

Gianni Oliva

Il romanzo veneziano di D'Annunzio e la tradizione musicale italiana

Venezia: dove la musica parla, tutto il resto è silenzio
(Taccuini, 1918)

L'anti-wagnerismo

Nel 1896 D'Annunzio aveva iniziato a scrivere *Il Fuoco* che si aggiungeva alle diverse esperienze che lo inducevano a premunirsi per sostenere la causa contro i «barbari». Il romanzo veneziano doveva diventare il rogo in cui si riaccendeva e ricomponeva la tradizione latina. Musicisti italiani del passato divenivano precursori di Wagner, teorizzatori di riforme attuate postume in altre nazioni. D'Annunzio vuole riscattare questa paternità negata, tant'è che il rito funebre del maestro tedesco segna simbolicamente la fine della stagione wagneriana e l'augurio di una rinascita dell'arte classica in Italia. D'ora in poi il poeta si rifiuterà addirittura di menzionare il nemico e impiegherà tutte le sue forze per riportare in auge la musica italiana antica rimettendo in circolo nomi dimenticati. È il caso di un poco noto *Preludio* alla collana dei «Classici della Musica italiana» in cui è condannato il lungo secolo che ha eclissato la nostra tradizione colta per auspicare un ritorno alla musica rinascimentale e barocca.¹ Ma cosa c'era dietro la dimestichezza musicale del *Fuoco*, dietro le erudite digressioni su Palestrina, Monteverdi, la Camerata dei Bardi? Certo la musica fu un piacere, un conforto, una panacea ineguagliabile per i suoi giorni: «Immergimi nell'onda della musica, più della bianca neve sarò bianco», arrivò a fissare in un appunto.² E in effetti nella casetta rossa veneziana, mentre creava da orbo veggente le pagine del *Notturmo*, la musica diviene consolazione estrema. Un susseguirsi di musicisti è convogliato al suo capezzale per lenire le sue sofferenze da ferito di guerra. Giorgio Levi gli suonerà un'aria di Alessandro Scarlatti per trasfigurare la notte densa della cecità. Questo amore fedele e imperituro per l'arte musicale aveva avuto nel romanzo una svolta decisiva. Ma le citazioni colte non provenivano esattamente dal cantiere dannunziano. Qui occorre aprire una parentesi per far luce sulle fonti della cultura musicale di D'Annunzio, definita eccezionale da critici come Cimmino che studiò nel 1959 le carte del *Fuoco* in un libro che tuttavia meriterebbe maggiore attenzione, se non altro perché sembra inaugurare in Italia uno studio concreto, se non filologicamente ineccepibile, dei documenti dannunziani.³ Più tardi però Guy Tosi osservava non senza ragione che D'Annunzio operava spesso e volentieri «col rampino», cogliendo cioè il materiale più disparato dalle fonti altrui per ruminarlo nel suo incessante sperimentalismo.

¹ Cfr. G. D'Annunzio, *Preludio a una raccolta di «Classici della Musica Italiana»*, in «Scenario», n.4, aprile 1938, pp.209-210, poi in *Prose di ricerca*, III, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1968 (IV ed.), pp. 437-443.

² G. D'Annunzio, *Tutte le poesie. Poesie in dialetto, per canzoni e disperse*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, p. 211.

³ N.F. Cimmino, *Poesia e poetica di Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Centro internazionale del libro, 1959.

Proprio nelle ultime settimane hanno visto la luce due imponenti volumi che raccolgono tutta la produzione saggistica di Tosi e ove sono contenuti anche i celebri studi su Romain Rolland e D'Annunzio. Al loro apparire quei lavori avevano rimesso in discussione tutta la preparazione musicale sfoggiata nel romanzo e dimostravano quanto quelle nozioni fossero state estrapolate di peso dall'*Histoire de l'Opera* di Rolland.⁴

Anche se non di prima mano comunque quelle informazioni erano utili a combattere lo scenario dell'Italia sedotta dalle luci del melodramma e dall'incantesimo dell'opera buffa per ridare strada alle radici della stirpe, creando e imponendo un nuovo gusto temprato su una concezione classicista.

