

MARIA ROSA CHIAPPARO

(Université de Tours)

MITO E STORIA NELLA “CITTÀ MORTA”
TRA IMMAGINARIO E RIFORMA DELLA SCENA

Banca Dati “Nuovo Rinascimento”

www.nuovorinascimento.org

impresso in rete il 5 maggio 2007

[Il saggio è comparso, incompleto, in *Deux Colloques internationaux. Gabriele D'Annunzio. La ville morte de Gabriele D'Annunzio. Image archétype entre théâtre, archéologie et mythe*, colloque international organisé par M. R. CHIAPPARO et M. J. TRAMUTA, Université de Caen Basse Normandie, Caen, 2-3 décembre 2005, ed. a cura di A. Di Nallo, in «Studi Medievali e Moderni», X, 2, 2006, Napoli, Loffredo Editore SPA, 2006, pp. 373-381.]

In una recensione del 1899, Enrico Corradini fa precedere la sua analisi delle *Tragedie dell'anima* di Roberto Bracco¹ da una sorta di definizione teorica del dramma moderno, che sembra fondarsi sulla concezione teatrale dannunziana.

Roberto Bracco probabilmente si è proposto di fare quello che qualcun altro ha tentato di fare in Francia, tornare al dramma di sentimento e di passione, schietto, forte, fatto per commuovere i cuori, alla buona, come una volta quando gli uomini si lasciavano commuovere con molta facilità; non per rappresentare qualche lato speciale di qualche cuore malaticcio, o peggio di un cervello preso da una di quelle follie che sono oggi l'ambizione dei poveri di mente e che consistono nel vedere nero dov'è chiaro, profondo ov'è a fior di terra, complicato ov'è semplice, male ov'è bene. E certo Bracco [...] ha capito il teatro in un modo migliore di quello che generalmente si capisca. Perché non ostante tutti i mutamenti che possa aver fatto attraverso a tanti secoli e a tanti popoli, il teatro; il vero teatro resta sempre di pieno diritto un retaggio degli spiriti semplici, della grande anima popolare (non del volgo che è di tutti gli ordini sociali) che intende e sente ciò che nella natura è eterno, universale e necessario, senz'aver letto libri. E il teatro non può essere se non opera di chi dimenticando tutte le sue proprie miserie e tutte le sue proprie compiacenze intime, sappia mettersi in comunicazione diretta con quella grande anima popolare. E quanto più questa comunicazione sarà profonda e per le vie meno tortuose e più piane, tanto più quell'opera sarà grande. Oggi invece nel teatro e nel resto si vuole essere ingegnosi e artificiosi per essere nuovi, mentre dovremmo essere ingenui e naturali per essere forti. Si cerca lo strano, l'insolito per essere originali; mentre dovremmo cercare ciò che è sempre e ovunque, per essere intesi da tutti. Si tiene il cuore umano per un vecchio retore e non si vuole più ascoltare; mentre bisognerebbe che ogni germe di creazione è [*sic*] nel cuore. Si lavora di testa, soltanto di testa, e non ci si accorge che quanto produciamo col più atroce tormento del cervello è come quelle povere foglioline appena verdi che tremano in ci-

¹ I tre atti delle *Tragedie dell'anima* vennero messe in scena nel corso del 1899 e furono pubblicate l'anno successivo. Cfr. R. BRACCO, *Tragedie dell'anima: tre atti*, Roma, Nuova Antologia, 1900; IDEM, *Teatro: Tragedie dell'anima; Il diritto di vivere; Uno degli onesti; Sperduti nel buio*, Lanciano, G. Carabba, 1936, 2 voll.

ma agli ultimi rami quando tutto il resto dell'albero è morto. [...] Il teatro [...] ama ciò che può dire qualcosa a tutti, rapidamente, istantaneamente. In teatro non si parla ad alcuni, ma a tutti, non agli uomini, ma all'uomo. Dell'aver dimenticato tale verità son nate le peggiori aberrazioni.²

Benché il nome di Gabriele D'Annunzio non sia esplicito nel discorso di Corradini, i principi evocati e l'allusione iniziale al tentativo di ridare vita in Francia ad un «dramma di sentimento e di passione, schietto», potrebbero interpretarsi come un riferimento al lavoro del drammaturgo abruzzese. È D'Annunzio infatti ad aver scelto la Francia non come semplice approdo, luogo di passaggio delle storiche e tradizionali compagnie teatrali italiane,³ ma come punto di riferimento per i suoi tentativi di «Rinascenza della tragedia»,⁴ di cui *La città morta* costituisce un esempio compiuto, la prima fase del suo lavoro di sperimentazione.

