

Umberto Artioli

IL COMBATTIMENTO INVISIBILE

D'Annunzio tra romanzo e teatro

Laterza



TRAGEDIA GRECA E COSMO MEDIEVALE:
LA «CITTÀ MORTA» COME DRAMMA DELL'IO

1. *Una mitografia sviante: il motivo della cecità visionaria nel «Fuoco»*

Nella prima delle tre citazioni con cui D'Annunzio, trasformando nel *Fuoco* (1900) la genesi della *Città morta*, chiama in causa il personaggio di Anna, la Duse-Foscarina è materialmente assente, ma la sua immagine si riverbera come in un gioco di specchi sullo sfondo della rievocazione:

Ella sarà la cieca, già trapassata in un altro mondo, già semiviva di là dalla vita. Ella vedrà quel che gli altri non vedranno. Avrà il piede, 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, e saprà come «sia duro il sapere quando il sapere è inutile»¹.

Il richiamo all'*Edipo re* sofocleo è diretto e determinante: nella rielaborazione romanzesca la cecità di Anna diventa il primato dell'occhio interno sulla percezione sensibile, il superamento del velo di Maja al di là del quale si situa il mondo delle Idee. Ciò è comprensibile se si pensa che la visionarietà del protagonista ha come testimone Daniele Glauro, pseudonimo di Angelo Conti, il filosofo platonizzante delle *aeternae veritates*, il mondo delle essenze occultato dietro il fenomenico.

Ma c'è un'altra ragione se, nella mitografia del *Fuoco*, il personaggio di Anna viene dotato di un potere profetico che la *Città morta* (1898) non gli riconosce. Sulla sua scienza segreta, capace d'intendere quel che gli altri non fanno, precipita il mitico alone

della figura «multanime» che la deve interpretare, l'attrice che nell'*imagerie* dannunziana è la captatrice inconscia delle forze cosmiche. Risucchiati nel tessuto delle analogie, i materiali della tragedia già data alle stampe cambiano volto, si dilatano sino a secerne una significazione inedita. Come al solito, D'Annunzio lavora sull'ordito delle simmetrie. Il colloquio tra Effrena e Glauro con cui il poeta-musicista comunica in stato di estasi i rudimenti del dramma futuro, avviene in una Venezia battuta da un vento improvviso, trasparente metafora del *Logos* creatore. Non appena la scena si chiude, un'altra sequenza, ambientata questa volta in casa della Foscarina, chiama in causa l'assente, facendone il perno dell'intera configurazione:

Ma egli l'aveva veduta bellissima irrompere nell'ombra, animata da una violenza non dissimile a quella del turbine che agitava le lagune. Il grido, il gesto, il balzo, il subito arrestarsi, la vibrazione dei muscoli sotto la tunica, lo spegnersi del volto come d'una vampa che si risolve in cenere, l'intensità dello sguardo simile al bagliore d'un combattimento, il respiro che le apriva le labbra come il calore apre le labbra della terra, tutti gli aspetti della persona vera manifestavano una potenza di vita patetica non paragonabile se non al fermento delle energie naturali, all'azione delle forze cosmiche. L'artefice riconosceva in lei la creatura dionisiaca, la vivente materia atta a ricevere i ritmi dell'arte, a esser foggiate secondo le figure della poesia. E, poiché la vedeva innumerevole come le onde del mare, gli parve inerte la maschera cieca ch'egli voleva porle sul volto, angusta la favola tragica per ove ella doveva passare dolorando, troppo limitato l'ordine dei sentimenti ond'ella doveva trarre le sue espressioni, quasi sotterranea l'anima ch'ella doveva rivelare².

Nella donna dionisiaca, ora posta in primo piano, sbalza con valenze positive quel che nel Ciclo della Rosa era oggetto d'orrore: la potenza visionaria di un corpo d'attore fatto di sottili peculiarità metamorfiche, di duttili calchi mimetici, capace di tradurre in concertatissimi ritmi i minimi trasalimenti della vita universa. *Innumerevole*, la Foscarina: così grande da non trovare un *numerus* che la contenga, così legata alle radici terrestri da far sentire come precaria e risibile ogni organizzazione segnica sovrapposta. Dotata di un corpo eloquente, essa sa quel che gli altri non sanno; posseduta dal dio sotterraneo che l'abita a sua insaputa, è, come Tiresia, metaforicamente una cieca.

Si è nei paraggi della costellazione d'immagini che costituiscono l'impianto della protagonista della *Città morta*, ma nello stesso tempo si avverte una nota aggiuntiva, una catena di significazioni estranee a quel clima. Mentre nella tragedia scritta quattro anni prima dell'ultimazione del *Fuoco*³, la cecità di Anna, col suo corredo di sterilità, è un emblema della rarefazione vitale accettata come destino, nel suo equivalente romanzesco ferve uno spirito da combattente, il marchio della Psicomachia. Perché la Foscarina-Duse non è solo lo Spirito della Terra, il grondare delle forze naturali, il lato in ombra del Sacro trascinante dagli occulti interstizi della «profondità animale»⁴. È anche l'esiliata dalla luce che, patendo come un tossico lo strapotere della sessualità, vuole sublimarla nei ritmi dell'arte o sparire; è la donna labirintica costretta all'erranza dalla pressione delle controforze in gioco.

Maestro nell'analisi della dissociazione interna, D'Annunzio costruisce la parte più viva del *Fuoco* su questa figura femminile dolente, dibattuta tra sprofondamento e salvezza, miseria dell'essere e volontà di redenzione. Attorno a lei si distende lo stuolo dei Doppî nel loro versante fasto e nefasto. Sono presenze lievi, a fondamento allegorico, veicolate per schegge e frammenti, pronte a rovesciare il loro asse semantico in sintonia col mutare degli stati d'animo della protagonista. Da un lato Lady Myrta o la contessa di Glanegg, emblemi del disfacimento fisico e del nulla incombenente, quel nulla che è ora apogeo di saggezza, coscienza di una radicale *vanitas vanitatum*, ora deserto e abisso, pressante nostalgia del fluido vitale. Oppure gli archetipi dello scacco etico, come quella Perdilanza cortigiana, suicida per amore, che Dardi Seguso abbandona in nome dell'ebbrezza musicale e che, per via della lunga capigliatura, è causa involontaria della morte dell'artista. Dall'altro figure d'alba, creature virginali su cui riversare la parte eletta di sé, addossata ai temi del candore e della rinascita: Sofia, la sorella di Effrena dal nome sapienziale, associata a immagini di devozione e preghiera; o l'icona che di continuo le si interseca e sovrappone, quella di Donatella Arvale, la giovane amica claustrata che solo nel delirio amoroso la Foscarina può foggarsi come rivale, salvo poi ritrarsi dai suoi stessi pensieri con moto d'orrore.

Ma una presenza sovrasta le altre per la nettezza della struttura anfibia su cui è costruita: rievocando la Kundry wagneriana, nel primo atto del *Parsifal* devota servente del Graal, nel secondo em-

blema della lussuria tentatrice, D'Annunzio proietta su un grande modello letterario il conflitto che lacera la Foscarina. Un voto di castità sta alla base del sodalizio che lega nel *Fuoco* l'attrice acclamata al più giovane compagno. Se il sogno d'arte, la comune volontà di dar vita a un teatro di poesia, è l'equivalente della coppa del Graal, il voto di castità, con cui si separa il sacro e il profano, è anche il modo per proscrivere le mescolanze velenose, i cortocircuiti della sessualità non sublimata. Non solo nel *Fuoco* il voto viene infranto, ma l'infrazione ha come antecedente immediato l'evocazione dell'«estasi selvaggia» di Kundry, che non è più la servente del sacro ma l'Angelo del Male, proteso nella sua «volontà demoniaca»⁵ a cercare la salvezza in un bacio.

Due modalità del corporeo, confrontandosi nel romanzo, introducono uno scarto vertiginoso in ciò che nel Ciclo della Rosa era solo disvalore: c'è il corpo strumento dell'arte, edificio di cristallo costruito come un «tempio»⁶ di cui l'attrice «più che umana»⁷ è la Vestale; e c'è la sua versione adulterata in cui lo scatenamento dei sensi, propagandosi nel sangue come un «tossico», è la sorgente d'ogni impurità. In entrambi i casi agisce l'imperativo del dono, ma in un'ottica ostinatamente bifronte dove, come nel motivo medievale dell'Ercole al bivio, a spalancarsi sono le opposte contrade della dannazione e della salvezza. Perciò subito dopo l'amplesso, la Foscarina è travolta da una desolante sensazione di colpa, quasi l'aureo edificio cui aveva affidato il suo anelito di redenzione fosse andato in frantumi:

Il desiderio di lui le giungeva come una ferita lacerante. Ella sapeva quanto d'acre e d'impuro fosse in quella concitazione subitanea e come profondamente egli la considerasse avvelenata e corrotta, carica di amori, esperta di tutto il piacere, tentatrice errante e implacabile. Ella divinava quel rancore, quella gelosia, quella malvagia febbre che erasi accesa a un tratto nel dolce amico a cui per tanto tempo aveva votato quel ch'ella chiudeva in sé di più prezioso e di più sincero preservando la bontà di quelle offerte con un costante divieto⁸.

Sterile e cieca, l'Anna della *Città morta* ignora il motivo del suo statuto miserabile, di cui chiede ragioni al Dio punitore⁹; al contrario la Foscarina sa e questa coscienza dolorosa, attraversando come un filo rosso il romanzo, si riversa nel ritmo franto delle sue cadute e delle sue resurrezioni che alternativamente la fanno di-

struttiva e sororale, agitata dal *furor* e docilmente sottomessa. In una delle pagine finali del *Fuoco* quando la rinuncia alla gelosia, con conseguente accettazione del ruolo di umile «servente» del dramma, sembra ripristinare l'originaria demarcazione tra sacro e profano, uno scampolo narrativo introduce un momento di quiete. Sciolta dall'ingombro carnale, assunta a corpo di gloria, la Foscarina, intenta alla lettura di Dante, diventa quel che l'amato, da sempre, avrebbe voluto che fosse: un mero supporto per la sua ispirazione.

Cade proprio qui, nel momento in cui l'attrice eclissa la donna consumando fino in fondo il suo gesto sacrificale, il secondo richiamo al personaggio di Anna:

Ah, io t'ho creata, io t'ho creata! – le gridò illuso dall'intensità dell'allucinazione, credendo vedere la sua eroina stessa apparir su la soglia della remota stanza occupata dai tesori tolti ai sepolcri degli Atridi. – Fermati un momento! Non battere le palpebre! Tieni gli occhi immobili, come due pietre! Sei cieca. E vedi tutto quel che gli altri non vedono. E nessuno ti può nascondere nulla. E qui, in questa stanza, l'uomo che tu ami ha svelato il suo amore all'altra, che ancora ne trema. Ed essi sono qui; e le loro mani si sono separate da poco e il loro ardore è nell'aria. E la stanza è piena di tesori funebri; e su due tavole sono disposte le ricchezze che vestivano i cadaveri di Agamennone e Cassandra; e là sono i cofani ricolmi di monili, e là sono i vasi ricolmi di ceneri. E il balcone è aperto e guarda la pianura di Argo e le montagne lontane. Ed è il tramonto, e tutto quest'oro riluce nell'ombra. Comprendi? Tu sei là, su la soglia, condotta dalla nutrice. Sei cieca e nulla t'è ignoto. Fermati un momento¹⁰.

A differenza dell'inserito precedente, più vago e alonato, il passo circoscrive con ricchezza di dettagli e con ritmo incalzante, quasi imperativo, un momento preciso del secondo atto della *Città morta*. Rimbalza ancora il motivo della cecità veggente, ma ricondotto ai limiti angusti che ha nella tragedia, dove Anna intuisce l'amore tra il marito e Bianca Maria, non la pulsione incestuosa di Leonardo. Mentre il primo dei riferimenti, se usato in chiave ermeneutica, risulta fuorviante perché interamente rifiuto nelle categorie analogiche introdotte nel *Fuoco*, il secondo fissa in una sorta di vertiginoso flash-back una sequenza drammatica precisa. La ragione dello scarto, importante nell'economia simbolica del romanzo, è offerta dallo stesso D'Annunzio, preoccupato di descri-

vere il travaglio della Foscarina intenta ad accogliere il non agevole ruolo teatrale:

Allora ella cominciò a sentire come la sua stessa vita derivasse nell'opera che tutto assorbiva, come a stilla la sua stessa anima entrasse nella persona del drama, e i suoi aspetti, le sue attitudini, i suoi gesti, i suoi accenti concorressero a formare la figura dell'eroina «vivente al di là della vita». Ella fu come una preda per quegli occhi voraci, che la fissavano talvolta con una violenza intollerabile. Ella conobbe così un altro modo di esser posseduta. Le parve di dissolversi ne' suoi elementi al fuoco di quell'intelletto e poi di ricomporsi in perfezione per la necessità di un eroismo dominatore sul Destino. Il suo compito segreto concordando con la virtù della creatura ideale, ella era tratta a non discordare dall'immagine che doveva somigliare¹¹.

Dal modo in cui la protagonista femminile si metamorfosa in Anna, risulta evidente che non è in atto una semplice identificazione col personaggio da rappresentare, se con personaggio si intende qualcosa di pre-scritto, di antecedente rispetto alla maschera attorica che lo dovrà interpretare. Non ancora fissata sulla pagina, presente solo per scorci nella mente di chi, detentore della parola, finirà con l'assurgere a demiurgo dell'opera compiuta, la *dramatis persona* nasce con l'attrice e grazie all'attrice, ricevendo alimento dalle sue doti di abnegazione. Non è un caso se D'Annunzio, analizzando la genesi del personaggio, metta in luce il modo vampiresco con cui gesti, movenze, addirittura impasti verbali, sorpresi sul corpo vivente della Foscarina, vengono spiati dall'*artifex*, in qualche modo notomizzati, per essere poi traslati in scrittura.