Tra gli appunti preparatori del *Fuoco* ce ne sono alcuni che puntano direttamente sul tema della musica come intesa da Stelio e sottolineano il suo niente affatto latente anti-wagnerismo. Wagner – scrive D'Annunzio – «si eleva raramente alla perfezione dello stile». E più avanti precisa riassumendo il proprio pensiero musicale:

Di fronte all'arte wagneriana, complessa, sovraccarica, troppo ricca e greve, egli (Stelio) imagina un'arte dalle pure linee armoniose come quelle d'un tempio ellenico alzato nell'azzurro del cielo mediterraneo.

Un altro cartiglio contiene questa considerazione:

Wagner facendo l'unione delle arti (musica, danza, poesia) toglie a ciascuna il suo carattere proprio e dominante. Concorrendo a un effetto comune e totale, esse rinunziano al loro effetto particolare e supremo: esse, insomma, appaiono *diminuite*.

Stelio *non sovrappone* le arti, ma le presenta con manifestazioni singole, collegate tra loro da una idea sovrana.

Più avanti seguono alcune indicazioni bibliografiche, libri da cui i concetti espressi sono stati desunti o sui quali approfondirli:

Consolo F, *Cenni sull'origine e sul progresso della musica liturgica*, Firenze, Le Monnier;

Wagner, *Il giudaismo nella musica*-Bocca;

Chamberlain, R. *Wagner* (1896).

R. Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe*, Paris 1899

D'Annunzio, è cosa nota, non fu certo immune dall'ondata wagneriana che travolse l'Europa e l'Italia negli ultimi decenni dell'Ottocento,⁵ fino al credo wagneriano espressamente professato nei tre ben noti articoli del *Caso Wagner* («La Tribuna», 23 luglio, 3 e 9 agosto 1893) in cui prende le difese del musicista tedesco di contro ai rilievi di Nietzsche, il «bizzarro» filosofo. Ma sono cose note e su cui al momento non conviene ritornare, se non per dire che l'ondata di wagnerismo lo portò coscientemente a sperimentare la «prosa plastica e sinfonica, ricca di immagini e di musiche» di cui dà

⁴ Cfr. G.Tosi, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, pref. di G. Oliva, testimonianze di P. Gibellini e F. Livi, a cura di M. Rasera, voll. 2, Lanciano, Carabba, 2013, in particolare i saggi *D'Annunzio visto da Romain Rolland* (I e II parte, pp. 241-304), *Una fonte inedita del Fuoco: Romain Rolland*, pp. 407-420.

⁵ Cfr. per un breve resoconto G. Oliva, *Wagnerismo*, in Id., *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, pp.66-68, ma soprattutto il vol. miscelaneo *Wagner in Italia*, a cura di G. Rostirolla, Torino, ERI, 1982 e A. Guarnieri Corazzol, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988.

conto nella prefazione al *Trionfo*, con la concezione di un linguaggio plasmato sulla partitura musicale, formulato dunque attraverso un preludio, un tema dominante, uno sviluppo, una ripresa e una serie di motivi conduttori, tant'è che non è difficile concordare con l'ipotesi di chi afferma che D'Annunzio costringe Giorgio Aurispa a diventare Tristano: «con una poderosa sinossi di venti pagine, la vicenda del Tristano e Isolda di Wagner viene adottata a costituire lo sbocco tragico del romanzo, in una sovrapposizione che costituisce l'uso più totale che di un dramma musicale sia stato fatto in un libro di narrativa [...]. È una invasione di favola dentro favola, perentoria modellazione di destini nuovi sopra destini conclusi». ⁶ Stando a queste parole il *Trionfo* sarebbe l'opera più wagneriana di tutte, quella dove i personaggi del dramma vengono metabolizzati appieno da quelli del romanzo.