Se il precedente articolo merita attenzione perché costituisce un esempio della ricezione del modello teatrale dannunziano negli ambienti artistici dell'epoca, che proprio in Corradini troverà un attento interprete,⁵ tuttavia il suo interesse maggiore risiede nel fatto che esso emani dall'ambiente del *Marzocco*,⁶ e sia pertanto segno del dibattito sulla riforma della scena che animava il mondo culturale italiano sul finire dell'Ottocento.⁷ Proprio sulle pagine della rivista fiorentina, ed in particolare negli scritti di Angelo Conti,⁸ è possibile trovare le basi teoriche e filosofiche del progetto di rinascita della tragedia auspicato da D'Annunzio, progetto che fu al contempo rottura rispetto al passato e inizio di una nuova concezione della scena.

Nel definire per grandi linee le caratteristiche del dramma moderno, Corradini invoca il ritorno ad un'ipotetica forma pura di spettacolo, un teatro «schietto», fon-

² E. CORRADINI, *Intorno alle "Tragedie dell'anima"*, in «Il Marzocco», a. IV, n. 33, 17 settembre 1899.

³ Su questo argomento, si rimanda a R. LELIÈVRE, *Le théâtre dramatique italien en France. 1855-1940*, La Roche-sur-Yon, Imprimerie Centrale de l'Ouest, 1959, pp. 85-313.

⁴ È proprio in Francia nel gennaio del 1898 che D'Annunzio mise in scena per la prima volta, al Théâtre de la Renaissance, la *Città morta*, con la compagnia della grande Sarah Bernhardt, mentre nel corso del 1897 aveva già rappresentato *I Sogni*, sempre al Théâtre de la Renaissance, con la compagnia di Eleonora Duse.

⁵ I. SANESI, *Rivista bibliografica. Enrico Corradini – Giulio Cesare*, in «Critica», a. I, 20 marzo 1903, pp. 104-118.

⁶ La rivista *Il Marzocco* venne fondata a Firenze nel 1896 dai fratelli Orvieto e si avvale fin dall'inizio della collaborazione di intellettuali e artisti che ruotavano attorno alla figura catalizzatrice di Gabriele D'Annunzio. Sulle origini della rivista e sul suo ruolo di portavoce dell'idealismo fiorentino, si vedano D. GAROGLIO, *Com'è nato e com'è morto il "Marzocco"*, in «La Sera», Milano, 3 febbraio 1933; *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie (1887-1913)*, Atti del seminario di Studi (12-13-14 dicembre 1983), a cura di C. Del Vivo, Firenze, Leo S. Olschki, 1985.

⁷ D. KNOWLES, *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890 (1934)*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

⁸ G. OLIVA, *I nobili spiriti, spiriti: Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino (1979)*, Venezia, Marsilio, 2002.

dato su «sincerità, semplicità e universalità», capace di trasmettere all'anima del popolo «ciò che è sempre e ovunque», le idee e i valori universalmente intelligibili. Sulla scia del Conti e sull'esempio del D'Annunzio, egli considera il teatro come un mezzo di comunicazione volto alla raffigurazione di ciò che c'è di «eterno, universale e necessario» nella natura e in quanto tale espressione della più pura essenza dell'arte. Per raggiungere questa purezza, il dramma doveva essere il frutto di uno spirito «ingenuo e naturale», capace di meravigliarsi davanti allo spettacolo dell'universo⁹ e di comunicare con un pubblico ancora in grado di osservare il mondo con lo sguardo innocente del fanciullo. Il teatro viene concepito più come «rito e messaggio» che come svago, e ancor meno come espediente didattico e moralista, uno spettacolo che doveva concretizzarsi nella celebrazione della comunità in festa, in cui il pubblico veniva inglobato nella rappresentazione e promosso quasi al rango di coro.

Comunicare con l'anima semplice della folla, guardare con gli occhi puri di un fanciullo; cercare «ciò che è sempre e ovunque», il permanere nel divenire: sono le idee centrali della teoria estetica contiana,¹⁰ a cui si era ispirato D'Annunzio nel suo progetto di recupero della tragedia antica e di riforma della scena. È nella tradizione greca e nell'antichità più che nel mondo contemporaneo o nella società borghese, che egli cercherà la chiave della grammatica universale ed eterna dell'arte drammatica e della poesia, poiché, come scrisse nella prefazione alla *Beata riva* parlando del Conti: «Ogni rinnovamento non è se non un ritorno all'antico spirito»,¹¹ nella fattispecie, un ritorno allo spirito ellenico.

