

Nel laboratorio della *Città morta* di Gabriele D'Annunzio

Fulvio Senardi

Facoltà di Lettere, Zagreb

La *Città morta*, ad un importante crocevia dell'opera di D'Annunzio, pur rappresentando il frutto più emblematico delle strategie mimetiche dell'autore, pronto a calcare ogni maschera per una sicura garanzia di successo, permette la maturazione delle sue più autentiche inclinazioni. Non senza che questo provochi appariscenti lacerazioni nel tessuto drammaturgico, vanificando ogni strategia di senso.

I

Anche una lettura solo frettolosa non manca di cogliere l'anima antica della *Città morta*, la pièce d'esordio di D'Annunzio drammaturgo, ultimata alla fine del 1896 ma rappresentata solo un anno dopo a Parigi, nel gennaio 1898 (e molto più tardi in Italia, addirittura nel marzo 1901).

L'ambientazione ellenica e l'intreccio, che mette in scena un poeta e un archeologo, impegnati in una campagna di scavi nell'«Argolide sitibonda» (con trasparente allusione a Schliemann, la cui autobiografia *Ilios* era stata ripubblicata postuma nel 1892) rimandano in modo esplicito all'universo classico, a quel filone del mito e della tragedia che attraversa come un fiume carsico tutta la tradizione occidentale venendo a tratti fruttuosamente alla luce: una relazione privilegiata che la collocazione temporale delle vicende (la contemporaneità) non incrina, perché Alessandro e Leonardo, innamorati entrambi, ma di passione incestuosa il secondo, della giovane Bianca Maria (che dovrà morire «per salvare la sua anima dall'orrore che stava per afferrarla», V, 1*) mancano di una esplicita identità storico-sociale e vivono come al di fuori del tempo, affacciati su un mondo di antiche leggende, e di polvere e di rovine che pian piano avvelena le loro esistenze, subordinandole a passioni torbide e incontrollabili, piegandole a devastanti insorgenze dell'istinto.

* Tutte le citazioni della *Città morta* provengono dall'edizione «Oscar Mondadori», Milano, 1975, che riproduce esattamente la «ne varietur».

Il riferimento all'atto e alla scena segue immediatamente ogni passo citato.

Una nostalgia dell'antico che a tutta prima colpisce in un autore come D'Annunzio, che ha abituato il suo pubblico a temerarie sortite nei territori tematici ed espressivi della modernità. Certo, la *Fin-de-siècle* si appropria, magari attraverso il filtro parnassiano, di molti motivi della classicità, ma ci sono ben altre cose da ricordare, per spiegare la nuova intonazione, più vicine alle esperienze concrete di uno scrittore camaleontico e opportunista come altri mai, in una fase fondamentale, negli anni conclusivi del secolo, della sua maturazione di uomo e letterato (e basterebbe solo pensare alla travolgente passione per Eleonora Duse, che sicuramente contribuisce a indirizzare verso le scene l'attività del narratore): è il momento della stesura del *Fuoco*, con quell'Effrena così carico di velleità tribunicie da irrigidire il romanzo in un interminabile comizio, dell'avvicinamento al mondo della politica, che culminerà nell'elezione a deputato (1897), del viaggio egeo, vissuto, nell'auto-affabulazione almeno, con l'accesso stupore di chi si sente protagonista di una sacra agnizione. Sarà allora che, ritornato in terra italiana nel settembre 1895, D'Annunzio scriverà a Treves: «il mio lungo e vago sogno di dramma - fluttuante - s'è infine cristallizzato. A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la porta dei Leoni. La forma del mio dramma è già chiara e ferma. Il titolo: *La città morta*».¹

Accenti trionfali che suggellano un'esperienza, il riconoscimento nell'Ellade della propria vera patria ideale, di cui è Alessandro nella *Città morta* a offrire la piena misura, in una evocazione di tono quasi estatico che si anima infine in una squillante invocazione di vita: «Io navigava per la prima volta dalla Puglia verso le acque della Grecia (...) M'ero addormentato sul ponte, con la faccia rivolta alle stelle nella notte d'agosto. Lo strepito delle catene nelle escubie mi risveglio all'alba, quando la nave era già ferma (...) Tuttora supino io non vedeva se non le cime favolose nel muto pallore del cielo; ma dai porti veniva il canto dei galli: un canto agile e fiero, d'incessanti richiami e d'incessanti risposte, che empiva solo il silenzio della chiostra sublime. Ah, mai mai dimenticherò le promesse di gioia che fece alla mia vita nuova, in quel luogo e in quell'alba, il canto animatore!...» (II, 1).

Ma c'è di più negli anni frenetici che vedono l'esordio del drammaturgo: la scoperta di Nietzsche che invoca la rinascita della tragedia dal tirso di Dioniso, un messaggio da cui D'Annunzio trae alimento per slanciarsi dal vicolo cieco della *Décadence* verso ideali di «vita ascendente», l'esaltazione per Wagner, che gli suggerisce un'idea di teatro come spettacolo di massa, quasi la forma moderna di un ipnotico culto misterico, l'interesse per Carlyle e Barrès, per autori cioè che rivendicano all'arte, in polemica contro i superbi eremiti delle torri d'avorio, una funzione transitiva e propositiva.

Passioni fulminee, infatuazioni forse superficiali (come molto in D'Annunzio che in perenne crisi di crescita attraversa di corsa 50 anni di cultura europea senza il tempo e la pazienza per assimilazioni veramente meditate) ma, nondimeno, lievito vitale di quel processo che fa di lui l'interprete più complesso e più fortunato delle inquietudini e delle velleità dei ceti borghesi. E, sullo sfondo di questo pulviscolo in lenta aggregazione, stimolo irresistibile per un intellettuale che voleva chiudere i conti con il cosmopolitismo *Fin-de-siècle* per prendere da Vate della terza Roma il suo posto di «I Poeta n° 2 d'Italia»² (come avrebbe scritto sarcastico Pascoli nel 1901) la

¹ Citato in V. Salierno, *D'Annunzio e i suoi editori*, Milano, 1987. P. 67.

² Cfr. G. Pascoli, *Lettere a A. Castelli*, Milano, Mondadori, 1968. P. 208.

sollecitazione del classicismo carducciano, sinonimo di forza morale e di buon gusto, tentativo riuscito di rimodellare sul calco dell'ideologia e delle inclinazioni del pubblico borghese quella tradizione che esso sentiva come autenticamente nazionale e pienamente consona alla sua vocazione moderata.

Un classicismo, bisogna aggiungere, che per D'Annunzio, in questa fase, non è altro che un conduttore tematico, un'aura di prestigio, dal momento che *Città morta*, disseminata di fermenti trasgressivi (e viene da pensare all'aspra torsione vitalistica che subiscono le icone del classico in Klimt e Hofmannstahl) è ciò che di più lontano si può immaginare, nei suoi cupi scenari d'incubo, dalle oleografiche e rassicuranti primavere elleniche di Papà Carducci. Senza che tuttavia sfuggisse allo scrittore poco più che trentenne ma già protagonista a pieno titolo della nascente industria culturale, il valore strumentale del codice classico, chiave d'accesso alle menti e ai cuori dei lettori di fine Ottocento.

A confermare l'attualità dei modelli antichi agli occhi di chi stava puntando sul teatro tutte le sue carte di autore di successo, contribuivano d'altronde anche i drammaturghi di più oltranzista modernità: non rivendicava Maeterlinck proprio nel nome di Eschilo (e di Ibsen!) la necessità di rinnovare l'arte scenica facendo emergere «par dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée»?³ E, in un ambito di gusto completamente diverso, non era stato forse Antoine, il più coerente dei registi di impostazione naturalista, a celebrare il III atto di *Spettri* paragonandolo alla tragedia greca, facendo così capire come essa rappresentasse per tutte le poetiche drammaturgiche il naturale ed ineguagliabile paradigma di ogni forma d'arte teatrale?

Guadagna evidenza poi, proprio in questi anni, a indicare concrete possibilità operative, l'esempio offerto dal teatro d'Orange, dove viene realizzato il più celebrato esperimento transalpino di rivisitazione del repertorio classico in funzione anti-naturalistica; un evento a cui D'Annunzio si richiama esplicitamente nell'intervista concessa a Mario Morasso per la «Gazzetta di Venezia» (18. X. 1897), fondamentale per chiarire il suo progetto di un teatro di festa e di rito da edificare alle porte di Roma (nel *Fuoco* verrà indicato invece il Gianicolo), una sorta di Bayreuth mediterranea e solare, venata d'alloro e di mirto (mentre nulla invece lascia pensare ch'egli avesse presenti, progettando la resurrezione della tragedia, le opere classicistiche del Cossa, o quel suo *Nerone* almeno, che Salvini e Novelli avevano portato al successo, in diverse riprese, sulle scene di fine Ottocento).

«Noi consacreremo un tempio alla musa tragica», sono parole di D'Annunzio, «sulle rive del lago tra gli olivi, tra i fichi, tra le viti, tra le piante i cui rami contorti imitano le convulsioni delle Menadi. Noi vorremmo così richiamare l'origine rurale del dramma, la natività della tragedia dal ditirambo, il creatore impulso delle energie terrestri al ritorno della primavera»;⁴ come si vede trovano qui piena giustificazione, in nome della «musa tragica», di un riconquistato rapporto cioè con la grande tradizione della tragedia (sollecitato però da istanze di pressante attualità: l'intuizione nietzschiana

³ M. Maeterlinck, *Le Tragique Quotidien*, in *Le Tresor des Humbles* (1896), ora Bruxelles 1986, p. 101.

⁴ L'intervista si legge completa in N. Cimmino, *Poesia e poetica in G. D'Annunzio*, Firenze, 1959.

dell' «origine (...) dionisiaca del dramma») le caratteristiche strutturali della *Città morta*: i cinque atti, il rispetto delle Unità, la catastrofe fuori scena, come pure, nella sua natura derivata, la curiosa reinterpretazione dannunziana della catarsi, che egli trasforma come si vedrà in uno snodo tematico di valore esemplare. Ed è solo quest'ottica restitutiva che giustifica la presenza, nel dramma, del personaggio stucchevole e convenzionale della nutrice.

Per sovrappiù, a marcare in modo ancora più netto la collateralità della *Città morta* con il grande teatro attico, vibra pressante e continuo all'interno del testo (fino all'esplicito della citazione) l'eco dell'*Antigone* e dell'*Agamennone*: un bel passo avanti in termini di suggestione e allusività rispetto al progetto, esposto a Morasso, di far precedere la recitazione della nuova tragedia della scena di Cassandra dell'*Agamennone* e dalle due scene principali dell'*Antigone*, dove il proposito di garantire «una più intima e completa comprensione della *Città morta*» veniva affidato ad uno stratagemma meramente meccanico.