Identificandosi con la figura di colei che «vive al di là della vita», la protagonista del *Fuoco* rinuncia al desiderio, mortifica la carne, si decanta dalle sue impurità. È il trionfo della larva scenica sulla donna, il ristabilimento del corpo di gloria. Per questa metamorfosi D'Annunzio evoca un'immagine alchemica. Mosso dalla «necessità di un eroismo dominatore del Destino», il gesto con cui la Foscarina scioglie la vecchia identità per foggarsi uno statuto aureo, diventa un processo di dissoluzione e di ricomposizione, una replica del *solve et coagula*. Dietro la metafora dell'oro filosofale è lecito intendere quel che l'icona del «quadrato perfetto» suggeriva nel *Piacere*: il ricompattarsi dell'anima grazie al combattimento invisibile, l'esito fausto della Psicomachia.

Lo stato di grazia non reggerà nel romanzo. Ripresa dal «male notturno»¹², incapace di reggere il peso di una palingenesi radicale, la Foscarina farà un passo a ritroso nel cammino verso la propria salvazione. Nella prospettiva dell'autore del *Fuoco*, il ritorno al nomadismo scenico, la decisione di abbandonare l'amante ormai concentrato sulla creazione artistica, sono il portato di una premonizione inconscia, il suggerimento di una figura bifronte, non si sa se un demone o un dio. Depositato in un monologo interiore, cade allora il terzo ed ultimo accenno alla figura di Anna. Dice la donna solitaria, avendo come interlocutrice se stessa:

Da chi hai tu ricevuto il comando di andartene? Da qualcuno che è in te, in fondo in fondo a te, e che vede quel che tu non vedi, come la cieca della tragedia. Chi sa che laggiù, sopra uno di quei grandi fiumi pacifici, la tua anima non trovi la sua armonia e le tue labbra non imparino quel sorriso che tante volte hanno tentato inutilmente! Forse tu scoprirai nella medesima ora nel tuo specchio un capello bianco e quel sorriso. Va in pace!¹³.

Emula della cieca, che nella *Città morta* vuole sparire affinché il marito scrittore possa trovare nella più giovane Bianca Maria una sorgente d'ispirazione, la Foscarina abbandona Effrena. Nell'analogia delle situazioni circola, come un segno di scacco, l'impotenza a cambiare il corso degli eventi. Fuggendo, la donna nomade non scioglie le sue contraddizioni, ma moltiplica le tappe della peripezia, allontana il tempo della salvazione. La Foscarina se ne va nel pieno dell'empito creativo di Effrena quando, esaurito il suo compito di matrice dell'opera a venire, sente che l'amante, nella sua abbagliante autosufficienza, non ha bisogno che di se stesso. Ritroviamo qui l'*amor fati* di Anna: quella sottomissione al destino che fa della protagonista della *Città morta*, inferma di una cecità che è della mente prima che del corpo, un'errante o una pellegrina alla ricerca della saggezza.

2. Un intrigo da commedia: il ruolo della veggente ignara

Un'analisi della *Città morta* condotta su basi teatrali dimostra l'implausibilità della mitografia retrospettiva coniata nel *Fuoco* a

proposito della veggenza di Anna. Se si prende in esame l'impianto della tragedia, risulta infatti che la sapienza profetica del personaggio concerne solo un piano dell'azione, mentre l'insistenza con cui esso persegue il proprio limitato punto di vista, innescando ingorghi ed equivoci, è causa diretta della catastrofe. Anna, insomma, è personaggio centrale non in quanto sappia prevedere, restando inascoltata o fraintesa; lo è perché fraintendendo, e cioè comportandosi da nesciente, pone i suoi interlocutori sulla via della comprensione. L'equivoco, si sa, è un artificio da commedia, che nel genere tragico va accolto con parsimonia. Merito di D'Annunzio è di aver tenuto in equilibrio un congegno drammatico che, pur trapiantando impasti elisabettiani su reminiscenze da salotto borghese, dà l'impressione di attingere al solco della produzione tragica greca.

Il sapiente montaggio delle scene-madri, l'oliato meccanismo che presiede all'entrata e all'uscita dei personaggi, il ricorso alla didascalia con funzioni cognitive, l'uso dei soliloqui e degli a-parte denotano una padronanza del mezzo teatrale davvero insospettata in un drammaturgo alla prima prova. Si provi ad escludere i molti riferimenti letterari che, intersecandosi a macchia d'olio, conferiscono al testo un andamento a mosaico, per mettere a nudo la forma dell'intrigo. Facendo ricorso a un termine sin troppo abusato nella tragedia, nella *Città morta* esistono due «verità», di cui il lettore-spettatore è informato grazie a due scene del secondo atto, in sintonia con l'unica delle *dramatis personae* che, essendo protagonista di entrambe, fruisce dello stesso privilegio, e cioè Alessandro.

Durante l'atto successivo anche Leonardo viene in possesso dell'intera macchina conoscitiva. A questo punto il quartetto dei protagonisti si scinde in due coppie, distinte per il diverso grado di illuminazione: al livello più basso i personaggi femminili, Anna e Bianca Maria, che della «verità» conoscono solo uno strato, il più elementare; a un grado superiore i personaggi maschili, diversificati da un dettaglio che non è senza conseguenze sul tipo di soluzione impressa alla tragedia. Se entrambi dispongono di un'ottica totalizzante, Alessandro ignora che anche l'amico sa, cosa che consente all'archeologo un ruolo impensabile prima. Da presenza in subordinato rispetto a quella dello scrittore, di cui nel secondo atto si dichiara allievo, diventa il motore della vicenda, che nel quarto

e quinto atto ruota intorno alle sue decisioni. Le due donne restano invece nel limbo del loro dimidiato sapere: in modo totale Bianca Maria, che morirà ignara della colpa che le viene ascritta; fino all'ultima battuta Anna, che solo col «Vedo» finale attesterà il passaggio alla coscienza piena.

D'Annunzio truca quindi le carte quando nel *Fuoco* assegna alla cieca un potere previsionale che, accostandola a Tiresia o a Cassandra, mette in circuito i grandi archetipi della classicità. Legata all'intuizione dell'amore nascente tra il marito e Bianca Maria (prima *verità*), la visionarietà di Anna non oltrepassa l'ambito angusto che definisce l'orizzonte della sua pena. La sua sensibilità, acuitizzata dal dolore, le fa presagire l'ombra che pesa sulla casa; attenta alle minime oscillazioni dell'anima, non le sfuggono i piccoli indizi consegnati all'alterarsi di un'intonazione vocale, a un trasalimento improvviso, a un diverso modo d'atteggiarsi o di incedere. Ma la cieca non sa del segreto, ben altrimenti mostruoso, custodito nella casa orientata di fronte a Micene e che è rappresentato dalla pulsione incestuosa di Leonardo nei confronti della sorella (seconda *verità*).

Nella sua prospettiva deformata dalla passione, i due nastri, per avere in comune il personaggio di Bianca Maria, mischiano le loro coordinate, s'intersecano e si sovrappongono fino a divenire un'unica cosa. Anna percepisce i segni del disagio disseminati nelle pieghe del quotidiano ma, interpretandoli con l'unica chiave a sua disposizione, attesta che il suo occhio interiore, come lo sguardo del Ciclope, è qualcosa di rigido, di goffamente unidirezionale.

C'è un momento, coincidente col primo atto e con la prima parte del secondo, in cui le sue doti di veggenza sembrano riflettere, trascinando in tal senso le aspettative dello spettatore. È anche il momento in cui, non essendo ancora affluita la seconda «verità», ogni gesto della cieca – soprattutto il suo reiterato accostarsi al corpo di Bianca Maria per sondarne l'anima – sembra anticipare la dinamica degli avvenimenti, avviata verso l'adulterio. Ma contro lo stato di grazia profetica, reagisce l'assetto delle didascalie, tese a mostrare la natura univoca, e di conseguenza fallace, della sapienza di Anna. Quando fa il suo ingresso in scena Leonardo, e la sorella affettuosamente lo abbraccia, l'archeologo, sconvolto, comincia a tremare. È la spia della pulsione incestuosa contro cui il

personaggio si batte, rimarcata dalla didascalia in base alla quale «Anna subitamente leva il capo»¹⁴.

Ma la cieca, che nella scena iniziale della tragedia ha alluso a un «segreto»¹⁵ di Leonardo, è ben lontana dall'intenderne la portata. Scambiando il tremore dell'archeologo per una conferma dei sospetti sulla natura della propria crisi matrimoniale, equivoca sui segni, assegnando al fratello di Bianca Maria le sue stesse preoccupazioni. Anna crede che Leonardo sappia e l'attenzione con cui ne segue i comportamenti è in sintonia con quanto da lei sostenuto nell'incipit: «BLANCA MARIA – Sembra ch'egli mi sfugga. Voi m'avete detto, Anna, che le mie parole ieri lo facevano soffrire... ANNA (con accento penetrante) – Forse egli sente che qualcosa di mutato è in voi, Bianca Maria»¹⁶.

Ciò che nel primo atto affiora per minime pieghe, diviene flagrante non appena l'azione prende quota e i due nastri della tragedia, impattando tra loro, scatenano fraintendimenti e stridori. Si veda la scena seconda del terzo atto, dove Anna è a colloquio con Leonardo. Il presupposto della conversazione è che ognuno degli interlocutori è al corrente di un aspetto della «verità», ma a parti invertite, nel senso che l'archeologo conosce quel che la cieca ignora, e viceversa. Oggetto del dialogo è, ovviamente, Bianca Maria, crocevia obbligato dei due diversi percorsi:

ANNA – Più d'una volta, Leonardo, più d'una volta ho sentito il vostro turbamento, quando ella era presente o quando qualcuno parlava di lei... LEONARDO (tremando) – Voi avete sentito... ANNA – Non avete confidenza in me? Non credete voi che la mia anima sia fatta per la verità? Non credete voi che io sia un poco di là della vita? di là dalla vita bella e crudele che illuminano i giorni? LEONARDO – Di quale verità voi mi parlate, Anna?, di quale verità? ANNA – Della verità che io conosco omai e che nessuno può nascondere e che nessuno può mutare, nessuno può mutare. (Una pausa. Smarrito e perplesso Leonardo la guarda fissamente, addossato all'altra colonna) Io vi so agitato, ansioso, pieno d'inquietudini e di timori. So che soffrite. E non soltanto voi soffrite, Leonardo, ma tutti soffriamo; e ciascuno di noi cerca di nascondere agli altri la sua sofferenza; e ciascuno sa di commettere una violazione contro gli altri e contro sé stesso, perché sente vacillare la sua fede; e restiamo senza coraggio, dubbiosi e umiliati, mentre la verità è seduta in mezzo a noi e ci guarda col suo inflessibile sguardo... LEONARDO – Non vi comprendo ancora¹⁷.

Scientemente costruito sull'alone ambiguo di una parola come «verità», che i due interlocutori intendono sotto valenze diverse, il frammento dialogico mette in luce la miopia di Anna. Incalzato da un fiotto verbale che non ammette intrusioni, Leonardo quasi non parla, ma il suo sgomento è attestato dalle didascalie. Equivocando, egli teme che la donna conosca l'orrendo segreto, da lui rivelato la sera prima ad Alessandro nella conversazione che chiude il secondo atto. Gli sviluppi del colloquio fugheranno questo timore, ma per precipitare l'archeologo in un altro tipo d'angoscia. Man mano il linguaggio di Anna diventa più circostanziato, egli apprende l'altra faccia della verità, a lui prima ignota: il suo confidente, l'unico essere al mondo in grado d'intendere l'intensità del suo male, è a sua volta innamorato di Bianca Maria, e per di più ricambiato. Anna invece non nota il disagio dell'interlocutore e, quando lo fa, puntualmente fraintende.

Desiderosa di offrirsi come l'agnello sacrificale, invade ogni piega dello spazio dialogico, colma reticenze e silenzi, trasformando il suo flusso verbale in una sorta di monologo, in un vorticoso girotondo attorno alla propria ossessione:

LEONARDO (con ultimo sussulto di speranza) – Voi siete certa, è vero? voi siete certa ch'egli l'ama, ch'ella lo ama... Voi siete certa, Anna, del loro amore... Voi non v'ingannate, è vero? Non è il dubbio, non è il sospetto... Voi siete sicura... siete sicura... ANNA (colpita dall'accento di lui) – E voi? E voi? Non siete voi sicuro? (Una pausa. Leonardo esita a rispondere) Perché tacete? Oh, ancora la pietà! LEONARDO (a bassa voce, guardando ansiosamente la prima porta a sinistra, come chi tema di veder sopraggiungere qualcuno) – Alessandro... Alessandro è là... Voi lo vedrete... Gli direte voi di avermi parlato... d'avermi detto queste cose? ANNA – No, no... Perdonatemi, Leonardo, perdonatemi! Anche con voi, anche con voi io doveva tacere... Il silenzio, ah com'è difficile il silenzio anche per quelli che hanno rinunciato alla vita!¹⁸.

Occorre prestare attenzione alla didascalia che accompagna l'ultima battuta di Leonardo, preoccupato che Alessandro non sappia che anche lui sa. Essa prospetta la loggia della casa micenea come una variante del salotto borghese, con la sua sequenza di porte da cui è possibile spiare ed essere spiati, porte non casuali, ma che delineano dietro l'arco delle quinte una concertatissima topografia¹⁹. L'ombra del realismo si affaccia in un testo che vorreb-

be ambire alla convenzionalità dello spazio scenico greco. Quattro sono le porte della loggia immaginata da D'Annunzio come *décor* di tre dei cinque atti della tragedia: schierate a coppie, due a sinistra e due a destra, costituiscono per lo spettatore un punto di riferimento obbligato.