Era quindi sulla «formula antica della bellezza greca»¹² che bisognava modellare il nuovo linguaggio drammatico per realizzare un'opera che fosse al contempo espressione di una sensibilità contemporanea ed eco di quello spirito greco che per primo aveva saputo esprimere la bellezza della natura attraverso la grandezza dell'arte. Bisognava tornare agli Antichi, a quei Greci che meglio di chiunque altro avevano saputo cogliere il ritmo della vita e riprodurlo nella poesia, dando forma ad uno

⁹ Come aveva già scritto sul *Marzocco* Angelo Conti, l'artista deve ridiventare bambino «per godere una purissima gioia, la quale non è percepita dai cinque sensi del corpo, ma, passando pel tramite dell'occhio, risveglia un altro senso, di origine metafisica. Ciò vuol dire [...] che, per rivelare quel suo aspetto, è necessario che la natura superi sé stessa. La quale cosa le è possibile per mezzo dell'artista, a cui è dato contemplarla con gli occhi limpidi e profondi dell'infanzia, cioè a dire con lo sguardo non ancora velato dai tormenti e dalle vanità dell'esistenza» (A. CONTI, *La georgica dello spirito*, in «Il Marzocco», 13 settembre 1896, adesso raccolto ne *La beata riva* (1900), a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, p. 149).

¹⁰ Oltre alla concezione estetica del Conti elaborata nella *Beata riva*, si vedano i suoi articoli raccolti nel lavoro di G. Oliva (*I nobili spiriti...*, cit.).

¹¹ G. D'ANNUNZIO, *Dell'arte, della critica e del fervore. "Ragionamento" di Gabriele d'Annunzio*, in A. CONTI, *La beata riva*, cit., p. 141.

¹² V. MORELLO [Rastignac], *Nell'arte e nella vita. Le idee della Duse*, in «La Tribuna», 4 gennaio 1898.

stile eterno.¹³ Poiché lo stile era stato «liberato da ciò che è mutevole» e reso «sostanzialmente identico e nella Grecia e nel Quattrocento», qualsiasi opera d'arte poteva allora essere pensata come la materializzazione di «un puro sogno dell'arte ellenica».¹⁴ La Grecia e il suo universo mitico divennero per il nostro autore l'unica chiave d'interpretazione del mondo.¹⁵ Per D'Annunzio infatti, la tragedia antica rappresentava l'unica forma possibile di teatro che meglio si adattava alla mentalità moderna,¹⁶ e al contempo il mezzo con cui epurare la scena dalle pesantezze e dalla corruzione artistica del teatro borghese e del teatro a tesi naturalista.

Il vagheggiamento della «purezza ellenica» coincide con una ricerca delle origini che effettivamente il poeta intraprese per dare consistenza e materia al mito. Il viaggio in Grecia dell'estate del 1895 segna infatti un momento essenziale nella produzione artistica dannunziana e getta le basi per una riflessione sul valore e sulla funzione dell'arte che condiziona tutta la sua produzione posteriore. Il ricordo di questo viaggio iniziatico lascia il posto all'evocazione del mondo ellenico,¹⁷ ed è trasfigurazione allegorica della realtà contemporanea più che celebrazione di un mondo tramontato per sempre, pretesto per la concretizzazione di un sogno sublime di poesia, di dominio e di gloria, che sfocia in un progetto di rigenerazione del presente.¹⁸ Non lo straniamento ricercò D'Annunzio in questo viaggio, bensì il recupero della memoria recondita di una Grecia mitica ed immaginaria, l'«Ellade Santa» che cante-

¹³ «[...] Poiché lo stile fu creato dai Greci e poiché esso ricorre spontaneo alla mano d'ogni sommo artefice sul punto di generare e imprimere i suoi caratteri ad ogni capolavoro in ogni tempo, appare evidente che anche l'arte futura dovrà la sua elevazione al rinnovato insegnamento di quelli antichi maestri i quali riuscirono ad esprimere nella forma più alta e più pura tutti i pensieri e tutte le aspirazioni di nostra stirpe» (G. D'ANNUNZIO, *Dell'arte, della critica e del fervore*, cit., p. 141).

¹⁴ Ivi, p. 138.

¹⁵ Nel suo diario di viaggio, G. Hérèlle si lamenta dell'attitudine del poeta italiano, il quale, a suo avviso, si mostrava più interessato alle vestigia del passato che alla situazione reale del paese: «Il ne s'intéresse qu'à l'art, il exclut toute vie réelle du pays traversé. Jamais il n'observe une chose de la rue, un costume, une scène de carrefour» (citato da G. TOSI, *D'Annunzio en Grèce. "Laus vitae" et la croisière de 1895 d'après de documents inédits*, Paris, Denoël, 1947, pp. 35-38).

¹⁶ Si veda, a tal proposito, il progetto della costruzione del Teatro d'Albano, dove la Duse, musa ispiratrice ma soprattutto sostenitrice e collaboratrice fedele, avrebbe rappresentato alternativamente tragedie greche e opere contemporanee, frutto del genio latino. Alla fine del 1897 il programma artistico del teatro era già elaborato; purtroppo il progetto non trovò sostenitori in Italia e rimase quindi allo stato embrionale. Cfr. G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo, 1993, pp. 19-83; V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 13-14.

¹⁷ Cfr. N. LORENZINI, «La città morta». *Fiction de soif et d'or*, in «Lettere italiane», XXXVI, 2, aprile-giugno 1984, pp. 215-218.

