

Su *La città morta*, Tragedia

Pasquale Guaragnella

Università degli Studi di Bari, Italia

Abstract Luigi Pirandello wrote in a review about d'Annunzio's *La città morta* that “no one, today fortunately, speaks like the characters in this tragedy”. However, indirectly replying to him as to other detractors, d'Annunzio observed that those who criticised his work showed that they “did not understand what tragic art is”. In support of his poetics, d'Annunzio cited the Sophocles models of *Agamennone* and *Antigone*. But there is more. D'Annunzio founded a theatre of ‘high’ speech, which was counterpointed by the silences of the characters and an action that took place mainly in the ‘interiors’. This choice made it possible to propose a peculiar furnishing philosophy related to sepulchral aspects and an intense idea of death. Above all, it was the notion of time that was deeply traversed by d'Annunzio's experience of the tragic, a sign that the discovery of the tombs of the Atrides – the central topic of the work – on the one hand cancelled the “errors of time” suspended between a remote past and an inert present, but on the other hand it exhumed a world of terrible passions like incestuous drives. This was intended to be the profound meaning of the tragic theatre founded by d'Annunzio with *La città morta*.

Keywords Water-land. Blindness-vision. Time-space. Death. Myth.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-03-09
Accepted	2021-07-05
Published	2021-10-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Guaragnella, P. (2021). “Su *La città morta*, Tragedia”. *Archivio d'Annunzio*, 8, 17-34.

D'Annunzio, con il titolo de *La città morta*, suggestivo soprattutto per l'uso dell'aggettivo, intendeva alludere, come è noto, all'antica Micene, la quale, insieme con Argos, era una delle città degli Atridi nonché uno dei luoghi deputati della trilogia dell'*Oresteia* di Eschilo (Mastro-marco, Totaro 2008, 78 ss.). Il sottotitolo dell'opera – con riferimento a un genere letterario del tutto singolare nei tempi moderni – esibiva la denominazione di «Tragedia», un lemma cui faceva seguito l'indicazione dell'anno di pubblicazione, il 1898. In una recensione uscita con sapiente anticipazione temporale, Angelo Conti – allora fedele amico e quasi un «doppio» di d'Annunzio – segnalava l'«unità» di luogo, alle cui regole l'autore de *La città morta* aveva ottemperato:

Micene, dalle ampie strade, ricca d'oro, la città dell'Argolide, ove Enrico Schliemann scoprì le tombe e il tesoro degli Atridi, è il fondo immobile come nella scena antica, dinanzi al quale si svolge la tragedia di Gabriele d'Annunzio. (Conti 1897; Oliva 1992, 162)

Nel corso della sua elaborazione d'Annunzio aveva richiesto a Georges Hérelle precisamente una copia di un libro, tradotto in francese, dell'archeologo tedesco, *Mycènes. Récit des recherches et découvertes faites à Mycènes et à Tirynthe*. Non poteva bastare infatti all'aspirante drammaturgo quanto aveva visto nel suo viaggio in Grecia al seguito di una bella e colta brigata di turisti sul panfilo di Edoardo Scarfoglio: il libro di Schliemann doveva servirgli anche al fine di delineare i tratti di uno dei personaggi della tragedia, Leonardo, pure lui archeologo e, nel corso della vicenda rappresentata, scopritore delle tombe degli Atridi. Le altre *dramatis personae* erano Alessandro, Anna, Bianca Maria, la nutrice: di loro si dirà più avanti.

Intanto, con animato tempismo, Luigi Pirandello, facendo riferimento alla riproposta, ad opera di d'Annunzio, di un genere letterario «antico» quale appariva ai suoi occhi la tragedia, scriveva con malcelato sarcasmo:

Ecco qua intanto *La città morta*. La tragedia si può dir greca, in quanto che si svolge nell'Argolide «sitibonda», presso le rovine di Micene «ricca d'oro». E la forma si può dire antica, in quanto che nessuno, oggi per fortuna, parla come i personaggi di questa tragedia.¹

«Nessuno, oggi per fortuna, parla come i personaggi di questa tragedia». Ma è significativo che, alludendo alla sua «archeologia lin-

¹ L'articolo appariva su *Ariel* il 13 febbraio 1898, oggi riprodotto in Pirandello 2006, 260-5. Per la citazione cf. Pirandello 2006, 262. La recensione di Pirandello è riprodotta altresì in Pirandello 1993, 119.

guistica», che *pour cause* aveva suscitato critiche severe (cf. Gibellini 1985, 245), d'Annunzio scrivesse così in una lettera a Giovanni Pozza: «Chi oppone 'Ma nella vita quotidiana non si parla così', mostra di non intendere che cosa sia l'arte tragica e anche in genere, che cosa sia l'arte» (245). Il drammaturgo intendeva sottolineare che la sua scelta stilistica non era per nulla esornativa (245). Ma Pirandello, nella sua recensione, insistendo in chiave critica sulla ripresa dell'antico genere tragico tentata da d'Annunzio, poi osservava:

È vero che, per esser tragedia, né grandioso è il fatto, né sono illustri i personaggi. È poi scritta in prosa: sarà magari una prosa più musicale dei versi, ma è prosa. Ora io non nego (tutt'altro!) che si possa comporre un dramma in prosa d'un fatto non grandioso, con personaggi non illustri: ma allora, poiché tragedia vuol dire già qualche cosa, io, non volendo chiamar dramma il mio lavoro, lo chiamerò altrimenti: tragedia, no; inventerò finanche un termine nuovo, se nuova veramente mi sembrerà l'opera che ho tentata. (Pirandello 2006, 263)²