Ma, se le cose stanno così, come la mettiamo con quell'invito a «être absolument moderne» con cui Rimbaud indicava la strada a tutta la letteratura a venire? In che modo i coturni trasformano la fisionomia del più aggiornato interprete italiano della *Décadence*? Che D'Annunzio, per una volta, si sia deciso a stupire recuperando la tradizione, invece che sposando la causa dell'innovazione? Di fatto, va sottolineato con energia, non c'è palinodia nella sua nuova poetica, e rimane in fondo lettera morta il suo proposito di far rivivere gli antichi eroi «col tremendo soffio a loro infuso da Eschilo, enormi e sanguinosi come gli sono apparsi nell'Orestide (...)» (*Città morta*, I, 4). Lo nota, acuto e malevolo com'è suo stile, il Marinetti di *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*: i personaggi della *Città morta*, sostiene, «qui devraient et voudraient vivre une vie sanglante et passionnée (...) arrivent sur la scène en chancelant, ivres de nuances, en s'appuyant gravement sur des images, comme sur des fragiles cannes de cristal, absolument incapables de nouer un drame humain.»⁵ Come a dire che l'ambizione di rappresentare un'umanità resa aspra e predace dal sole e dalla polvere di Micene veniva invece vanificata dalla natura stessa dei personaggi, creature fragili ed esitanti, affaticate da memorie e presagi, sempre sul punto di perdersi in fin troppo eleganti divagazioni metaforico-musicali.

Viene così chiarito una volta per tutte il carattere ancipite, la dimensione di intima contraddittorietà del dramma, che vira le suggestioni classiche nel cui nome è nato verso il Simbolismo e la *Fin-de-siècle*, Schopenhauer e i dilemmi del pessimismo moderno, mentre fa intanto balenare le scaglie di una concezione attivistica ed impegnata dell'arte, dove un'inclinazione del tutto spontanea (quel nietzschianesimo congenito e naturale confessato in una lettera a Morello dell'ottobre 1895) si affida per la maturazione ad aggiornati apporti culturali.

Dei vari volti celati dietro la maschera d'Atreo, quello di Schopenhauer è certamente uno dei più appariscenti: se D'Annunzio è del tutto estraneo all'afflato metafisico della sua filosofia, nella quale l'arte (con la tragedia al vertice della gerarchia, subito dietro la musica) assume la funzione di farmaco contro il dolore dell'esistenza, di antidoto al veleno della volontà, non esita però a servirsene per dare alla tragedia un

⁵ F. T. Marinetti, *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*, Paris, Sansot, 1908, p. 37.

taglio alla moda e far vibrare di prestigiosi echi filosofici uno dei motivi che la sostanziano (la rinuncia in contrapposizione alla forza affermativa della volontà).

Ne nascono così passi di intonazione assolutamente inconfondibile: si pensi soltanto a certe uscite di Anna, il più complesso personaggio femminile, disposta al totale sacrificio di sé purché l'artista possa ancora svolgere la sua funzione consolatrice a beneficio dell'umanità. «Che è la mia tristezza solitaria», dichiara alludendo alla nuova passione di Alessandro, «in confronto dell'infinito dolore cui egli potrà dar tregua con le rivelazioni della sua arte pura?» (III, 2). Non possiede infatti la poesia, come la musica, come il mormorio della natura, come la carezza di una voce amica, la virtù di «calmare l'angoscia e di largire l'oblio»? (III, 3).

Espressioni assolutamente tipiche che ci fanno subito pensare, ed è più che un'ipotesi, alla *Beata riva o trattato dell'oblio*, il saggio di estetica di Angelo Conti, l'amico schopenhaueriano, colui che traghetta D'Annunzio sulle sponde impervie del continente filosofico e cerca di virarne verso la «bontà» l'incipiente inclinazione nietzschiana.

Altrettanto rappresentata un'idea dell'arte di segno opposto, destinata a guadagnare sempre più spazio nelle opere successive perché dà compiuta espressione al fondamento egotistico, agonistico e sensuale della personalità di D'Annunzio: la poesia vi figura come un esaltante fuoco spirituale (l'ebbrezza dionisiaca di Nietzsche), che riverbera impetuoso sulla vita e anela convertirsi, scendendo nel mondo delle esigenze pratiche e delle finalità concrete, in gesto imperioso, risoluzione eroica, tramite autoritario di proselitismo subordinato. Una fiammata panica che solleva l'io, divinizzandolo, oltre le morte gore del decadentismo, al di sopra delle censure borghesi e lo rende indifferente, in nome dell'istinto, a tutto ciò che può ostacolare il suo libero espandersi. Come dichiara enfatico Lucio Settala, lo scultore, in quell'opera successiva, *La Gioconda*, che più esplicitamente prende in esame i problemi dell'arte: «La bontà! La bontà! Credi tu dunque che il lume debba venirmi dalla bontà e non da quell'istinto profondo che volge e precipita il mio spirito verso le più superbe apparizioni della vita?» (II, 1).

Che è come ribadire, ma in termini nuovi, l'interscambiabilità di arte e vita (perché un concetto assai caro al D'Annunzio «decadente» viene riproposto al di fuori di ogni prospettiva dandistica, in un'ottica che considera il mondo piuttosto una preda che un palcoscenico), destinate a mescolarsi e a potenziarsi in una rossa fiammata di vita predace, che annulla ogni limite, brucia ogni rinuncia: un intreccio di attivismo estetizzante e di oltranza egotistica che è il vero terreno di cultura dell'idea di superuomo.

Quanto di ciò sia presente nella *Città morta* e come si articolino tali tematiche verrà mostrato nelle pagine che seguono; per ora basterà ricordare che soltanto in *Maia* (1903), al termine di una lunga e faticosa parabola evolutiva, D'Annunzio sarà in grado di fondare un'estetica dell'impegno, intrisa di sollecitazioni politico-civili che rispecchiano la vita violenta di una nazione immatura ma megalomane; mitizzando la moderna realtà industriale, l'araldo della decima Musa, Energéia, saprà allora forgiare trascinanti idee-guida, attivismo, volontarismo, istintualità, estetismo, come sostanza spirituale del suo bellicoso e ormai snaturato carduccianesimo di frontiera: «navigare necesse est», annuncia infine D'Annunzio, alla conclusione del suo viaggio tra omerico

e dantesco, risoluto a cavalcare, come araldo di ebbrezze vitalistiche, l'onda montante del nazionalismo.

La fisionomia perplessa di questo classicismo, lacerato tra una vocazione filologica e restitutiva (nei termini storicamente determinati di cui s'è detto) e un bisogno dichiarato di nuovi orizzonti e di aperture alla più estrema modernità, si riconosce anche nelle non rare uscite esegetiche che accompagnano gli esordi teatrali.

Scrivendo al Pozza, un critico non certo sordo al fascino del teatro nordico, D'Annunzio parla apertamente di «simboli» (siamo nei giorni della Prima milanese della *Città morta*, nel marzo 1901): «nella mia tragedia» afferma, parafrasando le dichiarazioni di Maeterlinck a Huret, «tent(o) di rappresentare le forze elementari che operano tra la successione degli eventi. In alcune pagine del *Fuoco*», continua «io ho espresso non senza chiarezza e non senza severità l'intenzione del mio sforzo. Ma vi confesso che ho veduto sorgere i simboli della mia opera quando essa era compiuta»⁶ (il Vate, come si conviene, parla per enigmi e, invasato dal dio, è inconsapevole delle verità che rivela).

Eppure, qualche tempo prima (nel 1899 per l'esattezza), suggerendo all'amico Angelo Conti gli argomenti giusti per rintuzzare le «asinerie» di un certo «Cyrus» sulla «Tribuna», aveva invece rivendicato l'integra sostanza ellenica del *Sogno* autunnale, sulla base dell'«analogia del procedimento usato da Eschilo nella scena di Cassandra e quello usato da me in questo *Sogno* (progressione dell'ansietà)», del «ritrovamento della paracatolagé (recitativo, declamazione accompagnata dalla musica) nel monologo iniziale di Gradeniga», della somiglianza, infine, «tra la favola di Pantèa e quella di Elena greca (in entrambe la guerra scoppia per un fatto sessuale, in entrambe la fatalità sanguinaria del desiderio trascina gli uomini alla distruzione)».⁷

Si può ancora conclusivamente ricordare come, molti anni dopo (nel 1921 per l'esattezza), in un contesto poetico-ideologico molto diverso, cronologicamente e psicologicamente lontano dai suoi primi cimenti teatrali, alleggerito dal peso di dover a tutti i costi dimostrare la coerenza rivoluzionaria dell'«atto puro» di Leonardo, D'Annunzio ritornasse sulla *Città morta* per evidenziare con tagli e ritocchi una linea di significato, quella più fedele ai modelli antichi, dove Bianca Maria appare, come Antigone, un'innocente vittima del Fato;⁸ interpretazione al limite già possibile nel testo del 1896 («Bianca Maria - Ma Leonardo (...) mi diceva ridendo: - Tu sembri la vergine Ifigenia sul punto d'esser tratta al sacrificio!» - I, 1) dove però la concentrazione sperimentale di contrastanti sollecitazioni etico-ideologiche rende difficile individuare una limpida ed univoca condizione di senso.

⁶ D'Annunzio a G. Pozza, in G. Pozza, *Cronache drammatiche*, Vicenza, 1971. P. 347.

⁷ G. D'Annunzio, *Lettere a A. Conti*, in «Nuova Antologia», genn.-febb. 1939, p. 26.

⁸ Lo ha messo in evidenza R. Lelièvre, *Des Vers Français «Inédits» de G. D'Annunzio*, in «Revue de Littérature Comparée», giugno-sett. 1955.

II

La rapida panoramica delle pagine precedenti ci ha permesso di individuare i nuclei intorno ai quali dovrà aritcolarsi l'analisi critica; il compito che ora ci attende, chiarito il complesso rapporto che *La città morta* intrattiene con la tradizione tragica, è quello di sondare il suo appariscente versante simbolistico, proprio là dove essa esprime, con ostentazione quasi sfacciata, la propria intenzionalità polemica.

