

NUMI TUTELARI D'OLTRALPE
PER L'«IDEAL LIBRO DI PROSA MODERNO» DI GABRIELE D'ANNUNZIO

Lucia Daniela Salamone

È Wagner, in generale, un uomo? Non è piuttosto una malattia? Egli ammalò tutto ciò che toccò – egli ha ammalato la musica [...] l'arte di Wagner è malata. I problemi che egli porta sulla scena [...], il carattere convulso delle sue passioni, la sua sovraeccitata sensibilità, [...] la sua instabilità, travestita da lui in principi, e non meno di ogni altra cosa la scelta dei suoi eroi e delle sue eroine [...] (una galleria di malati!): tutte queste cose insieme rappresentano un quadro clinico che non lascia dubbi. *Wagner est une névrose*¹.

Malattia, sovraeccitata sensibilità, modernità e artificio sono i tratti principali dell'immagine di Richard Wagner consegnataci da Friedrich Nietzsche, colui che immortalò il compositore tedesco come l'artista decadente per eccellenza, il primo degli “ammalati” del secolo, nonché l'iniziatore di quella «valanga intellettuale»² che coinvolgerà un'intera epoca gettando le basi del Decadentismo.

Il *Tristan und Isolde* è verosimilmente la creazione wagneriana che più di tutte incarna il sogno simbolista e decadente riuscendo a sfiorare le soglie dell'inesprimibile. Opera-limite, dunque, assurta a modello. Numerosi saranno coloro che, nei più disparati ambiti artistici, accoglieranno la sfida posta dalla rivoluzione wagneriana tentando di condurre l'arte verso il superamento dei limiti di tempo e spazio, alla ricerca di nuove facoltà dei sensi. «Si apre l'era dei drogati del Tristano. Non un'opera ma un vizio, una malattia»³: da Mann a d'Annunzio, da Ibsen a Joyce non c'è scrittore della modernità che non si confronti, in modo più o meno diretto, con Richard Wagner.

Attento osservatore di ogni nascente tendenza italiana ed europea, Gabriele d'Annunzio non poteva di certo restare indifferente di fronte a quello che già in Francia era un fenomeno indiscusso⁴ e che in Italia iniziava a farsi strada, seppure incontrando una certa diffidenza. Ma come deve essere letta questa attenzione dannunziana nei confronti del compositore tedesco? Anticipazione di un'onda che avrebbe avuto da lì a poco un impatto sconvolgente in ogni contesto artistico, semplice ripresa o vera adesione? Verosimilmente d'Annunzio attraversò tutte e tre queste fasi, con un contatto progressivo e un'infatuazione non immediata: si va dai primi articoli⁵, più attenti agli aspetti mondani che alle innovazioni del linguaggio musicale, fino ad un progressivo intensificarsi della passione per l'opera wagneriana. Molti critici ne ricollegano l'emergere al soggiorno napoletano e agli ascolti delle esecuzioni pianistiche presso la dimora di Nicolò van Westerhout. Qui, oltre ai brani della *Walkiria*, avrebbe ascoltato ripetutamente (e quasi con ossessione) parti del *Tristano*, fonte principale di ispirazione per il romanzo allora in via di definizione, *Il Trionfo della morte*⁶.

Questo avvicinamento a Wagner può essere interpretato come ricerca e riconoscimento, da parte dello scrittore, di una base solida e sistematicamente organizzata in grado di dare fondamento alla sua necessità di una parola musicale, altamente evocativa, capace di creare forti legami analogici e sinestesie:

¹ F. NIETZSCHE, *Il caso Wagner* in *Il caso Wagner – Crepuscolo degli dei – L'anticristo – Ecce homo – Nietzsche contra Wagner*, versioni di F. Masini e R. Calasso, Adelphi, Milano 1970, pp. 16-17.

² R. TEDESCHI, *Invito all'ascolto di Wagner*, Mursia, Milano 1983, p. 168.

³ Ivi, p. 163.

