



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)



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, CARLANGEO 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.

Epifanio Ajello

ESERCIZIO DINTORNO ALL'USO DELLO SGUARDO NELLA *CITTÀ MORTA*
(CON BREVI CENNI AI TESTI LIMITROFI)

Riassunto: L'articolo analizza l'esercizio dello sguardo all'interno della tragedia *La città morta* di Gabriele D'Annunzio, con alcuni riferimenti ai testi del *Fuoco* e del *Notturmo*.

Parole chiave: *La città morta*, *Il Fuoco*, *Notturmo*.

Abstract: The article analyzes the exercise of the gaze within the tragedy *La città morta* by Gabriele D'Annunzio, with some references to the texts of the *Fuoco* and the *Notturmo*.

Keywords: *La città morta*, *Il Fuoco*, *Notturmo*.

Questo testo andrà per imprudenti illazioni dintorno ad un registro tematico quale lo *sguardo* nella tragedia *La Città morta* (1896) di Gabriele d'Annunzio, corredandolo di alcune comparazioni. Lo sguardo è tema evanescente di per sé, eppure sta ben artigliato e ritagliabile in tutta la scrittura del Vate, e *in progress* a partire dalla zona temporale (1895-1900) che va dalle *Vergini delle rocce* fino al *Fuoco*, e che tiene nel mezzo, oltre *La Città morta*, un nutrito pacchetto teatrale, debitamente tragico, dai *Sogni* alla *Gioconda*, alla *Gloria*, per poi disperdersi nei *notturni* delle prose di ricerca fino ad arrivare alle ultime *Cento e cento* pagine del *Libro segreto*.

Non sarà un lavoro tassonomico, né tantomeno di marca strutturalista, nessun allestimento di modelli, griglie o riscontri; anche se poi lascerà, comunque, dietro di sé, la traccia di una enumerazione, l'aver dissodato dal terreno del testo *insistenze* o registri retorici, di cui rimarrà, a vista – come dire? – soltanto una ramificazione.

È anche bene precisare che non si farà critica teatrale, né si accennerà al complesso rapporto tra Opera e sua messa in scena. *La città morta* sarà usata come un *testo da leggere*, a voler tener di conto la tenuissima indicazione del

copione lasciato per la stampa da D'Annunzio, non modificato con i tagli apportati per la scena, e suffragati, in questa intenzione, da quanto ha scritto Giovanni Getto a proposito della *Figlia di Iorio* che «se può convincere lo spettatore, non può non lasciare intimamente perplesso il lettore».¹

Sembra infatti che D'Annunzio pur pensando ad un dramma teatrale, abbia poi *scritto* un testo che potrebbe risiedere comodamente anche al di qua del concorso delle voci, delle scene, dei gesti, insomma del teatro. Questo – si dirà – è rischio (felice) di ogni opera teatrale, ma qui la felicità sembra maggiore. I lunghi monologhi, i dialoghi e soprattutto il diffondersi delle lunghe didascalie della *Città morta* paiono costantemente circoscrivere qualcosa che può anche non recitarsi, ma leggersi del tutto privatamente. Come se le cose non fossero un effetto del segno da rappresentare, ma da connotare in una sorta di scambio tra un letterale vedere e un letterario scrivere.

Ogni frase sembra avere il devoto compito del raccontare, compito poi riposto sagacemente nelle didascalie. Difatti, quelle della *Città morta* offrono la suggestione di far parte indissolubile della narrazione più che essere utili descrizioni alla regia. Sospettosamente lunghe, chiudono un atto e aprono il successivo o vi si intromettono. Almeno per chi legge, le didascalie assumono un ruolo retorico al pari della vicenda e si mescolano alla continuità narrativa del testo – mi si consenta il paragone – quasi come i sottotitoli dei film muti (e la *Cabiria* di Pastrone-D'Annunzio (1914) non è da qui tanto lontana).

Nasce pertanto l'impressione che lo scrivere didascalico non sia soltanto una nota esplicativa, in carattere corsivo, che prepari quello in tondo, messo in alto. Non voglio dire che in essa covi addirittura una *fabula* separata dal testo, ma che il didascalico concorra pienamente agli utili narrativi della *Città morta*. Ovvero, il lavoro della didascalia non accompagna, come un 'servo di scena' gli eventi, ma li partecipa, vi si intromette, li completa, con la scusa dell'indicazione scenografica, come a dire "faccio parte anch'io della tragedia".