Solo la prima a destra, che dà accesso alle scale, è agibile a tutte le presenze sceniche; le altre, appartenendo in esclusiva a un determinato personaggio (o, al più, a una coppia di personaggi) consentono d'identificare lo *status* degli inquilini della casa. Alla seconda porta a destra hanno accesso solo Leonardo e Bianca Maria. Il loro isolamento in un'ala dell'edificio che, stando al testo, è dotata di più stanze, motiva i terrori notturni dell'archeologo, in lotta col suo male, o le sue frequenti peregrinazioni solitarie alla fonte Perseia. Ma offre anche spessore psicologico alla didascalia con cui si conclude il colloquio tra Leonardo e Anna, autentica scena-madre del terzo atto:

LEONARDO (*si volge verso la seconda porta a destra, fa per aprirla, ma si arresta nell'atto, agitato da un tremito insostenibile; va alla prima porta, dond'entrato, e scompare giù per le scale come uno che fugga*)²⁰.

Le due porte a sinistra sono utilizzate indifferentemente dalla Nutrice, ma dalla prima passa solo Alessandro, dalla seconda la cieca. Si può arguire che, nel presente dell'azione, la coppia di coniugi è ormai separata e che il particolare è ben noto a Leonardo se, durante la conversazione con Anna, la sua attenzione è concentrata sulla porta di cui poco prima, conversando con la Nutrice, la protagonista femminile aveva detto: «Ho sentito ch'egli [Alessandro] chiudeva la sua porta... Ho sentito girare la chiave»²¹.

È il momento-cardine della tragedia, quello in cui le forze in gioco, sinora bloccate in una sorta di *impasse*, pendono da una parte, esigono una decisione, come vuole la metaforica bilancia per pesare i destini che Anna scopre tra gli ori funebri durante il secondo atto. Una bilancia a cui manca qualcosa, una bilancia che non dispone di tutti gli attrezzi per funzionare (l'allusione è alla cieca), una bilancia, infine, che è guasta come interiormente guasto è il futuro giustiziere, quel Leonardo che, come magicamente evocato, compare in scena un attimo dopo:

ANNA – Ma no è giusta, è vero? Non è giusta. Mi sembra che penda da una parte... BIANCA MARIA – È guasta. Da una parte manca uno dei nastri d'oro che reggono il bacino. ANNA – Da che parte? ALESSANDRO (*rientrando dal balcone*) – Ecco Leonardo!²².

Non si può non rimarcare lo spostamento di pesi operato sull'economia della tragedia dall'assenza di Alessandro durante il terzo atto. Confinato nella sua stanza, il personaggio che nella prima parte dell'azione sembra assolvere a un ruolo d'*esprit fort*, si mostra preda del dubbio, incapace di far fronte agli eventi. Nell'intervallo di ventiquattro ore che separa il secondo dal terzo atto, è il solo a sapere, ma la sua preminenza conoscitiva, non dando frutti sul piano del fare, denota la sua impotenza. Leonardo invece, non appena sa, decide, maturando la complessa macchina che porta all'omicidio rituale. I due amici sono i soli che potrebbero dar vita a un dialogo chiarificatore, ma D'Annunzio scarta questa soluzione. Preoccupato di evidenziare la figura dell'archeologo, che da questo momento in poi è il vero fulcro della tragedia, evita il confronto tra le presenze maschili, rimandandolo a quando l'oggetto del contendere, Bianca Maria, giace tra loro morta.

Con una tecnica che ricorda lo Shakespeare del *Riccardo III*, il quarto atto si apre con un soliloquio di Leonardo²³, che svela allo spettatore i motivi del suo agire. Inconsueto nel teatro di D'Annunzio, che non vi farà più ricorso, l'artificio appare qui giustificato dal fatto che l'archeologo, se si eccettua Alessandro, non ha interlocutori con cui dialogare su un piano di pari consapevolezza. Solo quando la coppia dei fratelli si è già avviata verso la tragica fonte, Anna apprende casualmente dal marito, assente per tutta la giornata, l'esistenza dell'altra «verità». Simmetrica a quella precedente, la scena finale del quarto atto riattiva la frizione tra i nastri, fonte di fraintendimenti, ma l'equivoco in cui cade Alessandro è questa volta troppo rimarcato perché alla cieca sia precluso di intendere:

ANNA – Sono inquieta... Non posso vincere l'ansietà che mi stringe la gola... Penso a quei due, laggiù... ALESSANDRO (*con una commozione suprema, avendo frainteso*) – Perché? Tu sai... Tu sai qualche cosa?... La cosa orribile?... Chi, chi ha potuto dirti... Leonardo, forse? T'ha parlato Leonardo? Come ha potuto egli... a te... ANNA (*smarrita*) – Ma che intendi tu? che credi tu?... No, no; egli non ha parlato, egli non m'ha detto nulla... Io, io gli ho parlato iersera, qui: io che sapevo, che già sapevo... oh,

ma senza lamento, senza rancore, Alessandro... ALESSANDRO – Tu gli hai parlato, di quella orribile cosa! Hai avuto cuore di parlargliene, Anna! Ma come?, come sapevi tu, di, come sapevi? Come hai potuto tu penetrare il suo segreto, mentre io stesso fino a ieri sera non avevo neppure l'ombra di un sospetto! Dimmi: come? ANNA (*sempre più smarrita*) – Il suo segreto! Che intendi, tu? Quale segreto? Di quale orribile cosa parli tu, Alessandro²⁴.

Fino all'ultimo Anna resiste nel suo rigido atteggiamento, rifiutandosi di capire. I sinistri presagi di cui, simulata Cassandra, è portatrice nel quarto atto (la percezione dell'uragano nel cielo sereno; il risuonare della melodia tristanica) non perforano le barriere mentali che la separano dall'oggettività degli eventi. Solo quando le parole del marito si fanno così inequivocabili da rendere insostenibile il suo teorema, reinterroga gli indizi che l'hanno fuorviata. Richiamando alla memoria il colloquio con Leonardo, scopre un lato enigmatico in ciò che, murata nella propria pena, aveva ascritto a delicatezza d'affetti, a pudica e dolente ritrosia. Allora esige la «verità», ma Alessandro non può né vuole rispondere.

Nel fatto che anche Leonardo sappia, lo scrittore avverte una minacciosa rottura d'equilibrio, uno spasmo che inculca sospetti sullo spostamento dei fratelli alla fonte Perseia. Puntualmente una didascalìa lo descrive mentre «obbedendo a un impulso istintivo, corre alla porta, l'apre e discende le scale precipitosamente»²⁵: è la stessa reazione di Leonardo alla fine del dialogo con Anna, a confermare del parallelismo che lega le due scene-madri.

L'evento si svolge al crepuscolo. Rimasta sola nel buio, amplificazione simbolica della sua cecità, la donna grida: «Sono sola... Ah, Signore datemi voi la luce»²⁶. Simmetrica al «Vedo» con cui si chiude la tragedia, la battuta segna il passaggio al tempo dell'illuminazione. Lungi dall'essere un personaggio ispirato agli archetipi di Tiresia e Cassandra, la cieca della *Città morta* è l'esiliata dalla verità e la peripezia che disegna nel testo, culminante nel viaggio a tentoni verso la fonte, è una *quête* la cui posta è il sapere.

3. «Daimon» greco e demone cristiano: l'innescò della *Psicomachia*

Vediamo ora come D'Annunzio trasformi un intrigo da commedia in una affascinante macchina tragica, il cui innescò sta nel-

l'esile filo che unisce e separa sedimenti greci e immaginario della cristianità. La *Città morta* comincia con Bianca Maria intenta a leggere a Anna un frammento dell'*Antigone* sofoclea. È il passo in cui il coro esalta la potenza invincibile di Eros, mentre Antigone, promessa sposa a Emone ma condannata a morte per la sepoltura del fratello, s'avvia alle nozze con Ade. Convinta che il suo amore per Alessandro, impedito da vincoli «sacri»²⁷, sia un amore impossibile, Bianca Maria s'identifica con la vergine greca e interrompe la lettura.

Il primo verso del frammento, *Eros anikate màchan*, deve avere un valore particolare se D'Annunzio lo pone in lingua originale sul frontespizio della tragedia, utilizzandolo come punto di riferimento per il lettore. Quando poi lo traspone nella *Città morta*, non traduce liberamente, come fa in altri casi, ma resta fedele alla lettera, conservando il motivo della *màche*, cioè del combattimento. Ecco la parte iniziale della versione dannunziana:

Eros nella pugna invitto/ 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 travati/ spiriti volgi alla ruina; e tu anche a questa lite/ incitasti i consanguinei²⁸.

Per la giovane lettrice, contesa tra la passione nascente, l'affetto per la cieca e il voto fatto al fratello, il tema dell'invincibilità d'amore ha un che di devastante. Ma la citazione in exergo non vale solo come preambolo per la presentazione del personaggio che nella tragedia funziona da vittima sacrificale. Ponendo il tema della forza rapinosa di Eros, che dissolve ogni saggezza umana, frantumata ogni legame, precipita nella follia, D'Annunzio delinea soprattutto lo spartiacque tra i personaggi maschili. Mentre per Alessandro, che sente l'amore per Bianca Maria come fonte di elevazione, il *furor* è divina frenesia, per Leonardo, che lo sperimenta come infamia e mostruosità, ha un volto di Medusa. Nell'empito di Eros, il primo vede un alimento per l'ispirazione perduta, una «natività gaudiosa»²⁹, qualcosa di albale; l'altro uno sprofonamento irrimediabile.

Dei due, Leonardo è il protagonista della *màche*, il combattimento dell'anima che ha il suo fulcro nel libero volere e per posta la salvezza o la perdizione. Si capisce allora perché il personaggio

dell'archeologo acquisti di peso con l'avanzare dell'azione: in lui, emblema del resistente, la fatalità d'Amore perde i suoi tratti ineluttabili e l'uomo, la creatura «effimera» evocata da Sofocle, può ritrovare nello scontro con l'antagonista sovrumano dignità e splendore. Rivediamo il passo del *Fuoco* in cui si precisa il senso dell'Atto Puro:

Comprendi? L'Atto puro segna la sconfitta dell'antico Destino. 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. L'ultima ode nell'orchestra canta la salvezza e la libertà dell'uomo, ottenuta per mezzo del dolore e del sacrificio. Il Fato mostruoso è vinto, là, presso i sepolcri ove discese la stirpe di Atreo, innanzi ai cadaveri stessi della 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 Agamennone³⁰.

Siamo fuori dalla visione greca che Claudio Cantelmo, il protagonista delle *Vergini delle rocce*, sembra convalidare quando lega la propria crescita alla parola del *daimon*, alla voce della stirpe, al «bellissimo fiore» nato dal suo «sangue»³¹. Assunte le forme del demone cristiano, Eros, il tentatore che precipita l'uomo nell'insania, diventa un corifeo di *Ananke*, quel destino che i greci ponevano al di sopra degli uomini e degli dei e che, con un rovesciamento significativo, D'Annunzio profila con un volto satanico. La fatalità non è più qualcosa di esterno, che d'improvviso mostra il suo potere distruttivo; coincidendo con la parte nefasta dell'io, può essere debellata da un atto di volontà. Nel confronto tra i personaggi maschili della *Città morta* torna il motivo della *renovatio*, filo conduttore del Ciclo della Rosa, ma torna anche l'acredine anticorporea, l'identificazione della carne col Basso e col Male.

Vengono a giorno le esitazioni e le «perplexità»³² di cui è espressione il romanzo del 1895, ambientato nell'allegorico giardino che è anche lo spazio del «conoscimento di sé»³³. Come in un Giudizio di Paride³⁴, sfilano le tre enigmatiche sorelle tra cui il protagonista cerca la sposa elettiva, la forma ideale più corrispondente alla sua vocazione. Non c'è dubbio che le «beatrici» convocate «nell'ora della grande armonia»³⁵ siano proiezioni dell'io, segmenti o porzioni della psiche in lotta tra loro, di cui si tenta la ri-

conciliazione. Esponenti della triade di spirito, anima e corpo, che subentra all'antitesi tra donna angelicata e demone carnale, costituiscono il tentativo di fuoriuscita dalla dualità, un sofisticato congegno per reintrodurre coesione nel disastroso paesaggio interiore. Ma come sempre in D'Annunzio, presso cui l'asperità del contrasto ha il sopravvento sulla mediazione dialettica, il motivo della ricostruzione della personalità in un equilibrio di stampo rinascimentale è più un conato della mente che una propensione del cuore. Prima o poi, dietro l'artificioso lustrino dell'ordine ritrovato, s'agitano fantasmi difformi, esplose la contraddizione, torna la dualità prepotentemente evocata nel Ciclo della Rosa.

Così è nella *Città morta* dove l'autore, conteso tra le suggestioni dell'immaginario cristiano e la formula della vita «ascendente» mutuata da Nietzsche, pone le antiche polarità drammaticamente in bilico: da un lato l'uomo di gioia, figura del desiderio felicemente effuso, della vitalità sovrabbondante e fecondatrice; dall'altro la creatura dell'ascesi, a cui il radicato senso del male infonde nell'anima la tempra del combattente. Il punto di tangenza tra i nastri è l'idea di *miasma*. Quel che nei greci era una macchia oscura, una contaminazione dovuta alla colpa di un antenato, ereditata col sangue e trasmessa di generazione in generazione, assume nella *Città morta* connotazioni sessuali, diviene l'inferno di Eros. Come la Fossa Fuià della *Nave* o il paesaggio etrusco del *Forse che si forse che no*, l'Argolide «sitibonda» è una «landa stigia», battuta dalla polvere, riarsa dal sole, una «terra maligna»³⁶ popolata da demoniche larve.

