoca in cui il fatto di rifiutare le maschere non è ancora deciso. È chiaro che il poeta austriaco si riferisce alla vita teatrale nel nominare il teatro San Samuele ed è proprio lì il posto dove il suo protagonista soggiorna. Così la città di Venezia si trasforma in un'immagine, in un luogo teatrale. Nel 1876 il teatro San Samuele viene chiuso e nel 1894 viene abbattuto definitivamente.<sup>323</sup> Siccome la Serenissima è un posto abbastanza tranquillo, ma anche uno in cui tutti si conoscono, Zorzi racconta a Andrea:<sup>324</sup>

[...] Là potrà scrivere le sue lettere, dare appuntamento ai suoi conoscenti, e insomma fare tutto quanto, salvo quello che si preferisce sbrigare a porte chiuse. [...] <sup>325</sup>

Il fatto che neanche con una maschera uno possa spostarsi in maniera incognita lo evidenzia un'altra osservazione da parte di Zorzi:

[...] Chiunque sia [...] se si fa vedere anche una sola volta da queste parti, sia certo, lo scovo io chi è, non mi sfugge, sia un uomo travestito o una donna di mondo che si è voluta divertire a sue spese. [...] <sup>326</sup>

Dal testo risulta che il padre manda suo figlio in Italia per “*raccogliere cose singolari e curiose di costumi e paesi stranieri*”<sup>327</sup> e il conte Prampero lo sottolinea più avanti dicendo che “*lei è venuto per raccogliere avventure ed esperienze*”.<sup>328</sup> Quindi Andrea viene mandato in Italia dai suoi genitori per istruirsi. Egli invece si reca a Venezia perché lì tutte le persone sono in maschera e quindi rifiuta l'intenzione dei suoi genitori. È noto che quelli che intraprendono un viaggio per istruirsi di solito vanno direttamente a Piazza San Marco, visitano le chiese veneziane, ammirano l'opera d'arte, Andrea però non rivolge la sua attenzione a tutte queste iniziative. La città di Venezia in questo romanzo non può essere identificata come luogo dove regna l'arte o l'architettura.

Non è che la Serenissima non risalti in primo piano durante tutta la vicenda, anzi Hofmannsthal inserisce ad esempio una bottega di caffè che ricorda la commedia teatrale *La bottega del caffè* di Carlo Goldoni. Dove si trova esattamente non si sa, probabilmente si tratta del Campo Morosini<sup>329</sup> nel sestiere di San Marco vicino al Campo San Samuele.

---

<sup>323</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 403-416.

<sup>324</sup> Cfr. Holzer, Isabella: *Das Venedigbild im Dramen- und Prosawerk Hugo von Hofmannsthal's*, p. 12-13.

<sup>325</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 17.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>329</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 521.

[...] Erano giunti in una piazza: all'aperto, davanti a una piccola bottega di caffè, c'erano tavolini di legno e seggiole di paglia; [...] <sup>330</sup>

A questo punto Hofmannsthal cambia il suo punto di vista passando dalla Venezia con le calli strette e il labirinto all' "aperto". In questo campo incontra per la prima volta il Cavaliere di Malta. Andrea e Zorzi continuano verso la casa di Nina e in quel momento viene citata una chiesa che attira lo sguardo di Hofmannsthal. Arrivati alla casa Andrea aspetta fuori, mentre Zorzi annuncia il suo compagno. Intanto il protagonista osserva la casa.

[...] Questa terminava in un arco, ma sotto l'arco c'era stranamente un ponte di pietra che passando sopra un canale conduceva a una piazzetta ovale, in cui era una piccola chiesa. [...] <sup>331</sup>

Andrea guarda di nuovo indietro verso la casa di Nina, ma subito dopo lascia scorrere l'occhio alla piazza dove ha appena visto la chiesa. Nel campo non c'è "anima viva", un indizio in cui ritorna l'immagine dell' "angolo sperduto" all'inizio del romanzo. Questa caratterizzazione è tipica della città lagunare in cui Andrea si muove, la descrizione negativa si fa sentire in tutta la città. Se il protagonista si trovasse d'inverno a Venezia, forse avrebbe ragione nel dire che non trova nessuno, ma è sorprendente che la trama si svolga in ottobre, un periodo in cui la città di Venezia, già durante il Novecento, dovrebbe essere piena di gente.

[...] andava di nuovo fino al ponte a osservare il campiello con la chiesa. Nella calle e nel campo non c'era anima viva, bisognava per forza sentire un passo, [...] attraversò il ponte; sotto il ponte una piccola barca galleggiava sull'acqua scura, tutto intorno non un uomo, una voce: la piccola piazza pareva dimenticata, perduta.

La chiesa era di mattoni, bassa e vecchia; la facciata sulla piazza aveva un'entrata che mal s'accordava col resto: larghi gradini reggevano un colonnato di marmo bianco, un frontone antico con un'iscrizione. Alcune lettere dorate delle parole latine erano a caratteri maiuscoli. [...] <sup>332</sup>

Un campo spopolato e in generale una città deserta evocano solitudine, paura, declino, un aspetto che si ripete quando Andrea seppellisce il cane, si getta sulla fossa e lì si ferma per qualche tempo pensando a un mondo "vuoto e desolato". <sup>333</sup> Qui il protagonista si trova in una situazione in cui perde completamente l'orientamento anche se si trova in una piccola piazza, lo sbando si concentra su un campo, un ponte e una calle. Né il lettore né il protagonista stesso sanno in quale parte di Venezia si svolga la vicenda, perché Hofmannsthal non nomina quasi mai i posti e quindi non si sa neanche se esistano realmente o se siano inventati dall'autore. Gli elementi caratteristici della città lagunare

---

<sup>330</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 71.

<sup>331</sup> Ibid., p. 77.

<sup>332</sup> Ibid., p. 78.

<sup>333</sup> Ibid., p. 57.

sono gli archi, i canali, i ponti e i campi, elementi che il poeta austriaco usa spesso nel romanzo. Nell'*Andrea o I ricongiunti* domina l'aggettivo "piccolo", dallo specchio in camera sua presso i Prampero a una cappella, dalla bottega di caffè alla chiesa, dal campo al ponte, dall'altana al fico, dalla fontana al giardino. In quel momento Hofmannsthal è molto lontano dalla Venezia rinascimentale di d'Annunzio. Se la chiesa in cui "*Andrea si provò a comporre una data*"<sup>334</sup> non fosse inventata, potrebbe trattarsi ad esempio della Chiesa dell'Abbazia con il suo piccolo campo. Altrettanto potrebbero essere o la Chiesa Santa Maria dei Miracoli o quella di Francesco della Vigna.

Poco più avanti si presenta un altro scenario in cui il protagonista vede all'improvviso una "*strana creatura*".<sup>335</sup>

[...] Il cortile era piccolo, chiuso tra mura e fino a una certa altezza rivestito tutto di vite rampicante: grossi grappoli maturi d'una varietà rossocupa pendevano giù nella corte, robusti pilastri di legno reggevano quel tetto vivo, a un pilastro era piantato un chiodo e pendeva una gabbia. [...] Il piccolo spazio, mezzo tra sala e giardino, era pieno di un dolce tepore e del profumo dell'uva matura e di un profondo silenzio [...]<sup>336</sup>

La ragazza si arrampica sul muro e, vedendo Andrea, fugge velocemente, mentre il protagonista seguendola arriva a casa di Nina e Zorzi gli apre la porte. Zorzi gli spiega che "*la casa non ha un cortile, qui confina con un muro, dietro scorre il canale, di là da quello c'è il giardino del convento dei Redentoristi*".<sup>337</sup> Quel posto è caratterizzato da tipici motivi veneziani, come il cortile, le scale, i giardini, le mura e i canali. Dall'altra parte si rivela la ristrettezza del piccolo cortile "*chiuso tra mura*".<sup>338</sup> Questo sentimento si rafforza quando Andrea raggiunge Nina attraverso una scala "*stretta e buia*".<sup>339</sup> Dalla finestra egli vede

[...] sotto di sé un grazioso giardinetto pensile. Sopra una terrazza c'erano piante di aranci in mastelli, in cassetine di legno fiorivano gigli e rose, e rose rampicanti formavano una galleria e una piccola pergola. Nel mezzo c'era persino un albero di fico con alcuni frutti maturi. [...]<sup>340</sup>

La ragazza sconosciuta gli fa paura e egli, tormentato da queste sofferenze, decide di salutare Nina e di scappare.

[...] Andrea rifece la piccola calle, passò l'arco, attraversò il ponte e fu di nuovo davanti alla chiesa. La piazza era deserta come prima; sotto il ponte galleggiava immobile la barca vuota, e Andrea volle scorgere in questo un segno che gli dette coraggio. [...]<sup>341</sup>

---

<sup>334</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 78.

<sup>335</sup> Ibid., p. 82.

<sup>336</sup> Ibid., p. 82-83.

<sup>337</sup> Ibid., p. 85.

<sup>338</sup> Ibid., p. 82.

<sup>339</sup> Ibid., p. 86.

<sup>340</sup> Ibid., p. 89.

Andrea ha lo scopo di trovare Nina nella chiesa e nelle vicinanze:

[...] Entrò nella chiesa, non c'era nessuno. Ritornò sulla piazza, si fermò sopra il ponte, guardò in ogni casa e non trovò nessuno. Si allontanò, percorse alcuni vicoli, ritornò poco dopo sulla piazza, entrò nella chiesa per la porta laterale, tornò indietro, passò di nuovo sotto l'arco, ma non trovò nessuno. [...]<sup>342</sup>

Alla fine si trova nella stessa situazione come all'inizio del romanzo, cioè in un campo deserto e neanche il suo stato d'animo non è cambiato tantissimo.