In verità Pirandello si provava a rovesciare, in chiave simmetricamente oppositiva, dichiarazioni relative a un progetto che lo stesso d'Annunzio aveva pronunciato, e in termini di sfida, al fine di riproporre nei tempi moderni un genere letterario che si ispirasse all'antica tragedia greca. Converrebbe allora allegare un significativo passaggio di un articolo di Mario Morasso, il quale dava contezza di un colloquio avuto con lo stesso d'Annunzio e così informava:

appresi la geniale iniziativa del poeta nostro, di erigere sulla sponda del lago Albano, un teatro insigne, dove il dramma potesse rappresentarsi nelle sue forme solenni e originali [...]. Già di questa meta altissima, che Gabriele D'Annunzio si propone, io ho parlato, or non è molto, a proposito dei tentativi per la rinnovazione della tragedia [...]. Edificando questo teatro isolato, noi avremmo la speranza di cooperare al rinascimento della tragedia. Noi vorremmo restituire alla rappresentazione del dramma il suo carattere antico di «cerimonia». (cf. Morasso 1897; cit. in Oliva 2002, 57)

Pure a quelle osservazioni di Morasso sembrava fare eco ancora Pirandello quando, con piglio severo, osservava:

Che Gabriele D'Annunzio ignori che cosa pei Greci fosse la tragedia, da un canto basata sul concetto del fato, cioè della resistenza cieca della forza complessiva delle cose a ogni volontà eccessiva

² A tal proposito rinvio all'importante saggio di Paolo Puppa 2018.

dell'uomo, e dall'altro sul concetto della misura (o «*to metrion*») determinato dal senso che essi avevano del lecito e dell'illecito [...]: è torto che non vogliamo fargli. (Pirandello 2006, 260)

Nella sua recensione, facendo riferimento alle dichiarazioni di d'Annunzio, che manifestavano una ispirata volontà di riproporre il genere tragico nei tempi moderni, Pirandello aggiungeva:

Mostreremmo di non intender l'uomo, se ci mettessimo a ragionar siffatto proponimento, se avvertissimo cioè che la forma così verrebbe ad essere come un'estrinseca veste, un paludamento, che, tolto dal guardaroba dell'antichità, si possa buttar senz'altro su le spalle d'una persona vivente con noi. [...] Sarà ben questa la novità straordinaria, sarà ben questa l'impresa cui mai nessuno avrebbe pensato di tentare, e che Gabriele D'Annunzio tenterà. Ma la tenterà egli veramente? Ahimè! Ahimè! Fino a pochi anni addietro queste novità, queste imprese straordinarie il D'Annunzio si contentava di esporle solamente e, tutt'al più, le faceva annunziare dai giornali. Ora pur troppo ci sembra, e ce ne duole, ch'egli abbia in gran parte perduta quella certa avvedutezza. (260)

Poco più avanti, Pirandello, con brusco intervento, osservava: «E la tragedia l'ha annunziata e l'ha fatta» (262).

Su un versante del tutto alternativo, riproducendo la sua *Intervista con D'Annunzio*, Mario Morasso informava invece dello strenuo impegno del drammaturgo abruzzese, il quale non rilasciava solo dichiarazioni di «poetica», ma mostrava poi di muoversi con intensa operosità:

È a questo proposito che Gabriele D'Annunzio ha già tradotto in prosa ritmica l'*Agamennone* di Sofocle e la signora Duse, come esperimento, farà precedere di qualche sera la rappresentazione prossima della *Città morta* del D'Annunzio stesso, dalla grande scena di Cassandra nell'*Agamennone* e dalle due scene principali dell'*Antigone*. (Oliva 2002, 61)

Aggiungeva Morasso a proposito dell'esperimento annunciato da d'Annunzio:

Questo, secondo il concetto del poeta, varrà come una preparazione ad una più intima e completa comprensione della *Città morta*, la tragedia che si svolge nel luogo, dove già si esaltò lo splendore della regale Micene, e dove appunto appaiono sulla scena fra i tesori le larve auree del re dei re e della principessa schiava. (61)

Come si evinceva non solo dalle dichiarazioni, bensì dalla concreta, strenua operosità di d'Annunzio, il progetto di una tragedia mo-

derna intimamente legata al modello della tragedia di Cassandra e Agamennone era tutt'altro che una ispirazione effimera dell'artista abruzzese. Del resto, pure il richiamo della tragedia di Antigone come preparazione a una comprensione intima de *La città morta* avrebbe dato spiegazione di un verso sofocleo collocato nel frontespizio de *La città morta*, in lingua greca antica, la cui traduzione esitava: «Eros in battaglia invito». Il potere di Eros era dispiegato, per così dire, in primo piano.

Intanto, sulla soglia de *La città morta*, nella nota di presentazione dei personaggi, erano indicati, come si diceva, i nomi di Alessandro, di Leonardo, di Anna, di Bianca Maria e della Nutrice quali *dramatis personae*: senza ulteriori specificazioni. Solo nel corso della tragedia sarebbero emersi ruoli e caratteri, in un rapporto di coppie drammaticamente interrelato: Alessandro, amico di Leonardo, era un poeta nel quale poteva pure riconoscersi una proiezione della personalità dello stesso d'Annunzio; Anna, colpita da cecità, era sua moglie e in lei si riconoscevano alcuni tratti psicologici di Eleonora Duse, la diva e prima-attrice senza l'ausilio della quale, probabilmente, non si sarebbe potuta realizzare la sperimentazione stessa di d'Annunzio drammaturgo (Andreoli 2013); Leonardo era l'archeologo alla ricerca delle tombe degli Atridi, ma investito tragicamente da una inestinguibile passione per la sorella Bianca Maria, di cui si era invaghito pure Alessandro, mentre Anna dichiara di non essere ignara di questo innamoramento.

