



d'Annunzio e l'innovazione drammaturgica

Premessa di Elena Ledda

Saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIV • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONTE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli "L'Orientale"), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania Luigi Vanvitelli), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

D'ANNUNZIO E L'INNOVAZIONE DRAMMATURGICA

Premessa di
Elena Ledda

Saggi introduttivi di
Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

XXIV – 2022

NUMERO SPECIALE

Con il patrocinio di



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIV – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2022 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesia@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.

La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.

Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Prima edizione: 2022

Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ELENA LEDDA, <i>Premessa</i>	9
GIOVANNI ISGRÒ, <i>D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air</i>	13
CARLO SANTOLI, <i>La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'</i>	23
PARTE PRIMA – DALLA CITTÀ MORTA A FRANCESCA DA RIMINI	
EPIFANIO AJELLO, <i>Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)</i>	57
CHIARA BIANCHI, <i>D'Annunzio librettista?</i>	69
ALBERTO GRANESE, <i>Gli esordi della drammaturgia dannunziana</i>	77
GIANNI OLIVA, <i>Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana</i>	95
THOMAS PERSICO, <i>La «ghirlandetta» dannunziana</i>	109
DONATO PIROVANO, <i>Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'</i>	119

PARTE SECONDA – DA *LA FIGLIA DI IORIO*
A *LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN*

ISABELLA INNAMORATI, <i>Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento</i>	133
CESARE ORSELLI, <i>'Parisina': libretto per...</i>	149
ANGELO FÀVARO, <i>'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana».</i> <i>Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio</i>	165
PAOLO PUPPA, <i>Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana</i>	191
ANNAMARIA SAPIENZA, <i>Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)</i>	205
RAFFAELLA BERTAZZOLI, <i>Due letture ecfrastiche per la 'Figlia di Iorio'</i>	221

PARTE TERZA – LA RIVOLUZIONE DELLA SCENA DANNUNZIANA

RAFFAELE GIANNANTONIO, <i>Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano</i>	249
MARIA PIA PAGANI, <i>Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana</i>	277
ELENA VALENTINA MAIOLINI, <i>Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio</i>	295
MARIA ROSA GIACON, <i>Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'</i>	307
COSTANZO GATTA, <i>Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio</i>	323

PARTE QUARTA – TRA EURIPIDE, SENECA E D'ANNUNZIO:
FEDRA E LA TRADIZIONE EUROPEA

STEFANO AMENDOLA, <i>Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'</i>	353
NICOLA LANZARONE, <i>Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca</i>	371
ANGELO MERIANI, <i>Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio</i>	387

Un ringraziamento speciale da parte della Direzione e della Redazione della rivista va alla Dottoressa Virginia Criscenti per il generoso contributo nella traduzione degli abstract in inglese.

Maria Rosa Giacon

IL TEATRO NEL TESTO: SVILUPPI DELLA *CITTÀ MORTA* NEL *FUOCO*

Riassunto: Dopo un'introduzione sulla genesi intrecciata della *Città morta* e del *Fuoco*, ci si volge al mutuo concrescere della tragedia e del romanzo. Dal raffronto delle funzioni attoriali si ricava che i protagonisti della *Città morta* rivivono nel *Fuoco* in una realizzazione a tutto tondo garantita dalla libertà del genere narrativo. Al contempo, la tecnica di smontaggio-rimontaggio utilizzata nelle trasposizioni dal dramma evidenzia come queste siano inedite ricreazioni delle tessere dell'originale, che, rifrangendosi da un luogo all'altro del continuum narrativo, pongono sotto agli occhi del lettore la tragedia nel suo stesso divenire. In tal modo, dai temi come dalla struttura, si evince l'abolizione dell'«errore del tempo», principio fondante del drammaturgo-romanziero. Infine, considerando i passi di teoria drammatica interni al *Fuoco*, si riscontra trattarsi di veri e propri «atti di parola»: una dimostrazione di poetica sotto forma di dialogo o di monologo interno al personaggio e, pertanto, una nuova comparsa del teatro dentro la narrazione. Si conclude che, smantellando i confini tra i codici, *Il fuoco* realizza una consonanza sui generis con le avanguardie novecentesche: l'innovatività del drammaturgo è anche quella del romanziere.

Parole chiave: ricreazione, tempo, durata, codice.

Abstract: After an introduction on the intertwined genesis of *La città morta* and *Il fuoco*, we turn to the analysis of the mutual growing up of the tragedy and the novel. By comparing the acting functions it is clear that the characters of *La città morta* relive in *Il fuoco* enjoying the all-round realization guaranteed by the freedom of the narrative genre. At the same time, the disassembly-reassembly technique used in the drama transpositions highlights how these ones are unprecedented recreations of the original passages, which, refracting throughout the narrative continuum, place the tragedy in its very becoming under the reader's eyes. Therefore, from the themes as well as from the structure, the abolition of the «error of time», the writer's founding principle, is deduced. Finally, considering the resumption of passages of dramatic theory within *Il fuoco*, it is clear that they are «speech acts», a demonstration of poetics in the form of a dialogue or monologue within the character. Thus, a new appearance of theater within the narrative genre is to be found. It can be con-

cluded that by dismantling the codes boundaries *Il fuoco* achieves a sui generis consonance with the twentieth-century avant-gardes. The innovativeness of the dramatist is also that of the novelist.

Keywords: recreation, time, duration, code.

Il 1895 segnò per d'Annunzio l'avvento d'un quinquennio fatale.¹ E per più aspetti. L'incontro del 26 settembre con Eleonora Duse al «Danieli» suggellava un patto d'alleanza con la donna 'sacra all'amore e al dolore';² patto sentimentale quanto professionale, com'è vero che tre giorni prima egli annunciava a Georges Hérelle d'essere «*tutto*» posseduto dalla creazione d'un «dramma», «La Città morta», con cui avrebbe finalmente tradotto «in forme materiali» il suo lungo «sogno d'una tragedia *moderna*»,³ e a tal fine l'alleanza con la magnifica attrice doveva essergli parsa indispensabile. La «capolavorazione» del dramma era invero cosa recentissima, soltanto mentale di sicuro, dal momento che l'artefice è *tutto*, questo sì, assorbito dalla fase istruttoria, di raccolta di letture utili, a conseguenza del viaggio allora intrapreso in Grecia.⁴ E se tale esperienza avrebbe impresso decisivo abbrivio alla sua fantasia creativa, in realtà il progetto d'una scrittura tragica doveva fermentare nel suo genio da prima, dal momento che, anche in virtù della lezione nietzschiana, nell'estate del '95 già gli era chiara la via da seguire, ossia che, per fondare la «tragedia *moderna*» si dovesse ritornare all'antica e al suo mitico sustrato. Basterebbe a dimostrarlo la sicurezza con cui, mentre ancora si trova a Francavilla, d'Annunzio chiede

¹ Le opere oggetto di citazioni ripetute saranno indicate per mezzo di sigle: cfr. CH, per *Carteggio D'Annunzio – Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Carabba, Lanciano 2004; CM, per *La città morta*, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, Mondadori, Milano 2013, I-II, I; F, per *Il fuoco*, in EAD., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1988 e 1989, I-II, II. Si avverte che, tranne per i luoghi segnalati (c. vo o cc. vi d'A), l'impiego del corsivo nel testo e nelle note è sempre nostro.

² Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Mondadori, Milano 1965, VI, p. 77: «Amori. et. dolori. sacra. / *26 settembre 1895. / Hôtel royal Danieli / Venezia».

³ CH, lettera CXXVII, «Francavilla al Mare, 23 settembre 1895», p. 336 (cc. vi d'A).

⁴ Precisamente, con partenza dall'Italia il 28 luglio e rientro il 21 agosto. Per la ricostruzione del soggiorno dannunziano in terra ellenica, cfr. G. TOSI, *D'Annunzio en Grèce. 'Laus vitae' et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*, Calmann-Lévy, Paris 1947, e G. PAPPONETTI, *Venturieri senza ventura: la crociera della «Fantasia»*, in *Verso l'Ellade. Dalla 'Città morta' a 'Maia'*, Atti del XVIII Convegno Internazionale, Pescara, 11-12 maggio 1995, a cura del Centro Nazionale di Studi Dannunziani, EDIARS, Pescara 1995, pp. 44-68.

a Hérèlle di procurargli la versione francese dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, degli *Inni Orfici* esiodici e delle tragedie di Euripide ad opera del grande Leconte de Lisle.⁵ Che dunque, com'ebbe a scrivere ad Emilio Treves, il suo «lungo e vago sogno di dramma» si fosse «cristallizzato» durante la visita a Micene è affermazione da prendersi per buona in parte solamente: di sicuro, tuttavia, quando confidava all'editore d'aver «riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la porta dei Leoni».⁶ E se non proprio allora, nel corso del viaggio o poco dopo, visto che del dramma moderno le tragedie *Antigone* e *Agamennone* saranno, per l'antico, le fonti maggiori: in primo luogo nell'identificarsi, con Antigone, di Bianca Maria e di Anna con Cassandra. D'altro canto, il 1895 inaugurava un genetico tangersi di percorsi ideativi e creativi, che in prosieguo di tempo sarebbe divenuto sempre più vistoso, giacché, se è immerso nella scrematura di fonti per la *Città morta*, d'Annunzio è anche alle prese con la stesura di quell'omaggio all'Esposizione Internazionale d'Arte veneziana da lui promesso, sin dall'anno prima, ad Antonio Fradeletto per l'apertura della Mostra. In realtà, stendere quell'orazione sarebbe stata ardua impresa, per il fatto che «orazione», propriamente, essa non era, bensì, come diverrà chiaro in seguito, il capitolo iniziale del «romanzo veneziano» annunciato a Hérèlle «già chiaro e vivo nello spirito» tra l'ottobre e il novembre del '94,⁷ cui l'intersecarsi con il percorso ideativo dell'opera tragica aveva, e avrebbe, causato una battuta d'arresto. Pur con «fatica enorme» e «in ritardo» sulla consegna,⁸ il conflitto fra teatro e romanzo sarebbe per il momento superato grazie a una fruttuosa ricognizione presso la Biblioteca di San Marco, tenutasi, come attesta la firma del poeta, giusto l'indomani dell'incontro con la Duse al

⁵ CH, CXXIV, «[Francavilla, tra il 18 e il 21 luglio 1895]», p. 333. Per la mediazione linguistica e le sollecitazioni in senso creativo di Leconte de Lisle, cfr. I. BENFANTE, *La 'Città morta' fra Sofocle e Leconte de Lisle*, in «Quaderni dannunziani», 5-6, 1989, pp. 269-275.

⁶ Si cita dal riporto trevesiano di M. Cimini, in CH, CXXVII, «Francavilla al Mare, 23 settembre 1895», p. 339, nota 3.

⁷ Ossia dopo essersi incontrato, nel settembre del '94, a Venezia con Hérèlle per prendere accordi sulla versione francese del *Trionfo della morte*. A dispetto dell'intensa aspirazione creativa suscitata da quel soggiorno, nulla che sulla carta lasci presagire il futuro *Fuoco*, tant'è che d'Annunzio ancora ondeggia fra un titolo e l'altro, da *La sublime aventure* a *La Grâce*: cfr. CH, LXXIX, «[Francavilla], 27 ottobre [1894]», p. 237, e LXXX, «5 nov. [embre 18]94», p. 242.

⁸ CH, CXXXII, «[Francavilla, tra 15 e 20 ottobre 1895]», p. 345. Il paziente Fradeletto aveva, *obtorto collo*, rinviata la lettura dannunziana dall'ultima settimana d'aprile al 30 ottobre '95, vigilia della chiusura della Mostra, ma, per responsabilità del poeta, la data sarebbe ulteriormente slittata all'8 novembre: v. *infra*.

«Danieli».⁹ Proprio da qui, infatti, dalla fitta spigolatura artistica e storica tra le sale della ricchissima Marciana a un sol tempo discenderanno quella *Glosa* all'*Allegoria dell'Autunno* recitata l'8 novembre nel Ridotto della Fenice,¹⁰ e – con minime varianti – il primo sicuro nucleo compositivo del *Fuoco*, poi nobilitato dall'enunciazione *ore rotundo* di Stelio Èffrena con “trasferta” in Palazzo Ducale. Il conflitto del narratore con il drammaturgo si sarebbe tuttavia rinnovato l'anno successivo, com'è vero che gli «appunti» stesi dal romanziere tra il 14 e il 19 giugno 1896 solo parzialmente si tradurranno in stesura effettiva,¹¹ e che il 13 ottobre egli scriverà ad Angelo Conti d'aver interrotto «*Il Fuoco*» per la ripresa in suo luogo del «drama».¹² Di fatto, dal 30 settembre all'11 novembre d'Annunzio si sprofondava nella sua creazione, inaugurando la tragedia con la «versione ritmica» dell'*Antigone* sofoclea che, anticipata dall'epigrafe greca «Ἐρως ἀνίκατε μάχαν» e posta sulle labbra di Bianca Maria, suggella per metonimica estensione l'essenza preconstituita e conchiusa, immobile dunque e senza tempo, della stessa tragedia moderna.¹³ Sicché, nella medesima lettera al Conti, poteva affermare d'Annunzio: «Sono riuscito ad abolire il Tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti».¹⁴ In parte a causa del primo *Sogno* dedicato alla Duse, dalla fine del '96 il romanzo tace o avanza di ben poco; invece una significativa conferma giungerà nell'estate