È evidente che tutto il romanzo di Hofmannsthal è ambientato a Venezia, dall'arrivo all'"*angolo sperduto*" fino alla scena finale in cui Andrea gira intorno al campo e non trova nessuno. Inoltre è chiaro che si tratta assolutamente della città lagunare, si può perfino dire che il protagonista vi è bloccato. Bisogna escludere che Andrea sia un viaggiatore che arriva a Venezia per istruirsi, l'architettura e l'opera d'arte non gli interessano per niente, dal suo punto di vista sono dei concetti strani. Il romanzo inizia in medias res e quindi Hofmannsthal non dedica tempo ad osservare l'immagine di Venezia. Andrea arriva a una città che non conosce e in seguito egli è in balia del caso.<sup>343</sup>

Hofmannsthal in tutta l'opera non nomina nessun campo, nessun palazzo, nessun posto. L'unico cenno si trova nei primi appunti del *Diario del viaggio veneziano del signor von N. (1779)* in cui scrive che la sera il protagonista si trova nelle vicinanze della Madonna dell'Orto dove c'è una "*bella dama a una finestra*".<sup>344</sup>

#### 4.2.2.1 Il motivo della campagna e la città di Venezia

In alcune opere hofmannsthaliane il poeta inserisce la contrapposizione tra città e campagna, come nell'*Andrea o I ricongiunti* in cui confronta la città di Venezia con la campagna carinziana.<sup>345</sup> Il ricordo al Castel Finazzer viene inserito attraverso un inciso in cui il protagonista ricorda, dopo il suo arrivo nella città lagunare. I passaggi carinziani e i flashback narrati collegano i momenti dell'infanzia con la realtà a Venezia. In verità essi vengono paragonati con il soggiorno veneziano di Andrea. La fattoria dei Finazzer, cioè la terraferma, indica una certa sicurezza, tutto è ordinato, è un complesso a sé, mentre la città lagunare assomiglia a un labirinto, la sua stanza presso i Prampero "*dà sulla strada, ma*

---

<sup>341</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 93.

<sup>342</sup> Ibid., p. 93.

<sup>343</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 409-420.

<sup>344</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 97.

<sup>345</sup> Cfr. Holzer, Isabella: *Das Venedigbild im Dramen- und Prosawerk Hugo von Hofmannsthals*, p. 16.

*invece che terra sotto c'è l'acqua*".<sup>346</sup> Del viaggio dal Castel Finazzer in Carinzia fino all'arrivo a Venezia non sappiamo nulla. A Venezia Andrea si disorienta, tutti i luoghi, le calli, i palazzi, i canali si assomigliano e il protagonista ritorna sempre al punto di partenza senza capire che l'ambiente cambia. Inoltre si nota che le case e le chiese hanno un'entrata doppia dove si rifugiano le donne.<sup>347</sup> Da una parte la città di Venezia sembra essere un labirinto, ci si perde nelle calli, spesso ci si trova in un vicolo cieco, non si riesce a orientarsi passando diversi ponti, campi, palazzi, ecc. Questo motivo del perdersi e del non riuscire a scappare dal labirinto suscita un sentimento spaventoso, ci si sente chiusi nella città lagunare. In questa situazione troviamo il protagonista Andrea che *"si irritò di non sapere riconoscere dopo pochi minuti fra le case piuttosto semplici e simili tra loro quella giusta"*<sup>348</sup> e a un certo punto si sente perso: *"Andrea non capiva. I luoghi si confondevano ai suoi occhi"*.<sup>349</sup> Dall'altra parte è il posto perfetto per rappresentare le calli strette, degli incontri segreti, degli intrighi, delle cospirazioni o delle avventure. Un altro motivo inquietante sono le maschere, non sapendo chi si nasconde dietro.<sup>350</sup>

### 4.3 *L'avventuriero e la cantante*

Dopo un deludente soggiorno a Lugano e poco dopo l'incontro con d'Annunzio in Toscana Hofmannsthal il 18 settembre 1898 arriva a Venezia con lo scopo di scrivere un'opera. Già all'arrivo è molto convinto del suo progetto, ma non ha ancora nessun soggetto. In seguito il poeta quasi disperato va in una libreria veneziana per chiedere un consiglio. L'impiegato gli propone le memorie di Casanova in cui Hofmannsthal in effetti trova un materiale che può sviluppare nella sua opera. L'opera teatrale *L'avventuriero e la cantante* fu scritta in due atti e la trama si basa sul V volume dei *Mémoires* di Casanova che compra il 19 settembre 1898 a Venezia durante la sua ricerca di un soggetto adeguato.<sup>351</sup> *L'avventuriero e la cantante* viene rappresentato la prima volta il 18 marzo 1899 sia al Deutsches Theater

---

<sup>346</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 19.

<sup>347</sup> Cfr. Le Rider, Jacques: *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, p. 131.

<sup>348</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti*. A cura di Gabriella Bemporad, p. 77-78.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>350</sup> Cfr. Holzer, Isabella: *Das Venedigbild im Dramen- und Prosawerk Hugo von Hofmannsthals*, p. 10.

<sup>351</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke. Dramen 3. Die Hochzeit der Sobeide; Der Abenteurer und die Sängerin*. A cura di Manfred Hoppe, p. 417.

di Berlino che al Burgtheater di Vienna.<sup>352</sup> In quel periodo non si occupa soltanto del dramma, legge anche l'*Allegoria dell'Autunno*, *La città morta*, inizia a scrivere due nuovi saggi su d'Annunzio e traduce il testo dannunziano sull'imperatrice austriaca.<sup>353</sup>

#### 4.3.1 La trama

Dopo alcuni anni Casanova torna a Venezia costretto a modificare il suo nome e così da quel momento è il barone von Weidenstamm. A teatro riconosce la sua amante di un tempo, Vittoria. Dopo un incontro con suo marito Lorenzo Venier che non rivela il suo legame con lei sia a causa del pudore che della diffidenza, è invitato a una festa organizzata da Casanova. Mentre racconta al povero Venier le sue avventure giovanili, gli viene il dubbio che la persona di cui parla il barone possa essere Vittoria, sua moglie. Alla festa vengono tanti altri ospiti, tra cui anche Cesarino, che Vittoria presenta come suo fratello minore. Venier li saluta e prima di tornare a casa invita il barone Weidenstamm a colazione a casa sua il giorno seguente. Alla fine del primo atto Vittoria annuncia l'incontro con Casanova ricordandosi ai tempi passati. Quando egli le propone di riprendere l'amore di una volta, la donna rifiuta. Il secondo atto si svolge a casa di Venier che non si sente bene, pensando di non poter più credere a quello che dice sua moglie Vittoria. Ella nota i suoi dubbi, ma continua a mentire. Alla fine decide di credere a Vittoria e accoglie tranquillamente i suoi ospiti tra cui lo stesso Casanova. C'è una grande confusione riguardo a Cesarino, mentre Vittoria racconta a Lorenzo Venier che egli è il figlio del barone.

#### 4.3.2 La città di Venezia ne *L'avventuriero e la cantante*

*L'avventuriero e la cantante* si svolge effettivamente nella città lagunare ed è realizzato nell'autunno del 1898 proprio in quella città.<sup>354</sup> È ambientato nella Venezia del trentenne Casanova e si svolge in due palazzi veneziani. Ispirato alle *Memorie* di Casanova, Hofmannsthal deve inserire l'avventuriero nella sua opera senza citarne il nome. Già all'inizio il poeta fa un riferimento alla donna, un motivo per cui inserisce la figura del Casanova.<sup>355</sup> Nel primo atto il barone conosce il conte Lorenzo Venier con cui parla nella

---

<sup>352</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 181.

<sup>353</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 193.

<sup>354</sup> Cfr. Requadt, Paul: *Die Bildersprache der Deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*, p. 219.

<sup>355</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 372-373.

calda sera estiva veneziana. In realtà i Venier erano una famiglia patrizia di Venezia. Weidenstamm raffigura il personaggio di Casanova e ammira la celebre cantante Vittoria.<sup>356</sup> L'atto primo introduce la trama in cui appare per la prima volta la città di Venezia:

Il palazzo veneziano, dimora del Barone: l'anticamera, un salone alto, di vaste proporzioni. Nel fondo grande porta che dà sulla scala. Accanto, a destra, una porticina che dà nella stanza dei servi; a sinistra un finestra prospiciente il cortile. Alla parete destra una finestra a inferriata sul canale. Alla parete sinistra una porta sulla camera da letto e, subito dopo, un'altra porta. Il salone è pesantemente decorato in stile barocco. Gli unici mobili visibili sono grandi poltrone a braccioli dalla doratura logora e sbiadita.<sup>357</sup>

Segue la scena in cui Venier chiede al barone Weidenstamm: “*Non è la prima volta che soggiornate a Venezia, barone?*” e il barone risponde: “*Come puoi crederlo? Ma tu mi rendi triste: vedo che non ti senti a tuo agio*”.<sup>358</sup>

Qualche tempo dopo Weidenstamm dice:

Se tu sei veneziano, io lo sono dieci volte tanto!  
il pescatore ha la sua rete, il nobile ha la porpora  
e un seggio nel Consiglio, il mendicante ha il suo  
posto in fondo alla colonna,  
la ballerina ha la sua casa,  
il vecchio doge possiede l'anello nuziale  
del mare, il prigioniero dentro la sua cella  
sente all'alba alitargli in viso l'aspro sapore  
dei flutti insieme alla luce diafana di un sole di sangue:  
e io, in questa lingua antica e nuova, sento tutto  
in me vibrare e consumarsi.<sup>359</sup>

Durante la conversazione tra Weidenstamm/Casanova e Lorenzo Venier, il barone parla delle origini di Venezia, ma prima si ricorda di un narratore di favole che recita delle fiabe sulla Piazzetta dei Leoncini, una piazza annessa alla Piazza San Marco accanto alla Basilica.<sup>360</sup>

Ai miei tempi il vecchio, col suo berretto rosso, sedeva ancora sui gradini sormontati dai leoni di pietra a narrare [...] delle fiabe meravigliose!<sup>361</sup>

In seguito Venier e il barone parlano degli inizi di Venezia:

Barone: [...] Qui, sulla riva del mare, c'era un bosco come a Ravenna. Sono stati i pescatori a tirar su, dal fondo della laguna, le principesse tradite dalle lunghe chiome d'oro rosso e dalle catene di perle.<sup>362</sup>

---

<sup>356</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *L'avventuriero e la cantante*. A cura di Enrico Groppali, p. 109.