Per D'Annunzio, schieratosi decisamente sul fronte dell'«idealismo»,⁹ il nemico da battere è in primo luogo la concezione dell'uomo del positivismo e il variegato ventaglio delle poetiche del realismo, ed è in questa «crociata» che impegna tutte le sue forze; senza che ciò significhi rinunciare ad uno sforzo di mediazione tra i gusti del pubblico nazionale (ecco una delle funzioni del codice classicistico) e la sua intraprendenza di sperimentatore.

Su quanto *La città morta* debba al simbolismo la critica ha già da tempo richiamato l'attenzione, almeno in quel suo settore più interessato a rivendicare al teatro di D'Annunzio una posizione «forte», un ruolo marcatamente innovativo nei confronti della tradizione del teatro borghese.

Giovanni Getto, per esempio, ha inteso sottolineare «la rottura clamorosa» operata dalla *Città morta* nei confronti della drammaturgia contemporanea, soprattutto per quanto riguarda la concezione dei personaggi, dal momento che, per ciascuno di essi, «accanto allo sviluppo di uno schema essenzialmente strutturato sulla psicologia e a una variazione di rapporti in ordine agli elementi cosmici con prevalenza caratterizzante (...), si pone una cifra figurativa, una costante emblematica».¹⁰

Sia pure con esiti opposti sul piano valutativo, concorda nella sostanza Eurialo de Michelis che rileva, nel capitolo sulla *Città morta* del suo enciclopedico *Tutto D'Annunzio*,¹¹ come il dato paesaggistico e le notazioni ambientali siano tanto prevaricanti da spezzare addirittura la battuta da un personaggio all'altro, come se, contro ogni verosimiglianza psicologica, tutti recitassero un copione collettivo. Coerentemente d'altronde con il progetto di D'Annunzio che, nel *Fuoco*, (ma fra tante e contraddittorie enunciazioni) esprime la speranza che le sue «creature fossero sentite palpitare nel tormento delle forze selvagge, dolorare al contatto con la terra, accomunarsi con l'aria, con l'acqua, col fuoco, con le montagne, con le nubi, nella lotta patetica contro il Fato che deve essere vinto»: ¹² un passo dove motivi di ascendenza simbolistica, la ricerca cioè di uno stato di ingenuità che faccia del poeta il tramite della rivelazione della natura, si sposa di nuovo ad un tema di radice classica, la lotta dell'eroe contro il fato, proprio quel tema nel quale i filologi dell'Ottocento, attirandosi sul capo i fulmini di Nietzsche (si legga il capitolo XXII della *Nascita della tragedia*), individuavano il carattere tipico della tragedia.

⁹ «Io adopero la parola idealismo», così Butti, ma interpretando un sentire comune, «a significare due fatti: la coscienza e la curiosità che l'artista creatore ha dell'Inconoscibile (...), la necessità che a centro dell'opera creata sia posta un'idea eccelsa». In U. Ojetti, a cura di, *Alla scoperta dei letterati* (1895), ora Firenze, 1946. P. 158.

¹⁰ G. Getto, *La città morta*, in *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta-Roma, 1976. Pp. 238-9.

¹¹ E. de Michelis, *Tutto D'Annunzio*, Milano, 1960. P. 179.

¹² G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, 1967, pp. 157-158.

Ma ciò che più importa chiedersi, per ricondurre la fisionomia complessa e contraddittoria del dramma ad un organico disegno progettuale, è a quali specifici modelli contemporanei guardasse D'Annunzio, drammaturgo ai primi passi, per un'opera che non voleva e non doveva vivere soltanto del rapporto allusivo con la tradizione antica. E dove, in effetti, mostrasse la bussola del poeta, non sempre agevole da seguire nei suoi bruschi spostamenti, lo rivela una preziosa pagina di Gide, con il quale, nel dicembre del 1895 al «Gambrinus» di Parigi, pochi mesi dopo la sosta fatale presso la Porta dei Leoni, D'Annunzio scambia qualche battuta, diligentemente annotata dallo scrittore francese.

Sono osservazioni che vanno riportate perché anticipano e confermano ciò che mostrerà l'analisi testuale: prima di accennare ai suoi progetti (un dramma moderno di forma antica, che rispetta le tre unità, suscitato dalla suggestione della lettura di Sofocle a Micene), D'Annunzio si lascia sfuggire qualche giudizio sul teatro contemporaneo cui non sarebbe forse da attribuire troppa importanza se non rivelasse, magari in forma litotica, i nomi dei suoi ispiratori. Maestri avversi, lascia capire il poeta, che affetta una indipendenza che la pagina smentisce: «Il n'aime pas beaucoup Maeterlinck», annota Gide, «dont la langue lui paraît trop simple. Ibsen lui déplait par - son manque de beauté-». E, ancora, citando l'ospite italiano, «que voulez-vous, dit-il comme pour s'excuser: je suis Latin».¹³

L'accostamento del drammaturgo fiammingo al norvegese, oltre a mostrare un occhio sicuro nell'individuare chi vale, chi ha veramente qualcosa da dire, è bene in tono con il clima della bancarotta del naturalismo: mentre tramonta l'astro di Zola, su un mondo ormai ostile al suo messaggio sorgono, a illuminare le scene di fine Ottocento, le stelle di Maeterlinck e di Ibsen, i dioscuri di una nuova concezione dell'arte. Come aveva d'altronde chiarito Edouard Schuré in alcuni saggi di larga risonanza apparsi sulla «Revue de Deux Mondes»: nella sua interpretazione Maeterlinck si profilava come il poeta del sogno e dell'ineffabile, Ibsen nelle vesti del profeta della volontà, e proprio dalla sintesi delle loro poetiche sarebbe potuta nascere, pensava lo studioso, l'arte drammaturgica del futuro.

Nessuna sorpresa quindi che anche i letterati italiani, attenti alle novità di Parigi come il nocchiere al faro che mostra la via, incominciassero a interessarsi a questi due personaggi, sia in luce critica sia, più raramente, con finalità operative; cadendo magari vittime di vistosi malintesi, proprio mentre aprivano coraggiosamente la strada alla penetrazione in Italia della più alta ed originale drammaturgia europea. Così, se Fabris metteva in luce una non consueta intelligenza critica sottolineando su «Vita Nuova», contro il piatto realismo di Zola, la profondità dei caratteri e la forza analitica di Ibsen,¹⁴ Angelo Orvieto, invece, molto più convenzionalmente, stringeva in un solo abbraccio sul «Marzocco» (sono tutte riviste di orientamento «idealista») «il vaporoso e poetico misticismo norvegiano e belga»,¹⁵ offrendo una chiave di lettura di affrettato globalismo. Una trappola nella quale cadrà anche l'altrimenti lucido Morasso che, in

¹³ A. Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, 1960. P. 62.

¹⁴ Di Andrea Fabris e dei suoi contributi ibseniani del 1889 si legge in G. Oliva, *I nobili spiriti*, Bergamo, 1979. Pp. 83, 84.

¹⁵ Cfr. R. Contarino, *Il primo «Marzocco» (1896-1900)*, Bologna, 1982. P. 120.

pagine di cauta disponibilità nei confronti di D'Annunzio («la sola tragedia moderna è quella simbolica, in cui ci sia l'avventura non di un individuo (...) ma di un'idea, di un tipo in cui si compendia la moltitudine»)¹⁶ ribatte lo stesso tasto senza tentare un'esegesi più penetrante, proprio quando ormai molte voci, nel quadro di un progetto ideologico poco tenero verso derive mistiche o elegiache, si levavano a rivendicare la superiorità del simbolismo possente ed individualistico di Ibsen sui delicati arabeschi di Maeterlinck; Corradini, per esempio, teso fin dall'ultimo decennio dell'Ottocento a preparare con sforzo coerente quel clima di esaltazione nazionalistica che celebrerà nel superuomo il suo eroe prediletto.

D'Annunzio intanto tace e lavora, ma gli occhi, per quanto ci è dato di capire, sono rivolti a Maeterlinck, al nuovo Shakespeare dell'Europa moderna, come aveva trionfalmente dichiarato il critico teatrale del «Figaro», ed è ispirandosi alla sua poetica che indirizza l'esordio teatrale. A ben ragione, bisogna aggiungere, perché intenzionato a parlare nella sua lingua al pubblico di aggiornata cultura e di raffinata sensibilità del *Théâtre de la Renaissance*, egli non doveva che perfezionare un rapporto di scrittura attivo fin dal *Poema paradisiaco*, dove aveva abilmente ritessuto stlemi maeterlinckiani, adattandoli ed un gusto di illanguidita sensualità. Inoltre, a voler ragionare utilitaristicamente, la formula di Maeterlinck appariva più semplice e maneggevole di quella di Ibsen, più adatta insomma ad un piccolo cabotaggio imitativo del «verismo», ma «sulla linea di Dante» (l'espressione appartiene a Slataper)¹⁷ del norvegese.

Ecco che, sullo stimolo dell'ultima infatuazione, anche D'Annunzio finisce per entrare in contatto con l'universo multiforme e contraddittorio degli esperimenti scenici dell'avanguardia parigina, partecipando da appartato compagno di strada alla stagione intensa ed effimera del teatro simbolista.

Diafana infiorescenza sbocciata sui detriti del naturalismo, frutto nutrito di tutti gli umori del sincretismo spiritualista della *Fin-de-siècle*, il teatro simbolista nasce con l'ambizione di realizzare «una drammaturgia fundamentalmente poetica (...) svincolata dalla tirannia del reale, spaziente sul mistero e sul soprannaturale», caratterizzata da uno stile intessuto di «toni immaginifici e musicali, ricchi di sonorità allusive».¹⁸

Fenomeno importante dove D'Annunzio, ansioso di allontanarsi dalle secche del Decadentismo interpretandone magari le ultime estenuazioni, attinge non poche delle veneri della sua prima maniera teatrale; con una operazione di studio e ricalco, sullo sfondo della solita febbrile esigenza di rinnovamento, non proprio facilitata dalla eterogeneità del repertorio del *Théâtre de l'Art* e del *Théâtre de l'Oeuvre*, le due istituzioni che soprattutto grazie alla figura animatrice di Lugné-Poe si assunsero il compito, nell'ultimo decennio del XIX secolo, di schiudere al pubblico parigino nuovi orizzonti artistici, nel segno di quel dramma di idee, ieratico e musicale, che Gustave Kahn aveva indicato, in una pagina famosa,¹⁹ come la speranza più sicura del teatro dell'avvenire.

¹⁶ M. Morasso, *L'imperialismo artistico*, Torino, 1903. P. 177.

¹⁷ S. Slataper, *Ibsen* (1912, I ed. 1916), Firenze, 1977. P. 154.