Più densa, sin dalle prime didascalie, risultava l'indicazione dei luoghi, a cominciare da quella, pur breve, che segnalava: «Nell'Argolide 'sitibonda' presso le rovine di Micene 'ricca d'oro'». «Sitibonda»: qui, è stato detto assai bene, «la verginità semantica del lemma, l'energia primitiva dell'aggettivo era garantita, oltre che dalle virgolette, dalla lezione insolita 'sitibonda', non già 'assetata'» (Gibellini 1985, 245). Si disvelava inoltre un primo significato del suggestivo titolo: la città era «morta» a causa delle sue sparse e irrimediabili «rovine», un diffuso *topos* letterario nella cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento (Rella 1981). Ed erano pure annunciati, nella breve didascalia, due temi decisivi dentro lo svolgimento della trama: quelli dell'acqua e dell'«oro». ³ È pur vero che, a partire dalla prima scena della tragedia, «né il paesaggio riarso né le rovine micenee» potevano «invadere la scena con prepotenza»: l'uno e le altre sarebbero stati evocati o traggurati da lontano, da una loggia sulla quale si affacciava un'ampia e luminosa stanza (Erspamer 1985, 86). Una stanza si disponeva infatti come uno dei luoghi privilegiati della tragedia. Infatti, pur proponendosi d'Annunzio di fondare un teatro di parola «alta» (Puppa 2015), i suoi personaggi si sarebbero

3 Per una puntuale disamina dei due temi si veda Lorenzini 1984.

mossi prevalentemente in uno spazio delimitato, in cui essi, caratterialmente portati al silenzio, sarebbero stati indotti a dialogare: precisamente questa mostrava d'essere pure la situazione iniziale della *Città morta*. Peraltro, nei primi quattro Atti della tragedia lo spazio appare tutto all'«interno»: solo nell'ultimo, il quinto, lo spazio sarà esterno, ma permarrà tuttavia un senso di solitudine. Inoltre, se è vero che nei primi quattro Atti è riconoscibile un'apparenza sepolcrale, nell'ultimo, a dilagare appunto sarà soprattutto il senso della morte.

Come è noto, nel Novecento Péter Szondi (cf. Guidotti 2016) definirà quella del teatro moderno una «situazione d'angustia»: e le sue osservazioni, a proposito della dimensione spaziale de *La città morta*, si potrebbero confermare, rilevando, già a partire dall'Atto Primo, come una assenza di azione, come una assenza di dinamica teatrale - almeno nel senso tradizionale. Non per caso, in una stagione particolare della storia della critica dannunziana, la pur apparente «immobilità» ne *La città morta* era stata ricondotta, con giudizio negativo, a un perseverante e irrisarcibile «lirismo» del suo autore (Russo 1938): ma una «nuova» critica dannunziana ha opportunamente delucidato il senso di quel «dramma dell'immobilità», rilevandone le forme peculiari già nella prima didascalia, in cui si potrebbe riconoscere pure una «filosofia dell'arredamento» piegata a un denso significato allegorico. Recita infatti, nella sua seconda parte, una didascalia sulla soglia dell'Atto Primo della tragedia:

Una grande tavola è ingombra di carte, di libri, di statuette, di vasi. Ovunque, lungo le pareti, negli spazi liberi sono adunati calchi di statue, di bassi rilievi, di iscrizioni, di frammenti scultorii: testimonianze d'una vita remota, vestigi d'una bellezza scomparsa. L'adunazione di tutte queste cose bianche dà alla stanza un aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell'immobilità della luce mattutina. (D'Annunzio 2013a, 1: 93)

«Un dramma dell'immobilità», come si diceva poco sopra, che sarebbe confermato pure dalle figure dei protagonisti, «immersi in un loro sogno, o in loro incubo, senza svolgimento né evoluzione» (Lorenzini 1984, 203). L'arredamento, il biancore degli oggetti risulterebbero poi accentuati da una chiara luce mattutina, ma correlati con un aspetto sepolcrale, con una idea di morte. Si recita nella tragedia: «Sembra che noi attendiamo una cosa che non accadrà mai. Nulla accade da lungo tempo»; e si potrebbe commentare che nulla accade, ma solo fino allo scioglimento della vicenda e al suo epilogo tragico.

Intanto, nell'ambito del progetto dannunziano di un teatro di parola, la tragedia poteva congruamente prendere le mosse dalla lettura di un passaggio testuale dell'*Antigone* di Sofocle: un atto di lettura recitato da uno dei personaggi femminili della tragedia, Bianca Maria, a beneficio di Anna, priva del bene della vista, e in presen-

za della sua Nutrice. La tragedia sofoclea opera quale malia entro il plot tramite una lettura iniziale della stessa: un orientamento costante nel teatro dannunziano, sul quale si esercita spesso una «seduzione» promossa da un'opera letteraria. Bianca Maria legge un noto passaggio della tragedia sofoclea in cui vibra la voce del Coro, una voce che recita una pensosa e grave sentenza sulla potenza di Eros: subito dopo Antigone, in serrata replica, dichiara il suo prossimo abbraccio con Acheronte. Erano evocati a un tempo, nel testo tragico, Amore e Morte.⁴ Ma converrebbe riprodurre almeno una parte delle parole pronunciate dal Coro sofocleo e la replica di Antigone, in quanto le une e l'altra risulteranno allegoricamente allusive di un malessere che si sommuove in profondità nella tragedia dannunziana:

IL CORO Eros nella pugna invito,
Eros, che precipiti le fortune.
Che su le molli gote
della vergine ti poni in agguato, che erri oltremare e per le
capanne agresti!
E nessuno tra gli Immortali può fuggirti
E nessuno tra gli uomini efimeri, e chi ti ha è furente.
Tu dei giusti i traviati
Spiriti volgi alla ruina;
e tu anche a questa lite incitasti i consanguinei.
(D'Annunzio 2013a, 1: 94)

«Ripetuta» nell'incipit della *Città morta*, con la grana della voce di Bianca Maria che leggeva tutta compresa del senso della tragedia, la replica di Antigone non doveva apparire meno suggestiva:

Vedete me, o cittadini della terra paterna,
nell'ultima via
entrare, l'ultimo splendore
del sole rimirare,
e quindi innanzi mai più! Ade, che tutto sopisce, viva
mi conduce
al lido di Acheronte,
Non l'inno nuziale mai
Mi cantò; ché io sposerò Acheronte... (94-5)

«E qui innanzi mai più» recita Antigone: e quel «mai più» riecheggerà poco più avanti, sempre nell'Atto Primo de *La città morta*, quando Anna si dichiarerà dolente con la Nutrice per la propria condizione di cecità: e a fronte della speranza, «sempre viva nella Nutrice, del-

⁴ Per una aggiornata bibliografia critica rinvio a Mastromarco, Totaro 2008, 270-1.

la luce ridata agli occhi», la stessa Anna replicherà con un *refrain* desolato «Mai più! Mai più! Mai più!», un motivo, questo, di derivazione tutta moderna, in cui si riconoscerebbe l'ossessivo «Nevermore» del *Raven* di Edgar Allan Poe (Getto 1972, 58).

Il motivo della tragedia sofoclea era fortemente dichiarato nei versi recitati da Bianca Maria, specialmente in quelli riferiti alla potenza tragica di Eros - soprattutto lì dove si leggeva «e tu anche a questa lite | incitasti i consanguinei» - nonché negli ultimi due versi pronunciati da Antigone «Non l'inno nuziale mai | mi cantò; chè io sposerò Acheronte». Dunque «sin dall'epigrafe greca», posta sul frontespizio dell'opera, e «sin dall'esordio-citazione, attinti l'una e l'altro da Sofocle, emerge con evidenza che la partita della *Città morta* si gioca(va) anche linguisticamente sul terreno dell'evocazione: evocazione del mondo greco (nietzschianamente greco); archeologia che si ri(faceva) viva cancellando l'errore del tempo'», resuscitando per di più, pure con gli Atridi e le loro terribili passioni, la loro contagiosa maledizione (Gibellini 1985, 243). A tal proposito risulterebbe di qualche rilievo il fatto che, già in una Lettera a Emilio Treves, d'Annunzio tenesse a dare notizia della sua lettura dei tragici greci, sebbene - come è stato giustamente sottolineato - egli tendesse spesso a dare di sé, nonché delle sue letture dei classici, versioni solo parzialmente veritiere e semmai esibite. Di certo, all'indomani dal rientro dalla crociera in Grecia sul panfilo di Scarfoglio, l'aspirante drammaturgo aveva scritto a Treves:

Il sole di Grecia ha dato al mio spirito la maturità perfetta, e ai miei occhi una straordinaria limpidezza [...]. Il mio lungo e vago sogno di drama - fluttuante - s'è infine cristallizzato. La forma del mio drama è già chiara e ferma. Il titolo: la «Città morta». (Andreoli 2013, CXXI)

Probabilmente una più attenta lettura di Sofocle avvenne, come è stato osservato (Erspamer 1985, 84 ss.), in un ambiente più confortevole, a Francavilla a Mare, località dalla quale d'Annunzio, più credibilmente, informava pure Georges Hérèlle: «In questi giorni non mi sono occupato se non della *Città morta*; e tra una meditazione e l'altra, ho riletto Eschilo e Sofocle» (Cimini 2004, 336).

Nella stessa lettera d'Annunzio aveva comunicato al suo interlocutore francese del suo sogno di comporre una tragedia moderna:

Credo di aver trovato un materiale prezioso. Vedrete. Il titolo del dramma è *La Città morta*. Sarà il primo frutto del mio spirito fecondato dal sole ellenico. [...] Io spero di poter finalmente tradurre in forme materiali il mio sogno d'una tragedia moderna. (336)

Intanto, la didascalia che illustrava la Scena Prima presentava uno dei tre personaggi femminili, Bianca Maria, lettrice per l'appunto di

un brano dell'*Antigone* di Sofocle mentre Anna, amica, come si diceva, colpita da cecità, era seduta sull'ultimo dei gradini che davano su una loggia; e la Nutrice, anch'essa seduta, era su un gradino più in basso. Recitava la didascalia:

Il piano della loggia si eleva sul pavimento della stanza per cinque gradini di pietra disposti in forma di piramide tronca, come dinanzi al pronao d'un tempio. Due colonne doriche sorreggono l'architrave. (D'Annunzio 2013b, 93)

La Nutrice era presentata «in un'attitudine inerte, come una schiava longanime», con felice ossimoro. Solo per Bianca Maria la didascalia segnalava l'abbigliamento, vestita com'era «d'una specie di tunica semplice e armoniosa come un peplo»: e «una delle funzioni del peplo» doveva essere precisamente «quella di richiamare al lettore e allo spettatore l'antica Grecia, introducendo quel parallelismo fra i personaggi moderni e gli eroi del mito», di quel mito che voleva disporsi come una delle strutture profonde della tragedia (Erspamer 1985, 114). L'indicazione non era di poco conto, in quanto quella tunica doveva marcare «l'estraneità di Bianca Maria al suo secolo e all'ambiente», e la donna doveva apparire non solo estranea al paesaggio argolico da cui invero avrebbe voluto fuggire, ma doveva altresì apparire il personaggio tenacemente volto a sottrarsi alle pulsioni di Eros: del resto, il nome stesso del personaggio esibiva, come è stato acutamente rilevato, «il segno d'un doppio candore, d'una castità che poteva parimenti ricorrere alla cifra pagana come a quella cristiana» (Gibellini 1985, 247). Ma proprio lei, Bianca Maria, sarà vittima della oscura maledizione degli Atridi, disturbati nel loro «sonno eterno» dalla febbre della scoperta perseguita ossessivamente da Leonardo, l'archeologo investito da una passione incestuosa per la sorella (Erspamer 1985, 115).