¹⁸ Come ha rilevato Guy Tosi, più che di un semplice viaggio, si tratta di un vero pellegrinaggio negli *haut-lieux* della cultura mediterranea, dove il poeta cerca il senso della sua missione artistica. Un sentimento religioso lo anima infatti durante tutto il viaggio, sentimento che lo condusse ad osservare la Grecia moderna attraverso il filtro delle letture classiche e a cercare nel paesaggio in rovina le tracce di un spirito dimenticato e di un linguaggio eclissato nel corso dei secoli. Cfr. G. TOSI, *D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor*, in «Studi francesi», 34, 1968, p. 37.

rà poi in *Maia*.¹⁹ In quest'ottica, il ritorno al mondo delle origini coincide con l'appropriazione di valori e principi del passato, riletti al lume della sua aspirazione moderna. Il suo viaggio fu quindi ricerca del noto, una sorta di rivelazione di una verità preesistente occultata da secoli d'oblio che bisognava riportare alla luce per restituire all'arte quell'aura che le era venuta a mancare a causa della desacralizzazione delle mentalità.²⁰ Fu soprattutto pellegrinaggio, percorso iniziatico, rito da perpetuare in nome della Bellezza e dell'arte che prese le mosse dal «risveglio dello spirito latino».

Tuttavia, il viaggio in Grecia non fu solo un pretesto letterario, ma anche un gesto simbolico da compiere per generare un reale processo d'innovazione della scena. Nella *Città morta* come in *Maia*, il poeta tende infatti ad appropriarsi dei luoghi della Grecia eterna, a latinizzare il mito e, grazie ad una rilettura poetica della storia e ad una trasfigurazione latina della tradizione ellenica,²¹ egli si propone come l'erede legittimo di quel nobile passato e l'artefice del rinnovamento.²²

Il progetto di «Rinascenza della tragedia» scaturisce quindi dall'esperienza greca²³ e fu al contempo rifiuto della modernità, trasfigurazione dell'eredità culturale classica e incitamento alla ricerca di moduli poetici e drammatici originali. La scoperta della mitica Micene, cuore del mondo classico recuperato, fungeva da tramite tra passato e presente, diventando da un lato il simbolo del permanere nel divenire, dell'eterno ritorno, mentre dall'altro attestava la fondatezza del modello, la storizzazione del mito, la «descolarizzazione mitica del presente», come dice la Marabini

¹⁹ G. D'ANNUNZIO, *Maia*, Milano, Treves, 1903.

²⁰ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa* (1935), trad. di E. Filippini, Torino, G. Einaudi, 2000.

²¹ Si veda, come esempio, l'insistenza sulla sinonimia virtuale tra Grecia eterna e antica Roma in *Maia*. Cfr. L. BRACCESI, *Le patrie ideali del libro di Maia: Roma*, in AA.VV., *D'Annunzio e il classicismo*, in «Quaderni del Vittoriale», 23, 1980, pp. 26-39; L. CANFORA, *Sull'ideologia del classicismo dannunziano*, ivi, pp. 56-72.

²² «Annullare l'errore del tempo» significava anche appropriarsi della tragedia greca, attualizzarla e farne l'espressione dell'arte latina. I nomi che D'Annunzio dà ai personaggi della sua tragedia sono un esempio eloquente della volontà dell'autore di fare propria l'eredità greca "latinizzandola". Per quanto la tragedia sia elaborata sulla falsariga della maledizione degli Atridi, i nomi dei personaggi, pur ricordando le figure mitiche delle tragedie di Euripide e Sofocle, portano il segno della loro latinità: il nome dell'archeologo, Leonardo, è un chiaro riferimento al modello del genio del Rinascimento; Bianca Maria, la vergine, la vittima sacrificale, e Anna, la veggente, colei che assiste e coadiuva suo malgrado al compimento del destino, alla realizzazione dell'atto puro, portano i segni di un'appartenenza cristiana» (P. GIBELLINI, *Introduzione*, in A. CONTI, *La beata riva*, cit., p. XIX).

²³ In una lettera a G. Hérèlle del 23 settembre 1895, D'Annunzio scrive: «[...] je viendrais de nouveau m'enfermer à Francavilla pour travailler au drame qui, désormais, m'occupe tout entier. Je crois avoir trouvé une matière précieuse. Vous verrez. Le titre du drame est: *La città morta*. Ce sera le premier fruit de mon esprit fécondé par le soleil de Grèce. [...] Je n'ai rien écrit sur mon voyage de Grèce. Les sensations sont encore trop récentes. D'autre part, je sens que tôt ou tard, la matière recueillie prendra vie en moi et passera dans quelque œuvre. Il faut donc attendre» (Lettera a G. Hérèlle del 23 settembre 1895, in *D'Annunzio à George Hérèlle. Correspondance*, a cura di G. Tosi, Paris, Éditions Denoël, 1946, p. 255).