Il suo *sancta sanctorum* è costituito dai cinque sepolcri da cui proviene l'effluvio venefico, invisibili allo spettatore ma ossessivamente presenti nella partitura dialogica. Dice Leonardo nel colloquio con Anna del terzo atto, alludendo alla città morta: «Ah, è morta, ben morta... Mi ha dato tutto quel che poteva darmi. Ora non è più se non un cimitero profanato. I cinque sepolcri non sono se non cinque bocche informi e vuote»³⁷.

Come le «cinque stele funerarie»³⁸ che precedono il ritrovamento del tesoro atridico, il numero che contrassegna le tombe venefiche è tutt'altro che casuale. Emblema della sessualità nel suo versante nefasto, la cifra afroditica³⁹ designa l'impazzimento dei sensi, il naufragio dell'anima contaminata. È la ricusazione delle istanze programmatiche delle *Vergini delle rocce*, di cui è ri-

prova il passo che già Angelo Conti rimproverava al Gabriel della *Beata Riva*:

O molteplice Bellezza del mondo – io pregava allora – non a te soltanto sale la mia lode, ma anche ai miei maggiori, ma anche a quelli che seppero gioire di te nei secoli remoti e mi trasmisero il loro fervido e ricco sangue. Lodati sieno ora e sempre per le belle ferite che apersero, per i belli incendii che suscitarono, per le belle tazze che votarono, per le belle vesti che vestirono, per i bei palafreni che blandirono, per le belle femmine che godettero, per tutte le loro stragi, le loro ebrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie sieno lodati; perché così mi formarono essi questi sensi in cui tu puoi vastamente e profondamente specchiarti, o Bellezza del Mondo, come in cinque vasti e profondi mari⁴⁰.

Che la palinodia sia precisa e intenzionale lo dimostra il dispositivo della *fabula*, affidato alla serie incalzante delle simmetrie rovesciate. L'esaltazione di un'aristocrazia del sangue, capace di infondere nelle generazioni successive il lascito di una sensualità ardente, si converte nell'appestamento del sangue dovuto alla sessualità; la trasmissione ereditaria ha il suo corrispettivo nel *miasma*; i «cinque vasti e profondi mari» dei sensi cedono il posto all'icona negativa dei cinque sepolcri; la magnificazione del corpo diventa denigrazione. Discendenti metaforici di Agamennone e Cassandra, gli abitanti della villa micenea portano nei sensi alterati la maledizione che pesa sugli Atridi. Tutti, a diverso titolo, ne sono contagiati. Alessandro, che per anni ha considerato Bianca Maria una sorella, improvvisamente la scopre come «una creatura nuova, sviluppatasi a un tratto dalla larva che la nascondeva»⁴¹; Leonardo, senza comprenderne il motivo, vede nella «sorella santa»⁴² un abisso di perdizione.

Il quartetto, cui il testo assegna caratteri parentali facendo scattare un rapporto di fraternità spirituale tra le due coppie al centro della peripezia, vede franare l'antica solidarietà. Incrociando le valenze, i frammenti di Eschilo e Sofocle, allusivi a un male «intollerabile ai prossimi»⁴³, rovinoso per i «consanguinei»⁴⁴, rendono ancor più viva la sensazione di disastro.

Epicentro dell'inferna costellazione che preme all'esterno della casa, il *miasma* risucchia lo spazio interno, permea la sfera dell'intimità, mostrando il nesso tra macrocosmo e microcosmo. Si veda la didascalia iniziale:

Una stanza vasta e luminosa, aperta su una loggia balaustrata che si protende verso l'antica città dei Pelopidi. 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 di un tempio [...] Una grande tavola è ingombra di carte, di libri, di statuette e 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 mattutina⁴⁵.

Se l'aspetto della stanza ricorda un sepolcro, riproponendo in chiave miniaturizzata le forme della configurazione demonica, i cinque gradini che portano alla loggia affacciata sulle tombe replicano la cifra afroditica. Significativo è che per la loro conformazione a tronco di piramide, il riferimento vada al pronao di un tempio. Facendo da tramite con lo spazio da cui si leva la maledizione di Eros, sono la soglia che lega il sacro e il profano, il varco attraverso cui le emanazioni impure si riversano nella casa. Analoga fisionomia ha l'altro interno previsto per il secondo atto della tragedia. Non solo la stanza di Leonardo, color rosso cupo, richiama il porpora afroditico del *Piacere*, ma «le due tavole inclinate a forma di bare»⁴⁶, dove gli abbigliamenti di Agamennone e di Cassandra sono disposti in modo da simulare le sagome dei «corpi assenti», danno evidenza plastica all'idea di *miasma*. Come larve o spettri, o come demoni tentatori, gli spiriti degli uccisi affollano il luogo dove Alessandro confessa il suo amore a Bianca Maria; fuoriusciti dai sepolcri, infestano la villa ridotta a un inferno. Presenze fatte d'aria, ma d'un'aria torbida, come la polvere rossa che, salendo dagli scavi, soffoca il respiro e alimenta la sete, essi incombono sulle *dramatis personae* come vettori del Fato.

Ed è di Bianca Maria, intenta a rievocare il suo primo viaggio col fratello a Micene, l'associazione profetica tra vortici di polvere e vortice del destino, effluvi della terra maledetta e incombere della fatalità, fluttante nell'aria come uno spettro:

Di tratto in tratto un vortice silenzioso si levava d'improvviso sul ciglio del sentiero, quasi una colonna fatta di polvere e d'erbe aride; e ci seguiva senz'alcun rumore, col passo d'un fantasma. Vedendolo appressarsi io non potevo difendermi da uno sbigottimento istintivo, come se quel-

le forme misteriose rinnovellassero in me il terrore che m'avevano ispirato gli antichi delitti [...] E una sete orribile mi bruciava la gola. Cercammo la fonte Perseia nell'avvallamento, sotto la cittadella. Tanta era la mia fatica che, come misi le mani e la labbra in quell'acqua gelida, venni meno. Quando ripresi i sensi, mi parve di ritrovarmi in un luogo di sogno, fuori del mondo, come dopo la morte. Il vento imperversava, e i vortici di polvere si inseguivano su per l'altura disperdendosi nel sole che sembrava divorarli. Una immensa tristezza mi cadde su l'anima: una tristezza non mai provata, indimenticabile. Credetti di esser giunta in un luogo d'esilio senza ritorno: e tutte le cose presero ai miei occhi un'apparenza funebre che mi dava non so qual presentimento angoscioso⁴⁷.

Viene alla luce il metaforico nodo che lega le tombe alla pulsione sessuale. La metamorfosi di Leonardo, che senza motivo apparente respinge la sorella mentre «prima metteva la sua anima su le [sue] ginocchia come un fanciullo»⁴⁸, ha a che fare con la sua vocazione d'archeologo. Inseguendo la bellezza nelle viscere della terra, egli scopre il segreto degli Atridi, materializzato negli ori funebri che, sotto il cielo infuocato del tramonto, rilucono d'un «riflesso rosso»⁴⁹. Ma la sua visita agli ipogei è in realtà un viaggio negli abissi della sessualità, e questa iniziiazione che lo estrania dal suo stato di «fanciullo» preme nei suoi lividi silenzi, negli accessi di tremore che tradiscono il suo sconvolgimento. Non può stupire se su un altro emblema del Basso, il piede femminile rivelato nella sua nudità dalla torbida luce del focolare, si depositi il lampo della passione incestuosa:

Tu torni nella tua casa che è piena di luce e di silenzio come ieri; tu apri una porta; tu entri in una stanza... e tu la vedi, lei, lei, la tua compagna innocente, tu la vedi addormentata dinanzi al fuoco, tutta colorita dalla fiamma, con i piccoli piedi nudi esposti al calore. Tu la guardi e sorridi. E, mentre sorridi, un pensiero subitaneo e involontario ti attraversa lo spirito: un pensiero torbido contro di cui tutto il tuo essere ha un fremito di repugnanza... Invano! Invano! Il pensiero persiste, cresce di forza, diventa mostruoso, si fa dominatore...⁵⁰.

Ma la frequentazione degli ipogei non ha cancellato, in Leonardo, la memoria della luce. Dal balcone della sua stanza, che non guarda Micene ma la pianura argiva, si vedono le montagne lontane. Il loro profilo netto e puro, reso immateriale dall'ultima luce, gli ricorda il tempo della serena comunanza con la sorella, il placi-

do sdipanarsi dei gesti comuni quando la dolcezza degli affetti e l'amore per l'arte bastavano a riempire la vita. Sia pure per scorci si profila nel testo quel che nella *Figlia di Iorio* sarà il tema dominante: la scansione di orizzontale e verticale, che contrappone la simbolica pianura fermentante di sangue e di sesso alla montagna come luogo di salvezza.

Durante il colloquio con Alessandro, Leonardo chiede all'amico di salvarlo dalla morbosa ossessione. Ma nel renderlo partecipe del suo male, l'archeologo ignora che Bianca Maria, oggetto del suo desiderio, è anche l'oggetto del desiderio dell'altro, e che, per di più, ad Alessandro sembra foriero di rigenerazione ciò che per lui è negatività radicale. Articolando il suo congegno drammatico, D'Annunzio pone su un piano di parità l'adulterio e la pulsione incestuosa. Forme simmetriche di violazione del sacro, esse scardinano l'ordine familiare, riattivando il soffio della maledizione atridica. È il motivo attorno a cui ruota il soliloquio di Leonardo nel quarto atto:

Tutto è considerato. Egli l'ama... E l'altro pensa a morire... E l'indelebile macchia su l'anima mia... Un abisso, d'un tratto, s'è aperto. Tutto è spezzato, tutto è separato, d'un tratto, per lei, per lei! Ella è là, così dolce, così dolce, così dolce; e per lei tutto questo male... Nessuno può più vivere. Nessuno riconosce più nessuno. L'abisso è tra noi che eravamo una vita sola, un'anima sola! ... Non c'è altro scampo; non c'è altra via⁵¹.

L'accento verte sulla cerchia familiare, su vincoli altrettanto impegnativi della parentela per sangue, su una comunità che un tempo era solidale ed ora è in procinto di disgregarsi. Si delinea la figura del *pharmakòs*: dolce, ma nello stesso tempo velenosa, è Bianca Maria. Portatrice inconsapevole di un fascino impuro, qualcosa in lei ricorda Violante, la beatrice che nella triade delle *Vergini delle rocce* designa la potenza del corpo, «le innumerevoli cose occultate nella profondità dei sensi umani, delle quali la sempiterna lussuria è unica rivelatrice»⁵². Significativo è che, in contrasto con la dolcezza dell'adolescente, rimbalzino su di lei gli inconfondibili tratti della primogenita di casa Montaga, a cui Claudio Cantelmo già attribuiva «qualche cosa di ostile e malefico»⁵³: la lunga capigliatura; la sensibilità ai profumi; la consuetudine a dissetarsi alla sorgente stendendosi prona contro la terra, come gli animali; il suo essere prototipo della «divina voluttà»⁵⁴.

Sono i particolari da cui prende le mosse l'epilogo della *Città morta*, tratto da una digressione affabulatoria del romanzo del 1895. La sequenza delle *Vergini* inizia con l'immagine di Violante riflessa nella fontana al centro del giardino, luogo dell'accadimento luttuoso. Messo in bocca al principe Montaga, il racconto della tragica sorte di un'antenata, uccisa dal fratello per amore, conosce il suo acme nella ricostruzione fantastica che ne fa il protagonista. Dalla sua compiaciuta esegesi, esce un macabro impasto di sadismo e di perversione erotica, dove la motivazione religiosa è solo un pretesto per rendere più acuminato il piacere dei sensi. Secondo Cantelmo, Umbelino, preda della passione incestuosa, avrebbe annegato la sorella

per dividere dall'anima quella carne che l'aveva infiammato di desiderio così terribilmente e per poter solo quella contaminare di tutte le carezze. «Egli dovette trarre dal suo segreto meravigliosi brividi – io pensava, considerandone il volto magro e olivastro che mi fingeva la mia immaginazione –» Poiché un ignoto sortilegio gli aveva infuso nel sangue il fuoco impuro, egli non riconobbe per oggetto della sua concupiscenza se non il corporale involucro che racchiudeva l'anima inviolabile; e seppe quindi con la forza del suo pensiero distintamente separar l'uno dall'altra e contenere in sé a un tempo i due amori: il profano e il sacro... Alfine, poiché sentiva aggravarsi il giogo della fatalità che gli rendeva necessario il delitto, egli meditò di vuotare la Bellezza funesta di Pantea, risolse di ridurla a spoglia insensibile per mezzo della morte. Quanti segni di pietà e di dolore egli prodigò in silenzio alla cara anima che doveva involarsi innocente per lasciargli tra le braccia la salma agognata!⁵⁵.

Ancora una volta, trasponendo il materiale delle *Vergini* nella *Città morta*, D'Annunzio agisce per palinodia. La pulsione incestuosa non cade su un personaggio molle e corrivo che, per dar sfogo al piacere dei sensi, usa la logica da consumato sofista. Cade su chi, detentore della Psicomachia, è il paladino di una «lotta disperata contro la necessità della natura»⁵⁶, il combattente che rifugge dal sonno per timore dei sogni abominevoli. Ponendo Bianca Maria a veicolo del *miasma*, Leonardo sa che la dannazione di cui è portatrice la sorella non risiede nell'anima incontaminata: sta nei capelli espansi, nell'avidità con cui morde i frutti, nel ritmo danzante dell'incedere, negli incontenibili segni di una corporeità vittoriosa. Creatura della soglia, come Persefone nell'imminenza del

ratto, Bianca Maria è una *kore*, ma già fermentano in lei i succhi impuri che, prima o poi, ne incrineranno l'innocenza. Si capisce allora perché, prima di condurla alla fonte, Leonardo si sinceri della sua purezza.