⁹ *L'Albo dei Visitatori* marciano reca infatti la data «27 7bre 95 / Gabriele d'Annunzio»: cfr. M.R. GIACON, *D'Annunzio alla Biblioteca di San Marco*, in EAD., *I voli dell'Arcangelo. Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*, Il Foglio, Piombino (Li) 2009, p. 137, nota 234.

¹⁰ In breve, l'auspicata orazione inaugurale venne tenuta dal poeta quando la Mostra aveva ormai chiuso i battenti. Per *Allegoria dell'Autunno*, che fu oggetto di tempestiva pubblicazione presso Paggi, cfr. G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2005, I-II, II.

¹¹ Lo si apprende dall'indagine di E. MARIANO, *Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal 'Fuoco' alle 'Laudi'*, a cura di M.R. Giacon, Pref. di A.M. Mutterle, Ca' Foscari-Digital Publishing, Venezia 2016, pp. 102-107. Secondo la documentazione esibita dallo studioso, tali «appunti» lasciano intravedere l'organizzazione *in fieri* d'una sequenza narrativa rispondente alla futura *Epifania del Fuoco*, ossia alla prima parte del romanzo. Tuttavia d'Annunzio, avviata la stesura di tale sezione «ai primi di luglio» 1896, «entro il gennaio 1897 [ne] porterà a termine» solo alcune scene aggregandovi la già composta *Allegoria dell'Autunno* (ivi, p. 103).

¹² Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Lettere ad Angelo Conti: Carteggio col «Dottor Mistico»*, con una Notizia di E. Campana, in «Nuova Antologia», LVXXIV (1939), CDI, fasc. 1611, pp. 10-32: lettera XVIII, «13 ottobre 1896», pp. 20-21.

¹³ Per la predeterminazione del fato tragico nella *Città morta*, v. in special modo R. SCRIVANO, «*La città morta*», in *Verso l'Ellade* cit., pp. 83-93, p. 87 in particolare.

¹⁴ *Lettere ad Angelo Conti* cit., XVIII, p. 21.

del '97 per il dramma, la cui traduzione ad opera di Hérelle in vista della *mise en scène* con Sarah Bernhardt è oggetto di puntigliosa revisione.¹⁵ Nel mese di agosto, cioè, si celebrano ad Orange le *Chorégies* dei *Félibres* con la rappresentazione delle *Érinnyes* di Leconte de Lisle e dell'*Antigone* di Sofocle in un adattamento francese del 1844. Tale evento, ispirato alla tragedia mediterranea sia nei testi che «nelle strutture *en plein air* della tragedia attica del V secolo»,¹⁶ suscita nel poeta-drammaturgo un nucleo composito di riflessioni che faranno sistema per la sua attività di tragedo cementata dall'alleanza con Eleonora Duse. Entusiasta, egli stende per «La Tribuna» del 2 agosto l'articolo *La Rinascenza della Tragedia*, una elaborazione teorica incentrata su precisi punti di forza: l'«origine rurale del Drama» e «la natività della Tragedia dal Ditirambo» dionisiaco; la sacralità, dunque, dell'evento tragico; la finalità d'una comunicazione allargata a una moltitudine di «anime rudi e ignare» ansiose di «elevarsi, per mezzo della Finzione, fuor della carcere quotidiana»; l'affermazione che il dramma moderno «non può essere se non un rito o un messaggio». ¹⁷ Infine, nei diversi colloqui con James Gordon Bennet, con Mario Morasso e Angiolo Orvieto, d'Annunzio lanciava il fascinoso progetto d'un teatro latino da contrapporsi all'angusto spazio dei teatri urbani: da erigersi «sulle rive del lago» d'Albano, «tra le piante i cui rami contorti imitano le convulsioni delle Ménadi». ¹⁸ Tutto ciò avvalorava l'intuizione al fondo della *Città morta*, con le sue cifre di mediterraneità, classicità, irrompere del mito entro il moderno e collocazione virtualmente

¹⁵ Di correzione in correzione, la *Ville morte* si protrarrà nelle mani di Hérelle per tutto il corso del '97: v., al riguardo, P. GIBELLINI, *L'archeologia linguistica della «Ville morte»* [1976], in EAD., *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Olschki, Firenze 1985, pp. 241-250.

¹⁶ E. MARIANO, *Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse* cit., p. 134, ma v. già EAD., *Il teatro di d'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 11, 1978, pp. 5-35, pp. 6-7 in particolare.

¹⁷ G. D'ANNUNZIO, *Nell'Arte e nella Vita – La Rinascenza della Tragedia*, «La Tribuna», 2 agosto 1897, poi in EAD., *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1996 e 2003, I-II, II, pp. 262-265.

¹⁸ I colloqui con d'Annunzio sul portentoso progetto di Albano compariranno tra l'ottobre e il dicembre 1897 in varie sedi, dall'edizione parigina del «New York Herald» alla «Gazzetta di Venezia» al «Marzocco»: cfr. *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva con la collaborazione di M. Paolucci, Carabba, Lanciano 2002. Fra questi interventi, quello succitato di M. MORASSO (*Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, ivi, pp. 57-61, p. 59), contiene ragguagli interessanti sia il dramma che il romanzo; vi si rammenta (ivi, pp. 60-61), infatti, la traduzione «in prosa ritmica» dell'*Antigone* sofoclea confluita nell'Atto I della *Città morta* e anche la tragedia *Persefone*, da d'Annunzio annunciata e mai realizzata, ma cui potevano appartenere i versi che risuonano a principio romanzo ove Perdita ricorda «con voce sommessa le parole che Ade rivolge a Persefone nel drama sacro» (F, p. 207): v. *infra*, nota 24 e relativo testo.