<sup>357</sup> Ibid., p. 11.

<sup>358</sup> Ibid., p. 12.

<sup>359</sup> Ibid., p. 13.

<sup>360</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 373-374.

<sup>361</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *L'avventuriero e la cantante*. A cura di Enrico Groppali, p. 14.

<sup>362</sup> Ibid., p. 14.

Qualche tempo dopo Venier dà la buona notte al barone Weidenstamm e gli propone di venire a fare colazione il giorno seguente a Ca' Venier: *“ti aspetto a Ca' Venier nuova, dietro San Zaccaria”*.<sup>363</sup>

La città di Venezia ha tante cose da offrire e tutto questo viene sottolineato anche dal punto di vista dell'avventuriero che osserva la gente che sta aspettando la festa. Tutti i ceti sociali sono presenti nella città lagunare, dal *“negro sciagurato che per due miserabili soldi spicca un balzo dalla Riva”*<sup>364</sup> al *“Doge tutto d'oro”*.<sup>365</sup> Poi il barone spiega il suo pensiero e nomina dei posti tipici veneziani, come il Campanile, il Canal Grande, la Quadriga della Basilica di San Marco, i Prigioni accanto al Palazzo Ducale, e introduce la cultura artistica nominando il Veronese, il pittore famoso della Repubblica di Venezia, e il poeta Aretino:

[...] Avvolgerò attorno al Campanile  
una catena di narcisi e di rose  
e, sulla punta estrema della guglia,  
incendierò il sandalo: le sue fiamme,  
irrobustite dall'olio di rosa, si alzeranno  
come braccia gigantesche minacciando  
le cupe membra della Notte!  
Tramuterò il Canal Grande in un mare  
di fuoco liquido, spargerò tanti fiori  
che le colombe, stordite, cadranno a terra  
e tante luci da spaventare i pesci al punto  
da costringerli a nascondersi negli abissi  
del mare e da obbligare Europa, [...] a  
rinchiudersi  
nell'oscurità di una stanza mentre, infuriato,  
accecato da torrenti di luce, il suo toro mugghierà  
invano!  
Tramuterò in realtà i sogni dei poeti,  
farò uscire il Veronese e l'Aretino dalla tomba,  
aggiogherò i grifi al mio carro e innalzerò fino al cielo  
una piramide fatta di corpi femminili [...] I  
cavalli di San Marco daranno in alti nitriti  
e le loro froge di bronzo si gonfieranno di piacere.  
I carcerati che, dentro i Piombi, spezzano disperati  
le unghie contro il muro cesseranno dal loro delirio  
e ne parleranno più del Giudizio Universale [...] <sup>366</sup>

Nella conversazione con il barone Weidenstamm Vittoria parla dell'invecchiare e lo paragona alla città di Venezia:

[...] Io sono sempre la stessa.  
In una città dove non esiste un giardino,  
in un luogo d'acqua e di pietra  
mi sembra di non essere riuscita  
a invecchiare come le altre donne:  
qui tutto mi pare trasparente,

---

<sup>363</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *L'avventuriero e la cantante*. A cura di Enrico Groppali, p. 18.

<sup>364</sup> Ibid., p. 19.

<sup>365</sup> Ibid., p. 19.

<sup>366</sup> Ibid., p. 20-21.

sciolto dalla pesante tenacia della terra. [...] <sup>367</sup>

Nel momento in cui Weidenstamm parla della festa che sta organizzando, egli inizia a rappresentare un'immagine di Venezia che richiama sia l'epoca rinascimentale che quella rococò. Completamente diverse sono le descrizioni e osservazioni da parte di Vittoria che confronta il suo invecchiamento con la città di Venezia. Essa non fa un grande discorso sulla città lagunare, anzi la definisce semplicemente come città d' "acqua e di pietra". <sup>368</sup> A questo punto Vittoria comincia a raccontare.

[...] A volte la sera guardo nell'acqua:  
mi sembra cambiata,  
mi sembra un elemento  
rifiuto dalle stelle.  
Nel silenzio nasconde e rivela,  
genera incessantemente mille immagini  
di cose esiliate in questo mondo  
e poi le dissolve.  
Lo stesso accade a me:  
questo accade dentro di me. <sup>369</sup>

Questi passaggi del primo atto sono gli unici riferimenti alla città di Venezia e si può notare che hanno a che fare con una città nel pieno fulgore.

Il secondo atto viene introdotto attraverso la descrizione di Ca' Venier:

Grande salone in casa Venier. Sul fondo una porta imponente e due grandi finestre con inferriata da cui si gode la vista del cielo e del Canale. Porte a destra e a sinistra. Sopra le finestre e sul soffitto affreschi alla maniera del Tiepolo. Sul proscenio, a sinistra, un clavicembalo e, al centro della stanza, un tavolo enorme dai piedi dorati sormontato da un vaso con magnifici fiori. [...] <sup>370</sup>

Alla fine dell'opera di Hofmannsthal il barone Weidenstamm di Amsterdam decide di lasciare la città di Venezia e di tornare in patria. Venier annuncia a Vittoria la partenza del barone e le chiede: "*Sai che il barone mi ha confidato che lascerà Venezia oggi?*" <sup>371</sup>

Nella stessa commedia Hofmannsthal si riferisce anche ai posti isolati che di solito sono sconosciuti ai turisti che percorrono soltanto la strada indicata. In questo caso è il barone che sa dove abita il vecchio compositore: <sup>372</sup> "*abita in un tugurio alla Giudecca ingombro di cadaveri di barche che marciscono adagio e guardano in alto mare dagli squarci delle*

---

<sup>367</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *L'avventuriero e la cantante*. A cura di Enrico Groppali, p. 49.

<sup>368</sup> Cfr. Dieterle, Bernard: *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, p. 374-375.

<sup>369</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *L'avventuriero e la cantante*. A cura di Enrico Groppali, p. 50.

<sup>370</sup> Ibid., p. 63.

<sup>371</sup> Ibid., p. 97.

<sup>372</sup> Cfr. Holzer, Isabella: *Das Venedigbild im Dramen- und Prosawerk Hugo von Hofmannsthal's*, p. 12.

loro orbite vuote”.<sup>373</sup> Nelle opere di Hofmannsthal i personaggi hanno nostalgia della natura e così Vittoria parla di “una città dove non esiste un giardino, in un luogo d’acqua e di pietra”.<sup>374</sup>

#### 4.3.2.1 Il motivo delle maschere

Il motivo delle maschere lo troviamo sia nell’*Andrea o I ricongiunti* che ne *L’avventuriero e la cantante* in cui Cesarino e Lorenzo Venier si mascherano per assistere all’arrivo di una nave che sta entrando. Con le maschere sembra che si possa fare di tutto senza che qualcuno si lamenti e senza che nessuno sappia chi si nasconde dietro alla maschera. In questo modo è possibile nascondere o cambiare la propria identità. Mentre le maschere dimostrano un aspetto affascinante dal punto di vista di Andrea, ne *L’avventuriero e la cantante* fanno un effetto spaventoso, pericoloso e inquietante. In questo contesto si tratta di uno sconosciuto mascherato che bussa alla porta e quindi l’avventuriero pensa che sia un assassino. Da questo punto di vista risulta che la città di Venezia dà l’impressione di essere un luogo chiuso in sé, un posto brutto che impaurisce le persone e quindi sostituisce l’immagine della bellezza.<sup>375</sup> Siccome a Venezia è possibile mascherarsi quasi tutto l’anno, un fenomeno che fanno soprattutto i turisti, si può dire che in questo modo la città lagunare si trasforma in un grande teatro. La possibilità di mettersi una maschera dà la possibilità di spostarsi in incognito. La figura travestita può muoversi senza dover rispettare la legge e riuscire a essere per un certo momento un’altra persona. Casanova è la figura perfetta per esprimere tutte queste possibilità. Egli, ne *L’avventuriero e la cantante*, viene rappresentato attraverso due personaggi, cioè quello del barone Weidenstamm e quello del vecchio Casanova. Tutti e due rappresentano il vero e proprio avventuriero.<sup>376</sup>

---

<sup>373</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *L’avventuriero e la cantante*. A cura di Enrico Groppali, p. 89.

<sup>374</sup> Ibid., p. 49.

<sup>375</sup> Cfr. Ibid., p. 10-11.

<sup>376</sup> Cfr. Ibid., p. 47-54.