Nell'incipit, mentre Bianca Maria legge «con voce lenta e grave», secondo un registro che doveva adeguarsi alla emissione della voce del Coro di una tragedia antica, all'improvviso «La lettrice si interrompe, come soffocata da uno stato d'ansia e il libro vacilla nelle sue mani». La didascalia procurava di segnalare che, nel corso della lettura, nella grana della voce del personaggio, «trema a quando a quando un turbamento indefinito che non sfugge all'ascoltante.⁵ I segni dell'inquietudine e dell'ansia vanno via via animando l'attenzione» di Anna, l'uditrice che soffre terribilmente la propria condizione di cecità. Le ragioni nascoste del turbamento, dell'ansia di Bianca Maria saranno parzialmente interpretabili poco più avanti, indotte probabilmente da un sentimento tacito di «attesa», strettamente cor-

⁵ Vedi il capitolo «La voce s'incrina» in Bologna 1992, 41-5.

relato a una dimensione temporale: quest'ultima risulterà decisiva non solo nel corso della strenua opera di scavo e ricerca delle tombe degli Atridi perseguita ossessivamente da Leonardo ai fini di un prodigioso ritorno all'«antico», ma ancor più nella proiezione «fatale» del mito degli «antichi eroi» nel tempo presente. A dir meglio: si tratterebbe di una inquietudine, di un turbamento che si consumano drammaticamente sul filo di un'«attesa» disvelatrice della verità tragica del mito. Ma conviene riprodurre alcune battute del primo dialogo tra Anna e Bianca Maria:

Nel silenzio e nel buio, qualche volta, io odo scorrere la vita con un rombo così terribile, Bianca Maria, che io vorrei morire per non udirlo più. (D'Annunzio 2013a, 1: 97)

Una verità, quella pronunciata da Anna, che è anche la verità del mito, che potrà annullare la distanza tra i secoli, ovvero gli «errori» del tempo, ma porterà con sé la maledizione indotta dalla scoperta delle tombe degli Atridi. Il rombo, di cui dice Anna, si udirà nel finale della tragedia, nell'impetuoso scorrere della fonte Perseia, in un luogo aspro e selvaggio, quando Bianca Maria comparirà cadavere, uccisa dal fratello; e nell'incipit Bianca Maria, nel corso dei terribili e insostenibili momenti in cui sta leggendo *l'Antigone*, legge pure il proprio tragico Destino. Infatti, al fondo del suo sentimento inquieto di «attesa», si sommuove proprio nell'atto di lettura - «per eccellenza sensazione differita, trasposta, memorizzata» - «il compito di commentare o illustrare emozioni altrimenti impronunciabili, segrete, chiuse nella insufficienza della parola: è questa la motivazione che regola la lettura del coro dell'*Antigone* in apertura della tragedia» e la stessa replica di Antigone (Lorenzini 1984, 207-8). Di qui una domanda, assai turbata, rivolta da Anna a Bianca Maria; e anche in questo caso converrebbe seguire alcune intense battute del dialogo:

ANNA Siete stanca di leggere Bianca Maria?

BIANCA MARIA Forse un poco stanca... Questa primavera moribonda è già così ardente che dà la stanchezza e la soffocazione, come la grande estate... Non la sentite anche voi, Anna? (D'Annunzio 2013a, 1: 95)

Il gesto successivo - indicato dalla didascalia - di Bianca Maria che chiude il libro sofocleo, sembrerebbe disvelare un movimento di conoscenza «tacita», in particolare da parte di Anna che vive, e soffre, un segreto rapporto con le verità espresse inizialmente dal Coro dell'*Antigone*. A tal proposito l'amico e «commentatore» Angelo Conti richiamava perspicuamente una osservazione dello stesso d'Annunzio, a giudizio del quale, affinché il fato fosse «presentito e preveduto e accompagnato nell'oscuro suo cammino», sarebbe stato necessario

proprio «far rinascere il coro, cioè creare una coscienza più profonda e più vasta che non (fosse) una sola coscienza individuale» (Conti 1897; Oliva 1992, 163). Senonché, aggiungeva Angelo Conti, nella tragedia di d'Annunzio «il coro antico riappare sotto le spoglie di un personaggio, Anna»: è lei, che, «come il coro antico, è il vero protagonista della tragedia, è la coscienza, l'occhio vigile che scopre e che accompagna ciò che si compie e ciò che si nasconde; è una vasta anima in cui si specchiano e quasi rivivono, per virtù della compassione, tutte le anime del dramma, svegliando in lei un'eco di dolore» (164).

Infatti, quando Bianca Maria interrompe la sua lettura, Anna, sorprendentemente, domanda all'amica della luce della giornata, atteggiandosi – si potrebbe qui intuire – con un volgere del capo verso l'alto, verso il cielo: presumibilmente con una postura sulla scena che d'Annunzio poteva derivare da uno dei grandi autori-faro della modernità, Charles Baudelaire, che osservava i ciechi in una metropoli, una «città viva» di canti e di risa:

come tanti sonnambuli;
dardeggiano non si sa dove i globi tenebrosi.
I loro occhi, da cui la divina scintilla è fuggita,
restano alzati al cielo come guardando lontano.
(Baudelaire 1980, 239)