⁴ La Francia fu il principale centro di irradiazione del wagnerismo europeo. Ne fu iniziatore Charles Baudelaire, autore del celebre articolo apparso sulla «Revue européenne» (1 aprile 1861) in risposta all'insuccesso della prima parigina del *Tannhäuser*. Egli diceva di trovare nella suggestione irresistibile emanata dalla musica wagneriana «le vertiginose immagini dell'oppio» (C. BAUDELAIRE, *Riflessioni sui miei contemporanei*, L'Esame, Milano 1945, vol. II, p. 154. Per gli scritti wagneriani dell'autore cfr. anche il volume a cura di A. PRETE, *Su Wagner*, Feltrinelli, Milano 1983). Sarà lo stesso Baudelaire con le sue *correspondances* a rispondere idealmente all'estremo interrogativo di Tristano «Hör ich das Licht?» («Odo la luce?»). Si pensi, inoltre, al saggio *Richard Wagner, rêverie d'un poète français* di Mallarmé apparso nell'agosto del 1885 sulla «Revue wagnérienne», nonché all'esistenza stessa di una rivista con tale nome.

⁵ Si pensi a quello del 1884 pubblicato su «La Tribuna» a proposito della rappresentazione al Teatro Apollo del *Lohengrin* con la direzione di Amilcare Ponchielli o a quello del 1887 apparso nella rubrica «L'arte a Roma».

⁶ Il *Tristano* era stato rappresentato per la prima volta in Italia nel giugno del 1888, a Bologna, ma d'Annunzio non aveva assistito a quest'allestimento.

Soltanto alla musica è oggi dato esprimere i sogni che nascono nelle profondità della malinconia moderna, i pensieri indefiniti, i desideri senza limiti, le ansie senza causa, le disperazioni inconsolabili, tutti i turbamenti più oscuri e più angosciosi. [...] Riccardo Wagner non soltanto ha raccolto nella sua opera tutta questa spiritualità e questa idealità intorno a lui, ma, interpretando il nostro bisogno di metafisico, ha rivelato a noi stessi la parte più occulta di nostra intima vita. Ciascuno di noi, come Tristano nell'udire l'antica melodia modulata dal pastore, deve alla virtù misteriosa della grande musica la rivelazione diretta di un'angoscia nella quale ha creduto di sorprendere l'essenza vera della sua propria anima e il segreto terribile del Destino⁷.

La dedica a Francesco Paolo Michetti, posta a introduzione del *Trionfo*, riproporrà questo credo («suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna⁸»), costituendo una fondamentale dichiarazione d'intenti che permette di comprendere la portata dell'influsso wagneriano sulla produzione di d'Annunzio: una presenza da valutare non tanto, o non solo, in base al numero di citazioni di personaggi e situazioni di derivazione wagneriana o alle riprese testuali di libretti e parafrasi⁹, bensì in riferimento alla carica innovativa mutuata dalla rivoluzione del compositore tedesco, modello per il progetto dannunziano di rinnovamento della forma romanzesca moderna. La modernità wagneriana, già diagnosticata da Nietzsche, verrà difesa con veemenza da d'Annunzio nei cosiddetti articoli del *Caso Wagner*.

Rivolgendosi a Michetti, lo scrittore manifesta la propria «ambizione più tenace»: «concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva moderna»¹⁰. In un'intervista rilasciata a Ojetti nel gennaio del '95 ritorna l'idea di questa forma letteraria, nuova e onnicomprensiva, incarnata dal romanzo. Secondo lo scrittore pescarese l'arte moderna deve «avere un carattere di universalità, [...] abbracciare e armonizzare in un vasto e lucido cerchio le più diffuse aspirazioni dell'anima umana»¹¹, deve dunque esprimere il sentire del nuovo secolo e l'instabilità portata da esso, non a caso quella stessa già riscontrata nell'opera e nella figura di Wagner:

La natura di Riccardo Wagner è una delle più complicate, delle più inquiete, delle più mobili, delle più contraddittorie che questo secolo offra alla curiosità degli psicologi. Si può forse dire che al poeta di *Siegfried* e di *Parsifal* non sia ignota nessuna delle inquietudini, delle ansie, delle aspirazioni, delle ripugnanze, delle mille delicate e incurabili infermità da cui è afflitto lo spirito moderno¹².