Nel *Fuoco* invece accade qualcosa di singolare. Il nume barbaro entra nella vicenda, il suo alone diviene carne, presenza allettante e inquietante, invito silenzioso all'emulazione o all'antagonismo; presenza a volte inebriante per il giovane Stelio, altre troppo ingombrante. Ma qui Wagner non è più il solo a regnare. Molti musicisti sono chiamati in causa a contendergli lo scettro; *in primis* il cremonese Monteverdi, poi la Camerata dei Bardi, il Palestrina, Peri, Caccini, Emilio del Cavaliere. La forza del madrigale riesce a sfidare il sinfonismo germanico. Stelio Effrena comincia a nutrire il sogno di un teatro nuovo sempre collegato alla grecità, da contrapporre alla collina di Bayreuth: «non il legno e il mattone dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo» (F, 95). ⁷ Certo è che nel *Fuoco* il contrasto con Wagner si fa per lo meno ambiguo, perché se da un lato il romanzo può ritenersi una sorta di manifesto del nuovo gusto latino orientato verso la nascita di una tragedia tutta mediterranea, dall'altro la componente wagneriana non cessa di creare suggestioni dense ed incisive. Il musicista tedesco già nella sola apparizione fisica suscita sussulto e commozione e l'aurea che lo circonda è tutt'altro che depotenziata. All'esclamazione di Daniele Glauro («Riccardo Wagner!») che indica all'amico un vecchio appoggiato al parapetto di prua, «il cuore di Stelio palpitò più forte; anche per lui disparvero ad un tratto tutte le figure circostanti, s'interruppe il tedio amaro, cessò l'oppressione dell'inerzia; e solo rimase il sentimento di sovrumana potenza suscitato da quel nome, sola realtà sopra tutte quelle larve indistinte. Il genio vittorioso, la fedeltà d'amore, l'amicizia immutabile, supreme apparizioni della natura eroica, erano là insieme, ancora una volta sotto la tempesta, silenziosamente» (F, 141-142).

Poche righe dopo nella mente di Stelio si ridestano le impetuose armonie del *Vascello fantasma*, così come è descritto con partecipazione il trasporto di Wagner colto da malore, fino alla scena del funerale, quando «il mondo pareva diminuito di valore» (F, 297). Anche la tecnica narrativa, come già nel *Trionfo*, è simile ad uno spartito musicale, in un gioco continuo di tensioni e ricambi. Ma ciò che sorprende nella rete narrativa è il valore musicale del silenzio, che è motivo sottilmente antiwagneriano. Nelle carte citate infatti D'Annunzio annotava in ordine sparso l'espressione «il silenzio sonoro», spiegando che «Il difetto del dramma wagneriano sta appunto in questo: che in

⁶ P. Buscaroli, *Ariel Musicus*, in *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, in «Quaderni del Vittoriale», n.3-4 1982, p. 25.

⁷ G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, a cura di A. M. Mutterle, Milano, Mondadori, 1995, p. 95 (d'ora in poi nel testo F + numero di pagine da questa edizione)

esso non è riconosciuto alla parola tutto il suo valore, giacchè nel dramma la musica *non tace mai*», quando invece «La base indispensabile di ogni espressione artistica che tende alla perfezione è la Parola. La musica è il principio e la fine del linguaggio parlato». Non a caso nella seconda parte del libro, nel capitolo intitolato, appunto, *L'impero del silenzio*, il Doctor Mysticus (alias Angelo Conti) chiede:

Hai mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non nella pausa dei suoni (F, 152).

E sono addotti come esempi il gran preludio beethoveniano della *Leonora* e quello del *Coriolano*, in cui «quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura» (F, *ibid*). Un silenzio gravido di attesa, di aneliti verso l'assoluto, verso il compimento, «poiché – conclude riprendendo gli appunti – la musica è il principio e la fine del verbo umano» (F, 153). Inoltre, il costante sforzo di elevare la parola alla condizione musicale, genera il bisogno di elevare a simbolo anche i personaggi, non più uomini ma astratti ideali, degni di stare sulla barca di Acheronte, ombre e non corpi, svestiti del loro peso terrestre, con tanto di apparato liturgico al loro seguito. La fedeltà a Wagner era iniziata seguendo la linea romantica da Beethoven attraverso Liszt, tant'è che nel *Trionfo* essa è ribadita in un racconto di Giorgio Aurispa a Ippolita:

Mi ricordo che un giorno, in un concerto del Quintetto, ascoltando una musica di Beethoven piena di una frase grandiosa e appassionata che tornava a intervalli, mi esaltai sino alla follia col ripetere dentro di me una frase poetica in cui era il tuo nome.⁸

E ancora, tra le memorie dello zio Demetrio a Guardiagrele, Giorgio scova gli spartiti delle *dieci sonate per violino e pianoforte* di Beethoven, il «divino rivelatore». Nel *Fuoco Stelio*, parlando di Wagner, non può fare a meno di precisare il suo debito nei confronti della «stirpe» (da Bach a Beethoven), mentre il suo spirito si sconvolge all'udire la Nona Sinfonia, «imperiosa e assoluta» portatrice di Gioia, traguardo ultimo dell'umanità, luce che rischiarava il dolore del carcere quotidiano. Per cui, rimossa dall'immaginario dannunziano la figura di Wagner, esauritosi l'impatto della meteora che folgorò di sé le pagine del poeta con le sue tecniche musicali e il senso allegorico dell'esistenza, ritorna a grandeggiare il nume di Beethoven, un amore velato e mai sopito, ribadito anche anni dopo in un'intervista a Henry Prunières, allievo di Rolland, nel 1928, quando dice conclusa da tempo la sua stagione wagneriana e ribadisce la propria fedeltà a Beethoven, cardine ultimo della sua emozione di amante della musica.

⁹ Non a caso nel suo testamento chiese per le proprie esequie l'esecuzione dell'Adagio Op. 59.

⁸ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, a cura di M.G. Balducci, Milano, Mondadori, 1995, p. 39.

⁹ L'intervista, apparsa sul «Corriere delle sera», 17 aprile 1928, ora in *Interviste a D'Annunzio*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2001, pp. 522-527.

La scoperta di Palestrina e di Monteverdi

C'è un brano del *Libro segreto* in cui D'Annunzio riconduce abilmente alla sua adolescenza cicognina la scoperta della musica di Palestrina. Era un pomeriggio di ottobre del 1878 – egli ricorda – quando si reca a Bologna e, in compagnia del padre, entra nella chiesa di Santa Maria della Vita. È lì che si imbatte in quel grandioso complesso scultoreo in terracotta che è il *Compianto sul Cristo morto* di Niccolò Dell'Arca (1485). Lo strazio che emana dalla composizione della tragedia cristiana, con «l'urlo impietrato» delle donne, è accompagnato dal disgusto per la carne infetta, putrida e maleodorante che un macellaio aveva scaricato poco lontano. Il mistero della generazione e della morte, della caducità e della consunzione dell'essere si accumularono sinesteticamente e simbolicamente nell'animo dell'adolescente. Fu allora che una musica venne a rapirlo, quasi a magnificare le sorti di quell'orrore, a tramutare lo smarrimento in salvezza: «In quel punto io nacqui alla musica, ebbi la mia natività nella musica infinita, ebbi nella musica la mia natività e la mia sorte» (LS, 31-32). La musica che lo aveva colpito era un mottetto di Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Peccantem me quotidie*:

Era come se il Palestrina prendesse in me la mia angoscia mortale e purificasse il soffio tempestante dell'opera di Niccolò dell'Arca, e ne facesse la sua armonia tragica, ne facesse la sua lamentazione virile.¹⁰

Tra le centinaia di Mottetti composti dal *Princeps Musicae* certamente quello citato da D'Annunzio è tra i più rari e preziosi. Il poeta ne parla nel *Fuoco*, in un curioso parallelo Palestrina-Wagner. Durante un convito in casa della Foscarina i commensali si trovano a confrontarsi su Wagner e le sue innovazioni. Uno di essi chiede a Stelio se conosceva il lamento del re malato Amfortas, personaggio della leggenda del Graal, il quale giaceva ferito in attesa che un cavaliere purissimo giungesse a guarirlo. Stelio risponde: «tutta l'angoscia di Amfortas è in un mottetto che io conosco *Peccantem me quotidie*: ma con che impeto lirico, con che semplicità possente!» (F, 89). Come volesse dire: nulla di nuovo ha creato Wagner che non sia già stato reso da uno spirito latino. Amfortas nella simbologia cristiana è l'emblema dell'umanità colpevole che nella sofferenza del pentimento giunge alla salvezza. Palestrina aveva scolpito questo sentimento tre secoli prima di Wagner:

Peccantem me quotidie
Et non me poenitentem
Timor mortis conturbat me,
quia inferno nulla est redemptio.
Miserere mei Deus et salva me.¹¹

¹⁰ G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, a cura di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 1977, p. 31. D'Annunzio torna sull'episodio anche nelle *Faville del maglio*, in particolare nel *Secondo amante di Lucrezia Buti* (paragrafo *Peccantem me quotidie*), in *Prose di ricerca...* vol. II, Milano, Mondadori, 1968, pp.330-337. Il racconto è rielaborato dai *Taccuini* (19 settembre 1906), a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1976, pp.473-477.

¹¹ In *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. VII, Roma, Edizioni Fratelli Scalerà, 1940, pp. 98-101.

Stelio prosegue commentando: «Tutte le forze della tragedia vi sono quasi direi sublimite come gli istinti d'una moltitudine in un cuore eroico. La parola del Palestrina, assai più antica, mi sembra anche più pura e più virile» (F, 89).

Viene da chiedersi però se la fonte di questa ricercatissima citazione sia davvero da individuare in quel lontano pomeriggio dell'ottobre 1878 raccontato nel diario del 1935. Il dubbio viene per un duplice motivo: la terracotta del Dell'Arca sembra fosse in restauro in quello stesso periodo;¹² così la data di quella visita nella chiesa bolognese è registrata nei taccuini al settembre 1906. Probabilmente dunque una semplice trasposizione mitografica non insolita in D'Annunzio. Questi ed altri elementi metterebbero in forse la stessa credibilità del sedicente estimatore di brani rari e preziosi e la sua sterminata cultura musicale. Nel *Fuoco*, oltre al nome di Palestrina, vien fatto sfoggio di altri autori di musica antica. Nel già citato cenacolo a casa della Foscarina Stelio, Daniele Glauro, Baldassarre Stampa, Lady Mirta, il principe Hoditz, Antimo della Bella e Donatella Arvale si ritrovano a dialogare animatamente di musica e nei loro discorsi saltano fuori la camerata fiorentina del conte Vernio, l'arte del Caccini, del Peri e dello Zazzerino, la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* di Emilio del Cavaliere, la prefazione della *Dafne* di Marco da Gagliano. Tra questi il più osannato di tutti è il *divino* Claudio Monteverdi, «che la passione e la morte consacrarono veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno d'un pellegrinaggio» (F, 87). Non appena il nome di costui viene pronunciato il discorso sembra lasciare spazio ad un silenzio devozionale, visionario, alla meditazione assorta dello spirito geniale. E dinanzi agli occhi degli astanti riemerge come da un sepolcro la figura ideale del musicista, tanto più nel momento in cui la cantatrice intona *Il lamento di Arianna*: «D'un tratto le anime furono rapite da un potere che parve l'aquila fulminea da cui Dante nel sogno fu rapito insino al fuoco. Esse ardevano insieme nella sempiterna verità, udivano la melodia del mondo passare a traverso la loro estasi luminosa» (F, 88-89). Prima di questa evocazione era stata eseguita da Donatella Arvale nella Sala del Gran Consiglio l'*Arianna* di Benedetto Marcello, alla quale lo stesso D'Annunzio dedicherà un'attenta analisi nei taccuini nella trascrizione del 1885 di Oscar Chilesotti.¹³