In questa pausa dell'azione il tempo è in bilico: se tutto sembra procedere sui ritmi di una fatalità maligna che esige la rovina della casa, nulla d'irreparabile è ancora avvenuto. Come attestano le coordinate temporali, che fanno coincidere l'epilogo della tragedia con la notte del solstizio estivo, la più breve dell'anno, procrastinare la decisione sarebbe cedere al caos. Il senso assegnato all'omicidio rituale, agito non a favore della carne ma contro la carne, trova ampio spazio nei monologhi di Leonardo, ma già la didascalìa d'apertura dell'ultimo atto, indugiando sul candore del corpo di Bianca Maria madido d'acqua, ne sottolinea le valenze lustrali. Non meno importante è il dettaglio che vuole l'archeologo in piedi e lo scrittore «seduto su una pietra»⁵⁷, quasi accasciato, a conferma del rovesciamento dei ruoli maschili attorno a cui ruota la tragedia.

Leonardo, che nel secondo atto si era umilmente posposto al «fratello della sua anima» dichiarando di dovergli «la rivelazione della vita»⁵⁸, si erige ora a maestro:

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? Ah tu l'hai amata, tu l'hai amata con tutte le forze della tua vita, perché così ella doveva essere amata, ma tu non sai, tu non sai quale anima avesse... Tutte le bontà della terra e tutte le bellezze – le bellezze che tu stesso non hai sognato ancora! – erano nella sua anima⁵⁹.

Legato alla *physis*, alla vernice del mondo apparente, quello di Alessandro è un risibile sapere. Un'idea di bellezza intrisa di succhi materici lo ha spinto verso Bianca Maria, di cui ha captato il canto del sangue, la gloriosa ascensione verso i vertici della vita carnale. Muta è rimasta presso di lui l'altra bellezza, meno appariscente perché spirituale, che l'adolescente custodiva nell'anima immacolata e che comunicava una patina di santità agli umili gesti del quotidiano. Comportandosi da nesciente, Alessandro ha frainteso la vocazione alla luce di cui, nel momento decisivo, si fa custode l'antico discepolo:

Tutta la santità del mio amore primo è tornata alla mia anima come un torrente di luce... Ancora un bene, ancora un bene da lei, a traverso la morte!... Per poterla riamare così, io l'ho uccisa; perché tu potessi amarla così sotto i miei occhi, tu non più separato da me, tu senza più crudeltà e senza più rimorso, per questo, per questo io l'ho uccisa... o fratello, o fratello mio nella vita e nella morte, riunito a me, per sempre riunito a me da questo sacrificio che io ti ho fatto... Guardala, guardala! Ella è perfetta; ora ella è perfetta. Ora ella può essere adorata come una creatura divina⁶⁰.

Convergenndo sul tema della liliatà, le immagini dell'atto conclusivo segnano l'esito vittorioso della Psicomachia. Dissolta la corporeità ostile, Bianca Maria appare riconciliata con le cadenze della propria onomastica e Leonardo può baciarne «i piccoli piedi», riconiugando per lei il termine di sorella. Ma è sull'intero novero delle *dramatis personae* che torna a spirare il vento della pacificazione. La parentela, metaforica o letterale⁶¹, che lega tra loro i personaggi della tragedia, mostra le sue valenze occultate. Non si tratta solo di un espediente drammatico per mezzo del quale il trasferimento del *miasma* dalla stirpe atridica al tragico quartetto moderno acquista di plausibilità. Rivelando la sua natura allegorica, il doppio volto di Bianca Maria, fonte d'attrito tra Leonardo e Alessandro e cagione del calvario di Anna, fa cadere l'accento sulla guerra intestina che oppone, nell'uomo, l'anima e il corpo.

È il modo con cui il Prudenno dell'*Hamartigenta* interpreta il conflitto tra Caino e Abele:

È un sanguinario Caino, che odia l'unità, un servitore del mondo, che si presenta insozzato al sacrificio: la sua offerta è impura e ha il sapore della terra, la terra del corpo mortale, carne corrotta impastata d'acqua sporca e di polvere; riversando prolifici semi di peccato negli uomini colpevoli, la sua natura è quella di produrre una ricca messe di perversità, in modo che con la corruzione della carne si uccida la vita dell'anima. La carne punta le armi contro l'anima, sua sorella, e l'anima è trascinata qua e là come un cervello ebbro, dal quale contrae frenesie irresistibili, intossicata dal folle veleno del corpo. Essa scinde l'eterno Iddio in due dei, osa dividere la divinità indivisibile, e perisce negando l'unico Iddio, mentre Caino trionfa nella morte dell'anima del fratello⁶².

Membri della stessa famiglia, il corpo e l'anima possono convivere fraternamente nel rispetto della comune filiazione divina, o

essere divisi da un astio irriducibile. Quest'astio è un soffio satanico, e gli indici di fratellanza o di sororalità che affollano la *Città morta* attestano come i personaggi della tragedia, prima di essere presenze dotate di un autonomo spartito psicologico, sono riflessi della psiche, frammenti o porzioni dell'io coinvolti nella lotta tra Bene e Male. Dietro il paravento della grecità, s'agitano fantasmi medievali, presenze soccorrevoli o sinistre dal cui concorso prende quota quel che D'Annunzio, nel *Mistero* dedicato alla figura di S. Sebastiano (1911), chiama icasticamente «combat invisible»⁶³.

Nel ricorso al modello della sacra rappresentazione, diverrà manifesto ciò che nella *Città morta* è velato. Ma come non riconoscere nello scontro tra Acqua e Fuoco, che nella prima opera di D'Annunzio dedicata al teatro oppone le valenze lustrali dell'elemento liquido alla fiamma caliginosa del sesso, l'ombra delle antiche Moralità, quel combattimento tra vizi e virtù di cui Prudenno è l'archetipo? E come non riscontrare nell'impaginazione scenografica della tragedia, dove agli interni collocati nell'inferna pianura fa da contrappeso la fonte di salvazione, il riverbero dei due «luoghi» eccellenti della teatralità medievale?

Risulta allora perspicuo perché, rileggendo il *Parsifal* wagneriano, D'Annunzio lo interpreti come Psicomachia, ritrovandovi un antecedente nella *Rappresentazione dell'anima e del corpo* di Emilio del Cavaliere, un'opera che ha in Prudenno il suo modello⁶⁴. Gli stessi snodi metaforici collegati all'onomastica della Fonte Perseia, a prima vista un retaggio della cultura greca, s'illuminano di nuova luce se analizzati attraverso l'esegesi cristiana che, come è noto, ha il suo referente archetipico nel *Mythologicon* di Fulgenno⁶⁵.

Basta vedere come uno degli autori rinascimentali frequentati da D'Annunzio, Leone Ebreo, compendia la riflessione medievale sul mitologema:

Significa ancor Perseo, moralmente, l'uomo prudente, figliuol di Giove, dotato de le sue virtù, il qual, amazzando il vizio basso e terreno, significato per Gorgone, salì nel cielo de la virtù. Significa ancor, allegoricamente, prima che la mente umana, figliuola di Giove, amazzando e vincendo la terrestreità de la natura gorgonica, ascese a intendere le cose celesti alte ed eterne, ne la qual speculazione consiste la perfezione umana. Questa allegoria è naturale, perché l'uomo è delle cose naturali. Vuole ancor significare un'altra allegoria celeste: che, avendo la natura celeste, fi-

gliuola di Giove, causato col suo continuo moto la mortalità e corruzione ne' corpi inferiori terrestri, essa natura celeste, vincitrice de le cose corruttibili, spiccandosi da la mortalità di quelle, volò in alto e restò immortale. Significa ancora l'altra terza allegoria teologale, che la natura angelica, che è figliuola di Giove, sommo iddio, creatore di ogni cosa, *amaz-zando e levando da sé la corporalità e materia terrea, significata per Gorgone, ascese in cielo*, però che l'intelligenze separate da corpo e materia sono quelle che perpetuamente muovono gli orbi celesti⁶⁶.

Nelle pagine del grande umanista l'uccisione della Gorgone da parte di Perseo, producendo il Pegaso alato, diventa la vittoria delle forze spirituali sulla caligine della materia, la liberazione da quanto di basso e terrestre esiste nella corporeità. Sono queste, e non Swinburne o Nietzsche, il cui Superuomo è troppo spesso convocato a sproposito, le fonti del frainteso epilogo della *Città morta*⁶⁷. Maestro nell'uso dell'allegoria, D'Annunzio rilegge i classici attraverso il filtro della cristianità, ponendo sullo stesso piano, come vuole un passo del *Fuoco* che è una preziosa indicazione di poetica, il poema cristiano di Dante e la statua di un dio greco⁶⁸. Nella sua macchina scritturale, che procede per antitesi, l'immaginario cristiano è una delle polarità. Svilirne la portata è rendere istituzionale una lacuna, precludendosi il funzionamento dell'intero congegno.

4. La costellazione dei Doppi

Una dialogo tra Anna e Bianca Maria introduce sin dal primo atto l'imponente costellazione dei Doppi.

ANNA – Come potrebbe rinunciare a te colui che ti amasse? Come potresti rimanere nell'ombra, tu che sei fatta per dare la gioia? Qualche parte di te dormiva nel profondo, che ora s'è risvegliata. Ora tu ti conosci; è vero? Sono stata attenta al tuo passo, qualche volta. Tu ti muovi come se tu seguissi in te una melodia conosciuta...⁶⁹.

Scossa dalla lettura dell'*Antigone* sofoclea, incapace di ricondurre il proprio magma affettivo a una dimensione razionale, Bianca Maria è costretta a subire suo malgrado l'immagine di sé pro-postale dall'interlocutrice. Nel gioco di rinvii speculari che carat-

terizza la *Città morta*, l'adolescente si profila sin dall'incipit come la vittima inerme d'ogni sguardo che la fruga, elevandola o degradandola col variare delle prospettive. Non che la cieca s'inganni del tutto nel proferire quel che dice. Ma isolando un segmento della psiche di Bianca Maria per assumerlo a perno della propria costruzione mentale, essa conferisce determinatezza all'indeterminato, carattere di destino a ciò che è ancora oscillante e sospeso. Quel che nell'anima della giovane lettrice è un sentimento confuso tra altre volizioni, diviene qualcosa di ineluttabile, lo strapotere di una forza contro cui è vano combattere. Per Anna, Bianca Maria non è la devota custode del fratello, la figura sacrificale che l'eroismo di Antigone, suo Doppio ideale, sembra sancire. Essa è corpo effuso, natura colta nel rigoglio della sua espansione, inno alla gioia già iscritto nel sangue: esattamente le qualità che costituiscono l'asse del suo desiderio, il fantasmatico oggetto della sua nostalgia.

È per questo se nella *Città morta* la cecità di Anna ha così poco a che fare con la veggenza, che è un dono elargito dagli dei a chi antepone la vista interiore all'ingannevole mondo delle apparenze. Simbolo della forza vitale che, assecondando il ritmo biologico, inverte lo scatto ascendente per estenuarsi e morire, la cecità della protagonista femminile non produce saggezza. Anche Anna sogna il «tempo della luce»⁷⁰, ma la sua invocazione non ha le cadenze sapienziali riscontrate in Leonardo quando, preda del *miasma*, non osa levare lo sguardo sulle montagne o sul cielo stellato. Irrimediabilmente terrestre, l'atto del vedere coincide per lei con lo smalto del mondo sensibile, esulta nella vampa del sole, nel calore del sangue, nell'inebriante profumo dei mirti, nello scorrere dell'acqua viva. Questa sensualità mortificata si riverbera sul suo registro verbale, dominato dalla costellazione dell'assenza.

Così la cieca si sente un'ombra, una larva, una «maschera inerte»⁷¹; bianca come le statue, percepisce il proprio pallore come uno svuotamento del sangue; estraniata dal mondo, vorrebbe annullarsi e sparire. Dice Anna a Bianca Maria per indurla ad ammettere la sua «verità»:

Non tremare! Io sono come una tua sorella morta, che ritorni. Un tempo batteva così anche il mio sangue; e anche il mio desiderio era senza limiti, verso l'immensità della vita. Io so quel che sogni, quel che soffri e quel che attendi... V'è, v'è la felicità sulla terra; pende su ogni capo l'ora della felicità. Tu segui devota il fratello che abita le rovine e fruga i

sepolcri; ma tu non puoi rinunciare alla tua ora. Una forza imperiosa s'è levata dentro di te, a un tratto; e non t'è più possibile reprimerla. Se pure tu riuscissi a troncarla, rimetterebbe mille germogli dalle radici. È necessario che tu le ceda (*Bianca Maria nasconde la faccia nel grembo della cieca e rimane in tale atto tremando*). Non tremare! Io sono come una tua sorella morta, che ti guarda di là dalla vita. Forse io sono per te come un'ombra; io sono in un altro mondo. Tu vedi quel che io non vedo. Io vedo quel che tu non vedi⁷².