## 5 I RAPPORTI TRA D'ANNUNZIO E HOFMANNSTHAL

Nel 1891 Hofmannsthal ha il primo contatto con d'Annunzio attraverso il poeta tedesco Stefan George che venne da Parigi dove frequentava gli ambienti letterari alla moda in cui parlavano oltre a Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, di d'Annunzio. Due anni dopo il poeta austriaco si rivolge di nuovo a George per congratularsi con lui della traduzione di alcune poesie di d'Annunzio. In quel periodo nasce l'interesse verso lo scrittore italiano i cui testi vengono pubblicati sulla rivista "Blätter für die Kunst".<sup>377</sup>

In una lettera al giornalista e critico teatrale Felix Salten, Hofmannsthal scrive di lavorare "ad un lungo articolo su un poeta italiano, che vorrei conoscere a voi e ad altri amici".<sup>378</sup>

Hofmannsthal non si interessa soltanto di d'Annunzio come persona e come scrittore, anzi gli piace anche la candidatura del poeta abruzzese alle elezioni della Camera. Quest'interesse si nota in una cartolina postale del 25 agosto 1897 allo scrittore austriaco Hermann Bahr:<sup>379</sup>

Lavoro tanto e di gusto, tutto è bello, perfino i giornali sono interessanti, perché ogni giorno c'è qualcosa sulle elezioni di D'Annunzio. Quando sarò eletto, ne scriverò un articolo per la "Zeit". Tutta la vicenda è una delle cose più singolari del mondo.<sup>380</sup>

Già nei taccuini dannunziani degli anni 1893/1894 lo scrittore italiano annuncia il nome di Hofmannsthal: "*Hugo von Hofmannsthal – III Salesianergasse 12, Vienna*".<sup>381</sup> Non è certificato esattamente quando l'italiano e l'austriaco si sono conosciuti. Secondo questo appunto è probabile che si siano incontrati in quegli anni a Vienna, ma il primo incontro ufficiale tra i due poeti è qualche anno dopo in Italia.

---

<sup>377</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 113-114.

<sup>378</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *Saggi italiani*. A cura di Lea Ritter Santini, p. 7.

<sup>379</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 124.

<sup>380</sup> Ibid., p. 124.

La cartolina postale è da consultare in: Hofmannsthal, Hugo von / Hofmannsthal, Gerty / Hermann Bahr: *Briefwechsel 1891-1934*. Herausgegeben und kommentiert von Elsbeth Dangel-Pelloquin, p. 89.

<sup>381</sup> d'Annunzio, Gabriele: *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella: *Taccuini*, p. 13.

## 5.1 La biblioteca privata e la passione per le opere dannunziane

La biblioteca privata di Hofmannsthal formata nel corso di tre generazioni in cui il nonno paterno August von Hofmannsthal raccoglie un gran numero di opere italiane tra cui volumi di Ludovico Ariosto, Lorenzo Ganganelli, Giacomo Leopardi, Niccolò Macchiavelli, Vincenzo Monti, Giuseppe Parini, Francesco Petrarca, Camillo Porzio, Torquato Tasso, Alessandro Manzoni e Marcello Mazzone. In seguito viene arricchita dal figlio Hugo, però fino ad oggi la conoscenza della biblioteca è rimasta incompleta. Secondo l'opera di Michael Hamburger, *Hofmannsthals Bibliothek*, essa ha una storia che si divide in periodi diversi. Da un certo punto si racconta che durante la Seconda guerra mondiale la biblioteca si trova in un magazzino di Vienna quando viene danneggiata dall'acqua usata per spegnere un incendio durante un bombardamento. Si nota inoltre che alcuni libri vengono usati in una maniera diversa. Hofmannsthal, per mettere in ordine il suo studio e per trovare posto per nuovi volumi, mette alcuni in soffitta, ma non si può escludere che altri vengono buttati via o eliminati definitivamente. Altri invece vengono donati agli amici, tra cui l'importante esemplare del *Sogno d'un mattino di primavera* di d'Annunzio. Quindi lo scrittore austriaco aveva tantissimi libri, ma a causa di questi cambiamenti, questi spostamenti e queste insicurezze, non è possibile ricostruire tutto il fondo. In una lettera del 1892 racconta a Hermann Bahr che in autunno si porterà a casa dalla biblioteca universitaria una quantità di libri di cui da tempo sentiva la mancanza.<sup>382</sup>

Nächsten Herbst schleppe ich von der Universität eine Menge Bücher nach Haus, die uns beiden eigentlich schon längst abgehen [...]<sup>383</sup>

L'aspetto più importante del significato della biblioteca hofmannsthaliana è sapere quali volumi e quali scrittori legge per poter ricostruire il contesto letterario con il quale si confronta. In alcuni libri si vedono dei passaggi marcati, indicazioni di una data, commenti al testo e persino un abbozzo per una sua rielaborazione. Tra i libri trovati nel fondo della biblioteca sono *Il Piacere* e *Il trionfo della morte* di d'Annunzio, *I promessi sposi* di Manzoni e *Vita nuova* di Dante Alighieri. Oltre ai libri letterari si trovano anche quelli

---

<sup>382</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 57-58.

<sup>383</sup> Hofmannsthal, Hugo von / Hofmannsthal, Gerty / Hermann Bahr: *Briefwechsel 1891-1934*. Herausgegeben und kommentiert von Elsbeth Dangel-Pelloquin, p. 39.

artistici riguardanti pittori e artisti, come Tiepolo, Veronese, Botticelli, Signorelli, Michelangelo, Vasari, Cellini, Leonardo, ecc.<sup>384</sup>

Un gran numero di opere italiane è dedicato al poeta d'Annunzio e si sa che Hofmannsthal ammira molto alcune delle sue poesie. Il primo romanzo dannunziano che l'austriaco conosce è *Giovanni Episcopo* (1892), una novella di cui Hofmannsthal era già informato l'anno precedente. Del *Poema paradisiaco, odi navali* (1893) il poeta possiede la seconda edizione che contiene due annotazioni autografe. In seguito scrive a matita nell'ultima pagina nell'edizione de *Il Piacere* del 1898 un elenco di opere e di autori diversi. Nel 1894 l'austriaco dedica molto tempo alle poesie dannunziane. Nel 1894/1895 legge il *Trionfo della morte* e, nell'autunno 1895 si concentra con grande passione nella lettura de *Le vergini delle rocce*.

Tante delle opere dannunziane recano la dedica di mano dell'autore, tra cui una nel romanzo *Il trionfo della morte*, il primo omaggio di d'Annunzio al giovane poeta austriaco. Qualche anno dopo Hofmannsthal si rivolge al poeta italiano e gli scrive una lettera in cui si ricorda del dono. Non solo *Il trionfo della morte*, ma anche il volume di poesie *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* contiene la dedica autografa dell'autore: "Offerte al poeta Hugo von Hofmannsthal / Gabriele D'Annunzio".

Durante la stesura della commedia *L'avventuriero e la cantante* nell'autunno 1898, lo scrittore austriaco legge il *Sogno d'un mattino di primavera*, *L'Allegoria dell'Autunno*, *La città morta* e il *Sogno d'un tramonto d'autunno*. A pagina 1 de *L'Allegoria dell'Autunno* Hofmannsthal scrive con la matita la data di lettura: "letta a Venezia alla fine di settembre del 1898, mentre [scrivevo] l'*Avventuriero e la cantante*". Anche ne *La città morta* Hofmannsthal segna delle sottolineature e varie annotazioni. Del *Sogno d'un tramonto d'autunno* il poeta ha due esemplari nella sua biblioteca, cioè *I sogni delle stagioni*. *Sogno d'un tramonto d'autunno*, un poema tragico del 1899 probabilmente comprato dall'austriaco e un altro che gli viene inviato in omaggio da d'Annunzio compresa la seguente dedica autografa: "a Hugo von Hofmannsthal "al buon conoscitore" Gabriele D'Annunzio, Settignano: novembre '98". A quest'avvenimento si riferisce probabilmente una lettera del padre del 14 novembre 1898 spedita a suo figlio assente da Vienna: "Oggi [...] è giunta per te da parte D'Annunzio il suo ultimo lavoro." In seguito c'è anche *La Gioconda* inviata dal poeta italiano a Hofmannsthal, mentre *La Gloria* e *Il fuoco* vengono

---

<sup>384</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 59-60.

annunciati dallo stesso d'Annunzio. Ne *La Gloria* l'austriaco fa delle sottolineature e aggiunge alcune annotazioni. Della *Francesca da Rimini* il poeta austriaco possiede due versioni, cioè quella italiana e quella tedesca tradotta dal giovane poeta drammatico Karl Gustav Vollmoeller. Altri libri dannunziani che si trovano nella biblioteca privata di Hofmannsthal sono *La Canzone di Garibaldi* (1901), *La figlia di Iorio* (1904), *La fiaccola sotto il moggio* (1905) e *La Nave* (1908).<sup>385</sup>

## 5.2 I contatti epistolari e personali

A partire dal 1894 d'Annunzio e Hofmannsthal hanno stretti contatti epistolari che iniziano con una dedica all'austriaco inserito nel *Trionfo della morte*.<sup>386</sup> D'Annunzio gli regala un esemplare della sua opera con la dedica: “à Hugo von Hofmannsthal avec les sympathies les meilleures. Gabriele d'Annunzio, Francavilla a Mare 5 juillet 1894.” L'austriaco afferma che non considera d'Annunzio “un grande poeta, addirittura non un poeta ma un artista straordinario”.<sup>387</sup>

Il grande scrittore d'Annunzio e Hofmannsthal si sono conosciuti personalmente durante un soggiorno del poeta austriaco in Italia. Questi incontri sono riportati dalle lettere di Hofmannsthal del 1898 spedite soprattutto da Venezia ai suoi genitori e al drammaturgo Arthur Schnitzler. Dalla lettera del 20 settembre 1898 risulta che i due poeti si sono incontrati nella villa dannunziana a Settignano. Durante un viaggio in Italia, Hofmannsthal racconta a suo padre da Venezia:

L'ultimo pomeriggio l'ho passato nella villa di D'Annunzio... Una delle ultime sere sono venuto a sapere, per caso, che D'Annunzio vive in una piccola villa nascosta a Settignano, gli ho scritto e sono salito a trovarlo. Non ho per le sue opere una simpatia assoluta, tranne che per i versi, comunque l'ho ritenuto sempre la più grande forza poetica dei nostri tempi, colui che possiede una parte di quello che fa il poeta, l'intensità del vedere e dell'esprimere, in misura – per ogni tempo – incredibilmente elevata, tanto da poter essere chiamato – sotto questo aspetto – l'uomo più eccellente del nostro tempo, anche se non dimentico le grandi qualità di Maupassant, di Ibsen e di altri. Ha soltanto trentatré anni ed ha scritto gran parte dei suoi lavori di prosa – che per penetrazione e per il potere di rappresentazione quasi demoniaco non sono secondi a nulla e a nessuno – tra i sedici e i ventidue anni. Abita – da quando è deputato, per evitare i rapporti con la popolazione del suo circondario, in una piccola villa a Settignano, vicino a Firenze. Siccome non mi ha mostrato alcune stanze è possibile che la Duse abiti con lui. [...] Mi ha promesso con certezza che verrà a trovarmi qui, dove gli appartiene il piccolo Palazzo Gradenigo e dove viene spesso. [...]<sup>388</sup>

---

<sup>385</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 73-83.

<sup>386</sup> Cfr. Renner, Ursula: „Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig“. Ein Aufsatzfragment Hofmannsthals über Gabriele d'Annunzio, in: Neumann, Gerhard / Renner, Ursula / Schnitzler, Günter / Wunberg, Gotthart: *Hofmannsthal, Jahrbuch zur europäischen Moderne 2/1994*, p. 13.

<sup>387</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *Saggi italiani*. A cura di Lea Ritter Santini, p. 9-14.

<sup>388</sup> Ibid., p. 15-16.

Hofmannsthal prima di partire per l'Italia si procura l'indirizzo di d'Annunzio e in una lettera lo prega di mandargli una copia del "Discorso della Siepe", il famoso discorso elettorale. Agli inizi di settembre scrive a suo padre: "A sera ho trovato in hotel un plico postale di D'Annunzio, l'esatto stenogramma del suo grande discorso elettorale". In seguito Hofmannsthal si dedica al mondo teatrale tedesco per la rappresentazione dei suoi drammi lirici, prima di recarsi nuovamente in Italia fermandosi in diverse città tra cui Ravenna, Firenze e Venezia. Proprio in quell'anno, nel 1898, il padre gli manda delle lettere riguardo alla morte dell'imperatrice Elisabetta uccisa il 10 settembre a Ginevra. Hofmannsthal ha un grande interesse per la principessa e la sua sorte, e quindi scrive il 13 settembre da Firenze:

Per favore tenetemi da parte a Vienna quei giornali che contengono notizie interessanti sull'Imperatrice [...]; era una donna davvero singolare, e mi dispiace di non averla conosciuta.<sup>389</sup>

Quest'attenzione viene subito dopo interrotta e Hofmannsthal continua a scrivere delle lettere al padre raccontando la presenza di d'Annunzio. Il 16 settembre 1898 l'austriaco si reca a Settignano. Dato che Hofmannsthal non trova il poeta italiano nella sua villa il 16 settembre, l'invita a colazione per l'indomani. Scrive a suo padre: "D'Annunzio è qui in villa. L'ho invitato per domani a colazione e spero che venga". In una lettera d'Annunzio risponde all'invito dicendo di dover spostare l'appuntamento e di incontrarsi il pomeriggio del 17 settembre. Hofmannsthal accetta l'invito, va a trovare d'Annunzio che gli promette di incontrarsi a Venezia. In seguito Hofmannsthal si reca nella città lagunare aspettando l'incontro con il poeta italiano. Il 18 settembre, dopo aver viaggiato da Firenze a Venezia, manda un'altra lettera a suo padre: "Sull'incontro di ieri con D'Annunzio ecc. moltissimo da raccontare [...]". Il 21 settembre dello stesso anno il padre risponde: "Sono contento che tu abbia finalmente conosciuto D'Annunzio e che ti interessi così tanto". In una lettera d'Annunzio annuncia a Hofmannsthal di non riuscire a venire a Venezia prima di ottobre e quindi l'austriaco prolunga il suo soggiorno veneziano, finché decide di partire. Questa decisione si legge nella lettera del 4 ottobre mandata ai genitori: "A D'Annunzio ho scritto oggi che parto".<sup>390</sup>

Un incontro tra i due poeti si svolge nell'estate 1898 quando d'Annunzio presenta a Hofmannsthal Antonio Cippico, studente italiano all'Università di Vienna. Per volere del

---

La lettera originale è da consultare in: Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe 1890-1901*, p. 267-269.

<sup>389</sup> Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 127.

<sup>390</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 125-129.

La lettera originale è da consultare in: Hofmannsthal, Hugo von (1935): *Briefe 1890-1901*, p. 274-275.

padre si è iscritto a Giurisprudenza, ma la letteratura gli interessa di più. Alla fine, grazie a d'Annunzio, il giovane poeta entra nel cerchio viennese di Hofmannsthal. Negli anni successivi d'Annunzio e Hofmannsthal continuano la loro amicizia in via epistolare, mentre d'Annunzio gli chiede spesso aiuto riguardo alle traduzioni tedesche delle sue opere teatrali. In quegli anni fino alla morte del poeta austriaco la sua biblioteca si riempie sempre di più volumi dannunziani.

In seguito ad alcune incomprensioni tra d'Annunzio e Hofmannsthal riguardo alla traduzione della *Francesca da Rimini* e dopo che l'austriaco cerca di risolvere il problema rivolgendosi direttamente a d'Annunzio, è il poeta italiano che chiede aiuto allo studente Cippico e lo prega di scusarlo presso il poeta austriaco. Negli anni successivi si sentono ancora attraverso Richard Strauss, però continuano gli screzi tra i due poeti. Hofmannsthal ha paura che Strauss preferisca collaborare con d'Annunzio, un'ipotesi che è un malinteso. In seguito a tutti questi conflitti che continuano nel 1912 con la *Canzone dei Dardanelli*, è il poeta viennese che chiede perdono a d'Annunzio e cerca di trovare un accordo amichevole. A partire dagli anni della Prima guerra mondiale il poeta italiano è un importante figura politica. Nel periodo successivo i rapporti tra i due diminuiscono, si vedono e sentono raramente e così d'Annunzio diventa per Hofmannsthal un “*personaggio letterario*”.<sup>391</sup>

### 5.3 Hofmannsthal come traduttore dannunziano

L'interesse per il poeta italiano da parte di Hofmannsthal si vede sia nelle letture personali e nei saggi critici pubblicati negli anni '90 che nelle traduzioni di diversi testi da *L'Innocente* a *La virtù del ferro* a *La Gioconda*.<sup>392</sup> Siccome alla fine degli anni '80 dell'Ottocento tantissime riviste tedesche e austriache sono interessate all'opera di d'Annunzio, si iniziano a pubblicare le traduzioni tra cui la prima è *San Pantaleone* del 1889 che appare sulla rivista viennese “An der schönen blauen Donau”.<sup>393</sup> Il poeta austriaco agisce come traduttore di d'Annunzio. Nel 1893 traduce alcune pagine de *L'Innocente*. Oltre alle traduzioni della prosa dannunziana, Hofmannsthal, nell'estate del 1893, pubblica sulla “Frankfurter Zeitung” un saggio in cui traduce alcuni versi di poesie

---

<sup>391</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 134-140.

<sup>392</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 169.

<sup>393</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 113.

diverse.<sup>394</sup> Dopo il primo incontro con d'Annunzio a Settignano e il soggiorno a Venezia in cui non si sono rivisti, Hofmannsthal continua a occuparsi del poeta italiano. In quel periodo il viennese traduce un testo dannunziano dedicato alla morte dell'imperatrice d'Austria intitolato *La virtù del ferro*.<sup>395</sup> Il testo originale di d'Annunzio viene pubblicato ne "Il Mattino" di Napoli del 29/30 settembre 1898, poco dopo la morte dell'imperatrice uccisa il 10 settembre 1898 dall'anarchico italiano Luigi Lucheni.<sup>396</sup> Hofmannsthal manda la sua traduzione sia all'editore della "Zeit" di Vienna che a quello della rivista "Die Zukunft" di Berlino. A Bahr, l'editore della "Zeit", scrive il 25 settembre 1898:

Mio caro, ho spedito oggi alla "Zeit" con raccomandata la mia versione del saggio di D'Annunzio. Per favore guardi Lei personalmente se possibile la correzione delle bozze – che non chiedo mi siano rimandate – e sostituisca a suo buon senso le parti illeggibili, piuttosto che lasciar rovinare da errori di stampa una costruzione così magnifica e armonica. Lavoro troppo per scrivere più estesamente. Di cuore  
Suo Hugo.<sup>397</sup>

Il 1° ottobre il padre fa sapere al figlio di aver cercato invano l'articolo di d'Annunzio sulla "Zeit". Anche all'editore della rivista berlinese "Die Zukunft" Hofmannsthal scrive la sua richiesta:

Mi sono preso la pena, per l'affetto che ho per una delle poche persone in Europa che ancora scrivono, di tradurre per bene il saggio di D'Annunzio che qui allego (era nel Figaro). Le sarei davvero grato se pubblicasse il saggio e precisamente con il titolo: *H. von Hofmannsthal, Traduzione delle parole di Gabriele D'Annunzio sull'imperatrice Elisabetta*.<sup>398</sup>

Chiude la lettera con "A Vienna non va, perché un quotidiano ne ha già pubblicato una brutta traduzione frammentaria". Alla fine l'articolo non viene pubblicato sulla "Zeit" e il padre di Hofmannsthal è dell'opinione che non lo pubblicano forse perché il politico e socialista Karl Renner pubblicò nella "Frankfurter Zeitung" un articolo aggressivo sull'imperatrice.<sup>399</sup> Infine, nel ottobre del 1898 il testo viene pubblicato sulla rivista "Die Zukunft". Nello stesso anno, cioè nel settembre del 1898, l'austriaco visita d'Annunzio a Capponcina. Per questo motivo Hofmannsthal, il 26 settembre, scrive di nuovo una lettera ai suoi genitori da Venezia:

---

<sup>394</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 142-144.