Ma davvero D'Annunzio, si diceva, era un così profondo conoscitore della produzione musicale antica? Fatto sta che più di una perplessità viene dalla constatazione di quanto abbiano influito sulle sue conoscenze le fitte pagine della già menzionata *l'Histoire de l'Opera en Europe* di Romain Rolland (già tesi di dottorato) richiamata più volte, come si diceva, da Guy Tosi. D'Annunzio legge questo testo nel 1896 e incontra l'autore a Roma nel maggio 1897. Rolland scorse subito nel poeta un certo disamoramento per Wagner a favore della musica italiana, in particolare per l'*Arianna* di Benedetto Marcello e le *pièces* di Michelangelo Rossi e dovette constatare che le opinioni di D'Annunzio in campo musicale erano fatte «in gran parte di stralci di conversazione rielaborati con energia poetica» e che la sua preparazione fosse più intuitiva che approfondita. Allorché il musicologo francese ricevette una copia del romanzo di

¹² Cfr. *Il Compianto di Niccolò Dell'Arca a Santa Maria della Vita*, a cura di G. Campanini, Bologna, Editrice Compositori, 2003.

¹³ G. D'Annunzio, *Taccuini*, cit., pp. 134-135.

D'Annunzio affidò in privato la propria opinione ad una lettera del 16 marzo 1900 indirizzata a Malwida von Meysenburg nella quale riconosceva il grande debito che il nuovo romanzo dannunziano aveva nei confronti della sua *Histoire*.¹⁴ In effetti il supporto musicologico apportato da quest'opera risultò indispensabile per le citazioni ed i commenti eruditi messi in bocca ai personaggi del libro. Lo dimostra il fatto che i nomi di Palestrina, di Monteverdi e degli altri non compaiono mai negli scritti antecedenti al *Fuoco*. La sua immensa cultura era elogiata da Cimmino, il quale scriveva che D'Annunzio «andava alle fonti e si documentava» ricorrendo «ai testi originali» in realtà sia gli elenchi bibliografici preparatori contenuti nei cartigli o lemmi conservati al Vittoriale, sia quanto scritto nel *Fuoco* è tratto dalla tesi del Rolland, di cui un esemplare è ancora disponibile negli archivi di Gardone, peraltro con evidenti segni di lettura e piegature di angoli¹⁵. Il capitolo quarto, quello dedicato a Monteverdi, risulta il più studiato a giudicare dalle numerose sottolineature e annotazioni. Insomma, tutto ciò che nel libro veneziano è messo a tema nel convito a casa della Foscarina è tratto da Rolland, compreso il mottetto palestriniano *Peccanten me quotidie* con cui D'Annunzio aveva preteso di ricevere la sua iniziazione musicale. Dall'*Histoire* proviene anche lo strano attributo di virile assegnato al Palestrina, così come le elucubrazioni sulla camerata fiorentina, le riforme dei madrigalisti, le innovazioni teoriche e tutto ciò che riguarda l'invenzione dei mottetti e dell'Opera, da Ottaviano Petrucci di Fossombrone, inventore dei caratteri musicali mobili, al rapporto tra Cipriano de Rore e Monteverdi. Su quest'ultimo conviene insistere perché, come già si accennava, egli ha un ruolo imprescindibile nel *Fuoco* come vero e proprio antagonista latino del nordico Wagner. Dopo l'esecuzione del *Lamento di Arianna* Stelio smorza tutto l'entusiasmo di Baldassarre Stampa, reduce da Bayreuth e invaghito di Wagner: «un artefice di nostra stirpe con i più semplici mezzi giunge a toccare il sommo grado di quella bellezza a cui si avvicinò rare volte il Germano nella sua confusa aspirazione verso la patria di Sofocle» (F, 89). Un po' prima Foscarina ricorda ai commensali come Monteverdi «compì l'opera sua nella tempesta, amando, soffrendo, combattendo, solo con la sua fede. Con la sua passione e col suo genio» (F, 87). Notazioni biografiche tutte provenienti pressochè alla lettera da Rolland, che a Monteverdi aveva dedicato pagine trepidanti di dolore narrando come il musicista italiano avesse sottratto alla musica il governo della ragione per rivendicare i diritti dei sentimenti e la libertà dalle passioni. Egli visse e conobbe la sofferenza e l'amarezza della lotta; si dibattè contro la miseria; venne toccato nei suoi affetti più cari, non ultima la perdita della giovane moglie minata da un male incurabile. Le sue opere più celebri, dunque, vennero composte nel periodo più buio della sua vita e soprattutto *Il lamento di Arianna* risente della sua grande disperazione. Rolland prosegue parlando di numerosi altri sconforti che costellarono l'esistenza di Monteverdi, come la malattia nervosa, le difficoltà materiali, la morte di un figlio, l'ingratitude del duca di Mantova che non gli elargì i compensi dovuti. Soprattutto però nello studio del musicologo francese era messa in luce l'arte

¹⁴ Per tutta questa vicenda sono fondamentali gli studi di Guy Tosi, cit.