Il rinnovamento, tuttavia, non può essere solo contenutistico; la carica più innovativa del progetto dannunziano, come si è detto, si riscontra proprio sotto il profilo linguistico e stilistico e può essere associata al wagneriano superamento dei vincoli tonali, all'uso libero dei suoni, alla ricerca di nuovi e più efficaci mezzi d'espressione:

La nostra lingua [...] è la gioia e la forza dell'artefice laborioso che ne conosce e ne penetra e ne sviscera i tesori lentamente accumulati di secolo in secolo, smossi taluni e rinnovati di continuo, altri scoperti soltanto della prima scorza, altri per tutta la profondità occulti, pieni di meraviglie ancora ignote che daranno l'ebrezza all'estremo esploratore.¹³

Si impone, dunque, la necessità di cogliere la malleabilità della materia linguistica e di organizzarla non secondo moduli precostituiti, periodi sempre uguali «che non hanno alcuna corrispondenza col movimento ideale delle cose di cui vorrebbero dare un'immagine»¹⁴, bensì rendendo il tutto rappresentazione

⁷ G. D'ANNUNZIO, *senza titolo*, in «La Tribuna», 9 agosto 1893 ora in *Il caso Wagner*, a cura di Paola Sorge, Universale Laterza, Roma 1996, p. 76. Questa stessa epifania – che lo porterà all'estremo slancio risolutore – avrà Giorgio Aurispa nell'ascoltare le melodie del Tristano nella sezione conclusiva del *Trionfo*; «rivelazione diretta di un'angoscia nella quale credeva di sorprendere alfine l'essenza vera della sua propria anima e il segreto tragico del suo fato» (G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, Mondadori, Milano 1995, p. 352).

⁸ Ivi, p. 6.

⁹ Basta sfogliare le pagine dell'antologia wagneriana di P. CHALLEMEL-LACOUR, *Quatre poèmes d'opéras accompagnés de la Lettre sur la Musique*, Durand, Paris 1893 o leggere il saggio di NERTHAL, *Tristan et Yseult. La passion dans un drame wagnérien*, Firmin-Didot, Paris 1893 per trovare la fonte d'ispirazione delle parole e dei concetti con cui d'Annunzio costruisce buona parte della trasposizione letteraria dell'opera musicale wagneriana.

¹⁰ D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 4.

¹¹ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a cura di Pietro Pancrazi, Le Monnier, Firenze 1946, p. 342.

¹² D'ANNUNZIO, *senza titolo*, in «La Tribuna», 3 agosto 1893, ora in *Il caso Wagner*, cit., p. 57.

¹³ D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, dedica a F. P. Michetti, cit., p. 5.

¹⁴ Ibidem.

del fluire della vita, con «il proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche»¹⁵.

Non stupisce, dunque, che la descrizione della melodia wagneriana realizzata da Elvidio Surian («deve variare ad ogni alterazione dello stato d'animo e seguire parole e azione con la maggiore aderenza possibile»¹⁶) sia così affine alla definizione del nuovo stile proposta da d'Annunzio nell'intervista di Ojetti:

La misura, la coerenza, il movimento di ciascuna frase scritta devono variare secondo la qualità della cosa rappresentata. Un periodo può esprimere il guizzo rapidissimo di un fiume che per meandri innumerevoli avvolga una pianura infinita. Può cogliere la grazia di un'apparenza fuggevole [...]. Può essere, insomma, breve o smisurato: infinitamente vario. In un libro vivo tutti i periodi sono tra loro dissimili come gli aspetti degli uomini e delle cose, i moti dei corpi e delle anime del mondo¹⁷.