en plein air.¹⁹ E però l'elaborazione teorica di questi mesi imprimerà una spinta alla ripresa dello stesso romanzo, invero destinato a inglobare i principi comparsi su «La Tribuna» e nelle interviste successive. D'ora innanzi, pur con altre cospicue interruzioni che protrarranno la stesura del *Fuoco* sino all'alba del '900, d'Annunzio ha comunque recuperato un vettore narrativo fondante proprio nella riflessione metateatrale.²⁰

Simile circuito, o meglio linea sommossa e divagante da un codice all'altro, non potrà però dirsi conchiuso che nel marzo del 1901, con la rappresentazione della *Città morta* al «Lirico» di Milano. Infatti, in prossimità dell'accadimento che per la prima volta la vedrà interpretare il personaggio di Anna, la Duse, tuttora sconvolta dalla lettura del *Fuoco* (effettuata per intero solo dopo la pubblicazione), così scriveva a d'Annunzio: «[...] mi pare d'aver innanzi a me, dopo la lettura del triste libro, come *un sipario*, – che nasconde, altra cosa – [...] recitare “Anna” sarà dare l'ultimo calcio all'ultima segreta figlia, o sangue del mio core».²¹ Il registro accennatamente emotivo e sovente criptico della Duse pone non di rado problemi interpretativi, ma qualcosa di sicuro da queste righe si può evincere: l'attrice ha compreso fin troppo bene che il ruolo assegnatole nella *prima* italiana non risponde in realtà a un evento teatrale, a un ritorno, bensì, al «triste libro» del quale le viene ora imposto di rappresentare il prosieguo definitivo. Ossia, per dare «l'ultimo calcio» all'eroina della tragedia miceinea, ella dovrà appropriarsi anche come interprete, non solo come lettrice tormentata e dolente, del ruolo di *Perdita* che le era stato assegnato nel romanzo: per entrare nella cieca veggente che ha abdicato all'amore e alla vita, sarà costretta a spremere dal «core» nuovo «sangue» per vivificare quel destino di rinuncia e “servizio” adombrato col vezzo onomastico shakespeariano.²² In tal modo, Eleonora-Perdita si troverà nuovamente chiamata a coadiuvare lo spietato Gabriele-Stelio nella scrittura o ri-scrittura

¹⁹ Come suggerisce la didascalia all'ingresso della tragedia: cfr. Atto I, *CM*, p. 93.

²⁰ Alla quale, intrecciandosi con il delirio creativo di Effrena, saranno dedicate numerose pagine sia della prima che della seconda parte del romanzo: cfr., in *F*, *L'Epifania del Fuoco*, pp. 264-266, 286-301, e *L'Impero del Silenzio*, pp. 354-369. Si veda comunque *infra*, fine saggio.

²¹ Cfr. *Eleonora Duse \ Gabriele d'Annunzio. Come il mare io ti parlo. Lettere 1894_1923*, a cura di F. Minnucci, ed. diretta da A. Andreoli, Bompiani, Milano 2014, lettera 260 «[da gennaio a febbraio 1901]», pp. 651-653, p. 652 in particolare (cc. *vi d'A*). La prima della *Città morta* si dava al «Lirico» il 21 marzo.

²² Ossia piegando ad opposta intonazione il felice esito del *Winter's Tale*, il *play* tragicomico dal quale il romanziere traeva la variante onomastica di *Perdita* per Foscari.

del dramma moderno. Rispetto alla tragedia, v'è qui un primo elemento aggiunto o uno sviluppo sul piano delle *dramatis personae*: l'attrice impersonerà Anna, sì, ma con una sorta di doppia vista, a quel ruolo ella giungendo dopo la lettura del romanzo ove l'artefice metteva a fuoco la sua femminilità autunnale e presto diserta. Da amante ferita, non può esservi per Eleonora consolazione alcuna, né ci si può aspettar da lei che ragioni sulla distinzione narratologica tra la persona in carne ed ossa e il fantasma della finzione. Al quale, per la verità, l'impetoso d'Annunzio riservava un trattamento privilegiato se non esaltante: non si contano i luoghi del *triste libro* che di Foscarina ritraggono la «potenza di vita patetica non paragonabile se non al fermento delle energie naturali, all'azione delle forze cosmiche», massa smisurata di vita rispetto alla quale lo stesso demiurgo della «favola tragica» teme che la sua finzione si riveli troppo «angusta».²³ Ciò non bastasse, Foscarina è novella Persefone recitando, nella sua prima incarnazione, i versi «del drama sacro» di Èffrena durante il passeggio in gondola che apre il romanzo,²⁴ come suo è il melagrano infero che le incorona il capo nel giardino di Palazzo Capello. Figlia dunque di Demetra, la germinatrice di messi, e corrispettivo del Dioniso egizio, è detta da Stelio «donna dionisiaca», da cui emana una «potenza di fecondazione e di rivelazione» tale da far sussultare nell'artefice «l'opera ch'egli nutriva, ancorà informe ma già vitale».²⁵ In realtà, a differenza delle creature della *Città morta*, Foscarina non avrebbe neppure bisogno di archetipi mitici su cui fondarsi, ché, tanto vicina alle «forze cosmiche», ella è già incarnazione delle forme molteplici del mito antico e moderno, tante quante le «cento» e persino «mille maschere» da lei indossate sulla scena.²⁶ È già in lei, pertanto, come nella «Città dalle mille cinture verdi» cui è assimilata, che si

²³ Dall'affascinante ritratto di Foscarina in *F*, p. 372.

²⁴ *F*, p. 207: «Quando tu coglierai il colchico in fiore sul molle / prato terrestre, presso la madre dal cerulo peplo, / [...] / [...] le dirai: – O madre, mi chiama nel regno profondo / Ade; mi chiama lungi dal giorno a regnare su l'Ombre / Ade; mi chiama sola al suo insaziabile amore / Ade...» (c. vo d'A). Si tratta, in realtà, del primo esempio di ri-scrittura della tragedia entro il tessuto del romanzo, questi versi apparendo in filo diretto con la «prosa ritmica» ricreante la lamentazione di Antigone dell'Atto I. Stretto è dunque, sin da ora, il rapporto analogico tra l'eroina moderna, Bianca Maria, che legge i versi a ispirazione sofoclea, e Foscarina-Perdita, nella quale infatti si compendiano non solo la caratterizzazione di Anna, ma anche alcuni tratti della «verGINE» destinata al rito sacrificale.

²⁵ *F*, p. 282.