<sup>395</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 129-130.

<sup>396</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *Saggi italiani*. A cura di Lea Ritter Santini, p. 130.

<sup>397</sup> Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 130.

La cartolina postale è da consultare in: Hofmannsthal, Hugo von / Hofmannsthal, Gerty / Hermann Bahr: *Briefwechsel 1891-1934*. Herausgegeben und kommentiert von Elsbeth Dangel-Pelloquin, p. 128.

<sup>398</sup> Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 131.

<sup>399</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 131-132.

D'Annunzio arriverà la settimana prossima. Se troverete le belle parole di lui sull'imperatrice, che troverete nella "Zeit", non sono forse in relazione giusta con la persona reale [...] <sup>400</sup>

Nel settembre 1928 la traduzione dell'austriaco viene pubblicata nella rivista "Die literarische Welt". A questo punto la redazione inserisce all'inizio del testo un'introduzione che rievoca la memoria di Elisabetta, imperatrice austriaca:

Nel 30° anniversario della morte della interessante, anche se estremamente isterica discendente dei Wittelsbach, della consorte dell'imperatore Franz Joseph, della cugina ed unica confidente del folle Ludovico II di Baviera, che venne pugnalata a Ginevra da un terrorista con una lima, pubblichiamo questa strana curiosità letteraria dell'anno 1898... (Willy Haas). <sup>401</sup>

Hofmannsthal nella sua versione tedesca fa dei cambiamenti, cioè elimina per esempio il riferimento crudo alla figura dell'imperatrice. Il titolo scelto di d'Annunzio *La virtù di ferro* viene sostituito da parte del poeta austriaco con *Kaiserin Elisabeth*. <sup>402</sup>

Nel 1899 traduce la prima scena del quarto atto de *La Gioconda* con il titolo tedesco *Die Sirenetta*. Un aspetto particolare è che Hofmannsthal una volta sottolinea di apprezzare soltanto le poesie da d'Annunzio e che non è molto interessato ai suoi romanzi e novelle. Secondo la scelta dei testi dannunziani si nota invece che si tratta di opere in prosa. <sup>403</sup>

## 5.4 I saggi dannunziani

Il poeta austriaco scrive sei saggi su d'Annunzio, tra cui cinque vengono pubblicati su riviste dal 1893 al 1912 e uno nell'"Hofmannsthal-Jahrbuch". <sup>404</sup> Ammirato dal pescarese e dopo aver scritto il saggio *Gabriele d'Annunzio*, inizia a scrivere il secondo sull'autore, *Gabriele d'Annunzio II*, apparso sulla "Zeit" nel 1894. Nell'agosto 1893 Hofmannsthal pubblica il primo saggio critico dannunziano che si limita a presentare e a caratterizzare a grandi tratti alcune delle più note opere di d'Annunzio. Il secondo saggio invece affronta e tratta il problema del valore artistico. Il poeta austriaco è sicuro che le opere del pescarese abbiano un grande successo in Italia. Egli riconosce i suoi lavori e li ammira fortemente,

---

<sup>400</sup> La lettera originale è da consultare in: Hofmannsthal, Hugo von (1935): *Briefe 1890-1901*, p. 271-272.

<sup>401</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Saggi italiani*. A cura di Lea Ritter Santini, p. 129-130.

<sup>402</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 132-133.

Il testo tedesco è da consultare in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I*, Frankfurt, Fischer 1950, p. 357-363.

<sup>403</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 142.

<sup>404</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 154-155.

però è dell'opinione che d'Annunzio non sia il grande poeta da tutti atteso.<sup>405</sup> Nel primo saggio del 1893 il poeta si riferisce soprattutto ai romanzi *Giovanni Episcopo* e *L'Innocente*. Quello del 1898 analizza l'attività e la produzione dannunziana ed è diviso in due parti. La prima è dedicata ai grandi romanzi dal *Piacere* al *Trionfo della morte*, mentre la seconda tratta le opere dagli anni dell'*Allegoria dell'Autunno*.<sup>406</sup> Nel saggio del 1896 scrive su *Le Vergini delle rocce*, nel 1897 esce la traduzione del discorso elettorale intitolato *Die Rede Gabriele d'Annunzios. Notizen von einer Reise im oberen Italien*<sup>407</sup> (*Il discorso di Gabriele d'Annunzio. Appunti di un viaggio in Italia settentrionale*) in cui commenta alcuni passaggi, e nel febbraio 1912 una risposta alla *Nona Canzone* di d'Annunzio nella "Neue Freie Presse". *Le Vergini delle rocce* è l'ultimo romanzo dannunziano che il poeta viennese tratta e argomenta in un saggio.<sup>408</sup> Nel progetto di Hofmannsthal *Die neuen Dichtungen Gabriele d'Annunzio's* del 1898 il poeta inserisce un capitolo intitolato *Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig* in cui si riferisce all'opera dannunziana *L'Allegoria dell'Autunno* (1895) che compie durante il suo viaggio in Italia nel 1898.<sup>409</sup> In una lettera apparsa sulla "Neue Freie Presse" di Vienna il 2 febbraio 1912 Hofmannsthal scrive riferendosi al grande poeta italiano Gabriele d'Annunzio.

Non vedo un poeta italiano e non vedo un patriota italiano. Vedo Casanova abbandonato dalla fortuna al gioco, Casanova a cinquant'anni, Casanova in un momento felice, Casanova truccato da guerriero [...] <sup>410</sup>

## 5.5 Gli interessi comuni

I due poeti presentano delle analogie dal punto di vista artistico, ad esempio la scelta di scrivere per la musica. Nel caso di Hofmannsthal si tratta del compositore Richard Strauss che provoca una forte discussione tra l'austriaco e d'Annunzio. Un altro aspetto che unisce i due poeti è l'ammirazione per la famosa attrice italiana Eleonora Duse, l'amante di d'Annunzio rappresentata indirettamente nel suo romanzo veneziano *Il fuoco*. Nel caso di

<sup>405</sup> Cfr. Begozzi, Luigi: *Gabriele D'Annunzio. Nei saggi critici di Hugo von Hofmannsthal*, p. 77-80.

<sup>406</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 157-159.

<sup>407</sup> Il testo tedesco è da consultare in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I*, Frankfurt, Fischer 1950, p. 335-348.

<sup>408</sup> Cfr. Begozzi, Luigi: *Gabriele D'Annunzio. Nei saggi critici di Hugo von Hofmannsthal*, p. 81-84.

Il testo tedesco è da consultare in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I*, Frankfurt, Fischer 1950, p. 271-281.

<sup>409</sup> Cfr. Renner, Ursula: „Zwei Verherrlichungen der Stadt Venedig“. Ein Aufsatzfragment Hofmannsthals über Gabriele d'Annunzio, in: Neumann, Gerhard / Renner, Ursula / Schnitzler, Günter / Wunberg, Gotthart: *Hofmannsthal, Jahrbuch zur europäischen Moderne 2/1994*, p. 11.

<sup>410</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *L'avventuriero e la cantante*. A cura di Enrico Groppali, p. 108.

Hofmannsthal egli riesce a scritturarla per rappresentare la figura di Elettra. Per convincerla si reca personalmente a Wiesbaden dove l'attrice recita. Nel novembre 1904 il poeta scrive a un amico: “*Ich freue mich so sehr, dass die Duse die Elektra spielt, das ist eine große Freude [...]*“. L'altra componente che unisce d'Annunzio e Hofmannsthal è l'intenzione di formare un nuovo teatro contrapposto a quello di Bayreuth. Mentre d'Annunzio si fissa al progetto di un teatro latino ad Albano, Hofmannsthal si dedica a un festival della musica e della cultura barocca a Salisburgo. Il poeta italiano non riesce a realizzare il suo sogno, mentre il progetto dell'austriaco si realizza.<sup>411</sup>

## 5.6 I riferimenti testuali

È evidente che Hofmannsthal nelle sue opere si riferisce spesso alle idee dannunziane. Questo fatto si nota ad esempio ne *L'avventuriero e la cantante* in cui il poeta austriaco inserisce il pittore Paolo Veronese, un personaggio che d'Annunzio presenta già ne *Il fuoco* come grande esaltatore di Venezia. Altri passaggi nel dramma di Hofmannsthal sono riportati tra l'altro dal romanzo dannunziano *Trionfo della morte*, dal dramma *Città morta* e dal poema tragico *Sogno d'un tramonto d'autunno*.<sup>412</sup> Anche se Hofmannsthal nomina raramente i posti dove si svolge la trama delle opere *Andrea o I ricongiunti* e *L'avventuriero e la cantante*, tra i pochi che cita ci sono alcuni luoghi che usa d'Annunzio ne *Il fuoco* e nel *Notturmo*. La Riva degli Schiavoni appare in tutte le quattro opere, ma bisogna sottolineare che Hofmannsthal parla soltanto della Riva senza specificare ulteriormente. Inoltre si trovano Rialto, San Marco, San Samuele e la Giudecca. Gli ultimi quattro posti citati non appaiono in tutte le opere analizzate, però si trovano almeno una volta sia in un'opera dannunziana che in una hofmannsthaliana. Un altro motivo che hanno in comune sono le gondole e le barche.