- Il linguaggio suasio di Anna sembra la suggestione di un demone su una vittima ignara. Ma la cieca non truca le carte. Convinta che una forza irresistibile costringa Bianca Maria a ripetere il suo stesso cammino, è rassegnata all'inevitabile. Questa forza che viene dal basso non si rivela nelle parole, sempre foriere di equivoci; affiora invece in un tono di voce, nel calore delle labbra, nel profumo dei capelli, nel battito del sangue. Perciò la serie di didascalie che vedono la cieca brancolare sul corpo della ragazza alla ricerca dei segni dell'affinità elettiva, è più eloquente dello spartito dialogico:

ANNA... (*I capelli disciolti si spargono lungo le spalle di Bianca Maria, si riversano giù per la veste di Anna, fluendo come un'onda copiosa. Le mani della cieca ne seguono i rivi*) - Sono un torrente. Ti coprono tutta. Giungono sino a terra. Coprono anche me! Quanti! Quanti! Hanno un profumo, hanno mille profumi... Un torrente pieno di fiori!... Ah, tu sei tutta bella, tu hai tutti i doni! (*Ella si pone le mani sulle tempie, su le gote, convulsamente, con un gesto d'angoscia, come sentendosi perduta. La sua voce si vela*⁷³).

Durante la sequenza da cui sono state tratte le citazioni, Bianca Maria tace, ma parla in sua vece il corpo eloquente. La monolitica certezza di Anna, fonte dei fraintendimenti su cui è costruito l'intrigo della tragedia, nasce dall'assenso accordato a ciò che per lei unicamente ha valore. La sorella di Leonardo non è Antigone rediviva, come la commozione della ragazza di fronte al frammento sofocleo sembrava sottintendere. Dotata di una bellezza afroditica, urge in lei un sangue divino che non può non attrarre Alessandro, lo scrittore a cui il *miasma* ha tolto l'ispirazione. Rimbalza qui l'*amor fati* di Anna, quella rassegnazione di fronte agli eventi

che pare veggenza, mentre è una maniera per indirizzarli verso l'epilogo ritenuto inevitabile.

Nella visione della cieca, che eleva Bianca Maria a suo Doppio glorioso, non c'è spazio per la «sorella morta». Perciò il finale del primo atto dove, abbandonata da tutti, pronuncia «con voce sorda, quasi interiore»⁷⁴ un angosciato soliloquio, è anche un modo per tradurre in uno stilema teatrale efficace le parole che Sofocle mette in bocca ad Antigone:

Mi trascinano per questo viaggio inevitabile, così, illacrimata, senza amici, senza sposo. Mi tolgono questa luce bella, il sole sacro. Quale piano umano, quale voce amica genererà sulla mia sorte?⁷⁵.

Con un rovesciamento delle parti che il testo ora rilancia ora sospende, mantenendo sempre un margine di ambiguità, la cieca non è più Cassandra rediviva, la veggente veridica e inascoltata. È piuttosto la figura dolente che Creonte avvia al sepolcro di roccia, separata per sempre dal fluido vitale, che assume i sembianti di un'acqua salmastra, di un liquido salino e triste. Dice Anna a Leonardo nel colloquio del terzo atto, alludendo a se stessa:

Mi ricordo di una pietra corrosa e mozza, rimasta su la banchina di un vecchio porto interrito dove ancora appariva a fior d'acqua lo scheletro di una nave; mi ricordo di quel troncone inutile intorno a cui si vedevano ancora i vecchi nodi delle gomene logore, i residui degli antichi ormeggi⁷⁶.

E poco dopo, nel punto in cui Bianca Maria riprende la lettura di Sofocle interrotta nel primo atto: «Ah, la statua di Niobe! Prima di morire, Antigone vede una statua di pietra da cui sgorga una fonte di lacrime eterna... Basta, Bianca Maria. Non leggete più oltre. Sembra che la morte sia da per tutto»⁷⁷.

Ma se Bianca Maria è una proiezione di Anna, il suo Doppio aureo, l'assunzione della cieca entro la funerea costellazione antigonea non può non riversarsi sulla sorella di Leonardo, spostandone l'asse. Con un procedimento a chiasmo, figura non certo infrequente nell'universo dannunziano dominato dalla simmetria, le due protagoniste femminili incrociano gli spartiti pur restando l'una il riflesso dell'altra. Il motivo si affaccia nel secondo atto grazie al gioco di proiezioni che fa di Alessandro, devoto alle Muse per

la sua attività di poeta, un simulacro di Apollo, e di Bianca Maria la reincarnazione di Cassandra. Intenta a disporre gli ori funebri attorno alla «larva aurea della profetessa»⁷⁸, la sorella di Leonardo usa uno degli antichi monili per fermarsi i capelli e in questa posa è sorpresa dallo scrittore.

Affiora la trama delle corrispondenze speculari: in basso la sagoma di Cassandra, disegnata dal brillio degli ori che conferiscono parvenze fantasmatiche al corpo assente; sopra, la figura femminile che della donna amata da Apollo è la reincarnazione; tra le due icone smaglianti il personaggio di Alessandro che, dichiarando il suo amore a Bianca Maria, ripete il gesto del dio della luce:

Anche voi, anche voi, come Cassandra di cui raccogliete le ceneri e gli ori, avete posato il piede su la soglia della Porta Scea. A traverso gli strati di sette città sovrapposte i vostri occhi hanno riconosciuto i segni dell'incendio fatale profetato dalla voce infaticabile di colei che ora là, alla vostra ombra, tace. Non è dunque scomparso per voi l'errore del tempo? Le lontananze dei secoli non sono dunque per voi abolite? Era necessario che infine in una creatura vivente e amata io ritrovassi quella unità della vita a cui tende lo sforzo della mia arte. Voi sola possedete il segreto divino. Quando la vostra mano prende il diadema che ornava la fronte della profetessa, il gesto sembra evocare l'antica anima; e una resurrezione ideale sembra magnificare un atto così semplice. È in voi una potenza risvegliatrice, di cui voi medesima siete inconsapevole⁷⁹.

Come Anna, anche Alessandro dice di vedere quel che Bianca Maria non vede; come Anna, riversa sull'adolescente un'immagine che è il frutto del suo desiderio. Rassereneante e benefica, la sua Cassandra che attraversa i millenni per tornare a rifulgere nel suo Doppio ignaro, è immune dal cerchio d'orrori che la figlia di Priamo evoca nell'*Agamennone*. Delle due facce della greicità evocate da Nietzsche, quella apollinea ha il sopravvento, e la fecondità e la grazia fioriscono ovunque, affluite dal magico specchio della bellezza trasfiguratrice. Nella tragedia di Eschilo il coro parla di Apollo come della divinità a cui sono estranei la morte e il dolore⁸⁰; la sua reincarnazione moderna reitera lo stesso statuto. Perciò il *miasma* non è più il soffio impuro con cui la colpa del progenitore, trasmettendosi di generazione in generazione, introduce discordia e rovina; coincidendo col soffio dell'ispirazione, diventa il dono che dalla stirpe eletta si propaga agli eredi sposati, il germe benefico

che alimenta la vita interiore. Concentrato su se stesso, Alessandro non intende il bene comune, sancito dai vincoli «sacri». Identificando la salvezza con il ripristino della vena poetica, ricorre alle sue arti suasive per vincere le resistenze di Bianca Maria, che le didascalie prospettano in sequenza «pallida e tremante», coinvolta nel sogno, infine «come perduta»⁸¹.

E tuttavia l'adolescente contrasta l'immagine diabolica, riportandola alla sua vera matrice: «Voi siete ebro di voi medesimo. Quel che vedete in me è nelle vostre pupille. La vostra parola crea dal nulla l'immagine che voi volete amare. È in voi, è in voi tutto il potere...»⁸² Prigioniero del suo autismo, Alessandro insegue soltanto la voce del desiderio. Di Bianca Maria, non gli interessa la «buona sorella», l'umile figura del quotidiano con cui ha vissuto per anni in una prossimità priva di trasalimenti. Gli interessa «l'altra creatura»⁸³ emersa d'un balzo dalla «larva» che la custodiva, l'essere dotato di ali che, come una Nike antica, induce in chi guarda la vertigine del volo. Gli interessa l'empito di una sensualità in procinto di traboccare e capace nella sua plenitudine di coinvolgerlo e alimentarlo: «ALESSANDRO (*arrestandola d'improvviso al passaggio e prendendole le mani, pallido di desiderio*) – Ah bella bella bella, e dolce veramente, e tutta fresca veramente come un'acqua che scorra, come un'acqua che disseti... Tutta la vostra bellezza, ah mi sembra che tutta la vostra bellezza si spanda su i miei sensi come un'acqua viva, come un'acqua che palpiti e tremi...»⁸⁴.

Come il volo o la luce, l'acqua invocata dallo scrittore, così pulsante e frenetica, è incompatibile con le valenze lustrali che il *tópos* assume nel finale della tragedia. Carica di succhi materici, irrimediabilmente terrestre, rinvia alla costellazione di cui Anna patisce l'assenza, a conferma che l'immaginario della *Città morta*, a dominante antitetica, ripropone lo spettro della dualità nel cuore di uno stesso emblema. Il rischio dell'antitesi, è noto, è l'irrigidimento dei simboli in una scansione manichea, ma D'Annunzio vi sfugge incrociando le catene semantiche, mantenendo aperta l'ambiguità.

Lo si vede nel personaggio più compiuto sul piano drammatico: tutte le volte in cui Anna tenta di sottrarsi alla propria ossessione, l'acqua cessa di essere il simbolo della forza di vita che, con il suo latitare, induce disperazione e tormento. Collegata alla ri-

nuncia o all'ascesi, indica invece la liberazione dal desiderio, sia che ciò si riversi nella tentazione suicida o, a un livello più alto, nella ricerca della saggezza. Affrancata dall'arsura dei sensi, sfavillante di una bellezza che è solo spirituale, l'immagine dell'anima rigenerata associa allora le valenze lustrali dell'acqua al motivo salvifico della montagna:

Non pensate, Bianca Maria, che debbano essere felici le statue delle fontane? Nella loro bellezza immobile e durevole circola un'anima vivida che si rinnova continuamente. Esse godono, nel tempo medesimo, dell'inerzia e della fluidità. Nei giardini solitarii sembrano qualche volta in esilio, ma non sono; perché la loro anima liquida non cessa di comunicare con le montagne lontane donde esse vennero ancora addormentate e chiuse nella massa del minerale informe. Ascoltano attonite le parole che salgono alle loro bocche dalla profondità della terra, ma non sono sorde ai colloqui dei poeti e dei saggi che amano di riposarsi, come in un asilo, nell'ombra musicale ove il marmo perpetua un gesto calmo. Non vi sembrano felici? Io vorrei ben essere una di loro, perché ho in comune con loro la cecità⁸⁵.

E sono proprio le virtù purificatrici dell'acqua, rievocanti stavolta l'ombra della *vanitas*, quanto di labile ed effimero è in ogni occorrenza umana, a profilare il versante illusivo della costruzione di Alessandro. Ricorrendo ancora una volta allo schema della palinodia, D'Annunzio fa seguire al dialogo tra Bianca Maria e lo scrittore una scena a tre, in cui Anna crede di parlare al marito senza esserne intesa. Prive del loro vero interlocutore (Alessandro, affacciato al balcone, non può sentire), le parole della cieca mostrano l'altro volto di Cassandra, «bella come Afrodite»⁸⁶ ma anche costretta a profetare, increduta, la propria fine orrenda. Fitto di allusioni all'amore di Apollo per la figlia di Priamo, che doppia quello di Alessandro per Bianca Maria, il dialogo fra le due donne culmina nel passo dell'*Agamennone* dove gli eventi umani, fasti o nefasti, sono offerti alla potenza dissolutrice del nulla: «ANNA – Ella parla d'un'ombra che passa su tutte le cose e d'una spugna umida che cancella tutte le tracce... È vero? 'E su questo', ella dice 'e su questo io gemo più che sul resto'. Sono le sue ultime parole»⁸⁷.

Principio di vita, l'acqua è anche forza d'oblio, potenza d'annientamento, doloroso richiamo alla precarietà del creaturale. Se la fioritura del corpo, l'accensione del sangue, l'epifania della bel-

lezza hanno la durata d'un soffio, Alessandro può anche illudersi che Cassandra ritorni nel suo Doppio moderno, abolendo con la sua presenza sontuosa l'«errore del tempo». Ciò che ritorna, invece, è polvere e vento: quel nulla di cui le ceneri dell'antica veggente, deposte in un'urna accanto agli ori funebri e oggetto dell'attenzione di Anna, sono il malinconico emblema.

Nel pulviscolo di proiezioni che agita il secondo atto della *Città morta*, s'intersecano i vari piani della tragedia. Circondata dallo stuolo dei Doppi, la larva della profetessa è il perno della rappresentazione, ma un'altra presenza spettrale, affluita dalla stessa sorgente, aleggia ancora informata sul fondo:

ALESSANDRO (*avanzandosi verso la spoglia*) – È strano! Sembra che dall'adunazione dell'oro esca quasi una figura indistinta... Il crepuscolo, o una lampada di notte, potrebbe illudere gli occhi, creare novamente la forma intera. Certo, Leonardo conosce questo inganno. Egli deve aver riveduto più d'una volta l'aspetto della Priamide. BIANCA MARIA (*sospirando*) – Ah, sembra che i suoi occhi non vedano omai se non i fantasmi⁸⁸.

Filiazione del Basso, il fantasma che incalza Leonardo ha un volto di Medusa, la Gorgone dal capo aureolato di serpenti. Non è un caso se una spoglia di serpe, donata per gioco alla sorella durante il primo viaggio a Micene e riaffluita alla mente nell'attimo che precede la tragica marcia verso la fonte Perseia, apra e chiuda il calvario dell'archeologo. Come le altre proiezioni che investono la vittima sacrificale della *Città morta*, anche quella di Leonardo ha per supporto la corporeità, ma il manifestarsi della pulsione sessuale, nella sua brutalità non risarcita da costruzioni idealizzanti, sfila come un evento abominevole, una livida tracciatura del sangue:

E pensavo, mentre i polsi mi stordivano le orecchie, pensavo con un'angoscia che mi pareva sempre dovesse esser l'ultima della vita: «Ah, se riaprendo gli occhi io potessi guardarla come un tempo la guardavo, riconoscere in lei la sorella santa!» E la mia volontà scoteva la mia anima misera, per liberarla dal male, col ribrezzo violento e col terrore folle di colui che scuote la sua veste ove s'è nascosto un rettile⁸⁹.