²⁶ Per le incarnazioni antiche e moderne di Foscarina, *leitmotiv* del romanzo, v. specialmente la carrellata di eroine classiche e shakespeariane di *F*, pp. 282-283.

cancella l'«errore del tempo».²⁷ Depositaria del mito, latrice del principio stesso della tragedia moderna, Foscariina appar come dilatarsi a comprendere in sé entrambe le figure femminili del dramma. Le *personae* separate, sia pur sottilmente congiunte, della *Città morta*, Anna e Bianca Maria, evolvono naturalmente in lei in un omogeneo concentrato di funzioni attoriali. La capacità di vincere l'errore del tempo, che Alessandro attribuisce a Bianca Maria, la dedizione al fratello Leonardo, che, come in Antigone, è della vergine sino al sacrificio della vita, compaiono esaltate in Foscariina, figura dell'a-tempo e del "servizio" nei riguardi dell'amato, della cui opera è sia strumento che attiva co-autrice;²⁸ ma, con i debiti scarti fra il copione tragico e quello narrativo, simili caratteristiche si fondono con i tratti di Anna: in primo luogo l'età matura e la gelosia, quest'ultima repressa con dolorosa rinuncia dall'eroina tragica, che, per via della sua infermità, non è in grado di contrastare l'amore del marito Alessandro per la giovane Bianca Maria; sentimento folle, devastante nella protagonista del *Fuoco*, che avverte sin nelle intime fibre l'attrazione di Stelio per la vergine Donatella Arvale; comuni a entrambe, poi, la veggenza e la capacità di decifrazione rabdomantica che ne fanno moderne incarnazioni di Cassandra; comune anche la volontà di *andarsene*, *andarsene* «lontano» o di *andarsene*, *scompare*, *morire*:²⁹ Anna per liberare i suoi compagni dalla prigionia del fato eschileo, la protagonista del *Fuoco* per sciogliere Stelio da un amore che egli va sempre più avvertendo come una catena; infine, idealmente associato ad Anna pel tramite del mito di Io, è il tema del nomadismo,³⁰ *leitmotiv* di fondo nella caratterizzazione di Foscariina, benché alla donna «nomade e disperata» del romanzo sia concesso ciò che era

²⁷ Per la metafora Venezia-Foscariina, v. in particolare *F*, p. 285: «Così per lui [Stelio] vanendo a un tratto la visione smisurata dei luoghi e degli eventi, la creatura notturna [Foscariina] riappariva ancor più profondamente commista con la Città dalle mille cinture verdi e dagli immensi monili. Nella città e nella donna egli vedeva ora una forza d'espressione non mai veduta prima. L'una e l'altra ardevano nella notte d'autunno, correndo per le vene e per i canali una medesima febbre».

²⁸ Per il *leitmotiv* del "servizio" diffuso in tutto il romanzo, cfr. in special modo *F*, pp. 322 e 324.

²⁹ Come nelle parole che Anna rivolge alla nutrice nell'Atto III, scena I, *CM*, p. 169, e in quelle di Foscariina a Stelio o a se stessa, per le quali v. almeno *F*, pp. 339 e 416-417.

³⁰ È Anna a raccontare alla nutrice la storia della bellissima figlia del re Inaco, che, oggetto dell'amore di Zeus, fu trasformata in giovinca da Era e da costei afflitta da un «assillo» infittito nel fianco: «come una punta di fuoco» che la farà correre «per tutta la terra [...] pazzza di dolore e di terrore» (A. III, sc. I, *CM*, pp. 174-175).

impossibile all'eroina tragica, cui il riscatto della dignità del femminile restava negato.³¹

Come per Foscarina, così per gli altri personaggi. La genesi strettamente intrecciata delle due opere nel biennio '96-'97, inclusa cioè la versione francese del dramma, può giustificare le coincidenze di tratteggio fra i protagonisti tragici e quelli del *Fuoco*. Figurazioni umanissime e però costrette entro il rigido anello del fato, gli attori drammatici sembrano prolungarsi nel romanzo qui conoscendo sviluppi imprevedibili: quasi godendo d'una seconda vita, imboccano una via *altra*, divengono *altri* in una realizzazione a tutto tondo che la libertà del genere narrativo può loro garantire. In generale, è il rapporto Arte-Vita a determinare simili sviluppi, ché nel più estetico dei romanzi dannunziani i personaggi di maggior rilievo, ossia tali da imprimere le svolte più sensibili al *récit*, sono, come ben sappiamo, artisti tutti: oltre alla divina interprete, per la quale già s'è detto, il *poëta-musicus* Stelio Èffrena e la splendida cantatrice Donatella Arvale. Legati dall'amoroso triangolo consueto al romanziere e che era nella *Città morta* sia pur con l'aggiunta di un quarto attore (Leonardo), è l'arte, tuttavia, non l'amore, da cui essi traggono vera vita, ché è questa a trasformarli, da uomini e donne altrimenti qualunque, in *sublimi* esistenti. E sarà dunque l'arte a segnarne i principali scarti evolutivi rispetto agli attori del dramma. Donatella, ad esempio, è accostata a Bianca Maria per i tratti di verginità, bellezza, giovinezza tutti compendati in un riferimento di cui è fonte l'annotazione d'un taccuino sui bassorilievi «della balaustrata del tempio della Nike Apteros»:

Vittorie alate che conducono al sacrificio un toro –

Un'altra dislaccia i suoi sandali. Il suo corpo giovine e agile, palpitante, sotto il peplo sottile dalle pieghe facili. Tutta la vita di un bel corpo di donna giovine nella stoffa obediante.

[...]. Le ali al riposo cadono dagli omeri [...].

Creature aeree, giovini e veloci. Danno un desiderio d'amore [...]³²

³¹ Questo ripetuto auto-appello di Foscarina rappresenta l'empito d'una necessità interiore con la quale, dopo la devastante esperienza della gelosia, infine si realizzerà il riscatto del femminile: «*Partire!*» La necessità dell'atto le fu sopra [...]. [...] ella sentiva in quel punto l'impossibilità assoluta di seguitare a vivere, così com'ella viveva, accanto all'amato. [...] / E il suo coraggio risorse [...], le sue qualità virili di conduttrice si risollevarono [...]. «Andrai a lavorare, laggiù, tra i Barbari, di là dall'Oceano», disse a sé stessa duramente. [...] / «Chi sa!» ella aggiunse. «Da chi hai tu ricevuto il comando di andartene? *Da qualcuno che è in te, in fondo a te*, e che vede quel che tu non vedi, come la cieca della tragedia»» (F, pp. 481-483).