Ora, il lavoro tematico sul "vedere" nella *Città morta* sarà condotto in una modalità quasi tattile, tentando di andare a poggiare metaforicamente il dito sul lemma *sguardo* sperando, come ci ha insegnato Leo Spitzer, che «qualcosa salti fuori»; e poi aggiungeva: «Si può fare di una matassa un gomitolo, solo estraendone prima un filo e cominciando ad avvolgere quello. *Da una qualche parte* si deve pur cominciare a sbrogliare l'insieme

¹ Si veda l'intero saggio: G. GETTO, *La città morta*, in ID., *Tre studi sul teatro*, Sciascia editore, Caltanissetta 1976, pp. 165-247.

che dapprima appare inafferrabile, e forse è perfino indifferente da *quale* parte si cominci, dato che i tratti complementari dovranno prima o poi presentarsi allo sguardo dell'osservatore attento». ² E si dà il caso che nella *Città morta* lo sguardo per davvero "salti fuori" quasi dappertutto; e il primo «filo della matassa» lo possiamo prendere proprio a partire da lì, da quel particolare sguardo, non colto nella evidenza tecnica, ma in quel particolare *vedere*, che fa da regia tematica all'intera storia. Il sussurrare, come lo scorrere delle mani sui corpi, sulle cose, l'ascoltare le voci, i suoni, non si esaurisce nella percezione dei fenomeni, ma nella capacità di saperli figurare, mostrare, o meglio trasfigurare, «per prodigio di un'arte nuova» (*Il Fuoco*), attività a cui tutti i personaggi, spettatori, lettori compresi, sono chiamati a concorrere.

Si tratta, in pratica, di un particolare *vedere*, esemplato, all'incontrario, sulla cecità del personaggio di Anna e che pervade da subito il dramma; sorta di procedura retorica che più che descrivere, racconta; come, ad esempio, fa la moglie di Alessandro quando intuisce, nel suo instancabile *intravedere*, relazioni tra le percezioni che provengono dal tatto e dall'udito, tessendo, incautamente, la stessa narrazione del dramma: «... Non credete voi che la mia anima sia fatta per la verità? Non credete che io sia un poco di là dalla vita?» (III, 2). Tessendo e sciogliendo anche attraverso il tragico fraintendimento (umano e razionale, ed in questo giustificabile) quando confonde la causa dell'inquietudine di Leonardo nell'avere, lui, forse, intuito l'amore irregolare di Alessandro verso Bianca Maria.

Un *vedere*, dunque, che spesso ama slittare in «strani trasognamenti» e nei suoi antonimi: quali veggenza, chiaroveggenza, trasfigurazione, che poi nella prosa di D'Annunzio sono attrezzi retorici usati e sparsi ovunque, a partire dal «vidi... nel bagliore del lampo... la figura» nel *Giovanni Episcopo* (1892) fino alle *Faville*: «Ecco la vista è soverchiata dalla visione»; «Tradire, travedere, sono gli indizi della mia infermità mortale», oppure: «Una specie di veggenza è in tutte le cose naturali», e ancora «una specie di veggenza è in tutte le cose naturali»; e per finire, sempre a mo' di sparsi esempi, in quella sorta di catalogazione ragionata delle trasfigurazioni, impossibile qui da compitare per esteso, che resta il *Notturmo*. Dunque, un particolare *vedere* che avvertiamo premere sotto tutta la falda della *Città morta*; e in un punto, come preventivato, non timidamente, "saltare anche fuori", e basta

² L. SPITZER, *L'arte della "transizione" in La Fontaine*, in ID., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, a cura di A. Schiaffini, Laterza, Roma-Bari 1954; poi con il titolo *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Roma-Bari 1966, pp. 106-147.

qui, per tutte le volte, il «per voi tutto si trasfigura» (II, 1) di Biancamaria ad Alessandro.