Moevs,²⁴ e quindi la veridicità e la plausibilità dell'eredità classica. Il valore emblematico di questa scoperta è confermato dallo stesso D'Annunzio il quale, sulle pagine della *Tribuna* del 1897, mette in risalto il lavoro compiuto in quegli anni dagli archeologi per riportare alla luce le vestigia del passato:

Oggi nella città provenzale di Orange ricca di platani, il presidente della Repubblica francese inaugura con cerimonie solenni la rinnovazione del Teatro romano. Nell'antico edificio di festa cementato dalla forza di Roma, resistente contro i secoli e contro i barbari, tra quel colosso di Melpomene – cui dolce e paziente archeologo, Augusto Caristio, in cinquanta anni di cure studiose, restitui le pietre che il terribile figlio di Guglielmo il Taciturno gli aveva tolto per farne opere di guerra – oggi risonano ancora i versi di tragedie e scrosciano gli applausi della moltitudine assisa nell'ordine dei grandi cieli aperti. Costruito contro il fianco pietroso d'un colle, a somiglianza del Teatro di Dioniso contro il fianco dell'Acropoli ateniese, il vasto fulvo monumento aduna nei suoi cerchi una gente diversa, convenuta quivi dai borghi prossimi e dalle città lontane per udire la lamentazione d'Antigone e l'ululo delle Erinni. Una gravità augusta scende sull'uditorio dall'aspetto della muraglia che Luigi XIV chiamò maggiore del suo regno. I grandi alberi silenziosi che sorgono ai lati del proscenio sono emblemi tutelari, le nere edere che pendono negli interstizi dei massi, i voli improvvisi degli uccelli nidificanti nelle cavità oscure, il soffio intermesso del vento tra i melagrani e gli oleandri che coronano il poggio, le divine apparenze del cielo sembrano quivi trasformare la primitiva opera degli uomini in una cosa naturale, in una forma di roccia animata dallo spirito terrestre, in una specie di profonda conca foggata da un genio autoctono per raccogliervi le voci del giorno e della notte. Colui che entra è venuto a traverso le campagne ove prosperano il fico e la vite, le piante dai rami contorti che imitano le convulsioni delle Ménadi: e nei suoi occhi intenti persiste il lineamento armonioso del paese alla cui costa approdarono gli Elleni, illusi come da una immagine della madre patria.²⁵

Se l'articolo nasce da un'occasione precisa, l'inaugurazione del teatro d'Orange, le idee espresse permettono di definire meglio il progetto dannunziano di rinnovamento del dramma. Vi ritroviamo infatti la spiegazione di alcune scelte drammaturgiche operate nella creazione della *Città morta*. Da questo articolo si evince che il teatro moderno veniva inteso da D'Annunzio come riappropriazione della voce del passato, dei temi, dello spirito, dei luoghi della tragedia classica, così come lo era stato il teatro latino rispetto al modello greco. Questo tentativo di radicare il presente nel passato è qui esemplificato attraverso il riferimento al teatro romano di Orange,

²⁴ M. T. MARABINI MOEVS, *Gabriele D'Annunzio fra Winckelmann e Schliemann*, in AA.VV., *D'Annunzio e la cultura germanica*, Atti del VI Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara 3-5 maggio 1984, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1985, p. 70.

²⁵ Si tratta dell'articolo dell'agosto 1897, in cui D'Annunzio definisce la sua idea di «tragedia moderna e mediterranea» e presenta il suo progetto di riforma. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *La Rinascenza della tragedia*, in «La Tribuna», 3 agosto 1897; oggi in V. VALENTINI, *op. cit.*, p. 78.

costruito sul modello del Teatro di Dioniso di Atene, riportato alla luce grazie al prezioso lavoro degli archeologi, e fatto rivivere nello spirito di rinascita della "latinità".

Il lavoro dell'archeologo viene così proposto come modello, se non come metodo di lavoro,²⁶ a partire dal quale D'Annunzio elabora il suo progetto di riforma: per far rivivere la tragedia classica bisognava liberarla dalle scorie pesanti accumulate nel corso dei secoli, riportarla alla luce nella sua interezza, come era stato fatto per le civiltà antiche. Bisognava riesumare il passato, riscoprirlo, ridare vita ai luoghi, agli edifici, alle parole e ai miti, apportare le prove che avrebbero permesso di invertere il mito. Così come il «dolce e paziente archeologo, Augusto Caristio, in cinquanta anni di cure studiose, restituì le pietre» del Teatro romano d'Orange, ugualmente nella *Città morta*, Leonardo, il personaggio dell'archeologo, è chino sulle vestigia dell'antica Micene, animato da un desiderio forsennato e da una fede irrazionale, determinato a riportare alla luce le tracce di un passato eterno. Così come l'antico edificio romano seppe sfidare il tempo, resistere «contro i secoli e contro i barbari», per vibrare nuovamente dei versi delle tragedie e della gioia dell'anima del popolo, alla stessa maniera i resti dell'antica Micene si svelano agli occhi dell'uomo moderno, offrendogli la ricchezza della sua storia, non più come semplice favola, ma come vestigia di una civiltà che continua ad intervenire sul presente.