³² G. D'ANNUNZIO, *Altri Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, Mondadori, Milano 1976, 1, pp. 12-13. Com'è noto, rilevanti annotazioni a carattere distesamente narrativo, su pae-

E dice Anna, toccando il viso e i capelli di Bianca Maria,

Ho udito un giorno Alessandro dirti che somigliavi alla Vittoria che *si dislac-
cia i sandali*. Mi ricordo... ad Atene... in un marmo dolce come un avorio,
una figura delicata e impetuosa che dava il *desiderio del volo*, d'una corsa ae-
rea senza termine... Mi ricordo: la sua piccola testa si disegnava nella curva
dell'ala che pendeva in riposo dall'omero. Alessandro diceva che l'impazienza
del volo era diffusa in tutte le pieghe della tunica [...].³³

Ma, obietta la giovane «*turbata dalla [...] cieca che continua a toccarla*»,
«Io sono senza ali. Voi me le cercate inutilmente».³⁴ E, in una diretta ripresa
del dramma oltre che del taccuino, Donatella Arvale riaffiorerà nel ricordo
di Èffrena come una «Vittoria senz'ali», entro una configurazione ossimo-
rica evidenziante tutta la desiderabilità della bella preda: «[...] Donatella
era là, alta, con le reni falcate, con il corpo agile e robusto di una *Vittoria
senz'ali*, tutta armata della sua verginità, attirante e ostile, pronta a comba-
tere e a donarsi».³⁵ La mancanza di «ali» simboleggia il peso del servizio
che entrambe le vergini debbono rendere al vincolo familiare, Bianca Ma-
ria al fratello Leonardo, al padre gravemente infermo Donatella, entrambe
castigando il loro empito di vita e l'amoroso richiamo l'una di Alessandro,
l'altra di Stelio. Con la differenza che l'Arvale potrà godere del tratteggio
più realistico del romanzo, com'è vero che l'acuto Èffrena intuisce in lei «lo
sdegno contro la schiavitù, l'orrore del sacrificio a cui pareva costringer-
si, il desiderio veemente di elevarsi verso la gioia [...]»,³⁶ ossia il principio
d'una ribellione al proprio destino che è del tutto estraneo al ripiegamento
dolente di Bianca Maria. Tuttavia, ciò che più segna lo scarto tra queste due
esistenze è il vettore dell'arte. A Bianca Maria, intenta a collocare in bell'or-
dine gli ornamenti di Cassandra, afferma Alessandro: «Quando la vostra
mano prende il diadema che ornava la fronte della profetessa, il gesto sem-
bra evocare l'antica anima [...]. È in voi *una potenza risvegliatrice*, di cui voi
medesima siete inconsapevole»,³⁷ ma Stelio sottrarrà simile potenzialità alla
latenza facendo di Donatella un agente di prim'ordine della propria avida

saggi, opere d'arte ed esperienze vissute in Grecia, si leggono in EAD., *Taccuini cit.*, III-V, pp. 29-73.

³³ A. I, sc. III, CM, p. 109-110.

³⁴ Ivi, p. 110 (c. *vo d'A*).

³⁵ F, p. 418.

³⁶ F, p. 275.

³⁷ A. II, sc. I, CM, p. 144.

quête. Interpretando nel Palazzo Ducale l'*Arianna* di Benedetto Marcello, la «voce sovrana» della cantatrice dischiude «nell'interno mondo dell'anima-tore [...] le vie dei secoli» sino alle «lontananze dei misteri primitivi»;³⁸ e di lì a poco sarà sempre l'Arvale, mirabile interprete dell'*Arianna* monteverdiana a Palazzo Capello, ad attivare in Stelio il furore della creazione: col primo apparire della «terra arsa e fatale dove egli voleva far vivere le anime della sua tragedia»;³⁹ e soprattutto con l'intuizione fondante del nuovo dramma a radici latine (nella Camerata de' Bardi e in Monteverdi) in opposizione a quello di Wagner: «L'Ode alata, l'Inno, erompeva dalla profondità dell'orchestra [...]. Non il Coro, *come nella Nona*, ma la *Voce solitaria* dominatrice: l'interprete, la messaggera della moltitudine. "La sua voce, la sua voce! [...]"».⁴⁰ In breve, è in Donatella la piena realizzazione di virtualità che nella protagonista tragica sono rimaste inesprese e ciò si rende tanto più evidente al riscontro di trasposizioni puntuali, come quando nell'Atto secondo Alessandro anticipa, riferendole a Bianca Maria, le parole che Stelio riserverà a Donatella. «La favola vaniva, *l'inganno del tempo era abolito*», pensa Èffrena ascoltando «il divino pianto della Minoide» sgorgare dalle labbra dell'Arvale.⁴¹ E, dichiarandole il proprio amore, aveva detto Alessandro a Bianca Maria: «Non è dunque scomparso per voi *l'errore del tempo*? Le lontananze dei secoli non sono dunque per voi *abolite*?».⁴² Ma simile alchimia pertiene soltanto al poeta, non all'eroina tragica, che, «inconsapevole» di sé medesima, è partecipe del processo della creazione solo quale strumento passivo. Quanto al poeta della *Città morta*, egli è una chiarissima prefigurazione di Stelio di cui condivide l'«insaziabile» vitalità tanto bene sul piano esistenziale che su quello artistico, pronto come l'«animatore» del *Fuoco* a investire l'oggetto del desiderio d'una lettura trasfigurante tesa all'unica realizzazione della propria arte;⁴³ ne condivide, pertanto, la trascinate *joie de vivre* inscindibile dalla riuscita del genio creativo, secondo cioè il medesimo principio

³⁸ F, pp. 265-266.

³⁹ F, p. 295.

⁴⁰ F, p. 296, ma la disamina wagneriana aveva avuto inizio pagine innanzi, fin da quando (F, p. 286) Stelio opponeva a Bayreuth il romano Gianicolo.

⁴¹ F, pp. 265-266.

⁴² A. II, sc. I, CM, p. 144.