Sarebbe, allora, da citare, per l'occasione, lo Starobinski dell'*Occhio vivente* e il suo arzigogolare dintorno al «teatro della visione» e di come «la parola poetica cerca di trasportare l'apparenza visibile in una nuova essenza»,³ che è poi proprio il lavorio della scrittura dannunziana della *Città morta* (e non solo). Un lavorio dello sguardo ben temperato, situato da D'Annunzio – se mi è concessa una temeraria allegoria – proprio in cima alla sua calligrafia, per intenderci quella che «caluma l'ancora», ovvero la parola di Bianca Maria che rende tutto visibile: «La vostra parola crea dal nulla l'immagine che voi volete amare» (II, 1); o come altrimenti detto nel *Fuoco*: «con la sua parola che tutto faceva visibile».

Lo sguardo è come transustanziato (verbo carissimo a D'Annunzio) in una grammatica, condotto quindi sintatticamente in un inane, velleitario, tentativo esplicativo, in prosa, dentro il mistero della Natura (debitamente in maiuscolo), come, al pari, farà in poesia, di lì a poco nell'*Alcyone*, trasfigurando e interrogando ogni creatura arborea. Procedura questa non rintracciabile soltanto nella *Città morta*, ma, a raggiera, tutta disseminata dintorno.

L'illazione che perseguiamo, mi sembra oramai evidente, è che una *vegenza* si nasconda nella *Città* dietro l'affollarsi di sensazioni; che l'ossimorico *vedere* della cieca Anna come i suoi sinonimi dell'ascoltare e del toccare, concorra a far risaltare e ad assumere emblematicamente, per conto di tutti i personaggi, un desiderio (debitamente drammatico) di prevenire o mutare il destino o sfuggirgli, o almeno comprenderne il senso; ma ben al di qua della concezione del fato greco, calato invece tra ragione e passione, nella condizione di una esistenza profondamente umana; e riassumibile, per successivi rinvii, nella ricerca di uno svelamento di un 'segreto' che sembra incombere senza manifestarsi: «il segreto ch'egli cerca» (I, 1); «sembra che sia lui un segreto (I, 1); «sento come una trama di cose segrete tessuta in silenzio» (III, 2). E proprio in questo raccontare i personaggi sono come sopraffatti, deboli e perdenti pur nelle decisioni sovrumane (Leonardo).

Insomma, il testo dannunziano apre ad una concezione esistenziale a noi contemporanea, e con le parole di Getto, ad «una visione nuova dell'uomo che si sostituisce all'immagine classica e trascina con sé la dissoluzione del personaggio»,⁴ e con le parole di De Michelis: «il teatro "di problemi"

³ J. STAROBINSKI, *L'oeil vivant* (1961), trad. di G. Guglielmi, *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975, p. 10.

⁴ G. GETTO, *La città morta* cit., p. 171.

dell'Ibsen si è incontrato col teatro "del silenzio" del Maeterlinck: "una trama di cose segrete tessute in silenzio", come appare ad Anna la vicenda drammatica; cosa tanto legittima in sé, che non si saprebbe concepire il maggior poeta di fine secolo nei modi teatrali, il Cèchov, senza una esperienza del genere». ⁵ «Visione» del resto così bel dispiegata, a chiudere il cerchio, proprio nel *Fuoco*: «Io mostro insomma le immagini dipinte sul velo e ciò che accade al di là del velo... In cui vibra tutta la vita della Natura così che in ogni loro atto sembrano convergere non soltanto le potenze dei loro destini prefissi ma pur anche le più oscure volontà delle cose circostanti, delle anime elementari che vivono nel gran cerchio tragico». ⁶

Appare del tutto evidente che non si tratta di una pratica allucinatoria del visivo rintracciabile solo nella *Città morta*. Bastino, ad esempio, gli esercizi estenuati delle *Faville* delle quali vale la pena citare il quasi coetaneo *Dell'attenzione* (Zurigo, 1899), dove il poeta in un'atmosfera di «strano trasognamento» detta le procedure del suo guardare: «una qualità dell'occhio che... scompone ed estrae... le linee che non rileva nessuno specchio. La mia visione è una sorta di magia pratica che si esercita sui più comuni oggetti». ⁷ Dunque, quasi una mantica, che mediante la compitazione di una sorta di *abracadabra*, o altrimenti detto, mediante parole ben levigate e seducenti, mette in allarme un senso riposto lungo la superficie delle cose (qui nell'accezione più vasta) e inaugurando, d'altro lato, forse senza saperlo, quella grande esercitazione sull'oggettistica, debitamente in grado di produrre, al tocco dell'attenzione, miracoli della memoria; esercizio che si protrarrà, con sensibili aggiustamenti, poi da Gozzano a Montale e fin dentro il nostro Novecento, e fuori d'Italia, lì accanto, ma a diversa altezza, nella prosa di Proust.