L'edificio sembra assumere un ruolo essenziale nel progetto dannunziano di riforma della scena, esso stesso simbolo dell'eterno ritorno, segno di una civiltà e di un'energia ancora vive, intrinsecamente legate al presente che da esse continua a trarre la sua linfa vitale. Il teatro è presentato come un non-luogo mitico dove si celebra il rito della comunità in festa, e soprattutto il luogo in cui è possibile creare l'illusione di un tempo immemorabile. L'edificio doveva confondersi con la natura, diventarne parte integrante, come la voce degli attori doveva mescolarsi con i suoni del mondo, proprio perché l'arte era concepita come continuazione della natura, ed in quanto tale naturale, e non come strumento di conoscenza della realtà materiale, retto dalle stesse norme della scienza esatta.

Recupero e riattualizzazione del passato, comunione di spiriti, aspirazione alla fusione delle arti, all'annullamento nella natura: questi sono i principi su cui D'Annunzio articola la sua riforma della scena, finalizzata alla realizzazione di una tragedia in grado di superare le frontiere spazio-temporali, di «annullare l'errore del tempo»,²⁷ per raccontare con parole nuove l'eterno corso della vita.²⁸ Su questi principi

²⁶ «L'arte del tragedo come quella dello statuario, ha per oggetto il nudo. Obbedendo alla legge della mia arte, con timida mano io ho spogliato di ciò ch'era vile e fugace l'anima dei miei simulacri e ho potuto talvolta sollevarla fino alla regione del canto» (G. D'ANNUNZIO, *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade*, pref. a *Più che l'amore*, in *Tutto il teatro*, vol. II, Milano, Grandi Tascabili Economici Newton, 1995, p. 82).

²⁷ Cfr. la lettera di Gabriele D'Annunzio ad Angelo Conti, s.l., 13 ottobre 1896; raccolta in *Carteggio col dottor Mistico*, a cura di D. Campana, in «Nuova Antologia», 1 gennaio 1939, p. 21.

egli costruisce la *Città morta*, cercando di dare vita ad un modello di opera moderna, in cui, come egli stesso disse, alla purezza della forma antica si univa la modernità dell'ispirazione.²⁹ In questo senso, la riscoperta del sito archeologico di Micene, in quanto elemento essenziale del processo d'inveramento del mito, diventa il simbolo dell'eterno ritorno che sottende alla riflessione dannunziana sugli Antichi e sull'arte in generale. La rievocazione della mitica città offrì all'autore l'occasione di ricollegare il mondo della modernità al suo passato originario, e fu il tentativo di riabilitare una teatralità pura sulle rovine del mondo classico. Micene, luogo delle origini, divenne l'emblema di un'arte universale ed eterna,³⁰ proposta come mezzo per eludere la caducità della vita.

Allo stesso tempo, la scoperta di Micene costituisce anche la conferma della fondatezza del mito, la prova della sua reale esistenza, la sua storicizzazione, come dice la Marabini Moevs,³¹ che avvalora l'operazione di recupero portata avanti da D'Annunzio. Mito e storia confluiscono pertanto nello stesso progetto di riforma della scena perché l'uno rappresenta la legittimazione dell'altro. «Annulare l'errore del tempo» significa allora assolutizzare la storia, tradurla in linguaggio universale del mito e farne un oggetto di poesia, tanto più valida in quanto attestata dalla stessa storia.³²

Città palinsesto, Micene ritrovata rappresenta la testimonianza della veridicità della storia, la possibilità di ridare voce agli strati di storia sepolti sotto la polvere dei secoli. Perciò il protagonista è un archeologo, figura moderna di esploratore che scava tra le vestigia di civiltà misconosciute o mistificate, note solamente attraverso la poesia: è lui che sa recuperare la memoria e lascia riaffiorare la forza del passato; è grazie al suo lavoro che vengono distrutte le barriere spazio-temporali per inverare il mito e restituire alla favola la *poiesis* delle origini. Nel suo dramma, D'Annunzio conferisce al poeta il ruolo di testimone, presente nel momento in cui la forza del mito si manifesta, pronto a coglierne i significati e le prerogative per concretizzare il tentativo di rinascita della tragedia. Come l'Ulisside di *Maia*, egli si reca in pellegrinaggio presso la «terra sacra delle origini», s'impregna della forza del passato, com-

²⁸ Nella sua nuova proposta di tragedia, D'Annunzio dice di voler raggiungere «l'eternità della poesia che abolisce l'errore del tempo», «la verità e la purezza della [sua] arte moderna, che cammina col passo inimitabile, con la movenza che è propria in lei sola, ma sempre su la vasta via dritta segnata dai monumenti dei poeti padri» (G. D'Annunzio, *Dell'ultima terra lontana*, cit., p. 85).