“Romanzo del futuro” quindi come “musica dell'avvenire”: nel *Trionfo della Morte* lo scrittore pescarese, sotto il segno del *Tristano*, sembrerebbe essere riuscito a realizzare il suo progetto. Avviamo il confronto tra le due opere partendo dal livello contenutistico. In una lettera a Liszt del 16 dicembre 1854 Wagner, descrivendo le motivazioni alla base della creazione del *Tristan und Isolde*, proclama:

Poiché in vita mia non ho mai gustato la vera felicità dell'amore, voglio erigere al più bello dei sogni un monumento nel quale dal principio alla fine sfogherò appieno questo amore. Ho sbizzato nella mia testa un Tristano e Isotta; un concetto musicale della massima semplicità, ma puro sangue¹⁸.

Inno all'amore, dunque, ma anche alla morte intesa come unica possibilità d'esistenza per gli amanti: notte come giorno e vita, luce come morte per coloro che giudicano insormontabili i limiti, imposti dalla materia, alla fusione totale nella passione:

TRISTAN

Was stürbe dem Tod,
als was uns stört,
was Tristan wehrt,
Isolde immer zu lieben,
ewig ihr nur zu leben?

TRISTANO

Che cosa soccomberebbe alla morte,
se non quel che ci disturba,
se non quel che impedisce a Tristano
di amare sempre Isolda,
e di vivere eternamente per lei?¹⁹

E ancora:

TRISTAN

So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohn' Erbangen,
namenlos
in Lieb' umfassen,
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben!

TRISTANO

Così siamo morti,
per inseparati,
eternamente congiunti,
senza fine,
senza risveglio,
senza sospetto,
ineffabilmente,
presi in amore
a noi soli intenti,
vivere solo d'amore!²⁰

Nel *Trionfo della morte* più volte Giorgio esprime il desiderio di realizzare il sogno d'amore in una dimensione altra (quasi brama di annichilimento): «Ah, perché dunque non potremmo rendere la nostra

¹⁵ Ivi, p. 4.

¹⁶ E. SURIAN, *Manuale di storia della musica*, Rugginenti, Milano 2005, vol. III, p. 254.

¹⁷ OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, cit., pp. 346-347.

¹⁸ Lettera citata in P. WAPNEWSKI, *Tristano, l'eroe di Wagner*, trad. it di M. Giani, Il Mulino, Bologna 1994, p. 116. Con riferimento all'*Epistolario Wagner-Liszt*, trad. it. di A. Cavalieri-Sanguinetti, Bocca, Torino 1896, nuova ed. Passigli, Firenze 1983, II, p. 53.

¹⁹ R. WAGNER, *Tristano e Isotta*, versione col testo a fronte, trad. it., introduzione e note di G. Manacorda, seconda edizione riveduta (la prima edizione del libretto curata da Manacorda è del 1922), Sansoni, Firenze 1947, pp. 126-127.

²⁰ Ivi, pp. 128-129.

esistenza conforme al nostro sogno e vivere per sempre in noi soli?»²¹. Questo si traduce anche in una ricerca ossessiva di un “luogo altro” in cui celebrare il giorno dell’anniversario.

Diversa rispetto al *Tristano*, tuttavia, è l’atmosfera in cui essa si attua, segnata dal male di vivere del protagonista. Per Giorgio l’unica soluzione all’ansia di possesso, alla sofferenza causatagli dalla consapevolezza della mutevole natura delle cose, è la morte intesa come dissoluzione dell’esistenza materiale di due corpi e due menti: «Tu non puoi darmi l’anima. Anche nella più alta ebrezza, noi siamo due, separati, estranei, interiormente solitari. Io bacio la tua fronte; e sotto la fronte si muove forse un pensiero che non è mio»²². La stessa comunione sensuale è una chimera («I sensi della mia amante sono oscuri come la sua anima»²³) per cui nel corso del romanzo si delinea una certezza: «Distuggere per possedere – non ha altro mezzo colui che cerca nell’amore l’Assoluto»²⁴. Nel *Trionfo*, tuttavia, gli unici insormontabili ostacoli sono l’eccesso di cerebralismo del protagonista, la “tara ereditaria” dell’etereo zio Demetrio e – al di fuori di ogni idealità di cui la veste Giorgio – l’essenza “borghese” di Ippolita. Istinto naturale e intelletto, vita e morte sono le posizioni diametralmente opposte presso cui si collocano i due amanti. È questo che li rende ostili l’uno all’altra e che costituisce un’importante differenza rispetto all’opera wagneriana. In essa, infatti, nonostante sia effettivamente Tristano a indicare la via dell’eterna notte, Isotta non esita a fare propria questa scelta. Già prima aveva significativamente affermato:

Die Leuchte,
und wär’s meines Lebens Licht, -
lachend
sie zu löschen zag ich nicht!