L'espressione “*città di pietra e d'acqua*” viene ripresa sia ne *L'avventuriero e la cantante* che ne *Il fuoco*. Ne *L'avventuriero e la cantante* di Hofmannsthal Vittoria, dopo l'incontro con il barone Weidenstamm, paragona la sua vita e il suo destino a quello di Venezia, città di pietra e d'acqua. L'espressione viene notata nell'*Allegoria dell'Autunno* in cui d'Annunzio si riferisce senza dubbio alla città di Venezia. Da quel discorso dannunziano

---

<sup>411</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 169-170.

<sup>412</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke. Dramen 3. Die Hochzeit der Sobeide; Der Abenteurer und die Sängerin*. A cura di Manfred Hoppe, p. 528-543.

Hofmannsthal prende altre immagini che inserisce ne *L'avventuriero e la cantante*. A questo punto si ha l'impressione che *L'Allegoria dell'Autunno* abbia ispirato il giovane austriaco. Un altro aspetto ripreso dal discorso di d'Annunzio è il motivo dell'incontro tra Bacco e Arianna e la città di Venezia, e Hofmannsthal lo inserisce nella sua commedia trasfigurando la giovane Vittoria e il barone Weidenstamm la cui vicenda si svolge pure nella città lagunare. Nel secondo atto, invece, ricorrono molto spesso delle immagini del saggio *La virtù del ferro*. In questo caso Hofmannsthal non si riferisce direttamente al testo originale di d'Annunzio, anzi consulta soprattutto il suo testo tradotto intitolato *Kaiserin Elisabeth*. Il poeta prende dal testo dannunziano ad esempio la descrizione di Elisabetta e l'applica alla figura di Vittoria.<sup>413</sup>

Un anno dopo la pubblicazione de *L'avventuriero e la cantante* esce *Il fuoco* di d'Annunzio. Ci troviamo in una Venezia completamente diversa, è un luogo che Thomas Mann definisce come posto del disfacimento.<sup>414</sup>

## 5.7 Il volo su Vienna di Gabriele d'Annunzio

Il 9 agosto 1918 alle 05.50 del mattino d'Annunzio con la 87° Squadriglia Aeroplani da Caccia "La Serenissima" costituita il 12 gennaio 1918 da soli piloti veneti a difesa della loro terra partono dal campo di volo di San Pelagio per Vienna. Il famoso "Volo su Vienna" che non ha nessuno scopo militare viene eseguito da 10 S.V.A monoposti e uno S.V.A biposto di d'Annunzio comandato dal capitano Natale Palli. Secondo il pilota Antonio Locatelli i biplani all'andata passano Klagenfurt, Graz, la Valle della Mur, il Semmering, Wiener Neustadt, dove il tenente Giuseppe Sarto deve atterrare a causa di un guasto al motore e che subito dopo viene arrestato dagli austriaci, finché gli altri piloti arrivano a Vienna. Degli undici biplani decollati a San Pelagio alla fine sono solo otto a raggiungere il territorio nemico. Alle 09.20 i piloti lanciano volantini sul centro di Vienna, tra cui c'è ne è uno che dice:

VIENNESI!

Imparate a conoscere gli italiani.

Noi voliamo su Vienna, potremmo lanciare bombe a tonnellate. Non vi lanciamo che un saluto a tre colori: i tre colori della libertà.

Noi italiani non facciamo la guerra ai bambini, ai vecchi, alle donne.

---

<sup>413</sup> Cfr. Raponi, Elena: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, p. 201-208.

<sup>414</sup> Cfr. Hofmannsthal, Hugo von: *L'avventuriero e la cantante*. A cura di Enrico Groppali, p. 108.

Noi facciamo la guerra al vostro governo nemico delle libertà nazionali, al vostro cieco testardo crudele governo che non sa darvi né pace né pane, e vi nutre d'odio e d'illusioni.

VIENNESI!

Voi avete fama di essere intelligenti. Ma perché vi siete messi l'uniforme prussiana? Ormai, lo vedete, tutto il mondo s'è volto contro di voi.

Volete continuare la guerra? Continuatela, è il vostro suicidio. Che sperate? La vittoria decisiva promessavi dai generali prussiani? La loro vittoria decisiva è come il pane dell'Ucraina: si muore aspettandola.

POPOLO DI VIENNA, pensa ai tuoi casi. Svegliati!  
VIVA LA LIBERTÀ! VIVA L'ITALIA! VIVA L'INTESA!<sup>415</sup>

In seguito a questa propaganda i piloti tornano passando per Graz, Lubiana, Trieste, Grado e Venezia finché atterrano a San Pelagio alle 12.40 dopo un volo di 1000 km tra cui 800 km su territorio austriaco.<sup>416</sup> Secondo il giornale austriaco "Der Standard" d'Annunzio vola sul quartiere signorile di Rodaun per salutare Hugo von Hofmannsthal.<sup>417</sup>

---

<sup>415</sup> Evangelisti, Giorgio: *La scrittura nel vento. Gabriele d'Annunzio e il volo su Vienna. Immagini e documenti*, p. 79-82.

<sup>416</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 37-112.

<sup>417</sup> Cfr. [Anon.]: "Ikarus über Wien. Die umstrittene Karriere des italienischen Dichters Gabriele d'Annunzio".

## 6 CONCLUSIONE

Venezia è una città tra bellezza, decadenza, nobiltà perduta, una città tra terraferma e mare, tra realtà, irrealtà e sogno. L'atmosfera storica e artistica della città ispira la fantasia degli artisti, ma contemporaneamente è anche lo splendore morbido che trasforma la Serenissima in un simbolo della decadenza. Proprio a causa della sua immagine come città decadente attira i poeti europei. Venezia, essendo stata una volta la regina del Mar Adriatico, ha perso il suo potere ed è diventata un mito nell'immaginazione di tutte le persone.

Dai primi secoli in cui operano i famosi scrittori e drammaturghi veneziani Carlo Gozzi e Carlo Goldoni sappiamo che esiste già da anni una letteratura veneziana indipendente. All'inizio dell'età moderna si presenta una "morte" di Venezia, una vera e propria distruzione verbale. Nel 1910 Filippo Tommaso Marinetti pubblica "Contro Venezia passatista". La dissacrazione veneziana con tale manifesto dei futuristi abolisce l'idillio della realtà artistica, ma anche l'immagine della città. Per l'età moderna Venezia è un mito, lo Stato è distrutto, la città è rimasta la stessa di prima. Alla fine la politica ha trovato la fine e l'arte continua a essere presente.

Il punto di partenza della mia tesi di laurea aveva lo scopo di analizzare sia tre autori italiani che tre autori austriaci dell'Otto e Novecento. Poi invece di trattare, oltre a d'Annunzio e Hofmannsthal, F. T. Marinetti, Aldo Palazzeschi, Franz Grillparzer e Gerhard Roth mi sono concentrata esclusivamente su quelli più significanti di quell'epoca. Durante la mia ricerca, partita dal famoso d'Annunzio, mi sono accorta che l'autore abruzzese offre, sia personalmente che letterariamente, una grande varietà che merita di essere sviluppata in dettaglio. Grazie al suo romanzo veneziano *Il fuoco* e ai suoi taccuini avevo anche la possibilità di conoscere la città di Venezia, dato che egli nel suo testo significativo ha creato un itinerario che può facilmente essere ricostruito realmente. In questo modo ho conosciuto, oltre alla storia di alcune famiglie patrizia di Venezia, dei posti e dei palazzi veneziani. Con il romanzo *Notturmo* sono entrata nella tematica della Grande Guerra e così ho potuto sviluppare il rapporto con l'Impero austro-ungarico, anche se questo rapporto non è di tipo positivo perché è fatto notare esclusivamente attraverso le sue vicende belliche. Nonostante questi avvenimenti e l'atteggiamento patriottico da parte di d'Annunzio che si è arruolato nell'esercito italiano e a favore dell'intervento antitedesco

si è sviluppato un buon rapporto tra d'Annunzio e Hofmannsthal che si erano conosciuti in Italia alla fine dell'Ottocento.

Anche se il mio argomento principale è la letteratura italiana è importante per me capire e sviluppare l'atteggiamento degli italiani verso gli austriaci e viceversa. Questa contrapposizione si può comprendere bene attraverso la letteratura, perché, come abbiamo visto, la trama delle loro opere è spesso trattata dalla vita reale degli autori. In seguito bisogna ancora analizzare e confrontare la loro vita personale, e collegarla con l'attuale situazione storica dei paesi in questione. La letteratura in generale ha una grande importanza, in quanto riesce a creare una comunità delle nazioni. In questo caso è la passione per la scrittura che unisce i due autori trattati in questa tesi. Per Hofmannsthal è la città di Venezia quella in cui si sente a suo agio sapendo che si trova in un territorio che anni prima era un territorio austriaco. Il viennese ha dedicato otto composizioni ambientate nella Serenissima ed è proprio quella la città italiana che l'ha sempre ispirato. Sia d'Annunzio che Hofmannsthal sono degli scrittori che non hanno scelto a caso la città di Venezia come punto d'interesse. Nel caso di d'Annunzio abbiamo a che fare con alcuni tratti autobiografici sia dal punto di vista della tematica che da quello dei luoghi visitati e corrispondenti a *Il fuoco* e al *Notturmo*. Non sono soltanto quelle le opere in cui l'abruzzese tratta la città lagunare, la inserisce anche ne *La nave*.