¹⁸ M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia (1890-1896)*, Roma, 1978, pp. 11, 12.

¹⁹ Cfr. G. Khan, *Un Théâtre de l'Avenir, Profession de Foi d'un Moderniste*, in «Revue d'Art Dramatique», 15. IX. 1889.

Un repertorio, bisogna specificare, caratterizzato da una entusiastica ma generica apertura al nuovo (che spesso è l'antico di dimenticati capolavori), nutrita di succhi polemici piuttosto che animata dalla ferma e discriminante consapevolezza della strada da battere (anche se, va ricordato, non è al testo ma all'interpretazione e alla messa in scena cui spetta sovente il compito di sperimentare un'inedita idea di teatro). Vi troviamo, insieme a Maeterlinck, presenza più che naturale, Hauptmann, Ibsen (tanto ricco però di venature realistiche da affascinare Antoine, fondatore del naturalistico *Théâtre libre*), Strindberg, la cui collocazione in area idealistica (mi riferisco al *Padre*) non sembra però per nulla pacifica e scontata, e accanto ad opere di vari autori della costellazione spiritualista (Dujardin, de Régnier, ecc.), *Ubu re*, che guarda al surrealismo, in forzata compagnia con capolavori di civiltà teatrali lontane nel tempo e nello spazio (*'Tis a Pity She's a Whore*, di J. Ford, *Sakuntala* di Kalidasa, ecc.).

A rendere più concrete proposte spesso vaghe ed indeterminate e ad offrire un discriminante termine di paragone contribuisce però presto un evento decisivo, che non si può certo mancare di ricordare in un discorso che ruota intorno a D'Annunzio: la rappresentazione parigina di *Pelléas et Mélisande* (1892) di Maeterlinck, che finalmente consegna ai fedeli del simbolismo l'atteso capolavoro, «la plus continuellement lumineuse réalisation d'art symbolique»²⁰ come dichiarava Vallette, con tono sprezzante verso la critica ostile.

D'un colpo Maeterlinck è sulla bocca di tutti (aveva già scritto però *La Princesse Maleine*, *L'Intruse*, *Les Aveugles*, ecc.) celebrato da critici e letterati per l'assoluta originalità del suo linguaggio drammaturgico: trame senza tempo né luogo, tanto semplici e banali da sfumare nell'astrazione, vera sfida alla poetica del declinante naturalismo («un arazzo lontano» definiva Mallarmé *La Princesse Maleine* in una lettera del 1890, «nei cui interstizi spira un vento d'aldilà»²¹); intrecci apparentemente ingenui, scanditi sul binomio amore-morte, che lasciano però scorgere quasi in filigrana il dramma eterno dell'esistenza, dominata da una forza che Maeterlinck chiama «fatalité», spiegando però subito che non si tratta del destino degli antichi, ma di qualcosa di più vago, informe, impersonale, universale: «une appellation provisoire», per farla breve, «accordée (...) à la misère générale et inexplicable de l'homme»,²² personaggi che hanno qualcosa di grave e di infantile, presentati sullo sfondo di scenari di elegante stilizzazione: la foresta, il mare, la sala di un palazzo. E, da luoghi tanto generici, metafore nella loro indeterminatezza della condizione umana, per bocca di personaggi diafani ed evanescenti, parole che chiamano gli spettatori a testimoni di una rivelazione mistica, li provocano lungo il filo di folgoranti intuizioni ontologiche, a interrogarsi sul loro destino di uomini.

È ancora Mallarmé nei ricordi di Pierre Louys, a darci la formula più perspicua di un procedimento di stile nello stesso tempo semplice e complesso, volano di una macchina semantica dalle articolazioni perfettamente calibrate: «Ce sont des mots à coté» egli spiega, «tous déviés un peu, qui par leur rencontre font entrer un spectre»;²³

²⁰ A. Vallette, «*Pelléas et Mélisande*» et la Critique Officielle, in «*Mercur de France*», luglio 1893, p. 241.

²¹ Cit. in P. Szondi, *Das lyrische Drama des Fin-de-siècle*, Frankfurt/Main, 1975. P. 354.

²² Cfr. B. Vedder, *Das symbolistische Theater M. Maeterlincks*, Frankfurt, 1978. P. 20.

²³ P. Louys, *Journal Intime*, Ginevra, 1973. P. 344.

definizione tra le più appropriate del simbolismo «anamorfico» del fiammingo e del segreto di un'arte risolutamente controcorrente rispetto al realismo borghese e ai turgori malati della scrittura decadente.

Sulle ceneri dell'estetismo *Fin-de-siècle*, negli spartiti fiabeschi di un teatro rivolto alle anime, si respira così una rinnovata spiritualità, s'intravede quell'apertura sul mistero dell'uomo che il naturalismo non aveva mai voluto cercare, allontanando da sé una generazione assetata d'assoluto. Tremanti all'ombra del mistero, sembra dirci Maeterlinck, viviamo tutti come i personaggi della *Princesse Maleine* minacciati da un'infausta cometa che solca orizzonti bagnati di sangue e di lacrime. Solo un arte di penombre, di timide interrogazioni, può aiutarci a cogliere la verità della condizione umana: «Une vérité cachée est ce qui nous fait vivre», scrive Maeterlinck nel suo saggio su Novalis (il poeta della notte, uno dei più amati dalla nuova generazione di mistici e visionari), «nous ne sommes qu'un mystère et ce que nous savons n'est pas intéressant».²⁴

Ma, per giungere al dunque dopo la lunga premessa, cosa rimane della poetica e dello stile di Maeterlinck nella rete di D'Annunzio? Soprattutto i segreti di laboratorio, quella capacità cioè, evidenziata da Mallarmé, di strutturare con mezzi semplicissimi meccanismi assai sofisticati di produzione di senso; sullo sfondo del tema del destino che D'Annunzio colloca a metà strada tra Maeterlinck e Schopenhauer e a cui affida la funzione di propiziare il connubio tra la sensibilità antica e quella moderna (senza rinunciare però, come si vedrà, a tentarne un ambiguo ribaltamento polemico): «Alessandro - Un turbine violento ci trascina verso non so qual termine. Siamo la preda d'una forza oscura e invincibile (...) un nodo orrendo s'è stretto ormai e bisogna reciderlo (...) E' venuto per ciascuno di noi il momento di guardare in faccia il Destino...» (*La città morta*, IV, 2).

E' soprattutto nelle ultime scene della tragedia che D'Annunzio mostra la sua subalternità nei confronti di Maeterlinck, le cui tecniche gli servono per incupire l'atmosfera drammaturgica, scandita da un susseguirsi di attese, inquietudini e paure, in modo da far balenare dietro la superficie delle cose la dimensione segreta del mistero. Leonardo e Bianca Maria, e siamo proprio nel nucleo più squisitamente maeterlinckiano della *Città morta*, sono scesi verso la fonte, ambiguo simbolo tempesta («Leonardo - Stasera non sarà troppo forte (l'odore dei mirti - FS) perché spira il vento che lo disperde», IV, 1).

Nella stanza dalla grande loggia, assiepata di «testimonianze d'una vita remota, vestigi d'una bellezza scomparsa» - didascalia, I, 1 - (e l'effetto è di un nitore neo-classico, quasi «sepulcrale» spiega D'Annunzio), compare Anna, la cieca, in preda ad un'«ansietà confusa»: «Dove vanno?», si chiede, «Non hanno risposto... (...) Pare che fuggano... Dove? ... Come mi batte il cuore!» (IV,2). La tensione si fa sensibile, il vento soffia più forte, l'atmosfera è infuocata, densa di attese senza nome («La nutrice - (...) soffia un vento caldo che solleva la polvere. Lampeggia verso il mare», IV, 2).

E' proprio Anna però, cieca di cecità veggente come l'Aieul dell'*Intrusa* o il Tiresia sofocleo a dare all'attesa ansiosa il senso di un destino. Il mistero è per lei quel doloroso

²⁴ M. Maeterlinck, *Novalis in Le Tresor des Humbles* (1896), ora Bruxelles, 1986. Pp. 89, 91.

labirinto dove l'anima visionaria trova le parole del vaticinio: «Anna- Senti? Senti, nutrice? Chi è che suona? Sembra un flauto (...) E' un'antica melodia che mi sembra d'aver udita, non so quando... (...) mi sembra d'averla udita in un tempo di cui non ho più memoria... E' come se tu mi raccontassi ora una di quelle tue antiche favole, nutrice. Quante cose, quante cose nel suono d'una piccola canna! Ho il cuore gonfio, nutrice, pesante come un macigno... Credi tu che essi l'abbiano incontrato il pastore? Dico: Bianca Maria e il fratello?» (IV, 2).

Lo spettatore, che ha seguito con ansia le battute spezzate e come trasognate di Anna, intuisce che l'incontro non è avvenuto e che la vicenda sta precipitando verso il suo tragico epilogo. Il canto del pastore, uno spunto del *Tristano e Isotta* (se ne ricorderanno perfino Giacosa e Illica nell'ultimo atto di *Tosca*) avrebbe forse potuto placare il tormento delle passioni rasserenando le anime con il suo fresco soffio catartico. Ma nulla di ciò è successo, e Leonardo e Bianca Maria sono ormai alla fatale fonte Perseia, mentre gli elementi naturali fanno da contrappunto al maturare della catastrofe. Come le anime dei personaggi anche l'ambiente appare turbato, solcato da echi sinistri e funebri presagi, certo la metafora più appropriata di quel destino incombente che i personaggi non sanno intendere, né affrontare, se non descrivendone sbigottiti le manifestazioni: il vento che soffia senza posa, la polvere rossastra che turbinava nell'aria, la piana sofferente d'arsura, i profumi penetranti che stordiscono, le fauci minacciose dei sepolcri (e viene da pensare alla *Princesse Maleine*, che si apre con una frase che dice già tutto, «il y a de gros nuages vers l'Ouest»), e non cessa di presentarci una natura ostile, prodiga di presagi di morte).

Intorno e dentro le anime dei personaggi è uno stesso principio eterno ed implacabile a convertirsi in energia distruttiva: il *Wille* di Schopenhauer, cui può sottrarsi solo lo spirito contemplativo o chi, come la cieca, scelga di vivere ai margini dell'esistenza normale, lontana dalla rapina delle passioni; l'abisso del dionisiaco, la volontà universale in questo dramma che si colloca alle soglie della trasmutazione di valori del *Fuoco*, è ancora considerato infatti come un vortice che travolge e annienta, come la forza che fa dell'uomo il carnefice di se stesso.