La fiaccola,
fosse anche la luce della mia vita,...
ridendo
non tremo di spegnere²⁵!

Il supremo atto d’amore si realizzerà, alla fine, con la morte²⁶ sul cadavere dell’amato, nonostante ella abbia ottenuto il perdono di re Marke e niente più minacci la sua esistenza. Nulla di tutto ciò nel *Trionfo* dannunziano. Ippolita non vuole morire:

- Perché morire se io ti amo, se tu mi ami, se nulla ormai ci impedisce di vivere in noi soli?
- Ti piace la vita! egli mormorò con un’amarezza velata²⁷.

È Giorgio dunque l’unico a corteggiare la morte tanto che il suo desiderio a poco a poco si rivolge ad essa più che alla sua donna. Il morire però si congiunge con la necessità di uccidere: egli vuole allontanarsi dalla vita che gli è divenuta intollerabile, non riesce più a vivere positivamente l’amore e tuttavia non può sopportare l’idea che Ippolita possa esistere se non per lui. Così la presenza, nella sezione conclusiva dell’opera, del *Tristano* come preludio all’atto estremo potrebbe quasi sembrare inappropriata perché gli intenti che conducono Giorgio all’omicidio-suicidio sono profondamente divergenti da quelli degli amanti wagneriani. La musica del compositore tedesco qui potrebbe essere considerata, piuttosto, ultimo baluardo della luce-vita nello scontro impari con le tenebre, cioè rinascita di quell’amore che agli occhi di Giorgio si tinge per l’ultima volta di idealità. Ippolita da lungo tempo infatti è per lui la Nemica che ne fiacca le membra e brucia l’anima (il desiderio si fa tortura e strumento di dominio²⁸), donna-vampiro che sembra prendere vigore proprio mentre egli viene distrutto e che non esita a mostrare il lato più violento della propria natura (emblematici gli episodi della tortora e della farfalla, quasi segno della possibile sorte dell’uomo in sua balia). Ippolita dunque profondamente diversa da Isotta, così come è diversa la natura dell’amore rappresentato. Allo stesso modo la febbre che sconvolge Giorgio, tanto da spingerlo ad uccidere, non è quella per cui arde Tristano, dovuta all’assenza di Isotta. Il *Trionfo* si chiude dunque in un’ottica anti-

²¹ D’ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 23.

²² Ivi, p. 14.

²³ Ivi, p. 170.

²⁴ Ivi, p. 214.

²⁵ WAGNER, *Tristano e Isotta*, cit., pp. 96-97.

²⁶ In realtà nel libretto tedesco non viene mai definita come tale, bensì come *trasfigurazione*: «*Isolde sinkt, wie verklärt, in Brangänes Armen sanft auf Tristans Leiche*» («*Isolda, come trasfigurata, cade dolcemente, tra le braccia di Brangania, sul cadavere di Tristano*»). Ivi, pp. 212-213.

²⁷ D’ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, cit., p. 352.

²⁸ La protagonista afferma infatti: «io sono sempre l’Invitta...Sono più forte del tuo pensiero...L’odore della mia pelle può dissolvere in te un mondo» (ivi, p. 375).

tristaniana, ma non per questo anti-wagneriana. L'influsso maggiore del *Tristano*, infatti, non è tanto riscontrabile a livello di trama, bensì nell'organizzazione della materia e nelle scelte stilistiche. Così, se è vero che *L'invincibile*, prima stesura del romanzo, venne concepito prima di questo contatto, è altresì innegabile che il *Trionfo* rivela la presenza di profonde innovazioni, quali ad esempio la continua serie di rimandi interni riconducibili alla tecnica del *Leitmotiv* wagneriano:

Io ho circondato di luce, di musica e di profumo le tristezze e le inquietudini del morituro; ho evocato intorno alla sua agonia le più maliziose Apparenze; ho disteso un tappeto variopinto sotto i suoi passi obliqui²⁹.