E, se mi si consente di restare ancora per un attimo sulle *Faville* e nello stesso cono di tempo della *Città morta*; ebbene, è proprio un esercizio da «secondo sguardo» quello praticato da D'Annunzio, il 13 settembre 1897, in Assisi, durante una visita alla Porziuncola, in Santa Maria degli Angeli, dove tutta la compagnia francescana e i luoghi del Santo, stanno al ritmo dell'iniziale parola magica: «Erano la vista ed era la Visione», vengono, in un calcolato crescendo mistico, trasfigurati letteralmente «con quell'accento che dà un'infinita significazione alle parole», in «una specie di veggenza (che

⁵ E. DE MICHELIS, *La città morta*, in *Tutto D'Annunzio*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 181.

⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, Mondadori, Milano 1989, II, p. 361.

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Il compagno dagli occhi senza cigli e altre Faville del maglio*, a cura di G. Ferrata, Mondadori, Milano 1976, pp. 42-50.

è) in tutte le cose naturali».⁸ O, meglio, per dirla ancora con Starobinski, che qui sembra alludere, senza volere, al nostro D'Annunzio: «Egli desidera penetrare ancora più lontano al di là del senso manifesto che gli si scopre, egli intuisce un significato latente [...] per andare incontro a un senso secondo».⁹

Ora, a voler completare questa ridotta toponomastica dintorno alla *Città morta* (per tacere della profonda geologia classica presente a D'Annunzio, ovvero l'*Antigone* di Sofocle, l'*Orestide* di Omero, e più in superficie, ma non banalmente, la crociera nell'Egeo, a bordo del panfilo *Fantasia*, durante l'estate del '95 e quindi nei *Taccuini*), proprio sotto il nostro dramma si estende, soprattutto, come un palinsesto, il limitrofo romanzo *Il fuoco*. Opere scritte entrambe, quasi a ricalco l'una sull'altra, come su una carta velina trasparente.

E qui, per economia di tempo e pazienza, non proveremo a fare nessun gioco puntuale di riscontri; ma se di intertestualità ci dovremo occupare, se non altro per il fluire tra i testi del registro appunto del *vedere*, allora l'intertestualità la praticheremo secondo lo stimolante dettato di Roland Barthes, che recita: «Tutto il linguaggio, anteriore e contemporaneo, giunge al testo, non secondo la strada di una derivazione localizzabile, di un'imitazione volontaria, ma secondo quella di una *disseminazione*, immagine che assicura al testo lo statuto non di una *riproduzione*, ma di una *produttività*»,¹⁰ perché proprio nell'accezione letterale del *disseminare*, della *produttività* e non della *mimesis*, tra *Il fuoco* e *La città morta*, non vale il gioco scenografico di personaggi rapidamente travestiti nei panni di attrici, in un sentore di prove teatrali messe in bella prosa romanzesca, oppure di un trafelato D'Annunzio sempre pronto a mutarsi d'abito tra le parti di autore di teatro e quelle di «animatore»; insomma non interessa del *Fuoco* quella sorta di occasionale commento della *Città morta*, ma piuttosto ancora l'uso del verbo *vedere* utilizzato similmente nella tragedia, come esercizio appunto del trasfigurare, se è vero che proprio nel *Fuoco*, a Venezia, pur essendo luogo equoreo per eccellenza, Stelio Effrena «vede» l'arida distesa della piana di Micene, in un gioco di assonanze assordanti: «Vide all'improvviso, con l'intensità delle visioni febbrili, la terra arsa e fatale dove egli voleva far rivivere le anime della

⁸ G. D'ANNUNZIO, «*Scrivi che qui è perfetta letizia*», in ID., *Il compagno con gli occhi senza cigli e altre Faville del maglio* cit., pp. 34-41.

⁹ J. STAROBINSKI, *L'oeil vivant* cit., p. 17.