«Anna - Alessandro, avvicinarti, ascolta (...) Non odi? Non ti sembra di udire... - Alessandro - Che cosa? *Anna non risponde* E' il vento che fischia nei fori delle muraglie e sotto la Porta dei Leoni - Anna - Si prepara l'uragano? - Alessandro - (...) No. Il cielo è tutto libero (...) Il vento fa un rombo singolare nella città morta. Forse ingolfandosi nelle buche dei sepolcri. Sembra un rullo di tamburi. Non senti? *Egli discende i gradini. Anna gli afferra il braccio in preda ad un'inquietudine implacabile* (...) - Anna - Sono inquieta... Non posso vincere l'ansietà che mi stringe la gola... Penso a quei due laggiù... (...) - Alessandro - (...) Ascoltami Anna (...) Siamo la preda di una forza oscura ed invincibile (...) E' venuto per ciascuno di noi il momento di guardare in faccia il Destino... (...)» (IV, 3).

Ma il destino si è già dichiarato nel volto freddo ed impassibile della morte: all'evocazione della fonte Perseia, delle sue acque gelide e immobili, il mistero ha mostrato qualche tratto della sua maschera sfingea: «Alessandro - *con voce malferma* Non sai dove sia andato? (Leonardo insieme alla sorella - FS) - Anna - E' disceso alla fonte Perseia. *Entra la nutrice portando la lampada accesa, ma mentre ella sta per posarla sulla tavola un soffio di vento la spegne. La porta dietro di lei si chiude con*

violenza. - La nutrice - Ah, s'è spenta! Bisogna chiudere la porta delle scale. Il vento cresce. *Ella va a chiudere; poi torna verso la tavola e riaccende la lampada. L'aspetto di Anna esprime un dolore indistinto (...)*» (IV, 3).

La citazione è stata lunga, ma ne valeva la pena: ci dà la piena dimensione della scrittura drammaturgica della *Città morta*, chiarendo in un passo esemplare la disposizione estetico-ideologica che la sorregge. Se non sapessimo il nome dell'autore potremmo credere di leggere una scena del teatro di Maeterlinck, dell'*Intrusa*, per esempio, il suo più famoso atto unico, il dramma dove la sintassi del mistero raggiunge i più alti livelli di virtuosismo. Una differenza c'è, comunque, e non da poco: mentre nelle *pièces* di Maeterlinck calibrati procedimenti di selezione e di stilizzazione organizzano il pulviscolo dei simboli in aggregati omogenei, di limpida decifrazione (soprattutto quando lo scioglimento sopraggiunge rapido, dopo una serrata scansione drammaturgica: nell'*Intrusa* tacciono gli usignoli, fuggono gli animali, cigolano le porte un attimo prima della morte dell'ammalata, permettendoci così di intuire chi sia l'ospite invisibile ed ignoto), in D'Annunzio invece il materiale simbolico si distribuisce a singhiozzo lungo percorsi contraddittori, oppure viene diluito nel tempo lungo di un dramma eccessivamente dilatato formando isole di senso troppo distanti per comporre una catena evocativa, oppure ancora annulla le sue potenzialità sfumando nel decorativo e nel musicale, coerentemente con l'ispirazione in fondo «bizantina» di un autore incline piuttosto al senso che allo spirito.

Si aggiunga poi che Maeterlinck smorza le tinte e riduce le dimensioni del suo universo drammaturgico fin quasi a farne un mondo di burattini, in modo che il simbolo possa solcarlo con la visibilità di una folgore, laddove D'Annunzio invece tende al quadro sontuoso, ama i forti chiaroscuri di situazioni e di carattere, gonfia l'accessorio, si balocca con il particolare.

Va detto che per chi legge e trascoglie con pazienza, mettendo in atto laboriosi procedimenti ricostruttivi, non è in fondo difficile evincere alcune univoche linee di senso; bisogna eliminare molta zavorra, accostare scaglie remote, ma un disegno prende forma. La tristezza provata da Bianca Maria dopo il primo sorso alla fonte Perseia annuncia così il suo atroce destino, come la morte dell'allodola, qualche scena dopo, come le allusioni acquatiche, il leit-motiv che accompagna le apparizioni della fanciulla. Ciò non toglie che agli occhi dello spettatore o di un lettore non professionale le schegge del mosaico simbolico rimangano opache, isole di luce perse nell'oscurità, che non compongono mai, con semplice immediatezza, «una trama di cose segrete tessute in silenzio» (*La città morta*, III, 2). Quando non diventano, addirittura, fonte di malintesi: il motivo dell'acqua, per esempio, si chiede il lettore reso perplesso dall'ambiguità, rappresenta proprio la cifra del destino di Bianca Maria? O non forse di quello di Anna che porta nell'anima come una ferita il ricordo della madre suicida nella vasca del giardino? E che dire allora di Alessandro che impiega la stessa metafora per suggerire una sete carnale che solo la bellezza di Bianca Maria potrebbe calmare, come un sorso s'acqua sorgiva? («Alessandro- (...) *pallido di desiderio* (...) - Ah bella, bella, bella e dolce veramente, e tutta fresca veramente come un'acqua che scorra, come un'acqua che disseti... (...)» - II, 1).

Nemmeno la catastrofe, che si fa attendere a lungo e stravolge, per di più, il senso della pièce, appare convincente sul piano delle strategie simbolistiche; nella scena della

vergine giacente «tra le umide fasce dei capelli» non riusciamo infatti a riconoscere il necessario punto di fuga del processo simbolico, quel dispositivo che dà senso all'accaduto, realizzandone le potenzialità evocative: l'eccesso di preziosismo che ne fa un compiaciuto tableau pre-raffaellita, convoglia l'attenzione sulla forma ed isola l'èpilo in una assolutezza senza riverberi, emblema perfetto, a suo modo, di un'arte che non va oltre le apparenze.

Nonostante tutto ciò quell'intreccio di calchi, rifacimenti e variazioni nel quale in fondo si esaurisce il rapporto di D'Annunzio con Maeterlinck (un caso esemplare di «fruizione produttiva» direbbero i critici della *Rezeptionsaesthetik*) appare molto interessante, a prescindere da ogni giudizio di valore sul «prodotto», perché lascia scorgere in falsariga una individualità, già autonomamente orientata; una individualità per di più, tanto vibrante di energia da interferire nel disegno compositivo, da deformare la maschera che ha scelto di portare.

Si prenda per esempio il problema dei simboli, assai numerosi in Maeterlinck: nei confronti del maestro D'Annunzio opera in questo caso selettivamente, si appropria cioè soltanto di ciò che si attaglia a quella visione del mondo di radice energetico-sensuale che sta lentamente elaborando. Senza modifiche fa suo il tema dei capelli, allusivo dell'attrazione sessuale in *Pelléas* come nella *Città morta* (ma a partire da un topos molto diffuso nella *Fin-de-siècle*, come mostra la *Chevelure* di Baudelaire, tutta gioiosi lampi sensuali). Così Maeterlinck: «Pelléas - Oh! Oh! Qu'est-ce que c'est?... Tes cheveux, tes cheveux descendent vers moi!... Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour (...) Je t'embrasse toute entière en baisant tes cheveux et je ne souffre plus au milieu de leurs flammes» (III, 2). E D'Annunzio? «*I capelli le cadono dalla nuca nuovamente disciolti (...) Il vento spinge verso Alessandro i capelli di Bianca Maria (...) All'improvviso, sentendosi tirare i capelli, Bianca Maria getta un piccolo grido (...) - Alessandro-tentando di ridere - Non è nulla Anna. Qualche capello di Bianca Maria s'è intricato nel castone del mio anello e s'è strappato... (...)» I, 4); e poi più avanti: «*Bianca Maria - tenendo ancora il fratello tra le braccia pietosamente (...) Ella quasi lo copre con i suoi capelli abbandonata contro il petto di lui (...) Ella gli asciuga con i suoi capelli la fronte, gli occhi (...) Leonardo sembra quasi ripugnante, rigido (...)»* (I, 5).*

Di fronte al tema dell'acqua, invece, che in Maeterlinck simboleggia ciò che di misterioso fluttua dietro la soglia della coscienza (desideri inconsapevoli, anticipazioni del destino), D'Annunzio va molto più cauto, poco a suo agio nelle atmosfere mistiche del simbolismo di Maeterlinck. Preferisce trasformarlo in qualcosa di più concreto e convenzionale, un simbolo di purificazione secondo collaudati archetipi antropologici.

Non esita poi ad arricchire il testo di una simbologia sua personale, senza preoccuparsi di come si inserisca in un'opera dominata da atmosfere gravide di fatalismo, ed è il tema degli uccelli e del loro libero volo, promessa di sconfinati orizzonti nietzschiani; così, contro ogni aspettativa, l'aria soffocante e velenosa della *Città morta* si trova ad essere del tutto inopinatamente solcata dal volo dei «falchi della montagna Eubea», in cui Bianca Maria riconosce la prefigurazione di quell'esistenza anarchicamente libera verso la quale l'attrae irresistibilmente il richiamo di Alessandro: «*Bianca Maria - (...) che belle e fiere creature, se voi li vedeste! Sono pieni di vita, sono tutti armati di vita!»* (II, 2); una metafora-chiave che prepara il tema superumano della

volontà, ed ha una lunga storia nella poesia di d'Annunzio, accompagnando la riscoperta e la valorizzazione, dopo la breve infatuazione nichilista del *Trionfo della morte*, della propria predace e affermativa natura sensuale. Nelle *Vergini delle rocce*, per la verità, seguendo varie tracce sparse per i *Taccuini*, erano stati gli sparvieri ad allegorizzare l'anima ebbra di vita e pronta ai più grandi cimenti per l'affermazione di sé, mentre in *Alcione*, a celebrare la brama del poeta, la sua ambizione di bere a grandi sorsi alla fontana della gioia, si leverà di nuovo il falco, in apertura di *Furit aestus*: «Un falco stride nel color di perla:/ tutto il cielo si squarcia come il velo».

A mostrarci di nuovo, e con più chiarezza forse, di quali tensioni sia fatta la *Città morta*, nel suo carattere di opera di trapasso, intessuta di incontrollati e a volte inconsapevoli ibridismi, contribuisce la particolare fisionomia dei personaggi, attraverso i quali, ma ancora timidamente, D'Annunzio inizia a lumeggiare remoti orizzonti nuovi.