È gioco di sovrapposizioni e di richiami temporali quello attuato dall'autore. Significativo allora il titolo della prima sezione: «il Passato». Un'indicazione di tempo fa così da preludio alla narrazione dell'evento tragico che apre il romanzo («Qualcuno s'è ucciso»³⁰) e che di fatto – circolarmente – lo chiuderà, dando alla fine al lettore l'impressione di non essersi spostato da quel parapetto e da quel «gruppo di uomini chini a guardare nella strada sottoposta»³¹, con l'unica differenza di avere la certezza di saper rispondere a quel «Che sarà accaduto?»³² e di aver conosciuto il dramma di un'umanità insoddisfatta che non riesce più a vivere armoniosamente il contatto con il suo mondo.

D'Annunzio, da buon giornalista, sin dall'inizio ci ha fornito l'indicazione del *when*, del *what*, a cui si aggiunge un *where*: il Pincio, simbolo dell'amore stesso. Un amore dunque che, nel luogo dell'amore, incontra la morte. Nella sua *ouverture* l'autore ha così posto i motivi conduttori, i wagneriani *Grundthemen* (“temi basilari”), dell'opera: il tempo, l'amore, la morte.

Il tempo, il cui trascorrere i protagonisti sentono inesorabilmente, è lineare e circolare insieme (giacché tutto sembra essere presente sin dall'inizio), simbolico e psicologico, segnato non da azioni ma da pensieri, malato come il vortice amoroso che li ingabbia. Esso sovrasta e avvolge come spira di serpente, gravido di continui rimandi al passato e al futuro («Il loro amore aveva dietro di sé un lungo passato; trascinava dietro di sé, nel tempo, una immensa rete oscura, tutta piena di cose morte»³³).

L'emblema della circolarità, dell'evento che si ripete, ci viene offerto sin dall'inizio: «Il due aprile cade il secondo anniversario»³⁴. Le parole di Giorgio già rivelano il concludersi estremo della vicenda: «Sarà funebre questo secondo anniversario [...]. Eppure, bisognerà che noi lo celebriamo. Io ho il gusto delle cose amare»³⁵. Egli sente in modo particolare il carico di questo tempo tutto mentale, in cui il passato può diventare presente (o addirittura, come nelle pagine iniziali, il futuro passato): sarà così nel rivivere i momenti che precedono e seguono la morte dello zio e nell'immaginare (e anticipare) la propria:

Se io mi gettassi? Un semplice salto avanti; e la caduta, celere. [...]. Egli immaginò fisicamente l'urto del corpo contro la pietra; e rabbrivì³⁶.

E più avanti

Talvolta io mi vedo disteso in una bara; io mi contemplo nella immobilità della morte [...]. Esco dalla contemplazione quietato³⁷.

A tal proposito risulta magistrale l'inserimento della rievocazione di un episodio della giovinezza di Giorgio, durante il quale egli si nasconde per «una curiosità crudele, per farsi credere perduto, per farsi piangere dai suoi»³⁸: chiaro segno delle tendenze del protagonista, legame simbolico-temporale, collante di vicende sparse nell'“immobile” evoluzione della trama ed ennesima riproposizione, seppure variata, del motivo di morte.

²⁹ Ivi, p.7.

³⁰ Ivi, p. 9.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ivi, p. 37.

³⁴ Ivi, p. 13.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ivi, p. 21.

³⁷ Ivi, pp. 53-54.

³⁸ Ivi, p. 88.