¹⁰ R. BARTHES, *Teoria del testo*, in ID., *Scritti. Società, testo comunicazione*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 1998, p. 235.

sua tragedia...»; «una campagna solcata dal letto arido e bianco d'un solo fiume»; e addirittura il «campo di San Cassiano», sempre mediante «quelle apparenze che operavano nello spirito dell'animatore straordinarie trasfigurazioni», si metamorfizza in niente di meno che in «un luogo solitario e selvaggio presso i sepolcri di Micene». «Egli vedeva, era il veggente...», un veggente che ricorda assai da vicino il D'Annunzio di là da venire (1916), disteso e bendato, in una camera della Casetta Rossa a Venezia, tutto intento ad imparare un'«arte nuova», a scrivere su disordinati cartigli il *Notturmo*, come chi «caluma l'ancora» nelle tenebre, «oltre il velo», ma anche oltre la barriera del naturalismo, aggiungeremmo noi.

Ed è proprio “sotto” il *Notturmo*, libro zeppo anch'esso di veggenze e visioni, che in questa serie di giochi comparativi, appunto per quegli strani percorsi che avvengono in Letteratura, forse andrebbe ispezionato meglio un cunicolo che passa del tutto sotterraneo e inosservato dalla *Città morta* fino al non lontanissimo *Notturmo*. E qui mi si consenta un'ultima temeraria illazione. Non mi riferisco al risorgere nel *Notturmo* delle visioni e affini, geograficamente calcolabili nella miscela di una mitologia domestica tra i «granelli della «sabbia corrugata di vento» di Bocca d'Arno e quelli della piana di Micene, deserto libico, attraversato cavalcando «verso le tombe di Sakkarah».

Se una relazione va stabilita, ebbene questa va del tutto rovesciata rispetto alla *Città morta*; ovvero se la tragedia è un testo pienamente recitabile ma fin troppo scritto a tal punto da poter essere considerato anche un “testo da leggere”, ebbene il *Notturmo* è, al contrario, da considerarsi anche teatralmente fruibilissimo, almeno nelle prime pagine (ma non solo) della *Prima Offerta*. Si crea, in quella zona, una vera *mise en scène* dove il Narratore (D'Annunzio), fa da personaggio principale e recita la parte del cieco che scrive e parla allestendo nel contempo un perfetto scenario teatrale tutto da vedersi e ascoltare.

Il visionario monologo si svolge nella stanza «muta di ogni luce» dantesca allestita nella Casetta Rossa, lungo il Canal grande. A sollevarsi del sipario, ad apertura di pagina, appare soltanto il Narratore «supino» sul letto con gli «occhi bendati, il torso immobile e col capo riverso, un poco più basso dei piedi», visibile lui solo, nel buio assoluto del proscenio. La voce *figura*, detta allucinazioni, immagini, lascia andare disegni per aria; e da lì, da quella voce, da quel D'Annunzio-attore si dispiega un assoluto battente monologo fatto di paratassi da riempire ogni spazio e suono; voce poi accudita da una sorta di “serva di scena” o figurante, la Sirenetta, che ne ascolta ed esegue i richiami.

Insomma sembra di assistere ad un lungo beckettiano monologo dove il vedere, la vista, i miraggi arrivano, riempiono e s'impongono, in un nugolo di cartigli, proprio sulla ribalta di un teatro e in un dettato squisitamente scenico. La scrittura, il racconto della scrittura, diviene subito voce che scrive e recita; – come dire? – leggiamo una voce e leggendola, sembra di ascoltare il recitativo di una sintassi che fuoriesce dal buio di quella camera e dalla stessa vista del boccascena. Insomma, lo scritto appare come la didascalia, il libretto di sala, la calligrafia dell'immagine rappresentata, in una sorta di *trompe d'oeil*, debitamente redatto come un copione tutto da recitare.