Come si è visto il primo dramma dannunziano è sotteso da una rete metaforica a maglie molto fitte che, più che accompagnare, plasma i personaggi. Ne consegue che essi sembrano uscire tutti dallo stesso stampo, interpretare uno stesso spartito e con il medesimo tono di voce, ora languido, ora enfatico. Per di più, nei dialoghi di Alessandro e Bianca Maria, di Leonardo e Alessandro, di Anna e della nutrice i climax emotivi del personaggio di volta in volta alla ribalta vengono invariabilmente espressi grazie a due ricorrenti artifici stilistici, la duplicazione («dovunque è la sete, la sete...») / «Lasciatemi, lasciatemi Alessandro», ecc.) e i puntini di sospensione. Il mondo della *Città morta* risulta così del tutto inadeguato rispetto a quei parametri realistici che sembrerebbe richiedere un intreccio così gravato di lacrime e di sangue, di passione e di violenza.

Ma se ci poniamo nella prospettiva opposta (quella più legittima in relazione al progetto «idealistico» di D'Annunzio), il risultato non è diverso: il tendenziale realismo di molte situazioni, assai vicine alle consuetudini del teatro borghese (si pensi soltanto al «triangolo»: Alessandro - Bianca Maria - Anna) e i tratti specifici del carattere di ciascun personaggio (Anna, matura e generosa; Leonardo, lacerato e reticente; Bianca Maria, timida e sognante, eppure così femminilmente protesa verso la vita; Alessandro, impetuoso ma dibattuto) inceppano il processo di trasfigurazione simbolica, lasciando lo spettatore di nuovo insoddisfatto. I personaggi, troppo veri e troppo evanescenti nello stesso tempo, finiscono per apparirci intimamente dissociati, frutto acerbo di una scommessa fallita.

Il teatro di D'Annunzio, e mi riferisco alle prove più riuscite, intreccia, è vero, momenti «senechiani» e parentesi intellettualistiche, affianca asprezze realistiche e nudi profili di simboli, ma qui l'escursione è estrema, le contraddizioni non trovano mediazione.

Ora, considerato che D'Annunzio è perfettamente in grado, lo si è visto, di isolare e assimilare molti aspetti della scrittura di Maeterlinck, che cosa mai gli impedisce di adeguarsi fino in fondo al suo modello, che cosa frena la sua mano di copista abile ed esercitato? La risposta, se la mia lettura è corretta, non può essere che una sola: il maturare di quella vocazione attivistica, di quei valori di idealismo eroico, di quella sensibilità agonistica che in Cantelmo, il protagonista delle *Vergini delle rocce*, venivano ancora espressi nella forma della pura nostalgia o dell'astratto vagheggiamento e qui invece, nella *Città morta*, prendono sempre più consistenza e

filtrando capillarmente fino all'anima dei personaggi impediscono che D'Annunzio trovi pace nello svaporato mondo di Maeterlinck.

Le sue creature insomma, proprio quando iniziano a recitare il loro laborioso pastiche d'imitazione, lo intorbidiscono di un sapore nuovo: incapaci di rassegnarsi alla passività e al fatalismo, al succo del messaggio di Maeterlinck, riluttanti ad esistere come pure ombre su una tela, vorrebbero invece agire, muoversi su un orizzonte secolare e concreto, vivere la loro breve vita drammaturgica nel segno faustiano della sfida e della conquista, realizzare una vittoria sul destino, e così si agitano inquiete e dilemmatiche sul letto di Procuste della loro incompiutezza.

III

Per rendere più completa la nostra esplorazione dobbiamo ritornare alle pagine del *Fuoco* dove D'Annunzio, commentando la *Città morta*, affronta il tema dell'«atto puro» (vi viene presentato anche un terzo ordine di problemi, che non trova per ora riscontro, e mi riferisco ai progetti di *Gesamtkunstwerk*, realizzati, paradossalmente, al tramonto dell'esperienza drammaturgica, in opere miste di musica, recitazione, danza).

Ne parla con accento ispirato Stelio Effrena, rivolto a quel Daniele Glauco nel quale vive, nella finzione del romanzo, l'amico e ispiratore Angelo Conti: «Imagina! Immagina! La terra che tu frughi è maligna: sembra che debbano ancora escirne le esalazioni delle colpe mostruose. La maledizione che pesò su quegli Atridi era così truce che veramente sembra debba esserne rimasto qualche vestigio ancor terribile nella polvere che fu calpestata da loro. Tu sei colpito dal meleficio (...); ma, continua Effrena, «l'anima nuova rompe a un tratto il cerchio di ferro ond'è stretta, con una determinazione generata dalla follia, da un lucido delirio che è simile all'estasi, che è come una più profonda visione della Natura (...). Il Fato mostruoso è vinto, là, presso i sepolcri dove discese la stirpe di Atreo, innanzi ai cadaveri stessi delle vittime. Comprendi? 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». ²⁵

E' proprio l'esperienza di riscoperta del passato che ha messo in comunicazione l'archeologo con le anime grandi dei personaggi del mito, a rendere quindi possibile il dramma (come se bisognasse effettivamente calpestare quella polvere e toccare quei monili per subirne il contagio, e qui D'Annunzio sembra più positivista di Pasteur), e a garantirne insieme lo scioglimento, nel segno della «vittoria dell'uomo»: «-Se hai veduto veramente quello che tu dici, tu non sei più uomo- Da quell'istante l'esploratore di sepolcri prese l'aspetto di un alto Eroe combattente contro l'antico Fato risorto dalle ceneri stesse degli Atridi per contaminarlo e sopraffarlo». ²⁶

Una conclusione che, se appare del tutto estranea allo spirito e alle finalità della cultura tragica greca, rivela netta e incontrovertibile l'ambizione di rifondare la morale su basi di individualismo estetizzante, dopo aver fatto piazza pulita della concezione

²⁵ G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, 1967. Pp. 159, 162.

²⁶ Ivi, p. 163.

dell'uomo del positivismo, rifiutata per la sua rigidità deterministica... (non aveva dichiarato lo stesso D'Annunzio, nelle pagine sulla morale di E. Zola, che «la legge dell'ereditarietà (è) il vero fato moderno, ferreo e inesorabile come il fato eschileo»?).²⁷

Non c'è niente di più istruttivo per chiarire, in questa luce, il progetto di D'Annunzio, di quanto egli scrive nel 1896 al Conti e all'Hérelle, ai quali parla di «purificazione» per mezzo dell'arte e della bellezza, ribadendo (ma è un'affermazione temeraria, come si vedrà) l'impegnativa responsabilità della *Città morta* che nasce con l'ambizione di stringere in una stessa atmosfera di febbricitante esaltazione gli uomini moderni e gli eroi del mito: «ho ripreso il dramma (...) Non so dirti quale torrente di bellezza trascini il mio spirito verso la Purificazione finale (...) Sono riuscito ad abolire il Tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti».²⁸

La tragedia, inarcandosi così oltre i modelli classici, avrebbe dovuto trasmettere un messaggio di libertà, affidato a quell'Atto puro con il quale Leonardo si illude di aver sconfitto in maniera netta e definitiva il determinismo del fato; realizzare insomma, con la storia di un archeologo innamorato della sorella e suo assassino per amore di purezza (su uno spunto, sia detto fra parentesi, delle *Verigini delle rocce*), un'operazione di superamento dialettico della tradizione mitica, conservata nei suoi nuclei tematici per riguadagnarne alla modernità la forza di suggestione, ma piegata ad esprimere un significato di stringente attualità: «l'atto di morte a cui egli è stato trascinato dal suo delirio lucido è un atto di purificazione e di liberazione e segna la sconfitta dell'antico Destino (...) Emergendo dal mare sinfonico l'ode canta la vittoria dell'uomo (...)»²⁹

Ma c'è un'implicazione di questo progetto, e non tanto segreta, che tarpa le ali ai propositi di D'Annunzio: il fatto cioè che l'impresa di emancipazione dell'eroe non possa realizzarsi che in sintonia con la natura profonda della *pièce*; in altre parole, non appena il mito venga assunto come esclusivo orizzonte di senso, non vi potrà essere realtà poeticamente viva al di fuori di esso, non si darà azione o comportamento che non si accordi, per una ineludibile legge di attrazione, con il registro mitico.

E quanto stia a cuore a D'Annunzio la perfetta coincidenza della scena tragica con lo spazio del mito, lo esplicitano scena dopo scena tutti i personaggi, concordi nell'intonare, su un registro quasi ossessivo, il motivo dell'«abolizione del tempo».

«Per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millenni, ha respirato nella leggenda spaventosa, ha palpitato nell'orrore dell'antica strage» (I, 5), confessa Leonardo nel I atto, impostando da subito quel rigido teorema: *La città morta* = universo del mito, che stringe come in una morsa tutta la tragedia. E, ribadisce Alessandro rivolto a Bianca Maria, «(...) tutto questo è semplice perché voi lo fate. L'abisso del tempo si colma tra voi vivente e le spoglie del re e della profetessa che voi custodite (...) Non è dunque scomparso per voi l'errore del tempo? Le lontananze dei secoli non sono dunque per voi abolite?» (II, 1)

²⁷ G. D'Annunzio, *La morale di E. Zola* (1893), in Idem, a cura di E. Castelli, *Pagine disperse*, p. 569.

²⁸ G. D'Annunzio, *Lettere a A. Conti*, in «Nuova Antologia», genn.-febb. 1939. P. 21.

²⁹ G. D'Annunzio, *Il fuoco*, op. cit. Pp. 164, 165.

Sullo stesso tono Bianca Maria, descrivendo l'attività del fratello che si immerge, tra la polvere degli scavi, nel rapinoso vortice del mito: «(...) un gran nuvolo di polvere si leva dal recinto. E' una polvere rossastra, sembra che arda, nel sole. Ah, sembra che debba penetrare nel sangue come un tossico... Certo, Leonardo è là, carboni, a frugare con le sue proprie mani» (I, 3). Infine di nuovo Alessandro che descrive la funesta mania dell'amico e nota i segni dell'antico male che pian piano gli avvelenano il sangue: «Veramente in certe ore egli ha l'aspetto di un uomo colpito da un maleficio. Questa volta la terra ch'egli fruga è maligna: sembra che debbano ancora escirne le esalazioni delle colpe mostruose (...) Io temo che i morti ch'egli cerca, e che non riesce a scoprire, si sieno rianimati dentro di lui violentemente e respirino dentro di lui col tremendo soffio loro infuso da Eschilo» (II, 1); e poi, rivolto a Leonardo: «(...) per due anni tu hai respirato le esalazioni micidiali dei sepolcri nascosti, curvo sotto l'orrore del più tragico destino che abbia mai divorato una stirpe umana (...). Tu sembri un uomo avvelenato (...)» (II, 4).