⁴³ Affermava Alessandro a Bianca Maria: «*Ho aspettato* che la mia anima giungesse alla perfetta maturità [...]. L'ho abbeverata a *tutte* le fonti, ho versato su lei *tutti* gli aromi [...], perché nella sua *pienezza* ella sentisse più vivamente la sua natura insaziabile» (A. II, sc. I, CM, p. 141). E si rammenti il dialogo interiore di Stelio con Foscarina: «"Mi gioverà, mi gioverà *l'aver atteso*. [...], *tutto* il male, *tutto* il bene, quel che io so e quel che io ignoro, quel che tu sai e quel che tu ignori, *tutto* fu per la *pienezza* della mia notte"» (F, pp. 284-285).

del *Creare con gioia!* che sarà di Stelio Èffrena.⁴⁴ Alessandro, tuttavia, è più artista nella potenza che nell'atto. Alle parole di Anna, che percepisce il marito «taciturno e assorto», osserva Bianca Maria: «Forse medita qualche opera grande. Forse egli porta in sé il peso di qualche grande idea, *ancóra informe*».⁴⁵ Di fatto, non si vede l'attore del dramma andar oltre simile stadio traducendo l'intuizione in opera compiuta. E questo è il discrimine fra i due personaggi: Stelio, accanto a Foscarina e alla stessa Donatella Arvale, ha più volte avvertito sussultare entro di sé l'«opera *informe*» e però, diversamente da Alessandro, la conduce a vittoriosa attualità. Che nel suo grandissimo travaglio egli sia egregiamente aiutato dalla «potenza di fecondazione e di rivelazione» dell'attrice «dionisiaca» o sollecitato dalla stessa potenza vocale di Donatella, nulla toglie al fatto che Stelio sia il vero maestro del *Fuoco*: più che un personaggio, una sorta d'autore "interno" o di secondo grado. D'Annunzio, ricordava nel '96 Georges Hérèlle, «mi fece capire [...] che il soggetto del *Fuoco* era quello che Zola aveva voluto affrontare nell'*Oeuvre*, e cioè uno studio sul lavoro che si compie nell'animo dell'artista quando esegue un capolavoro».⁴⁶ Ma il «lavorio» dannunziano è in realtà duplice, perché la riscrittura del dramma fa tutt'uno con la restante costruzione del romanzo segnando il concrescere di entrambi. Invero, le epifanie della *Città morta* nel *Fuoco* non sono «lunghe parafrasi esegetiche» rispondenti a un «bisogno inappagato di integrazione e di chiarificazione»,⁴⁷ bensì, sul piano della finzione raccontativa, la ricreazione del delirio allucinato con cui l'autore "interno" vive le proprie immaginazioni e, su quello dell'organizzazione semiotica, la progressiva messa a fuoco dei più significativi tasselli della tragedia. Una tecnica decostruttiva-ricostruttiva che già in sé par suggerire la cancellazione dell'«errore del tempo», presiedendo essa alla mimesi d'un *continuum* che pertiene non alla storia, bensì al mito. Come nel caso dei personaggi, anche l'essenza costitutiva della favola tragica si prolunga entro il

⁴⁴ Significativa l'investitura di Venezia quale «Città di Vita» che accompagna, per bocca di Stelio, la lezione nietzschiana di *F*, p. 253: «[...] ella c'insegna che il piacere è il più certo mezzo di conoscenza offertoci dalla Natura e che colui il quale molto ha sofferto è men sapiente di colui il quale *molto ha gioito*»; per il principio altrettanto nietzschiano del «creare con gioia», v. *F*, pp. 255-256, ove si afferma il «mistero *gioioso*» dominante la creazione degli artisti veneziani. Ma il motto risuona anche nelle sale di Palazzo Capello in contrapposizione a Wagner (*F*, p. 298) e nell'inno dell'artista alla bellezza della «Città anadiomene» (*F*, p. 320).

⁴⁵ A. I, sc. I, CM, p. 103.

⁴⁶ Riporto di S. JACOMUZZI, «La città anadiomene e il dio immaginifico»: la Grecia nelle pagine del *Fuoco*, in *Verso l'Ellade* cit., pp. 94-102, pp. 101-102 in particolare.

⁴⁷ G. ZANETTI, *Note e notizie sui testi*, in CM, p. 1095.

romanzo, quasi fosse posto di sotto ai nostri occhi ciò che non è il *succedere*, bensì il *divenire*: altrimenti, la finzione d'una durata che ignora la raggelante segmentazione del *tempus*. Così si evince dalla magistrale ri-scrittura dell'Atto secondo, là dove, assistita da Bianca Maria, la cieca veggente individuava al tocco della maschera d'oro i tratti più espressivi del volto di Cassandra: la bocca, dilatata dal «travaglio orribile della divinazione», e gli occhi, non neri ma che tali «sembravano, perché le pupille nell'ardore fatidico erano così dilatate» da divorare le iridi: occhi che, nelle pause concesse dal dio, dovevano essere «dolci e tristi come due viole». ⁴⁸ Nel romanzo, in luogo della mite Bianca Maria, sarà uno Stelio, che, posseduto dal *furor* creativo, ne insuffla il violento ardore in Foscarina. Ed ella, con stupefacente mimesi, se ne fa non solo interprete, ma addirittura co-autrice entrando nella protagonista tragica al di là delle aspettative dello stesso «animatore»-regista. È del tutto superfluo che questi di continuo la incalzi con scenici ragguagli; che ad esempio le ingiunga: «Bisogna che la tua anima viva tocchi l'anima antica e si confonda con quella e faccia un'anima sola [...], cosicché l'errore del tempo sembri distrutto [...]». ⁴⁹ Il rapporto di Foscarina con l'autore "interno" invero risulta pienamente all'unisono o di perfetta complementarità, giacché ella direttamente estrae le battute della scena drammatica dalla sua mirabile potenza d'artista:

– Tu sei là, presso la spoglia della principessa schiava; e tu palpi la maschera... Che dirai tu? [...]

Ella disse, con una voce che creò la forma tangibile:

– Com'è grande la sua bocca! [...]

Pareva ch'ella ripettesse *parole a lei suggerite da un genio misterioso*; mentre *pareva al poeta*, nell'intenderle, *ch'egli medesimo stesse per proferirle*. Un tremito profondo lo agitava, come dinanzi a un prodigio. ⁵⁰

Nuova *pièce* drammatica, che, in un gioco virtuoso di scrittura-riscrittura, dal teatro al teatro dentro il romanzo, sembra talvolta alitare d'un soffio di vita in più rispetto al testo-fonte, come avviene là quando, a fronte di Anna che nell'Atto secondo diceva *penso*, «*Io penso* che nelle pause [...] i suoi occhi fossero dolci e tristi come due viole», Foscarina elide il verbo d'opinione per un esito teatralmente più efficace (di mimesi agita, non

⁴⁸ A. II, sc. II, CM, pp. 152-153.

⁴⁹ F, p. 472.