Ma, ora è tempo di tornare alla *Città morta* per provare *tecnicamente* a insistere sui suoi lemmi, per vedere se è vero che cosa possa spitzerianamente saltar fuori da questo assai evanescente pannello delle «*dramatis personae*», e sarà ancora il *guardare* che spicca dappertutto; e proprio lì, ad apertura di libro o a sollevamento di sipario; se è vero che la scena si apre su un classico luogo da cui guardare: «una loggia che si eleva sul pavimento per cinque gradini e che dà “pel vano” sull'Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei leoni», spaziando sulla sterminata landa assoluta della pianura di Micene. Loggia da cui si affacceranno tutti i personaggi della tragedia; e da dove Bianca ed Anna Maria danno inizio al dramma, i cui profili appaiono disegnati lungo il corsivo didascalico dello sguardo dell'autore che scorre sulle suppellettili della camera, allevando un'oscura sensazione di angoscia: «L'adunazione di tutte queste cose bianche dà alla stanza un aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell'immobilità della luce divina». L'apparente tranquillità dei personaggi intenti a leggere (Bianca Maria) e ad ascoltare (Anna), infatti svanisce di colpo perché «i segni dell'inquietudine e dell'ansia vanno via via animando l'attenzione di costei»; segni che si manterranno intatti fino alla fine del dramma, come addensati in un rapido compendio, dove ascolto, tatto e soprattutto sguardo entrano in scena per darsi emblematicamente appuntamento nell'unico quadro finale della tragedia, quando Anna ascolterà e toccherà, per poi *vedere* il cadavere di Bianca Maria, in una perfetta sintesi di dialogo teatrale e didascalia: «ma Anna ha sentito il corpo inerte che giace contro i suoi piedi. Ella si piega sulla morta, perdutoamente, palpan-dola, finché giunge al viso, ai capelli, ancora impregnati dell'acqua letale», «Ah... Vedo! Vedo!» (V); (ed è proprio in questo toccare e *vedere* di Anna che l'intera tragedia si condensa e si chiude).

Ma, a voler riprendere e compulsare quella sorta di “libretto d'opera” (o di sala) della *Città morta* che è *Il fuoco*, saranno proprio gli occhi di Anna, le sue «due pietre opache... senza sguardo» ad essere, paradossalmente, la regia segreta del testo, sorta di filo rosso che prepara e conduce all'esito

finale. Dirà D'Annunzio-Stelo Effrena nel romanzo: «Ella sarà cieca, [...] già semiviva di là dalla vita. Ella vedrà quello che gli altri non vedranno. Avrà il piede nell'ombra, la fronte nell'eterna verità. [...] Al pari di Tiresia, ella comprenderà tutte le cose...»;¹¹ e con piglio registico, ancora rivolto alla Duse-Foscarina: «Non battere le palpebre! Tieni gli occhi immobili, come due pietre! Sei cieca. E vedi tutto quello che gli altri non vedono». ¹² Tecnica recitativa che Anna, a sua volta, nella *Città morta*, terrà bene in mente, quando rivolta a Bianca Maria, riassumerà in maniera impeccabile: «Tu vedi quel che io non vedo. Io vedo quel che tu non vedi» (I, 3); e poi diretta a Leonardo: «Non credete voi che la mia anima sia fatta per la verità? ... da troppo tempo sento nella mia oscurità... non so esprimere, non so esprimere... sento come una trama di cose segrete, tessuta in silenzio: una trama impalpabile e che pure talvolta mi serra duramente come un laccio...» (III, 2), fino a raggiungere quello splendido passo, dove entrambe le donne, Anna e Bianca Maria, nel presagire un non definibile epilogo, si sentono accumulate e vittime in un unico destino, e cercano, vanamente insieme, una salvezza, una via di fuga dalla ineluttabile forza del Fato, tratteggiando senza, forse, avvedersene una non meno oscura condizione esistenziale, la stessa che Getto definirà: «l'eterno smarrirsi e impietrire dell'uomo di fronte alla vita, al suo mistero»: ¹³ Bianca Maria: «Ho paura, ho una continua paura in fondo a me... Vorrei fuggire... Vorrei fuggire con voi, vorrei andare con voi lontano»; ed Anna le risponde: «Vorrei trovare qualche cammino tranquillo per i miei piedi incerti, qualche luogo dove il sonno e il dolore si confondessero, dove non fosse strepito né curiosità, né alcuno vedesse o ascoltasse»; e Bianca Maria, ancora, in un soprassalto di speranza, ma subito acchetato rispetto all'ineluttabile: «Ascoltate, Anna, nulla è perduto... nulla è irreparabile. Voi non potete proferire con voce più dolce parole più disperate... non so che paura improvvisa mi ha gettato nelle vostre braccia; e vi ho gridato di salvarmi, di difendermi... ma contro un pericolo che io ignoro, contro un pericolo oscuro che mi sta sopra senza che io *lo veda*, senza che possa riconoscerlo...» (III, 3).