²⁹ Cfr. A. ORVIETO, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in «Il Marzocco», 12 dicembre 1897; raccolto in V. VALENTINI, *op. cit.*, p. 86.

³⁰ Cfr. N. LORENZINI, *op. cit.*, p. 204.

³¹ M. T. MARABINI MOEVS, *Gabriele D'Annunzio e le estetiche di fine secolo*, L'Aquila, Jàpadre, 1976, pp. 313-335; EADEM, *Gabriele D'Annunzio fra Winckelmann e Schliemann*, cit., pp. 63-70.

³² Come dice nel *Fuoco*: «L'errore del tempo era scomparso; le lontananze dei secoli erano abolite. L'antica anima tragica era presente nell'anima novella. Con la parola e con la musica il poeta ricomponeva l'unità della vita ideale» (G. D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori [«Meridiani»], 1989, vol. II, p. 346).

pie il sacrificio, acme della catarsi tragica, per predisporre alla creazione della nuova forma di tragedia («moderna e mediterranea»).

In questo contesto la *Città morta* divenne il modello di un'opera moderna, in cui, come disse lo stesso D'Annunzio, alla purezza della forma antica si univa la modernità dell'ispirazione.³³ Della forma antica ritroviamo, come ha già notato Giovanni Getto,³⁴ la rete di relazioni che lega i personaggi tra loro, la presenza della figura classica della nutrice, il tema di fondo del dramma, l'incesto, che si ricollega alla leggenda della maledizione degli Atridi, la funzione del Destino, il rispetto delle unità aristoteliche, la riabilitazione del coro, l'aspirazione al *plein air*, allo spettacolo come comunione con la natura.

Tuttavia, nella pièce sono presenti anche elementi che appartengono al corredo ormai classico del teatro ottocentesco. L'ambientazione è nella maggior parte dei casi "borghese": ad eccezione del brevissimo ultimo atto situato nell'«Argolide siti-bonda», la vicenda si sviluppa in una serie di scene d'interni dove i pochi personaggi si ritrovano per consumare la loro tragedia. La stessa ricostruzione minuziosa del *décor*, la distribuzione simmetrica delle aperture potrebbe far pensare ad un dramma naturalista, se l'intera scena non fosse ricostruita intorno all'apertura centrale, quel «vano del loggiato» che dà sulle rovine della città. Se quest'apertura incrina la perfetta illusione della mimesi ricercata dal teatro naturalista, nell'opera dannunziana essa serve anche a dare profondità alla scena. Vengono così superati i limiti rigidi del teatro tradizionale, distrutta la barriera esistente tra pubblico e scena, in modo da proiettare lo sguardo dello spettatore verso un orizzonte aperto, un al di là che non è solo immaginario, ma che si vuole soprattutto reale, segno della storicizzazione del mito. Inoltre, collocando l'azione in secondo piano, sullo sfondo della scena, sempre in relazione con l'apertura della finestra, D'Annunzio obbliga gli spettatori a protendersi verso l'orizzonte per essere così inglobati nel paesaggio. Infatti è il paesaggio incorniciato dalle colonne doriche del loggiato a dominare la scena, secondo le teorie diffuse dal *Marzocco*,³⁵ mentre gli interni sembrano costituire una sorta di anticamera della città antica, una sorta di fortezza dove il tempo sembra essersi arrestato.³⁶

Il recupero del passato e il ricorso del mito, se da un lato incitavano al ritorno alle forme classiche come rifiuto dell'arte contemporanea, dall'altro aspiravano al recupero di una teatralità pura fatta di conflitti di animi e di idee. Questa scelta obbligò D'Annunzio a fare delle precise scelte drammaturgiche e ad orientare la sua riforma della scena sulla strada dell'idealismo e della "visione" di contiana e nietzschiana

³³ Cfr. A. ORVIETO, *op. cit.*, p. 86.

³⁴ Cfr. G. GETTO, "La città morta", in «Lettere italiane», XXIV, 1, gennaio-marzo 1972, p. 47.

³⁵ Cfr. D. TUMIATI, *Giovanni Segantini*, in «Il Marzocco», IV, 36, 8 ottobre 1899.