Ma d'Annunzio poteva derivare l'immagine di Anna, di una donna cieca, soprattutto da un autore contemporaneo, Maeterlink, il quale nel suo teatro aveva rappresentato suggestivamente personaggi colpiti da cecità in almeno un paio di opere: *Les aveugles* e *L'Intruse* (Getto 1972). Per di più nella Scena Prima della tragedia dannunziana era un particolare, quello della porta-finestra, che assumeva anch'esso una forte valenza allegorica, correlato presumibilmente a un significato oppositivo allo «spazio d'angustia» di cui, a proposito del dramma moderno, avrebbe poi scritto Szondi: la soglia della porta-finestra era infatti correlata alla dimensione della luce e, insieme, alla lontana «città morta»: «S'intravede pel vano l'Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni». Il libro veniva poi chiuso da Bianca Maria proprio nel punto in cui, nel testo, era un richiamo di Antigone ad Acheronte, al mondo delle ombre, laddove, in un gioco di allusioni, la porta finestra della stanza era aperta all'aria e alla luce ma altresì alla lontana città morta (Basile 2003). Del resto, facendo leva sull'immagine delle finestre aperte e su un sentimento di libertà correlato all'aria e alla luce, d'Annunzio aveva dato notizia precisamente di una messa in scena dell'*Antigone* nel Teatro Romano della città provenzale di Orange, e così si era espresso in un articolo apparso sulla *Tribuna*: «'Aprite le finestre! Lasciate entrare l'aria pura!' Ecco il grido di colui che si sente oppresso in una stanza chiusa. Mi sembra ch'esso risponda al sentimento che oggi

trae nel Teatro Romano di Orange diecimila spettatori» (d'Annunzio 1897; 2003, 264). Nelle pagine incipitarie Anna chiede:

ANNA C'è molta luce nella stanza?

BIANCA MARIA Sì, molta.

ANNA C'è il sole sulla loggia?

BIANCA MARIA Già discende per la colonna, sta per toccare la vostra nuca

ANNA *Solleva una mano per toccare la colonna.*

Ecco, lo sento. Com'è tiepida la pietra! Mi sembra di toccare una cosa viva. (D'Annunzio 2013a, 1: 95)

Il tatto di Anna, cieca, è usato per percepire le cose d'intorno, come quando la donna «solleva una mano per toccare una colonna» e, subito dopo, allude al sole e al suo calore.

Il tatto di Anna si rivela dunque come una sorta di «secondo sguardo», e, al pari di Tiresia e di una sua misteriosa attitudine, sarà teso a percepire un senso oscuro delle cose. Non per nulla si leggerà poi in una pagina del *Fuoco*, a conclusione di un incontro tra Stelio Effrena e l'amico Daniele Glauro, con il primo che parla della sua idea di una tragedia dal titolo *La città morta*, interpretata dalla sua amante, la Foscarina, donna dedita ai sogni e quasi affetta da sonnambulismo (Gallini 1983):

– Ora addio, Daniele – disse il maestro, ripreso dalla fretta come se qualcuno l'attendesse o lo chiamasse.

Gli occhi della musa tragica stavano immobili in fondo al suo sogno, senza sguardo, impietriti nella cecità divina delle statue.

– Dove vai?

– Al Palazzo Capello.

– La Foscarina conosce già la trama della tua opera?

– Vagamente.

– E quale sarà la sua figura?

– Ella sarà cieca, già trapassata in un altro mondo, già semiviva di là dalla vita. Ella vedrà quel che gli altri non vedranno. Avrà il piede nell'ombra, la fronte nell'eterna verità. I contrasti dell'ora tragica si ripercoteranno nella sua tenebra interiore moltiplicandosi come i tuoni nelle chiostre profonde delle rupi solitarie. Al pari di Tiresia, ella comprenderà tutte le cose, permesse e vietate, celesti e terrestri. (D'Annunzio 2013a, 1: 192-3)⁶

⁶ Sul romanzo, oltre la bibliografia indicata nell'edizione BUR, segnalò il saggio di Pappalardo (1988).

Ora, sempre a proposito della condizione di cecità patita da Anna, è significativa una delle prime didascalie de *La città morta*, che così segnalava: «Anna si copre gli occhi con ambe le palme poggiando i gomiti sulle ginocchia». Subito dopo, nel testo, si svolgeva una «confessione» della donna, inaugurata e poi conclusa da un teatrale movimento delle mani: e converrebbe leggere le due didascalie illustrative della postura di Anna. Recitava la prima: «si copre gli occhi con ambe le palme poggiando i gomiti sulle ginocchia»; così recitava poi la didascalia conclusiva della sua confessione: «Lentamente ella si scopre il viso e protende le palme concave». In maniera del tutto congrua è stato detto che d'Annunzio, «in apparenza senza intaccare il radicato privilegio della scrittura», mirava a ricreare «l'unità parola-gesto [...], non spostando però la parola verso il gesto, ma portando quest'ultimo [...] nell'ambito del dicibile» (Erspamer 1985, 100). Ma leggiamo finalmente la confessione di Anna rivolta a Bianca Maria, riproducendone almeno la prima parte:

Ah, il risveglio, ogni mattina, che orrore! Quasi tutte le notti io sogno che ci vedo, sogno che una vista miracolosa m'è venuta nelle pupille... E risvegliarsi sempre nelle tenebre, sempre nel buio (un libro sul risveglio). Se vi dicessi la peggiore delle mie tristezze, Bianca Maria... Quasi di tutte le cose io mi ricordo, delle cose già vedute nel tempo della luce: io mi ricordo delle loro forme, dei loro colori, delle più minute loro particolarità; e le loro immagini intere mi sorgono nel buio se appena io le sfiori con le mani. (D'Annunzio 2013a, 1: 96)

Ancora una volta le mani: le quali, nella cieca, si dispongono come un «secondo sguardo» e soprattutto attivano l'arte della memoria. Non per nulla, ne *La città morta*, è stato detto assai bene, l'arte di «ricordare è vedere [...] perché la visione consiste nel guardare con la memoria, nel riconoscere ciò che si ripete. Perciò Anna, la novella Cassandra cieca, ricorda le forme degli oggetti» (Lorenzini 1984, 207).