Ed è qui che un particolare *vedere* prende forma attraverso il tatto. Ha scritto Roland Barthes che se la vista è magica, il tatto è smagante («Il tatto è il più demistificante dei nostri sensi, al contrario della vista, che è il più

¹¹ G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco* cit., p. 369.

¹² *Ivi*, p. 471.

¹³ G. GETTO, *La città morta* cit., p. 180.

magico»¹⁴). Ma, non così in Anna, che *sente* (figura) il percorso della mano sulle cose e sui corpi, dove le attività sensoriali non delimitano soltanto un oggetto, ma lo configurano, lo *aumentano* in un immaginare. Il tatto di Anna è una sorta di *secondo sguardo*, *quando* non è immediatamente usato per percepire il mondo dintorno, ad esempio, il calore del sole: «ecco, lo sento com'è tepida la pietra! Mi sembra toccare una cosa viva (III, 1); o il vento sulla pelle: «S'è levato il vento: pare che tintinni tra le mie dita come un cristallo...» (III, 1), oppure il perdersi in un gioco privato di memorie: «Quasi di tutte le cose io mi ricordo, delle cose già vedute nel tempo della luce; io mi ricordo delle loro forme, dei loro colori, delle più minime loro particolarità; e le loro immagini intere mi sorgono nel buio se appena io le sfioro con le mani» (I, 1); Anna è capace anche di percepire al di là del tatto un senso oscuro delle cose come di fronte ad uno specchio, quando, nel comprimersi «il viso con le palme... per coglierne l'impronta nella sensibilità delle... mani», avverte una «maschera inerte, fedele come quella che si ricava col gesso dai cadaveri» (I, 1); trasfigurando così, quasi senza volere, il proprio viso in quello di Bianca Maria, e preconizzando sin dal primo atto quanto accadrà nell'ultimo, quando lascerà, identicamente, correre le sue palme sul volto irrigidito dell'amica.

Mani che Anna aveva già esercitate in quel lugubre scorrere sui bordi dorati della maschera di Cassandra, in un suo quasi rispecchiarsi. Ma, il gioco di identificazione con la «Divinatrice» non avverrà soltanto per la «grande bocca» della maschera. Ad attirare Anna non sarà tanto il «travaglio orribile della divinazione che l'aveva dilatata», ma gli occhi di Cassandra quasi simili, li intuisce Anna, alle sue due «pietre opache», «perché le pupille (dell'oracolo) nell'ardore fatidico erano così dilatate che divorano le iridi»; tranne poi a cangiarsi nelle pause del «travaglio orribile» della divinazione in «due occhi dolci e tristi come due viole» (II, 2). E qui, tatto e sguardo sembra operare insieme in quella sorta di esplorazione del corpo di Bianca Maria (come un negativo fotografico) nella terza scena del primo atto, in un ben dosato miscuglio di voluttà e innocenza, dove Anna riscalderà le sue mani in quelle della giovane sorella di Leonardo, le toccherà le gote, i capelli, e la continuerà a sfiorare con le dita sin quando la giovane farà un gesto involontario come a sottrarsi: Anna: «Non soffrite che io vi tocchi? Sento che siete bella, e vorrei raffigurarmi la vostra bellezza. Vi ripugnano le mie mani?»; e qui Bianca Maria ha una intuizione felicissima perché nel prenderle le mani

¹⁴ Cfr. R. BARTHES, *Mythologies* (1957), trad. di Lonzi, *Mitologie*, Lerici, Milano 1966, p. 143.