Il tempo, inteso stavolta nel suo scorrere lineare, è anche qualcosa da temere, è il simbolo del divenire («Ancora un frammento del loro amore e del loro essere cadeva nell'abisso del tempo, distrutto»³⁹): trasmette a Giorgio il senso della precarietà della propria esistenza e la percezione del mutamento della donna amata (che da "creatura naturale" riesce, invece, a vivere in perfetta armonia con esso). Ecco allora lo sgomento nel rievocare la passione di un tempo e nel leggere le lettere testimoni di quell'amore che egli sembra non provare più allo stesso modo («Sono io dunque così lontano dall'ardore di quel tempo? No [...] Ma non gli riusciva di ravvicinare l'io di quel tempo all'io presente»⁴⁰). Ecco la spiegazione del continuo anelito all'eternità e quindi alla morte, da intendersi soprattutto come desiderio di immutabilità. In questi termini possono anche essere interpretati i continui affanni, la mania di fusione con la donna amata, l'ansia panica, il desiderio che non esista nulla che il proprio essere non possa comprendere:

Quest'uomo sagace, pur avendo la certezza che tutto è precario, non poteva sottrarsi al bisogno di cercare la felicità nel possesso di un'altra creatura. Egli sapeva bene che l'amore è la più grande fra le tristezze umane, perché è il supremo sforzo che l'uomo tenta per uscire dalla solitudine del suo essere interno, sforzo come tutti gli altri inutile. Ma egli tendeva all'amore con invincibile trasporto. Sapeva bene che l'amore, essendo un fenomeno, è la figura passeggera, è ciò che si trasforma perennemente. Ma egli aspirava alla perpetuità dell'amore, a un amore che riempisse una intera esistenza⁴¹.

Il tessuto temporale nel romanzo è dato, come si è detto, dal continuo riandare dal presente al passato e viceversa. Quest'intreccio emerge persino dal contatto con luoghi e persone. Giorgio, sul treno che dovrà condurre lui e Ippolita nel luogo deputato alla celebrazione del secondo anniversario, ad esempio, afferma: «I Marlet [...]. Ci portano fortuna. Sai dove erano? [...] Erano nella cappella di via Belsiana, il due di aprile, quando io ti conobbi...»⁴². D'Annunzio sembra dunque costruire una narrazione di presagi (di vita, ma soprattutto di morte):

Quando egli su la soglia le diede in bocca l'ultimo bacio, notò che ella calava su quel bacio un velo nero; e quel piccolo fatto insignificante lo turbò a dentro, gli s'ingiganti nell'immaginazione come un presagio sinistro⁴³.

E più avanti: «Non so io, ma qualcuno dentro di me sa che tutto sta per finire»⁴⁴.

I presagi sono anche quelli impliciti nel testo, che assumono ora la forma dei latrati di un cane, ora quella dell'animale stesso che compare (talmente atteso da generare il dubbio della sua reale esistenza) a disturbare il sonno di Luchino. Lo sgomento del bimbo induce ad attribuire a tale apparizione significati più profondi ed inquietanti. Ciò verrà riconfermato nel passo del «bambino succhiato dalle streghe»⁴⁵, lasciando in chi legge – col confondersi del prima con il dopo – il brivido di una cosa occulta. La narrazione di presagi così si fonde inesorabilmente con una religiosità pagana fatta di superstizioni, miti, esorcismi e credenze ataviche, simbolo di un tempo altro, primitivo, non contaminato dall'azione distruttiva del divenire.

Il passato spesso è portato dalla polvere degli oggetti o dagli immutati profumi («Le cose suggerivano al superstite le memorie [...]. Le emanazioni del passato sorgevano da ogni punto»⁴⁶). Ancora una volta dunque il legame con la tecnica wagneriana è possibile: come nella musica del compositore tedesco ricorreva, al presentarsi di una medesima situazione, il "motivo" ad essa legato, allo stesso modo nella scrittura dannunziana il tempo circolare è determinato dal ricorrente odore delle violette nel caso del ricordo nostalgico dell'amore, o dall'indelebile traccia dello zio manifestantesi spesso attraverso evocazioni essenzialmente musicali («Tutto l'ideal simulacro del defunto parve trasfigurarsi musicalmente»⁴⁷). Musicale si fa anche il ricorrere di una medesima frase nel corso dell'intera opera, non a caso proprio in riferimento all'ispiratore di morte:

³⁹ Ivi, p. 64.