Potrei citare ancora a lungo, ma mi pare di avere ormai chiarito, al di là di ogni possibile dubbio, quali siano le coordinate semantiche più stabili: «le lontananze dei secoli sono abolite», esclama Alessandro, e vuole significare che per lui, come per gli altri personaggi, il mito è ben più di una compiaciuta esibizione erudita, è quel sostrato che giustifica ed anima la loro esistenza drammaturgica, è quella fiamma diffusa e onnipresente che li trasforma in moderne proiezioni delle terribili fantasie degli antichi.

Se veniamo ora a Leonardo che porta riflesses in sé, come un peccato originale, le contraddizioni dell'opera, tutto ciò può essere ulteriormente chiarito: D'Annunzio, lo si è già anticipato, vuole fare di lui un simbolo di libertà, l'emblema di un'arte nuova che esalta le energie creatrici, che innalza sopra la «prosa» del positivismo la «poesia» di una forza vitale scaturita dal seno stesso della natura; e cerca allora di mostrarci come il suo personaggio, in una vicenda di respiro allegorico, sfidi e vinca l'implacabile legge del fato, rinata per maleficio dalla polvere dei sepolcri. Eppure, per quanto egli faccia, non riusciamo a scorgere in Leonardo null'altro che una vittima del destino, che un obbediente marionetta del fato, sul cui spartito, come sopra invisibili binari, scorre tutta la sua esistenza drammaturgica.

Se può sottrarsi allo spettro dell'incesto (che incombe su di lui, lo ha ricordato Scarpi,³⁰ sulla falsariga del mito di Macareo) non sfugge al destino degli Atridi poiché il suo folle delitto, quell'atroce scioglimento che D'Annunzio contrabbanda come una nuova forma di asceti, non ci appare mai la scelta autentica di un lo libero dai condizionamenti, ma come l'ultimo anello di una catena di delitti perpetrati in seno ad una famiglia sconvolta dalla furia delle Erinni; gesto coatto, gravido di senso irrimediabilmente pre-determinato, in tutto e per tutto «fatale». Poco resta allora, in un personaggio così compromesso, delle superbe ambizioni di D'Annunzio; anche nella *Città morta*, per parafrasare Eschilo, sono i morti a fare strage dei vivi: «Leonardo - I cinque sepolcri non sono se non cinque bocche informi e vuote. - Anna- Avranno fame di nuovo...» (III, 2).

³⁰ Cfr. P. Scarpi, *L'edipo negato e la trasformazione del mito*, in «Quaderni del Vittoriale», sett.-ott. 1980.

Si aggiunga ancora il fatto che per alleggerire la responsabilità del suo personaggio (ma non doveva essere il portavoce di un manifesto di autonomia etica?) D'Annunzio, nel momento del delitto, rimpingua Leonardo con valori di rinforzo che sottolineano l'intervento decisivo del fato, la sua incapacità, in altre parole, di intendere e di volere: «Ah, quando s'è chinata sull'acqua per bere... Ho udito il primo sorso scorrer nella sua gola... mi pareva ch'ella bevesse dal mio cuore, che in quel sorso passasse tutto il dolore sofferto, tutta l'esistenza vergognosa, e ogni conoscimento e ogni memoria e l'intero esser mio... Vuoto, vuoto, e cieco ero quando mi sono abbattuto su di lei... La morte stava alle mie spalle e mi premeva con le sue ginocchia di ferro... Il mondo era distrutto... Mille secoli... un attimo. E io ero là, sulle pietre... e, nell'acqua agitata ancora dai sussulti i suoi capelli... (...) E ogni macchia è scomparsa dalla mia anima; io sono divenuto puro, tutto puro.» (V)

Si scinde così dal tema dell'ereditarietà e della degenerazione (i pilastri della patografia del Naturalismo) il problema dell'inclinazione criminale, ma non si offre, per quanto riguarda la contrapposizione determinismo-libertà, alcuna soluzione di rottura perché non può degnamente rappresentare la nuova umanità animata da valori di «vita ascendente» chi è costretto al delitto dalle ginocchia di ferro di Thanatos, chi uccide come in trance, invaso dalle anime malvage di quei morti le cui spoglie ha incautamente riportato alla luce. Attratto come molti intellettuali della deriva positivista da ciò che di oscuro si cela dietro la coscienza (non sarà superfluo ricordare che anche Freud, nell'ambito dei suoi studi sui fenomeni isterici, comincerà ad avvicinarsi proprio in questi anni alle problematiche dell'inconscio) D'Annunzio è però incapace di un vero scatto innovativo e dentro il petto del suo eroe il cuore batte in fondo ancora con i ritmi di Eschilo, o peggio, di Claude Bernard.

Con evidenza ancora maggiore risalta il carattere eticamente assurdo ed ideologicamente confuso della condotta di Leonardo se, ribaltando l'approccio, lo affrontiamo dal punto di vista della vittima: Bianca Maria ha inconsapevolmente acceso il desiderio di Leonardo standosene addormentata «con i piccoli piedi nudi esposti al calore» (Alessandro invece impazzisce per i suoi lunghi capelli sciolti, e vengono i brividi a pensare che cosa mai la critica psicoanalitica non ricamerebbe intorno a questi motivi); egli decide allora di ucciderla, lei giovane, lei innocente, per salvarla dallo stupro che, se Bianca Maria visse, egli non saprebbe in alcun modo impedirsi di compiere. Ecco l'autentica natura dell'«Atto puro», scaturito dalla violenza deliberata di un soggetto che non sa darsi confini e sceglie il delitto per risolvere in modo a dir poco grottesco un conflitto che dipende esclusivamente dalla sua volontà. Come se il ladro, per dirla altrimenti, incendiasse la gioielleria per salvarsi dalla tentazione del furto: «Chi, chi avrebbe fatto per lei quel che io ho fatto? Avresti tu avuto il coraggio di compiere questa cosa atroce per salvare la sua anima dall'orrore che stava per afferrarla?» dichiara Leonardo nell'ultimo atto, anticipando in modo fin troppo esplicito ciò che saranno in essenza i valori del superuomo, il vangelo del profeta della volontà, pronto ad alzare la fiaccola per far tabula rasa dell'«illusorio incantesimo della morale».³¹

³¹ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, 1986, P. 61.

Si aggiunga ancora, a rendere meno credibile la formula della «vittoria dell'uomo», il fatto che Bianca Maria appaia, e fin dalla prima scena, come la vittima predestinata, da quando cioè viene suggerita la sua identificazione con Antigone: «Non l'inno nuziale mai/ mi vantò; ché io sposerò Acheronte...» - I, 1; ma, viene da osservare, se la sua morte è già prevista, scolpita a caratteri incancellabili sulle tavole del fato, cosa resta della libertà di Leonardo, in che modo egli, sacrificandola, si emancipa dal destino?

Stridenti contraddizioni che lo hanno reso tanto invisibile agli spettatori milanesi della Prima (1901) da farli prorompere, e senza timori reverenziali nei confronti della Duse e di Zacconi nel grido di «assassino»! Magro bilancio va detto, di un'opera nata con tante ambizioni, ma dove il pubblico ed i lettori, anche quando rimanga loro indelebile nella memoria qualche immagine e qualche metafora, stentano ad individuare, fra tanti spunti contraddittori, il «nodo» della rappresentazione.

Aporie, sia pure di segno diverso, riaffiorano nel caso di Anna: il suo proposito di morire per lasciare il posto a Bianca Maria, che potrebbe forse ravvivare l'ispirazione del marito con la sua anima appassionata e il corpo giovane e fresco, è chiaramente intuito da Leonardo e dal pubblico (qualcuno ha addirittura parlato della gelosia dell'archeologo nei confronti del poeta, ma nulla, dell'ultima scena, fa pensare e questo movente): «E' necessario ch'ella non si apriù... (...) Non c'è scampo (...) Tutto è considerato. Egli l'ama... E l'altra pensa a morire... E l'indelebile macchia su l'anima mia» (IV, 1).

Ma D'Annunzio sostituisce alla vittima volontaria e già rassegnata, la vittima predestinata, Bianca Maria; Anna viene così sottratta dalla morte della fanciulla ad un destino cui sembrava condannarla un tragico episodio del passato, il suicidio della madre, più volte rammemorato con una sorta di irresistibile attrazione morbosa (del tutto simile all'ossessione di Aurispa, il protagonista del *Trionfo della morte*, che reduplica, nella scelta di morire, la sorte dell'amato Demetrio).

In Anna, insomma (e che cosa c'è di più naturalistico?) tende a riaffiorare una latente eredità familiare, rispuntano alle soglie della coscienza ataviche tendenze degenerative che solo un capriccio del caso impedisce che si realizzino: «Anna-(...) Come mi ha lasciato presto mia madre! Ella aveva me; e m'adorava; e pure non era felice... Tu lo sai, è vero? Tu lo sai bene. Tu sai perché ella sia morta (...) Ah no, no, non fu la febbre (...) La sera mia madre era rimasta al mio capezzale (...) questa fu l'ultima visione ch'io ebbi di mia madre... (...) E la mattina, poco dopo l'alba, tu venisti di nuovo a risvegliarmi (...) mi portasti nell'altra casa (...) E mai più la vidi... E poi, quando tornammo nel nostro giardino, tu sempre m'allontanavi dalla vasca; e quando tu eri là, le tue labbra si muovevano sempre come se pregassero...» (III, 1).

Per concludere, ma solo provvisoriamente per ora, si può affermare con buon diritto che l'esordio teatrale di D'Annunzio sotto la bandiera del simbolismo si svolge nel segno del malinteso; innanzitutto, se è vero che egli intendeva proporre una nuova immagine dell'uomo, visto in una luce epica di forza e volontà, si sceglie l'alleato meno adatto in un drammaturgo, Maeterlinck, impegnato più d'ogni altro a mostrare la fragilità creaturale dell'uomo, schiacciato dal peso della fatalità; in secondo luogo va notato che nemmeno a questi patti D'Annunzio riesce ad esorcizzare lo spettro del positivismo, la cui antropologia continua in fondo a dominare i personaggi, nonostante le ostentate ambizioni «idealistiche».

Così, nel tentativo di emanciparsi dalla sindrome decadente e conquistare definitivi approdi di «vita ascendente», egli scivola indietro, permeando la sua tragedia di quella amara visione schopenhaueriana che aveva denunciata nelle *Vergini delle rocce* in nome di Nietzsche e del superuomo.