e baciargliele, emblematicamente dice: «No, no... Ma non so dirvi la sensazione che mi danno. Sembra che le vostre dita vedano... Non so: è come uno sguardo che insista, che preme... Ciascuna delle vostre dita è come una palpebra che sfiori... Ah, sembra che tutta l'anima discenda all'estremità delle vostre dita, e che la carne perda la sua natura umana...». E di questa sensazione si ricorderà più innanzi, all'altezza del secondo atto, la stessa Bianca Maria, quando confiderà ad Alessandro le carezze di Anna: «Ella sapeva, ella sapeva. Le sue mani vive – ah troppo vive – mi frugarono l'anima come si fruga una veste in tutte le più nascoste pieghe. Un supplizio indicibile! Il mio segreto era nelle sue mani, ed ella lo sfogliava come si sfoglia una rosa recisa». Ma il toccare/vedere di Anna il corpo di Bianca Maria va ben al di là del presagire il tradimento di Alessandro; Anna profetizza ben altro come intuisce, misteriosamente, la stessa giovane in un interrogativo senza risposta, rivolto proprio ad Alessandro: «Non sentite voi che una nube di dolore è sulle nostre teste e s'addensa e ci opprime? Non sentite le care anime vicine soffrire per la divinazione d'una colpa o per il timore d'una sciagura a cui esse non sanno contrastare?» (II, 1). Anna qui profetizza il vano tentativo di mutare il destino o sfuggirgli, o almeno comprenderne il senso, lasciando scivolare via, in qualche maniera, sotto l'intero decorrere del dramma, la compitazione, per quanto imprecisa e approssimativa, di un tempo eternamente a spirale, e per questa via indifferente all'apparente ragione dell'agire umano, alla sua stessa morale, per dirla tutta, insensata privata morale come quella dei personaggi qui rappresentati e tutta debitamente fuori da ogni Storia.

E, ora, appunto, a voler concludere, in ultimo giuoco di sovrapposizioni di tempi e spazi, possiamo partire dalla considerazione, per Alessandro, dell'esistenza (paradosso) di un tempo unitario, non più scandito in improbabili successioni, ma, – come dire? – “tutto d'un pezzo”, in cui, – volendo aggiungere – montalianamente «tutti gli strappi sono contemporanei». E così Alessandro rivolto a Bianca Maria: «Attraverso gli strati delle sette città sovrapposte i vostri occhi [*di Bianca Maria*] hanno riconosciuto i segni dell'incendio fatale proferito dalla voce infaticabile di colei che ora là, alla vostra ombra, tace. Non è dunque scomparso per voi l'errore del tempo? La lontananza dei secoli non sono dunque per voi abolite?... 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» (III, 1). E, così, come ultimo esercizio, la *Città morta* sembra mandare in frantumi, per un attimo, nel finale del primo atto, i confini tra testo letterario (Eschilo, Omero), i suoi personaggi mitologici, e la realtà stessa (o contemporaneità) durante la «più grande e la più strana

visione che sia mai stata offerta a occhi mortali». Una «apparizione allucinante» proprio quando le mani di Leonardo lasciano affiorare dalla sabbia i volti «intatti» di «Agamennone, Eurimedone, Cassandra... là sotto i miei occhi, per un attimo, immobili» dirà Leonardo; trascinandoli in pratica dal testo di Omero in un altro testo letterario (*La città morta*) e offrendoli al suo stesso sguardo, personaggio letterario tra altri personaggi letterari, in uno splendido esercizio intertestuale, “tutto interno” – se lo si può dire – anche se di brevissima durata: «Mi sono chinato sopra di lui mentre si disfaceva nella luce, e ho sollevato la maschera pesante... Ah, non ho dunque visto la faccia di Agamennone? Non era quello forse il Re dei Re? La sua borsa era aperta, le sue palpebre erano aperte... Ti ricordi, ti ricordi di Omero?». Ma è un attimo, giusto il tempo di un riscontro testuale, e Agamennone svanisce definitivamente sotto il sole dell'Argolide: «Tutto è dileguato in una luce. Un pugno di polvere e un ammasso d'oro...». È un passaggio esilissimo, ma straordinario: un frammento di letteratura classica è condotto «dal mondo scritto», avrebbe detto Calvino, «al mondo non scritto» (ma, qui, invece, anch'esso «scritto»); caleidoscopicamente, all'interno di un altro luogo finzionale, in un perfetto *pastiche* letterario, pienamente ipertestuale, avrebbe detto Gérard Genette. E le armature, i vasi, le maschere, i ninnoli tutti, deposti, poi, in bell'ordine nella didascalia inaugurale del II° Atto, staranno lì a testimoniare; tracce visibili di questo miracolo che sposta la scrittura dal tempo degli avvenimenti (la Storia) fin dentro lo spazio della Letteratura, luogo ben più magico – lo sappiamo bene – di quella. In una lettera ad Angelo Conti del 13 ottobre 1896, nell'annunziargli la ormai vicina fine della stesura della tragedia, così D'Annunzio scriveva: «Sono riuscito ad abolire il tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti».¹⁵

¹⁵ In G. GETTO, *La città morta* cit., p. 246.

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*.