¹⁵ Cfr. I. Ciani, *G. D'Annunzio alle ricerche della musica*, in *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, in «Quaderni del Vittoriale», nn.34-35, luglio-ottobre 1982 (poi raccolto nel postumo *Esercizi dannunziani*, a cura di G. Papponetti e M. Cappellini, Pescara, Ediers, 2011, pp. 89-108).

rivoluzionaria di Monteverdi, quella sua tendenza al recupero della greicità attraverso lo studio di Platone e del naturalismo antico; egli aveva compiuto studi assidui sui rapporti tra i moti dell'anima e le frasi musicali affermando la presa di posizione del mondo interiore. Portando a compimento la teoria della Camerata fiorentina, Monteverdi non concepì la musica come serva dell'orazione, cioè semplice intonazione del declamato, ma la compose pura e autonoma; seguendo il movimento generale verso la concentrazione espressiva nella voce singola, aveva accolto le nuove tendenze secondo le quali la musica doveva illustrare i contenuti espressivi della parola, potenziandoli e traducendoli in immagini sonore.

Ed è proprio questa la concezione che inebrierà D'Annunzio, che lo spronerà a recuperare e a innalzare Monteverdi contro il fanatismo wagneriano dell'epoca. Monteverdi e la sua rivoluzione seppelliranno definitivamente il barbaro, simbolicamente rimosso alla fine del libro con la sua morte e la conseguente traslazione delle spoglie. Certo, il mondo in quel momento parve diminuito di valore, ma per D'Annunzio una luce novella e aurorale stava sorgendo su Roma annunciando un nuovo teatro tutto latino.

Nel Lemma 127, n. 1678 e 1635 D'Annunzio annotava: «Contro il socialismo nella musica, la voce sola spira a liberarsi; la melodia aspira ad ascendere sola dall'armonia che la soffoca». È l'ennesima estrazione dal volume di Rolland che nelle pagine sulla nascita del madrigale ci dice di come la polifonia andava trasferendo le sue facoltà espressive alla voce solista. Nella carta 1638 si legge ancora che «il difetto del dramma wagneriano sta appunto in questo: che in esso non è riconosciuta alla parola tutto il suo valore, giacchè nel dramma la musica non tace mai». E allora, contro il socialismo musicale della polifonia e delle arti sorelle si leva la voce sola, dominatrice incontrastata della scena.

Dopo la lezione di Rolland messa in pratica nel *Fuoco*, i nomi di Palestrina e di Monteverdi risuoneranno d'ora in poi costanti negli scritti dannunziani, non ultima nella prefazione già menzionata alla *Raccolta di classici della musica* nel 1917: «Non per tornare all'antico – scriveva - ma per vendicarlo, nel nome di Monteverdi, del Frescobaldi, del Palestrina, contro un lungo secolo di oscuramento ed errore».¹⁶

E' superfluo ricordare che queste posizioni non fanno che accentuare quelle già abbozzate nella prefazione al «Convito» deobosisiano nel 1895 sul valore della «virtù occulta della stirpe» italica contro i barbari. Nel *Fuoco* infatti si legge:

Ponendo la prima pietra del suo teatro di Festa, il poeta di Siegfried la consacrò alle speranze e alle vittorie germaniche. Il teatro d'Apollo, che s'alza rapidamente sul Gianicolo, dove un tempo scendevano le aquile a portare i presagi, non sia se non la rivelazione monumentale dell'idea verso di cui la nostra stirpe è condotta dal suo genio. Riaffermiamo il privilegio onde la natura fece insigne il nostro sangue (F, 97).