Di Hofmannsthal sappiamo che tra il 1897 e il 1907 si trova ogni anno a Venezia, ma non indica nelle sue opere nessun posto scoperto da lui stesso. È evidente che nell'*Andrea o I ricongiunti* e ne *L'avventuriero e la cantante* chiama soltanto i posti più noti con il loro nome, come Rialto, San Marco, la Riva degli Schiavoni, la Giudecca o il Teatro San Samuele. Tutti gli altri luoghi di soggiorno vengono perifrasiati. Così il lettore fa fatica a seguire l'itinerario esatto dei personaggi hofmannsthaliani e ogni tanto vi sono anche delle supposizioni – nel caso di d'Annunzio invece possiamo ricostruire bene dove agiscono le sue figure. L'austriaco inserisce il teatro perché, dopo la lettura delle memorie di Casanova ne *L'avventuriero e la cantante*, si riferisce alla figura dell'avventuriero e scopre che esso ha recitato proprio lì. Per quanto riguarda l'epoca in cui si svolgono le due opere di Hofmannsthal bisogna menzionare che l'*Andrea o I ricongiunti* è ambientato in una Venezia del rococò, *L'avventuriero e la cantante* si riferisce all'età di Casanova, cioè alla Venezia del Settecento. Dal 1892 molte delle opere hofmannsthaliane sono ambientate nella città lagunare tra cui troviamo, oltre a quelle due analizzate nella tesi presente, *Der Tod des Tizian*, *Das gerettete Venedig*, *Sommerreise*, *Cristinas Heimreise*, *Erinnerung schöner Tage* e *Der Brief des letzten Contarin*.

Nella letteratura Venezia viene interpretata nei suoi tanti aspetti diversi. È il mito di Venezia che ritorna sempre nella mente della popolazione. Venezia è una vera e propria città delle favole che dà l'impressione di essere irreali. I palazzi, le torri, le cupole, le case e i tetti si confondono nella foschia come una fatamorgana e si raddoppiano specchiandosi nell'acqua. La città lagunare sembra essere un insieme di realtà, finzione e fantasia. Quindi per conoscere la realtà di Venezia bisogna scoprire personalmente questa perla nella laguna tra mare e terraferma perché, come già Goldoni scrive, «Venezia è una città così straordinaria che non è possibile farsene un'idea senza averla vista». La letteratura ci dà l'impulso decisivo e alla fine è la combinazione tra la letteratura e la città di Venezia che mi ha fatto tanto piacere sia durante la mia ricerca che durante il periodo della stesura della tesi di laurea.

## 7 BIBLIOGRAFIA

### Opere dell'autore

d'Annunzio, Gabriele (1976): *Altri taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti. Milano: Mondadori.

d'Annunzio, Gabriele (1913): *Il Fuoco*. Sesto S. Giovanni: Madella.

d'Annunzio, Gabriele (1921): *Notturmo*. Milano: Treves.

d'Annunzio, Gabriele (2005): *Prose di ricerca*. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti. Saggio introduttivo di Annamaria Andreoli. Milano: Arnoldo Mondadori. (Tomo primo).

d'Annunzio, Gabriele (1965): *Taccuini*. A cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella. Milano: A. Mondadori.

Hofmannsthal, Hugo von: *Andrea o I ricongiunti* (21976). A cura di Gabriella Bemporad. Milano: Adelphi.

Hofmannsthal, Hugo von (1935): *Briefe 1890-1901*. Berlin: Fischer.

Hofmannsthal, Hugo von (1987): *L'avventuriero e la cantante*. A cura di Enrico Groppali. Milano: Studio Editoriale.

Hofmannsthal, Hugo von (1974): *Lettera di Lord Chandos*. Introduzione di Claudio Magris; trad. di Marga Vidusso Feriani. Milano: Rizzoli.

Hofmannsthal, Hugo von (1983): *Saggi italiani*. A cura di Lea Ritter Santini. Milano: Mondadori.

Hofmannsthal, Hugo von (1992): *Sämtliche Werke. Dramen 3. Die Hochzeit der Sobeide; Der Abenteurer und die Sängerin*. A cura di Manfred Hoppe. Frankfurt am Main: Fischer. (Band V).

Hofmannsthal, Hugo von / Hofmannsthal, Gerty / Hermann Bahr (2013): *Briefwechsel 1891-1934*. Herausgegeben und kommentiert von Elsbeth Dangel-Pelloquin. Göttingen: Wallstein. (Band I).

### Opere critiche

23. Convegno internazionale, Pescara, 5-6 dicembre 1997 (1997): *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio. Dal «Fuoco» al «Libro segreto»: il Veneto, il Trentino, il Friuli, la Venezia Giulia, l'Istria e la Dalmazia*. Pescara: Edians. (Vol. IV).

Alewyn, Richard (31963): *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Begozzi, Luigi (1941): *Gabriele D'Annunzio. Nei saggi critici di Hugo von Hofmannsthal*. Società editrice internazionale: Torino; Milano; Genova; Parma; Roma; Catania. (XIX) (Estratto da "CONVIVIUM" N. 1).
- Caburlotto, Filippo (2007): *D'Annunzio e lo specchio del romanzo: sdoppiamenti, rifrazioni, giochi d'immagini*. Venezia: Cafoscarina.
- Caburlotto, Filippo (2009): *Venezia imaginifica: sui passi di D'Annunzio girovagando tra sogno e realtà*. Treviso: Elzeviro.
- Cappello, Angelo Pietro (1997): *Il fuoco di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mursia.
- Convegno internazionale "L'arte di Gabriele D'Annunzio" promosso dal Comitato nazionale per il centenario della nascita (7-13 ottobre, Venezia, Gardone Riviera, Pescara) (1963): *Catalogo della Mostra allestita presso la Fondazione Giorgio Cini sul tema "D'Annunzio e Venezia"*. Venezia: Fondazione Giorgio Cini.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika (1990): *Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797-1984* [Habil.-Schr.]. Berlin, New York: de Gruyter. (Komparatistische Studien, Bd. 17).
- Costa, Simona (1985): *Il fuoco invisibile. Saggio sui "Taccuini dannunziani"*. Firenze: Vallecchi.
- Damerini, Gino (1992): *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini. Venezia: Albrizzi.
- Dieterle, Bernard (1995): *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*. [Habil.-Schr.] Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Lang. (Artefakt, Bd. 5).
- Evangelisti, Giorgio (1999): *La scrittura nel vento. Gabriele d'Annunzio e il volo su Vienna. Immagini e documenti*. Firenze: Olimpia.
- Grimm, Gunter E. / Breymayer, Ursula / Erhart, Walter (1990): „*Ein Gefühl von freierem Leben*“. *Deutsche Dichter in Italien*. Stuttgart: Metzler.
- Holzer, Isabella (1991): *Das Venedigbild im Dramen- und Prosawerk Hugo von Hofmannsthals*. [Dipl.-Arb.] Klagenfurt.
- Koppen, Erwin (1973): *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur de Fin de siècle*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- Le Rider, Jacques (1997): *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*. Wien, etc.: Bohlau.
- Mariano, Emilio (1991): *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno (Venezia, 28-30 ottobre 1988)*. Roma: Lucarini.

- Mariano, Emilio (a cura di) (1968). *L'arte di Gabriele D'Annunzio* = Atti del Convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963). Milano: Mondadori.
- Neumann, Gerhard / Renner, Ursula / Schnitzler, Günter / Wunberg, Gotthart (1994): *Hofmannsthal, Jahrbuch zur europäischen Moderne 2/1994*. Freiburg: Rombach.
- Pellegrini, Carlo (a cura di) (1961): *Venezia nelle letterature moderne* = Atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata (Venezia, 25 - 30 settembre 1955). Venezia: Istituto per la Collaborazione Culturale. (Civiltà veneziana: Studi; 8).
- Pöhler, Christin (2011): *Der Venedigmythos in der italienischen Literatur zwischen Decadentismo und Futurismo* [Masterarb.]. Graz.
- Raponi, Elena (2002): *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*. Milano: V&P Università.
- Requadt, Paul (1962): *Die Bildersprache der Deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*. Bern; München: Francke Verl.
- Rössler, Judith (1990): *Venedig und seine Gondel. Versuch einer Toposbeschreibung anhand Gabriele D'Annunzios Roman Il Fuoco* [Dipl.-Arb.]. Salzburg.
- Segre, Cesare / Martignoni, Clelia (2001): *Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture*. Milano: Edizioni scolastiche Bruno Mondadori. (Dal realismo al simbolismo, Vol. 6).
- Seuffert, Thea von (1937): *Venedig im Erlebnis deutscher Dichter*. Köln: Petrarca-Haus.
- Sterpos, Marco (1986): *Questionario su Pascoli, D'Annunzio e il Decadentismo italiano: Questionario espositivo e critico e pagine di critica*. Firenze: Sandron.
- Volke, Werner (1967): *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- Winter, Susanne (2006): *Venezia, l'altro, l'altrove: aspetti della percezione reciproca*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, Venezia: Centro tedesco di studi veneziani.
- Zorzanello, Giulio (1990): *Note e discussioni sulle fonti del "fuoco". A proposito di un recente commento dannunziano*. Torino: Loescher.

### **Internet**

- [Anon.]: <http://derstandard.at/1070812>. "Ikarus über Wien. Die umstrittene Karriere des italienischen Dichters Gabriele d'Annunzio", in: Der Standard, 14/09/2002. (10/05/2014).