IV

Su un ultimo aspetto della *Città morta* vale infine la pena soffermarsi, e precisamente sul tema del superuomo, quello più gravido di futuri sviluppi. E' in Alessandro che lo spettatore vi riconosce la traduzione più fedele, nella pretesa del personaggio di vivere più forte e libero degli altri, «senza languire e senza mentire» (II, 1), nella sua prontezza ad opporsi, con un fervore quasi missionario, «contro ogni dolore inerte, contro ogni pena inutile, contro ogni divieto, contro ogni impedimento che interrompa l'ascendere delle forze generose verso il loro grado supremo» (III, 2). In lui viene esasperato il mito romantico e scapigliato dell'artista eslege, genio anarchico e solitario, nemico giurato dell'ipocrisia e del gretto materialismo del mondo borghese, che è pronto a sfidare con provocatori gesti trasgressivi: «Non pensate voi, Bianca Maria», chiede Alessandro in uno dei momenti più rivelatori del dramma, «che sia necessario manifestare le verità interiori quando queste domandano d'essere espresse (...)» (II, 1), e intende la verità di un amore che ogni cosa, l'amicizia, il matrimonio, le consuetudini denunciano impossibile.

Di tale esistenza che non si piega a menzogne e non accetta compromessi sono termini qualificanti, in questa fase dell'evoluzione del personaggio, la «bellezza» e la «divina voluttà» («Voi m'appartenete come se foste la mia creatura, formata dalle mie mani, ispirata dal mio soffio. Il vostro viso è bello in me com'è bello in me un pensiero» - II, 1), prefigurazione e alibi di un culto della volontà che si condensa in un lento processo attraverso il filtro dell'estetismo: «Alessandro- Ho aspettato che la mia anima giungesse alla perfetta maturità perché potesse adunarsi in lei la dolcezza suprema. Ho accresciuto con ogni mezzo il suo conoscenza perché ella sapesse meglio valutare il pregio di ogni più raro dono. L'ho abbeverata a tutte le fonti, ho versato su di lei tutti gli aromi, l'ho impregnata di tutte le essenze perché nella sua pienezza essa sentisse più vivamente la sua natura insaziabile» (II, 1). Atto di fede che porta all'estrema sintesi il motivo sperelliano dell'Io modellato come un'opera d'arte e il tema attivistico della volontà di potenza, dell'«insaziabilità».

Irrinunciabile catalizzatore delle energie del superuomo (e non solo in questa sua prima larvale apparizione) è la donna, insieme preda e ispiratrice, ancella e domina, come si conviene ad una *Fin-de-siècle* che sfoga nell'anti-femminismo la consapevolezza della crisi dei tradizionali ruoli sessuali; di conseguenza, più marcatamente che nell'archetipo romantico, il rapporto erotico tende ad impregnarsi di aspirazioni verso il dominio assoluto, di torbide pulsioni sadiche, di vampirismo psichico: una fenomenologia dell'eros che l'impronta maeterlinckiana riesce per ora a mitigare, imponendo a Bianca Maria la maschera di una diafana Antigone, cresciuta sotto pallidi cieli pre-raffaelliti e simbolistici: «Ah, di quale mistero e di quale bellezza

non avete voi il riflesso sulla vostra persona», dichiara Alessandro a Bianca Maria, «era necessario che alfine in una creatura vivente e amata io ritrovassi quell'unità della vita a cui tende lo sforzo della mia arte. Voi sola possedete il segreto divino (...) tutto il potere che è in me rimarrebbe chiuso e si disperderebbe in mille vortici interiori se la divina voluttà che è in voi non l'attraesse e non l'incitasse a manifestarsi in forme e in moti di gioia» (II, 1). La parola tematica è, manco dirlo, «gioia», a mostrare che il superuomo, apostolo dell'istinto anche ai suoi gradi più elementari, è dominato inizialmente da un bisogno di realizzazione erotica, prima ancora di coltivare quelle ambiziose tribunizie e politiche che restano proverbialmente legate alla sua figura.

L'egotismo feroce del superuomo (dove desiderio e diritto si confondono ambigua - mente al fuoco di una imperiosa volontà di vivere) provoca irriducibile antagonismo (in avversari ricavati in genere dal suo stesso stampo), oppure sollecita l'amicizia ossequiosa dei discepoli, scatena la sfida della sensualità o propizia la rassegnazione di fedeli compagne pronte al sacrificio. Leonardo apre la schiera, non molto fitta in verità, degli emuli e dei seguaci: «Leonardo - (...) Alessandro, (...) che cosa non ti debbo io? Che ero io, prima di conoscerti, prima di comunicare con la tua anima? che ero io? Tutto ti debbo: la rivelazione della vita... Tu mi hai fatto vivere della tua fiamma; tu hai fatto vivere intorno a me tutte le cose che prima erano morte... Ah, che mai sarebbe per me tutto quest'oro, se non ti avessi conosciuto? Metallo inerte... E tu, tu solo m'hai fatto degno d'assistere a un prodigio...» (II, 4).

Anna è invece la prima delle vestali del superuomo, fanciulle deboli e sottomesse, o donne energiche ed eroiche (Silvia Settala, Maria Vesta) disposte al martirio nel nome del dio che adorano: «Che cosa sono io ormai per lui se non una catena pesante, un vincolo intollerabile», si chiede Anna perorando contro se stessa la causa dell'amore di Alessandro e Bianca Maria. «Egli vede certo in lei l'apparizione vivente del suo sogno più leggero: la Vittoria invocata che gli coronerà la vita (...) Voi sapete quale avversione egli abbia contro ogni dolore inerte (...) Ah, che sono io, che mai può valere una povera larva semiviva dinnanzi all'infinito mondo di poesia ch'egli porta dentro di sé per rivelarlo agli uomini? Che è la mia tristezza solitaria in confronto dell'infinito dolore a cui egli potrà dare una tregua con le rivelazioni della sua arte pura? Io sono semiviva, ho già il piede nell'ombra: non debbo fare se non un passo, per scomparire...» (III, 2).

Ma nonostante il valore esemplare che Alessandro tende ad assumere, soltanto in una scena gli viene concesso lo spazio del protagonista, ed è all'inizio del II atto, tutto orchestrato sul tema borghese dell'adulterio. Il «triangolo», con i suoi risvolti psicologici e le sue implicazioni realistiche sembra tuttavia filtrato attraverso il prisma di Ibsen, il drammaturgo che nell'ultimo Ottocento, in opere come il *Piccolo Eylof* o *Il costruttore Solness*, ha saputo al meglio interpretare il topos letterario del desiderio maschile per una donna che non è la legittima consorte, conferendogli risvolti inquietanti e profondi echi di rivelazione che vanno ben oltre l'eros, comportano un giudizio sull'uomo e sulla società, sfiorano.

Inesplorati abissi dell'io; inutile dire però che Alessandro, che difende la liceità del suo amore per la sorella dell'amico, non conserva nel suo crescendo appassionato nemmeno un'ombra della problematicità dei personaggi di Ibsen, sempre pronto ad affrontare, lontano da scorciatoie assolutorie o semplificazioni agiografiche, il dramma della «coscienza malata», del conflitto interiore che oppone volontà e morale, egoismo

ed altruismo. Tanto che, anche quando sembra nietzschianamente affascinato dalle «coscienze robuste» di personaggi capaci di ogni sfida, finisce per smascherare le colpe, i compromessi e le menzogne sulle quali si fonda la loro esistenza... (e penso a Solness, a Borkman e a tanti altri).

In D'Annunzio invece il contrasto tra le aspirazioni dell'io e il mondo che gli si oppone prende una forma di brutale unilateralità: non c'è ascolto delle ragioni dell'altro, la morale appare un inganno a spese dei forti, la *pietas* debolezza, ogni solido legame, ogni responsabilità un ostacolo alla spavalda esuberanza del dominatore. Nella vertigine della sua *hybris* il superuomo, sottratto ad ogni orizzonte di fede laica o trascendente che non sia l'amore di sé, approda di necessità alla feroce immediatezza del centauro e si scopre profeta di una pseudo-nietzschiana «trasvalutazione dei valori».

Ma se, come abbiamo visto, possiamo riconoscere in Alessandro la falsariga dei futuri protagonisti del teatro (in drammi che allargheranno l'esiguo spazio che, quasi una *pièce* nella *pièce*, gli è stato riservato nella *Città morta*), anche Leonardo offre un degno contributo allo spettro ideologico del superuomo, grazie a quel suo paradossale «atto puro», già altrove a lungo considerato.

La complementarietà delle due figure risalta con evidenza ancora maggiore se consideriamo i loro specifici ruoli: Alessandro che teorizza, e con quanta enfasi, un'esistenza nel segno dell'«insaziabilità», non riesce a portare a compimento nessuno dei suoi progetti; non seduce Bianca Maria, non abbandona Anna, non scrive l'opera somma cui si sente vocato finendo così per situarsi nella dimensione più anti-teatrale che esista, quella dell'astrazione. Leonardo, da parte sua, se è ancora schiacciato nel registro mitico, e solo in quell'ambito è in grado di chiarire le sue motivazioni, è pur tuttavia l'unico personaggio vivo ed attivo: scopritore del tesoro di Micene e protagonista della catastrofe che chiude il dramma con il suggello di una morte assurda eppure esemplare, anche se rimane per così dire al di qua della coscienza, ancora incapace di pensarsi nella categoria dell'individualismo amorale, prepara la venuta dei prossimi Corrado Brando e Marco Gratico, eroi di quell'Italia «borgiana o corsara»³² dell'infatuazione nazionalistica (la definizione è di Croce) che nella loro impresa vorrà collettivamente riconoscersi: «Pronto io sono, per la mia meta, a prendere su me quel che v'ha di peggio in terra, risoluto anche ai sacrifici umani».³³

GABRIELE D'ANNUNZIO I NJEGOVA »CITTÀ MORTA«

Città morta zauzima posebno važno mjesto u D'Annunzijevo djelu jer je to najznakovitije ostvarenje mimetičke strategije ovoga autora, koji radi postizanja sigurnog uspjeha spremno oponaša svaku masku, čime pospješuje dozrijevanje svojih najskrovitijih sklonosti. Potirući svaku strategiju smisla, to međutim izaziva i prividno kidanje dramaturgijskog tkiva.

³² B. Croce, *Astrattismo e materialismo politici*, in *Cultura e vita morale*, Bari, 1926. P. 190.

³³ G. D'Annunzio, *Più che l'amore* (1906), Milano, 1925. P. 34. La frase appartiene a Corrado Brando.