E qualche pagina dopo:

Italia! Italia! Come un grido di riscossa gli risonava su l'anima quel nome che inebria la terra. Dai ruderi inondati di tanto sangue eroico non doveva levarsi robusta di radici e di rami l'arte nuova? Non doveva essa riassumere in

¹⁶ G. D'Annunzio, *Preludio...* cit, p. 209.

sé tutte le forze latenti nella sostanza ereditaria della nazione, divenire una potenza determinante e costruttiva nella terza Roma [...]? (F, 97)

La sfida a Bayreuth, dunque, era lanciata, tanto che D'Annunzio arrivò a proporre, com'è noto, quel tanto sospirato Teatro sul Gianicolo sul colle Albano coinvolgendo anche la Duse.¹⁷ Un delirio mediterraneo con lo scopo di resuscitare un teatro e una musica da sostituire a quella nordica. Insomma, la riscoperta dei valori della propria identità nazionale attraverso l'esperienza del «Convito», il viaggio in Grecia dello stesso '95 e altre letture come quella di Vernon Lee,¹⁸ furono gli ingredienti che orientarono D'Annunzio verso l'idea di una *Reinassance latine*, com'ebbe a titolare un suo articolo sulla «Revue des deux mondes» (1 gennaio 1895) il visconte Melchior de Vogue, già famoso per averlo iniziato dieci anni prima alla conoscenza del romanzo russo. D'Annunzio in definitiva piega i contenuti di Rolland fino ad una concezione razziale della musica che raggiunge l'acme proprio nella tracotanza di Stelio nel percepire un barbaro in ogni uomo di sangue diverso. Tant'è che, non a caso, qualcuno, non senza ragione da questo punto di vista, ha definito *Il Fuoco* un vero e proprio «libro politico».¹⁹

L'Italia quindi non dovrà servire nessun'altra cultura, non dovrà mendicare afflati e suggestioni dalle nazioni più evolute poiché ha già in sé le radici che hanno fatto germogliare i frutti migliori dell'umanità. Gli eventi storici hanno forse reciso o sepolto i rami più folti e prestanti del nostro terreno, ma non potranno negarne le fondamenta. Il compito del poeta diviene ora quello di riscattare la dignità occultata, portarla alla luce, riconsegnarle un valore assoluto e inestirpabile. E, in nome di questo risentimento, l'immagine di Wagner comincia a dissolversi tra gli olivi e i lauri italiani. L'orizzonte mediterraneo, consacrato alla Gioia non ha spazio per l'identificazione tedesca della musica con la morte. Tale volontà di riscatto, cominciata con *Il Fuoco*, si protrarrà per lunghi anni ancora, accrescendosi di elementi complessi, fino all'elogio incondizionato di Ildebrando Pizzetti, autore della partitura musicale della *Fedra* dannunziana, che aveva mostrato di aver compiuto il pellegrinaggio al sepolcro dei Frari e meditato a lungo sulla tomba di Monteverdi.²⁰

¹⁷ Cfr. G. Oliva, *Il teatro conteso*, in *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, pp.105-118.

¹⁸ La teoria della primogenitura italiana della rivoluzione musicale in Europa era stata avanzata anche in un saggio di Vernon Lee, *Il Settecento in Italia*, tradotto dall'inglese fin dal 1881 e conosciuto attraverso l'amico Nencioni: «durante tutto il Settecento non vi fu nessun compositore tedesco che, per la frase melodica o per la disposizione generale, non dipendesse, direttamente o indirettamente, in maggior o in minor misura, dagli italiani che colonizzavano il suo paese» (V. Lee, *Il Settecento in Italia. Accademie, Musica, Teatro*, Napoli, Ricciardi, 1932).

¹⁹ P. Buscaroli, «*Il Fuoco*», *svolta del gusto musicale dannunziano*, in *D'Annunzio e Venezia*, Roma, Lucarini, 1988, p. 91.

²⁰ Cfr. l'intervista in «Corriere della sera», 18 marzo 1915, ora in *Interviste a D'Annunzio*, cit., pp. 290-302.