⁵⁰ F, pp. 473-474.

pensata): «– Nelle pause [...] – quando ella asciugava la schiuma delle sue labbra livide, i suoi occhi *erano* dolci e tristi come due viole». ⁵¹ In breve, il tempo è stato due volte «distrutto», prima nel dramma, poi, qui e altrove, nella sua ri-creazione narrativa. Una riprova è fornita dall'enorme accumulo intertestuale da cui procede il romanzo e che ne rende la struttura simile a un organismo spiraliforme agitato da un moto vorticoso: nel suo continuo avvolgersi intorno ad un unico punto, la spirale assorbe di curva in curva la galassia delle fonti di cui, spaziando fra antico, moderno e coevo, si è nutrito il libro magnifico. Menzionare tali letture, oltre che impossibile, sarebbe inutile per il nostro scopo e anche superfluo esistendo commenti accuratissimi al riguardo. Qui basti richiamarne il generale principio: tale gigantesco intertesto, com-presenza unificante la memoria collettiva, è un'altra dimostrazione di come d'Annunzio sia riuscito ad abolire la percezione ingannevole «del tempo». E il medesimo principio, per l'appunto, attraversa le riprese della *Città morta*: persino un raffronto a tappeto confermerebbe che le trasposizioni interne al romanzo sono inedite illuminazioni delle tessere del dramma, che, in piena continuità di durata, si rifrangono da un luogo all'altro della nuova creazione. ⁵²

Infine, qualche osservazione sulle riflessioni metateatrali interne al *Fuoco*. Già s'è ricordata la rifusione nel romanzo dell'articolo *La Rinascenza della Tragedia*. Con una vistosa discesa intratestuale d'Annunzio intesse di riferimenti al suo scritto teorico il monologo interiore di Stelio Èffrena, là dove questi attende «l'armonia dolorosa che doveva accompagnare la lamentazione d'Arianna» di Benedetto Marcello:

Un preludio di violini salì allora nel silenzio favorevole. Le viole e i violoncelli unirono a quel ploro supplice un sospiro più profondo. Non era, dopo [...] gli stromenti orgiaci i cui suoni turbano la ragione ed incitano al delirio, non era l'augusta lira dorica, grave e soave, armonico fulcro del canto? Tale dal Ditirambo strepitoso la natività del Drama. La grande metamorfosi del rito

⁵¹ CM, p. 153 e F, p. 474.

⁵² Raffronto evidentemente impossibile in questa sede. Si vedano, comunque, almeno F, pp. 295-296, 346, 361-369, 471-474. Fra tali occorrenze, splendida veramente è la visione del sepolcreto miceneo (A. I, sc. v, CM, pp. 122-126) che folgora Stelio nell'angusto teatro d'una calle veneziana (F, pp. 363 e 366 in particolare). Si aggiunga che, pur nella differenziazione espressiva legata alla diversa destinazione del testo, la continuità di dramma e romanzo è verificata anche sul piano linguistico, per il quale si rinvia allo spoglio di M. VITALE, *La scienza delle parole. La lingua del 'Fuoco' e della 'Città morta' di Gabriele d'Annunzio*, Ledizioni, Milano 2018.

dionisiaco – la frenesia della festa sacra convertita nel creatore entusiasmo del tragedo – pareva figurata in quella vicenda musicale. Il soffio igneo del dio tracio aveva dato vita a una forma sublime dell'Arte [...]. Quella forma dell'Arte, a cui tendeva ora lo sforzo del suo genio attratto dalle aspirazioni oscure delle moltitudini umane, gli appariva nella santità delle sue origini.⁵³

Da questo e altri passi, quali il dibattito anti-wagneriano tra le stanze di Palazzo Capello e la definizione poetico-musicale della nuova arte tragica a beneficio di Daniele Glàuro,⁵⁴ discendono pagine senza dubbio ostiche al lettore attuale e che l'eccellente scavo degli e per gli addetti ai lavori non aiuta, ahimè, a rendere più agevoli. Ma evitarle non si può o non si deve. Sarebbe come pretendere di leggere *Guerra e pace* saltando i dialoghi in francese o le descrizioni delle battaglie contro Napoleone. Infine, si potrebbero scambiare simili zone testuali per semplici zeppe a supporto dei momenti deboli della narrazione, ma anche questo sarebbe un errore, trattandosi di veri e propri «atti di parola», ossia azioni mirate ad effetti precisi: in tal caso, una dimostrazione di poetica sotto forma di dialogo o di monologo interno al personaggio. Altrimenti, una ennesima apparizione del teatro dentro il romanzo. Singolare, continuata *mise en abyme* quella del *Fuoco*, che, smantellando i confini tra i codici, realizza una consonanza *sui generis* con le avanguardie novecentesche. L'innovatività del drammaturgo è anche quella del romanziere. Perché nel sistema dannunziano *tout se tient*.

⁵³ *F*, pp. 264-265.

⁵⁴ Cfr. *F*, pp. 356-361, in special modo. Com'è noto, tra le varie fonti di queste pagine del romanzo, un luogo di rilievo detiene l'estetica di Angelo Conti, dal saggio *Giorgione* al trattato *La beata riva*, quest'ultimo con la sua analisi dell'orchestica nella tragedia antica e la definizione di ritmo nella musica.

ELENA LEDDA, *Premessa* • GIOVANNI ISGRÒ, *D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air* • CARLO SANTOLI, *La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'* • EPIFANIO AJELLO, *Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)* • CHIARA BIANCHI, *D'Annunzio librettista?* • ALBERTO GRANESE, *Gli esordi della drammaturgia dannunziana* • GIANNI OLIVA, *Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana* • THOMAS PERSICO, *La «ghirlandetta» dannunziana* • DONATO PIROVANO, *Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'* • ISABELLA INNAMORATI, *Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento* • CESARE ORSELLI, *'Parisina': libretto per...* • ANGELO FÀVARO, *'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana»*. Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio • PAOLO PUPPA, *Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana* • ANNAMARIA SAPIENZA, *Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)* • RAFFAELLA BERTAZZOLI, *Due letture ecfrastiche per la 'Figlia di Iorio'* • RAFFAELE GIANNANTONIO, *Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano* • MARIA PIA PAGANI, *Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana* • ELENA VALENTINA MAIOLINI, *Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio* • MARIA ROSA GIACON, *Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'* • COSTANZO GATTA, *Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio* • STEFANO AMENDOLA, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'* • NICOLA LANZARONE, *Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca* • ANGELO MERIANI, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio*.