Senonché, quando Anna deve riferirsi a sé stessa, alla propria «persona», la *securitas* già garantita dalla sensibilità delle sue mani e dall'arte di ricordare viene meno, a segno che la donna può confessare a Bianca Maria:

Ma della mia persona io non ho se non un ricordo confuso come d'una defunta. Una grande ombra è caduta su la mia imagine; il tempo l'ha offuscata, come offusca in noi le figure di coloro che sono scomparsi. Il mio viso è vanito per me come il viso dei miei cari sepolti... Ogni sforzo è vano. So bene che il viso ch'io riesco ad evocare finalmente, non è il mio viso. (D'Annunzio 2013a, 1: 96)

Le parole di Anna evocano qui un mondo di oscurità e di morte. Si potrebbe parlare di una dolente elegia di un volto di donna che, offuscato nella memoria, «non può più essere raffigurato, e, nell'inutile attesa davanti allo specchio, non ha più esistenza» (Getto 1972, 57): ovvero, a dir più precisamente, ha un'esistenza sepolcrale. Lo specchio è l'oggetto in cui si riflette una condizione umana come di morte, la condizione cui fa specificamente riferimento Anna rivolgendosi alla sua Nutrice:

Di' tu, nutrice, quante volte io t'ho pregata di condurmi davanti allo specchio, son rimasta là con la fronte contro il cristallo a ricordarmi, tenuta da non so quale aspettazione insensata... E quante volte anche mi comprimo il viso con le palme - così, come ora, per coglierne l'impronta nella sensibilità delle mie mani. Ah, qualche volta mi sembra veramente di portare impressa nelle mie mani la mia maschera fedele come quella che si ricava col gesso dai cadaveri. (D'Annunzio 2013a, 1: 96-7)

Ora, una maschera cadaverica il lettore de *La città morta* la ritroverà nell'explicit della tragedia: ma sarà di Bianca Maria e non già di Anna. Si era rilevato nell'incipit della tragedia che il tempo dell'azione coincide con il termine della primavera e l'esordio dell'estate, con un clima ardente e soffocante: ma soprattutto ardente e soffocante doveva apparire, nel corso della tragedia, la condizione interiore dei personaggi, una condizione umana segnata da un'ansia d'attesa che si scioglierà «necessariamente» nell'epilogo.

Nell'Atto Quinto de *La città morta* le didascalie risultavano non meno significative degli stessi dialoghi tra Leonardo, ormai omicida, e l'amico Alessandro. Esse offrivano la visione di un paesaggio del tutto diverso dalla terra sitibonda evocata nell'incipit. Si è in «un luogo solitario e selvaggio», con «ruderi ciclopici» che si confondono con «aspri macigni»: qui «i mirti vigoreggiano» - e sono le piante dell'amore che d'Annunzio poteva ritrovare soprattutto in un autore assai consentaneo come Marino - e «nell'antichissima solitudine, già occupata dal mistero della notte, s'ode il gorgogliare delle scaturigini perenni» della fonte Perseia. È il luogo in cui è avvenuta l'uccisione di Bianca Maria ad opera del fratello, per annegamento. Il corpo della donna, con le braccia distese sui fianchi, sembra ripetere la postura dei corpi delle «statue sepolcrali giacenti sulle arche»: verrebbe fatto di pensare a memorie figurative preraffaelite.

Le scene si sono susseguite sin qui nella tragedia al pari del succedersi delle immagini che saranno poi evocate nel *Fuoco*, nelle cui pagine si narrerà pure della idea della tragedia ad opera di Stelio Efrèna, il protagonista del romanzo: ovvero, come ha puntualmente osservato Piero Gibellini, «lungo il filo conduttore dell'allegoria di fondo, la polarità» tra il «fuoco» della terra arsa e sitibonda dell'in-

cipit e l'elemento equoreo dell'explicit, nel segno di epifanie e silenzi (Gibellini 2013, VI).

In epilogo, il titolo dell'opera si disvelerà del tutto congruo non solo con la visione delle pietre in rovina di un'antica e mitica città greca ormai del tutto deserta, bensì con la soluzione luttuosa della tragedia. Recitava la didascalia per illustrare la postura di Bianca Maria:

Presso il margine della fonte, a piè d'un cespuglio di mirti, è disteso il cadavere di Bianca Maria, supino, rigido, candido. Le vesti bagnate le aderiscono al corpo; i capelli pregni d'acqua le fasciano il volto in guisa di larghe bende, le braccia sono distese lungo i fianchi. (D'Annunzio 2013a, 1: 217)

È la scena di un trionfo della morte nel segno di una paradossale condizione di pace, riconoscendosi ad opera di Leonardo, in contrasto drammatico, la volontà di una vittoria sul Fato e sul Destino. Si sarebbe poi letto nel *Fuoco*:

l'acqua, la melodia dell'acqua [...]. In lei, nel puro elemento, si compirà l'Atto puro che è il fine della tragedia nuova. Su la sua acqua gelida e chiara si addormenterà la vergine destinata a morire «priva di nozze» come Antigone. [...] L'Atto puro segna la sconfitta dell'antico Destino. [...] Il Fato mostruoso è vinto, là, presso i sepolcri ove discese la stirpe di Atreo, innanzi ai cadaveri stessi delle vittime. [...] Colui che si libera con l'Atto puro, il fratello che uccide la sorella per salvare la sua anima dall'orrore che stava per afferrarla, ha veduto veramente la faccia di Agamennone! (D'Annunzio 2013b, 188-9)