⁴⁰ Ivi, p. 54.

⁴¹ Ivi, p. 156.

⁴² Ivi, p. 32.

⁴³ Ivi, pp. 68-69.

⁴⁴ Ivi, p. 76.

⁴⁵ Ivi, p. 193.

⁴⁶ Ivi, p. 130.

⁴⁷ Ivi, p. 309.

E rivide quell'uomo dolce e meditativo, quel volto pieno di una malinconia virile, a cui dava un'espressione strana una ciocca bianca tra i capelli oscuri, che gli si partiva di sul mezzo della fronte⁴⁸.

Ecco dunque che la musica diventa elemento strutturale, non tanto per le elencazioni e i riferimenti espliciti alle composizioni di questo o di quell'autore, ma perché il romanzo sembra essere la celebrazione stessa della musica e del suo potere. Essa permea di sé, intimamente, l'intera vicenda, dai concerti della prima infatuazione al canto sincero di Favetta (uno dei pochi esempi di musica "solare" latrice di vita), fino ai veri e propri snodi musicali dell'opera: Demetrio, la sinfonia marina e l'arrivo del pianoforte con tutto quello che ne consegue.

Musica dunque come amore, come religione di vita, come natura (nel caso della sinfonia marina) ma ben presto, come era stato anticipato per pagine e pagine, effigie di morte. La via, d'altronde, era già stata percorsa una volta ed era stato proprio Demetrio a tracciarla:

"Certo" egli pensava "la Musica lo iniziò al mistero della Morte; gli mostrò di là dalla vita un notturno impero di meraviglie. L'armonia, elemento superiore al tempo e allo spazio, gli fece intravedere come una beatitudine la possibilità di affrancarsi dallo spazio e dal tempo, di distaccarsi dalla volontà individua che lo serrava nella carcere della persona [...] e lo teneva soggetto in perpetuo all'elemento bruto della sua sostanza corporea [...] credette di dissolversi nell'armonia continua del Gran Tutto e di partecipare all'eterna voluttà del Divenire [...]"⁴⁹.

Giorgio, tuttavia, non può avere «la stessa iniziatrix allo stesso mistero⁵⁰» perché sente ancora in modo forte il legame con la materia. La personificazione di questa "costrizione" è Ippolita, colei che rappresenta il godimento del corpo, il prevalere della bruta sostanza terrena.

A livello stilistico, nonostante nella dedica a Michetti si trovi riproposto il sogno wagneriano di un'Arte vista come diretta continuazione della natura⁵¹, si potrebbe ipotizzare una dicotomia: se nel progetto di Wagner la musica, insieme al resto delle arti a cui deve essere indissolubilmente legata, si occulta allo scopo di far emergere la grandezza del tutto, nell'autore del *Trionfo* la situazione compositiva si è ribaltata giacché il "protagonista della scena" sembra avere natura eminentemente stilistica. A questo punto sembrerebbe difficile l'attuazione del progetto wagneriano di mimesi della Natura accolto nella premessa teorica dannunziana, eppure la reiterazione di frasi uguali in vari punti crea quel gioco fonico straordinario per cui il lettore ha l'impressione che il flusso (narrativo, temporale e musicale) in cui è inserito evochi le stesse atmosfere vissute dai personaggi e sia a tratti vischioso come queste: l'Arte continua la Natura.

Ancora una volta, quindi, la maggiore realizzazione del sogno wagneriano di d'Annunzio si attua nel profondo, nell'essenza meno apparente, attraverso quello che sarebbe potuto diventare un punto di divergenza: lo stile.

⁴⁸ Ivi, p. 88. Ritorna in altri luoghi: pp. 107, 129, 218, 309 e un breve riferimento a p. 131.

⁴⁹ Ivi, p. 310.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ «Un ideal libro di prosa moderno che – essendo vario di suoni e di ritmi come un poema, riunendo nel suo stile le più diverse virtù della parola scritta – armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno; sembrasse non imitare ma continuare la Natura; libero dai vincoli della favola, portasse infine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita [...] di un essere umano collocato nel centro della vita universale» (ivi p. 3).