Più di tutti, Leonardo ha coscienza del carattere fantasmatico della propria ossessione, che non dipende dall'intrinseca qualità

dell'oggetto funzionante da supporto ma dallo sguardo che, depositandovisi, è il vettore del *miasma*. Duttile sostegno della rete di miraggi che, nel loro intersecarsi, danno vita al conflitto drammatico, Bianca Maria è invece un'anima candida. Lo si vede dal modo in cui, trasferendo a sua volta su Anna la propria spiritualità, ne delinea un'immagine beatificante, impastata di asceti, aperta all'invisibile cosmo delle «eterne verità».

Sappiamo quanto di ingannevole esista in questa prospezione. Ma il teatro di D'Annunzio, che è un *Ich-drama* e, come tale, un anticipo dell'Espressionismo, è un teatro di miraggi, una scena d'ombre. Nel combattimento tra anima e corpo che incendia lo spazio dell'io, i personaggi sono riverberi delle potenze in lotta, presenze fantasmatiche attive nel gioco di proiezioni che, per parallelismi e simmetrie, articola l'asse drammatico. Occorre quindi restituire il peso che conviene al passo del *Fuoco* in cui, sulla scorta di Schiller, D'Annunzio rivela al *doctor mysticus* l'essenza del proprio teatro:

Il Carro di Tespi, come la Barca d'Acheronte, è così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre o delle immagini umane. Su la scena comune quelle immagini sono distanti così che qualunque contatto con loro ci sembra impossibile come il contatto con i fantasmi mentali. Esse sono distanti ed estranee. Ma facendole apparire nel silenzio ritmico, facendole accompagnare dalla musica alla soglia del mondo visibile, io le avvicino meravigliosamente poiché rischiaro i fondi più segreti della volontà che le produce. Intendi? la loro intima essenza è là, scoperta e messa in comunione immediata con l'anima della folla che sente sotto le Idee significate dalle voci e dai gesti la profondità dei Motivi musicali che a quelle corrispondono nelle sinfonie. Io mostro insomma le immagini dipinte sul velo e ciò che accade di là dal velo⁹⁰.

Una dichiarazione che, nelle sue formule schopenahueriane, è accostabile a un'altra, sempre espressa per Angelo Conti, la cui premessa è il controverso rapporto con Nietzsche:

Non pensare che, chiamando la voluttà l'essenza della vita, le mie parole abbiano un significato superficiale. Il piacere è la più immediata manifestazione della volontà di vivere, ed è causa del dolore e della morte. La mia interpretazione e la mia rappresentazione del piacere sono le sole che possano condurre ad una intuizione tragica del male, le sole che possano condurre a passare a traverso il male come a traverso le fiamme d'un

incendio. Soltanto dopo questa combustione, l'uomo sarà degno d'essere tuffato nelle acque di Lète e di bere l'onda d'Eunoè; soltanto dopo aver veduto qual potenza di distruzione contengono le più dolci passioni umane, Claudio Cantelmo potrà ricominciare la sua vita. I miei libri, amico mio, non sono, come crede il volgo, la glorificazione della gioia della vivere, ma servono a mostrare in qual modo l'esperienza del male possa essere feconda per l'artista, servono a mostrare che l'uomo non diventa buono e potente se non a condizione d'essere passato a traverso la debolezza e la colpa, d'averne acquistato un sentimento tragico della vita⁹¹.

Incendio, combustione, traversata del male, una rinascita indistinguibile dalla zona oscura che gli alchimisti chiamano *palus putredinis* o *nigredo*: sembra una pagina uscita dal delirio presago di Artaud, un preannuncio di quel Teatro della Crudeltà che troverà cittadinanza più di trent'anni dopo. Fuorviata dagli aspetti più esteriori della macchina teatrale dannunziana, gran parte della critica tende a riportare a stampi superomistici venati d'immoralismo una drammaturgia che ha il suo epicentro nel problema del male.

Ma il teatro di D'Annunzio non coincide col dettato ideologico delle *Vergini delle rocce*, dove la *renovatio* è legata alla sovrabbondanza del sangue, agli oscuri fermenti della sensualità fecondatrice. Anche dopo l'incontro con Nietzsche, il corpo resta nell'*imagerie* dannunziana una categoria ambigua. Santuario della forza di vita che vi germina con cadenze inconsce, i suoi ritmi geometricamente scanditi rivelano le corrispondenze tra uomo e natura, l'armonia del creaturale. Ma basta un nulla perché il corpo – tempio, persa la sua coesione, si trasformi nell'impura matassa di una materia farneticante e oscena, estranea alla luce, incapace di organizzazione e misura. Come la peste di Artaud, il *miasma* che nella *Città morta* esprime il caos sessuale, mostra l'altro volto di Amore, disaggregante e distruttivo quanto il suo contraltare è tensione verso l'unità.

Il bivio davanti a cui si divaricano gli itinerari di Alessandro e Leonardo addita il tragico nodo dove i contrari sono presenze fraterne, facce della stessa medaglia. Contro l'esaltazione della carne, convergono allora tanto i lasciti del neoplatonismo che il monito della sapienza cristiana: sede degli appetiti inferiori, fiamma caliginosa in cui la volontà di potenza si sposa alla frenesia sessuale, il corpo è valore solo se la sua energia impura si converte in forza radiante.

La serie di immagini alchemiche presenti nel *Fuoco*⁹² mostra come la trasmutazione della materia vile in oro filosofale sia un'idea-guida della creatività dannunziana. Ritorna sotto altri sembianze la tematica che nel Ciclo della Rosa era votata allo scacco: il tempio di cristallo, il quadrato perfetto, sono il frutto dell'*opus*, l'esito glorioso della Psicomachia. Nella lotta con la parte ferina della propria psichicità, l'uomo cessa di essere una molecola di natura brutta e, da servo della demonia di *Ananke*, diventa il signore di se stesso.

Note

- ¹ *FUOC.*, PR, II, p. 369.
² *Ivi*, p. 372.
³ La lunga gestazione del *Fuoco*, che tra alterne vicende durò circa cinque anni, si concluse nel 1900, data di pubblicazione del romanzo. *La città morta*, scritta tra ottobre e novembre 1896, fu rappresentata in versione francese a Parigi nel 1898 e solo nel 1901 in Italia. Sull'argomento si veda V. Valentini, *Il poema visibile*, cit., pp. 149 sgg.
⁴ *FUOC.*, PR, II, p. 388.
⁵ *Ivi*, p. 291.
⁶ *Ivi*, p. 449.
⁷ *Ivi*, p. 369.
⁸ *Ivi*, p. 305.
⁹ «ANNA – Ma lo stesso Giudice mi ha fatta cieca e sterile: per ammenda di quale colpa, nutrice? Dimmi tu! Qualche grave fallo è stato commesso». Cfr. *CITT.*, TSM, I, p. 174.
¹⁰ *FUOC.*, PR, II, pp. 470-471.
¹¹ *Ivi*, p. 469.
¹² *Ivi*, p. 481.
¹³ *Ivi*, p. 483.
¹⁴ *CITT.*, TSM, I, p. 129.
¹⁵ *Ivi*, p. 101.
¹⁶ *Ivi*, p. 101.
¹⁷ *Ivi*, pp. 183-184.
¹⁸ *Ivi*, p. 188.
¹⁹ Fra gli studi teatrali recenti, si deve soprattutto ad Alonge la prospettazione del salotto borghese come campo d'origliamenti, di finzioni e di depistaggi, di cui sarebbe prova l'inusitato rilievo assunto dalla didascalia presso i drammaturghi a cavallo del secolo. Applicata a dettagli visivi in apparenza trascurabili ma che, posti in frizione con lo spartito verbale, mutano il significato di singole scene, la microanalisi di Alonge arriva spesso a rimettere in discussione il senso globale del testo. Si veda in part. la bella rilettura degli *Spettri* di Ibsen, che rovescia la fisionomia tradizionale del personaggio di Oswald (cfr. R. Alonge, *Epoepa bor-*

ghese nel teatro di Ibsen, Guida, Napoli 1983, pp. 7-56) o la rivisitazione del *Gioco delle parti*, interessante per la messa a fuoco di modalità inedite dell'immaginario pirandelliano (cfr. R. Alonge, «Il gioco delle parti», *atto primo: un atto tabù*, in AA.VV., *Pirandello fra porte e penombre socchiuse*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, pp. 7-59).

²⁰ *CITT.*, TSM, I, pp. 188-189.

²¹ *Ivi*, p. 180.

²² *Ivi*, p. 158.

²³ L'artificio del soliloquio ricorre tre volte nel testo. Oltre a quello di Leonardo nell'incipit del quarto atto, gli altri riguardano rispettivamente i personaggi di Anna (fine del primo atto) e di Alessandro (fine del quarto atto) Nell'ultimo caso, Anna è presente ma la battuta del marito è un classico «tra sé». Si tratta di convenzioni drammaturgiche ricorrenti nel teatro elisabettiano o spagnolo del *siglo de oro*, ripudiate man mano che prende quota il realismo borghese.

²⁴ *CITT.*, TSM, I, pp. 218-219.

²⁵ *Ivi*, p. 223.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. 139.

²⁸ *Ivi*, pp. 93-94.

²⁹ *Ivi*, p. 140.

³⁰ *FUOC.*, PR, II, pp. 365-366.

³¹ *VERG.*, PR, II, p. 39.

³² *Ivi*, p. 3.

³³ *Ivi*, p. 102.

³⁴ Il motivo allegorico di Ercole al bivio, che pone l'eroe adolescente di fronte alla scelta tra il cammino facile e piano della *voluptas* e quello stretto e disagiabile della *virtus*, è caro alla mentalità medievale, il cui immaginario è a fondamento antitetico. Se nel corso del Quattrocento tende ad essere sostituito dal Giudizio di Paride, ciò dipende dalla volontà rinascimentale di rendere meno aspra la polarità precedente attraverso un terzo elemento, che assolve a un ruolo di mediazione dialettica (cfr. E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano 1971, pp. 101-102, pp. 252 sgg. Tra le fonti dannunziane si veda invece V. Carriari, *Le immagini dei dei degli antichi*, Valgrifi, Venezia 1971, pp. 370 sgg.).

Presso l'Accademia fiorentina di Careggi, una delle letture privilegiate era un dialogo di Platone, il *Filebo*, dove Socrate, nella disputa tra Piacere e Intelligenza, chiama in causa una terza forma di vita. Il senso di questa nuova opzione, definita di tipo «misto», è appunto quello di fondere quanto di eccelso esiste nelle polarità precedenti, in modo da insufflare piacere nell'itinerario sapienziale e sapere nel regno della voluttà (cfr. Platone, *Filebo*, paragr. 21-28, in Platone, *Opere Complete*, Laterza, Bari 1989, III, pp. 79-88). Autore di un commento al *Filebo*, Marsilio Ficino rielabora l'intera tematica in una Epistola a Lorenzo il Magnifico intitolata *De triplici vita* (1490): «Nessuno, se considera col lume della ragione, dubita che sono tre le vite, la contemplativa, l'attiva e la voluttuosa, dal momento che, come è manifesto, gli uomini elessero tre maniere di vivere per raggiungere la felicità: la sapienza, la potenza e la voluttà. D'altronde, per quanto ci riguarda, consideriamo nel nome della sapienza ogni studio delle arti liberali, nonché la meditazione religiosa. Sotto il titolo della potenza riteniamo si collochino l'autorità parimenti esercitata nel governo civile e in quello militare, l'abbondanza dei beni, lo splendore della gloria e la bravura negli affari. Infine non dubitiamo che sotto il nome del piacere siano compresi i dilette dei sensi e l'avversione alle fatiche e agli

affanni. I poeti di conseguenza hanno chiamato la prima Minerva, la seconda Giunone e la terza infine Venere. Una volta queste tre dee disputarono davanti a Paride in merito al pomo d'oro, ovvero per ottenere la palma e la vittoria. E interrogandosi, ben sappiamo, Paride su quale delle tre vie dovesse far cadere la scelta come la più idonea ad assicurargli la felicità, elesse alla fine la voluttà, ma avendo sdegnato la sapienza e la potenza, sperando di ottenere la felicità in una maniera affatto imprudente, finì con l'incontrare la sventura. Quanto ad Ercole, dicono che soltanto due dee gli vennero incontro, ossia Venere e Giunone. L'eroe, sprezzata Venere, conseguì animosa virtù sotto la guida di Giunone, ma non per questo riuscì a essere felice tra i mortali essendo afflitto da un perpetuo travaglio di confronti e combattimenti. Alla fine tuttavia la vittoria lo eguagliò al cielo e la terra vinta gli donò le stelle. Anche a Filebo vennero avanti due dee, la voluttà e la sapienza, tra loro contrastanti per avere la palma, e si racconta che, avendolo per giudice, Venere superasse Pallade. Senonché poco dopo, grazie al giudizio più retto di Socrate, Minerva ottenne la vittoria. Ma Venere, da lui sprezzata, e Giunone lo condannarono alla fine a morte dopo averlo condotto al tribunale di falsi giudici. Per ultimo il nostro Lorenzo de' Medici, edotto dall'oracolo di Apollo, non trascurò nessuno degli esempi precedenti. Vide infatti tre dee e ne fece oggetto di culto per i loro meriti. Per cui ottenne da Pallade la sapienza, da Giunone la potenza e da Venere i favori (*gratias*), la poesia e la musica.» (Marsilio Ficini, *Epistularum liber X*, in Marsilio Ficini, *Opera*, cit., I, pp. 919 sgg. Il passo è richiamato in P.O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di M. Ficino*, Sansoni, Firenze 1953, p. 389.