Ma era veramente così? Certo, in d'Annunzio agiva l'intento artistico di «creare una disponibilità» nello spettatore - attenta e partecipe - all'imporsi del mito in età moderna, secondo l'interpretazione che Stelio Effrena avrebbe poi dato della stessa *Città morta*. Cosa ispirava, del resto, la figura della Foscarina a Stelio? Del tutto plausibilmente, la creazione di Persefone, la tenebrosa divinità del sottosuolo, rapita alla luce e alla vita. Stelio

ci introduce infatti nel suo laboratorio alchemico, nella fornace delle sue carte, nelle vampe accese del suo immaginario, scatenato un giorno prodigiosamente proprio da un gesto della notturna attrice. E il gesto con cui la donna, una sera d'autunno, commiatata Effrena sulla soglia «d'una stanza dove non erano ancora accese le lampade», e in quello stesso attimo nella mente dell'artefice si desta la figura che «vi giaceva [...] avviluppata». Il piccolo cenno agisce in profondità, diviene il congedo lacrimoso dall'esistenza reale dell'eroina, prossima a confinarsi per sempre nei fantasmi malinconici di quella penombra che è l'arte. (Puppa 2015, 99)

V'è di più:

Sepolta viva, dunque, la Foscarina [...] pare risucchiata dal buio dell'Erebo, al di là dell'imene che separa i due luoghi, il quotidiano e il metafisico, il profano e il sacro. La serie vertiginosa di mutazioni, dalla Duse a Foscarina a Persefone, ruota in se stessa e la larva che domanda di uscire, di mostrarsi quale immagine poetica è contigua al segreto tabuizzato nel ciclo incestuoso degli Atridi, svelato minacciosamente all'archeologo Leonardo, a sua volta prolessi fragile dello stesso Stelio, così come Venezia per il suo ambiente rigogliosamente putrescente e la moderna 'città morta' nel *Fuoco*. (99)

Nell'epilogo si sommuoveva pure un senso di drammatico smarrimento dei due personaggi maschili, i quali restavano inebetiti sulla scena, a fronte del cadavere di Bianca Maria; a sua volta, inciampando quasi nel corpo di Bianca Maria, tastandone poi sconvolta il volto cadaverico - così come nell'incipit della tragedia aveva lambito con le palme delle mani il proprio volto -, Anna recitava conclusivamente «Vedo, vedo». Era una visione, la sua, che aveva il senso di un evento prodigioso oppure di un evento sospeso nella dimensione del sogno,⁷ quel sogno così frequentemente evocato nel corso dei dialoghi tra lei e Bianca Maria: un guardare fino in fondo una tragedia umana più con gli occhi della mente che con quelli della fronte, restando gli altri due personaggi, Leonardo e Alessandro, drammaticamente inerti e vittime mute di uno smarrimento muto e profondo, tutto moderno.

Bibliografia

- Andreoli, A. (2013). «Il poeta, la folla e l'attrice divina». D'Annunzio 2013a, XI-LXXIX.
- Basile, B. (2003). *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*. Roma: Salerno.
- Baudelaire, C. (1980). *I fiori del male*. Introduzione di G. Macchia. Milano: Rizzoli.
- Bologna, C. (1992). *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: il Mulino.
- Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio-Hérelle*. Lanciano: Carabba.
- Conti, A. (1897). «Recensione a *La città morta*». *Il Marzocco*, 23 gennaio.
- D'Annunzio, G. (1897). «La rinascenza della tragedia». *La Tribuna*, 2 agosto.
- D'Annunzio, G. (1898). *La città morta*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (2003). *Scritti giornalistici*. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori. I Meridiani.

⁷ Per la «seduzione» del sogno in d'Annunzio rinvio a Pupino 2002, 253 ss.

- D'Annunzio, G. (2013a). *Tragedie, Sogni e Misteri*. 2 vols. A cura di A. Andreoli. Con la collaborazione di G. Zanetti. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio, G. (2013b). *Il fuoco*. A cura di P. Gibellini. Milano: BUR.
- Erspamer, F. (1985). *La parola a teatro. Ritorno alla città morta*. Pisa: Giardini editori e stampatori.
- Gallini, C. (1983). *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*. Milano: Feltrinelli.
- Getto, G. (1972). «La città morta». *Lettere italiane*, 24(1), gennaio-marzo, 45-96.
- Gibellini, P. (1985). *Logos e Mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Olshki.
- Gibellini, P. (2013). «Introduzione». D'Annunzio 2013b, I-XVI.
- Guidotti, A. (2016). «Gabriele d'Annunzio e la riflessione sul teatro tragico del primo Novecento». Guidotti, A., *Forme del tragico nel teatro italiano del Novecento. Modelli della tradizione e riscritture originali*. Pisa: Edizioni ETS, 15-35.
- Lorenzini, N. (1984). «La città morta: 'fiction de soif et d'or'». *Lettere italiane*, 36(2), aprile-giugno, 199-218.
- Mastromarco, G.; Totaro, P. (2008). *Storia del teatro greco*. Bagno a Ripoli (FI): Le Monnier.
- Morasso, M. (1897). «Un colloquio con Gabriele D'Annunzio». *La Gazzetta di Venezia*, 18 ottobre.
- Oliva, G. (1992). *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia.
- Oliva, G. (a cura di) (2002). *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*. Con la collaborazione di M. Paolucci. Lanciano: Carabba.
- Pappalardo, F. (1988). «Il mito e lo spettacolo. Sul *Fuoco* di Gabriele D'Annunzio». Pappalardo, F. (a cura di), *La torre abolita. Saggi sul romanzo italiano del Novecento*. Bari: Dedalo, 13-48.
- Pirandello, L. (1993). *Verga e D'Annunzio*. A cura di M. Onofri. Roma: Salerno.
- Pirandello, L. (2006). *Saggi e interventi*. A cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani. Milano: Mondadori.
- Pupino, A.R. (2002). *D'Annunzio. Letteratura e vita*. Roma: Salerno editrice.
- Puppa, P. (2015). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Bologna: Cue Press.
- Puppa, P. (2018). «Pirandello vs D'Annunzio». *Archivio d'Annunzio*, 5, 51-9. <http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2018/05/006>.
- Rella, F. (1981). *Miti e figure del moderno*. Parma: Pratiche editrice.
- Russo, L. (1938). *Gabriele D'Annunzio. Saggi tre*. Firenze: Sansoni.