Nell'Epistola a Lorenzo il Magnifico, Ficino oppone dunque alle scelte unilaterali di Ercole e Paride la sintesi armoniosa di tutte le facoltà (i doni delle tre dee), risolvendo in maniera indolore ciò che Chastel chiama la «nuova Psicomachia». Nuova perché, rifacendosi alla nota tripartizione posta da Platone della *Repubblica*, essa sostituisce alla disputa tra Bene e Male il conflitto tra le varie parti dell'anima: la razionale, l'irascibile e la sensuale o appetitiva (cfr. A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Einaudi, Torino 1964, in part. pp. 276-281). Scrivendo le *Vergini delle rocce*, D'Annunzio sembra accogliere le suggestioni della cerchia neoplatonica fiorentina, sforzandosi di superare la dicotomia del Ciclo della Rosa. Ma altri influssi, sempre d'area rinascimentale, devono avere agito sul romanzo. Nel cap. X della *Hypnerotomachia Poliphili*, il protagonista del sogno-visione incorre in un tipico giudizio di Paride, di cui il testo offre anche un supporto iconografico. Nel suo itinerario allegorico, Polifilo si imbatte in una parete di roccia, entro cui sono scavate tre porte, ciascuna delle quali è abitata da una figura femminile. Nella porta a destra, che apre su un cammino lastricato di spine, vive Theude (la pia), che col braccio destro indica l'«alto Olympo». L'epigrafe posta sull'ingresso è *Theodoxia*, ovvero *Gloria Dei*. La porta a sinistra è abitata da una donna erculea, con gli occhi «atroci», una spada lucente in mano. Il suo nome è Eucleia, la famosa, mentre la dicitura che la contraddistingue è *Kosmodoxia*, ovvero *Gloria mundi*. Infine dietro la porta centrale, che dà su «uno loco voluptuoso», sta Philtronia (la seducente). L'iscrizione che contraddistingue questa porta, è *Erototrophos*, o anche *Mater Amoris* (F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., I, pp. 127-130).

Le tre sorelle del giardino dannunziano sono dunque parti dell'anima, frammenti della psiche in lotta tra loro. Per questo vengono offerte, insieme, come diverse e similari, gemmate dallo stesso sangue e tuttavia pronte allo scontro: «L'ombra agguagliava la diversità dei volti e confondeva le tre anime tra loro [...] E un

oscuro istinto di lotta le sbigottiva [...] Divenute rivali in segreto dinanzi all'offerta ingannevole della vita apparente le tre sorelle componevano la loro attitudine secondo il ritmo interiore» (*VERG.*, PR, II, pp. 6-7).

A lungo Claudio Cantelmo esita nella scelta della sposa, consapevole che i tre ritmi si fondono in un'unica armonia. Alla fine l'opzione cade su Anatolia, la «beatrice» forte e virile, capace di sopportare il dolore, autentico emblema della forza morale. Del resto già il nome dell'eletta, derivando dal greco *anatolè*, indica l'orientale, il levar del sole, dunque la rinascita.

³⁵ *VERG.*, PR, II, p. 70.

³⁶ *CITT.*, TSM, I, p. 99.

³⁷ *Ivi*, p. 182.

³⁸ *Ivi*, p. 109.

³⁹ Come tutti gli emblemi dannunziani, pronti a rovesciare il loro asse semantico, non sempre il *cinque* è connotato negativamente. Un esempio è offerto da una delle tante simmetrie del *Fuoco*. In visita con l'amante a Murano, la Foscarina riceve in dono dal maestro vetraio un calice scelto tra *cinque* di pari bellezza (*FUOC.*, PR, II, p. 438). Mentre lo sta sorreggendo, viene afferrata da una delle ricorrenti crisi di gelosia e lo frantuma, ferendosi (*ivi*, p. 463). Alla crisi subentra un periodo di calma interiore in cui l'attrice, identificata col personaggio della cieca, assume anche nella vita un ruolo sacrificale. Quando l'indifferenza di Effrena, ormai preso della febbre creativa, scatena in lei una nuova ribellione, il romanzo propone la favola di Dardi Seguso. Si tratta di un altro maestro vetraio che, esaltato dall'idea di costruire un organo potentissimo, abbandona l'amante, la cortigiana Perdilanza, per vivere su «una delle *cinque* isolette» (*ivi*, p. 486. Il corsivo è ns.) poste intorno a Murano. La scelta di Dardi Seguso cade su Temòdia. Qui l'artista, che dispone del Fuoco, della Terra e dell'Acqua, ma è privo dell'Aria, cattura il vento Ornitio, senza il cui concorso non potrebbe mai far risuonare le canne del suo organo monumentale. Quando la scommessa sembra vinta (Dardi Seguso ha messo in palio la vita), la capigliatura di Perdilanza annegata per amore inceppa il magico strumento, divenendo la causa indiretta della morte dell'artista. È evidente il parallelismo delle sequenze, ciascuna delle quali ha il suo polo positivo nel *cinque* glorioso, (indice della sublimazione dei sensi attuata attraverso l'arte) e il suo polo negativo nelle figure femminili (la contiguità fonetica tra Perdilanza e Perdita è rimarcata nel romanzo), vittime entrambe dell'Eros nefasto.

⁴⁰ *VERG.*, PR, II, p. 28. Respingendo il passo delle *Vergini*, il *doctor mysticus* invita D'Annunzio a liquidare le tesi di Nietzsche in nome di un ritorno a Platone e a Schopenhauer oltre che a Leonardo, per il quale il desiderio «desidera la sua disfazione». Cfr. A. Conti, *La beata riva*, Treves, Milano 1900, pp. 141-142.

⁴¹ *CITT.*, TSM, I, p. 142.

⁴² *Ivi*, p. 168.

⁴³ *Ivi*, p. 197.

⁴⁴ *Ivi*, p. 94.

⁴⁵ *Ivi*, p. 93.

⁴⁶ *Ivi*, p. 132.

⁴⁷ *Ivi*, p. 99.

⁴⁸ *Ivi*, p. 101.

⁴⁹ *Ivi*, p. 154.

⁵⁰ *Ivi*, p. 167.

⁵¹ *Ivi*, p. 203.

⁵² *VERG.*, PR, II, p. 97.

⁵³ Ivi, p. 190.

⁵⁴ CITT., TSM, I, p. 144.

⁵⁵ VERG., PR, II, p. 93.

⁵⁶ CITT., TSM, I, p. 169.

⁵⁷ Ivi, p. 224.

⁵⁸ Ivi, p. 163.

⁵⁹ Ivi, p. 225.

⁶⁰ Ivi, p. 227.

⁶¹ È uno dei motivi acutamente sottolineati da Getto nella sua esegesi della tragedia dannunziana. Cfr. G. Getto, *Tre studi sul teatro*, Sciascia, Caltanissetta 1976, pp. 51 sgg.

⁶² Aurelii Prudentii Clementis, *Hamartigenia*, in Aurelii Prudentii Clementis, *Psychomachia et al.*, Basileae 1540.

⁶³ *Le Martyre de Saint Sébastien*, TSM, II, p. 562. Per un'analisi del *Martyre* come itinerario iniziatico, si veda il bellissimo saggio di S. Sinisi, *Il mistero di S. Sebastiano*, «Il Castello di Elsinore», 5-6, 1990, pp. 5-32.

⁶⁴ È incerto se l'autore del libretto musicato da Emilio de' Cavalieri (1600) sia il padre Agostino Manni o la poetessa Laura Guidiccioni. Sta di fatto che l'azione è affidata a personaggi-emblemi (oltre a Corpo e Anima, Intelletto, Consiglio, Angelo Custode, Mondo, Vita Mondana, Anime beate, Anime Dannate ecc.) che si contendono la sfera dell'io, mentre uno dei due interlocutori del Prologo si chiama Prudentio. Cfr. *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, in A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Bocca, Milano, pp. 1-39.

⁶⁵ L'opera di Fulgenzio è un grande serbatoio di mitologemi classici riletti in chiave cristiana. Nell'esegesi del Giudizio di Paride, per citare un esempio, la scansione tra vita contemplativa, attiva e *voluptuaria* appare corredata di emblemi ricorrenti nell'universo dannunziano: *Minerva*: vita teoretica; mancanza della *mater-materia*; la Gorgone sul petto come emblema sapienziale; l'elmo come custodia della parte alta e spirituale; tratti di verginità e immortalità. *Giunone*: vita attiva; il velo sul capo, segno di ricchezze nascoste; il pavone, in quanto allegoria del mondo (il *curvamen stellarum*). *Venere*: vita voluptuaria; la spuma (simile in questo alla rosa) come allusione ai tratti effimeri, evanescenti dell'eccitazione sessuale; la nudità come manifestazione di impudicizia; la colomba come *avis coitu fervida* ecc. Cfr. Fabii Planciadis Fulgentii, *Mythologiarum libri tres*, in *Auctores Mythographi latini*, Hyginus, Fulgentius, Placidus, Albricus, Lugduni 1742, nella fatt. pp. 595 sgg.

⁶⁶ Leone Ebreo (pseud. di Giuda Abarbanel), *Dialoghi d'amore*, a c. di S. Caramella, Laterza, Bari 1929, p. 99.

⁶⁷ Incompreso all'epoca di D'Annunzio, il finale della *Città morta* accende ancor oggi la fantasia di molti esegeti, pronti a intravedervi soluzioni da dramma d'alcova o da *feuilleton*. Due esempi fra i tanti: «Quanto a Leonardo, è già abbastanza significativo che al suo delitto di Superuomo si risolva per concorrenti motivi, in tutt'i sensi di pover uomo, cioè la gelosia verso Alessandro, poiché ha saputo dell'amore sorto tra i due» (cfr. E. De Michelis, *Guida a D'Annunzio*, Meynier, Torino 1988, p. 161).

«Anna, cieca e veggente, manda a morte la sua bella giovane amica, Bianca Maria, amata dal marito, e la sua esasperata sensibilità premonitrice smentisce la sua apparente inconsapevolezza. Uccisa dal fratello, Bianca Maria si trasforma in una vergine miracolosa, e il contatto col suo corpo restituirà ad Anna la vista: è un finale ambiguo che suscitò molti dissensi» (M. Schino, *Sul progetto teatrale dan-*

nunziano: un'ombra tra «riformismo» e Regia, in AA.VV., *Gabriele D'Annunzio: grandezza e delirio dello spettacolo*, cit., pp. 179-180.

⁶⁸ «Il Fuoco l'Aria l'Acqua e la Terra collaboravano al poema sacro, pervadevano la somma della dottrina, la riscaldavano, l'attenuavano, la irrigavano, la coprivano di foglie e di fiori... Aprite questo libro cristiano e immaginate aperta a riscontro la statua di un dio greco. Non vedete erompere dall'uno e dall'altra la nube o la luce, i baleni o i venti del cielo?» (FUOC., PR, II, pp. 468-469).

⁶⁹ CITT., TSM, I, p. 114.

⁷⁰ Ivi, p. 96.

⁷¹ Ivi, pp. 96-97.

⁷² Ivi, p. 113.

⁷³ Ivi, pp. 113-114.

⁷⁴ Ivi, p. 131.

⁷⁵ Sofocle, *Antigone*. In *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a c. di C. Diano, Sansoni, Firenze 1979, p. 192.

⁷⁶ CITT., TSM, I, p. 187.

⁷⁷ Ivi, p. 198.

⁷⁸ Ivi, p. 133.

⁷⁹ Ivi, p. 146.

⁸⁰ «CASSANDRA – Ahi, ahi, ahimè, o Terra! Apollo! Apollo! CORO – Perché tu gridi e gemi così invocando il Lossia? Non è dio Apollo che voglia lamenti funebri». Cfr. Eschilo, *Agamennone*, in *Il teatro greco*, cit., p. 126.

⁸¹ CITT., TSM, I, p. 144.

⁸² Ivi, p. 146.

⁸³ Ivi, p. 144.

⁸⁴ Ivi, p. 149.

⁸⁵ Ivi, pp. 185-186.

⁸⁶ Ivi, p. 155.

⁸⁷ Ivi, p. 156.

⁸⁸ Ivi, p. 135.

⁸⁹ Ivi, p. 168.

⁹⁰ FUOC., PR, II, p. 360.

⁹¹ A. Conti, *La beata riva*, cit., p. 133.

⁹² Nella sua brillante analisi di una delle più belle pagine del *Fuoco*, quella dedicata alla *Melencolia I* di Dürer, scrive la Ritter Santini: «Il piccolo crogiolo, così importante per l'interpretazione alchemica ed esoterica dell'incisione di Dürer e per quella cabbalistica e occulta, diventa emblema necessario a capire le ermetiche parole dell'angelo dalle ali d'aquila. Sono sembrate oscure formule di estetici misteri dannunziani e possono evocare ai lettori colti di ora come di allora i detti esoterici delle parabole di Zarathustra, ma non traducono altro che i simboli e le fasi del misterioso processo alchemico che il romanzo segretamente vuol ripetere, in cui la sublimazione della scrittura doveva passare nel primo grado, quello della nera melanconia, attraverso gli stadi della morte e del disfaccimento» (cfr. L. Ritter Santini, *Le immagini incrociate*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 275). Ciò che la Santini dice dell'alchimia vale per molti altri materiali utilizzati dall'Autore, che non sono – come si ritiene comunemente – né reperti nicciani né semplici ricalchi da fonti francesi o inglesi.