³⁶ Artioli paragona gli interni in cui cova il dramma della *Città morta* ad un sepolcro, ponendo l'accento sulla specularità delle due situazioni suggerite dal dramma: la scoperta delle tombe di Micene e la riattualizzazione della maledizione degli Atridi. In questo modo l'autore può concretizzare sulla scena il principio dell'eterno ritorno e l'aspirazione all'annullamento dell'«errore del tempo». Cfr. U. ARTIOLI, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Bari, Laterza, 1995, p. 97.

memoria³⁷. La predilezione del mito come soggetto drammaturgico è alla base della “visione” dannunziana, all’origine della sua tragedia, poiché costituisce una di quelle verità semplici che sono sempre e ovunque, capaci di comunicare la Bellezza all’anima del popolo. Eppure è proprio la distanza che esiste tra mito e realtà ad offrire all’autore la massima libertà nella riutilizzazione del patrimonio del passato³⁸, permettendogli di creare a partire da una storia d’impianto borghese, una tragedia classica nella forma e nei contenuti, e moderna nelle aspirazioni. Grazie alla natura poetico-creatrice del mito, egli può infatti trasfigurare il reale per farne oggetto di poesia, non-luogo mitico dove dei caratteri³⁹ si misurano con la forza della leggenda e del destino. L’uso del mito costituisce pertanto un espediente che D’Annunzio utilizza per dare corpo ad uno spettacolo concepito come rito, come rievocazione dell’atto primigenio di bellezza, nel quale coinvolgere lo spettatore. La sua presenza nell’ordito delle pièce costituisce di per sé il segno di un ritorno, l’evocazione di un movimento ciclico, simbolo dell’eterno divenire, del movimento perpetuo eppure identico a se stesso della vita, perciò il dramma presenta i tratti del rito e si propone come celebrazione di una sacralità primigenia da restituire.

Rito e tradizione sono dunque le due componenti fondamentali della drammaturgia dannunziana su cui il poeta fonda il suo progetto di riforma. La nostalgia di una sacralità primigenia, disintegrata dalla razionalizzazione del mondo e dalle rinunce imposte dall’ideale scientifico, viene lenita dalla struttura ciclica del mito che crea l’illusione della restaurazione, del recupero. La ripetitività, il ritorno al medesimo come non identico, rappresentano un chiaro rifiuto della concezione lineare del progresso portata avanti dal positivismo e adottata dal naturalismo,⁴⁰ il segno del bisogno d’innovazione.

È proprio questa struttura ciclica del mito che permette all’autore di «annullare l’errore del tempo», di risemantizzare la scena per far rivivere la tragedia antica. Il movimento perpetuo, l’eterno ritorno trasforma la realtà in una continua rinascita, che è continua ripetizione dell’atto primigenio, ritualizzazione di un evento fondatore; allo stesso tempo, l’opera d’arte, ricomponendo le tessere di un dialogo con il

³⁷ L’immobilismo della scena si spiega attraverso il principio nietzschiano dello «spettacolo come visione»: al coro spetta, infatti, il compito di suscitare le visioni, di animare con la sua parola l’anima del pubblico che viene così integrato e fuso nella scena. Pertanto al teatro a tesi e realista si preferisce il teatro di parola e per questo all’interno dell’opera dannunziana ritroviamo gli echi delle tragedie classiche che fungono da contrappunto ma anche da coro, evocando le immagini che prefigurano già l’esito della tragedia. Cfr. A. CONTI, “*La città morta*”, in «Il Marzocco», a. II, 51, 23 gennaio 1898; IDEM, *La beata riva*, cit.; F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia* (1878), nota introduttiva di G. Colli, trad. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1997¹⁷.

³⁸ H. Blumenberg, *La raison du mythe* (2001), trad. dal tedesco da S. Dirschauer, Paris, Gallimard, 2005, pp. 18-19.

³⁹ Cfr. G. GETTO, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁰ Si veda, come esempio, il saggio di Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre* (1881), in *Œuvres complètes*, a cura di H. Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, t. XI, pp. 2265-2557.

passato interrotto dal prevalere dello spirito scienziata, crea una dimensione universale ed eterna, si esprime in una sorta di «coazione al sublime».⁴¹ Zagreo è infatti eletto da D'Annunzio a simbolo della sua arte, simbolo di questo eterno scomporsi e ricomporsi di elementi appartenenti ad una grammatica universale che esprime la Gioia dell'eterna rinascita.⁴²

Tuttavia, come abbiamo più volte sottolineato, questo recupero del mito non è collocato fuori dalla storia, bensì strettamente connesso ad essa, tanto che l'autore colloca l'episodio della scoperta di Schliemann nel cuore della tragedia. La straordinaria notizia della scoperta di Micene distorce infatti lo sguardo dei Moderni sul passato, stravolge il rapporto della comunità intellettuale con gli Antichi. Il mito non poteva più essere pensato come favola avulsa da qualsiasi contesto reale, come semplice poesia, essendo diventato esso stesso segno di quella storia eterna che aveva dato origine alla civiltà occidentale. La *Città morta* costituisce allora una sorta di manifesto del teatro dannunziano, in cui il poeta traccia le linee direttive e lo spirito della sua riforma. Da questo momento in poi egli si consacrerà alla scena, fondando la sua ricerca sulla rilettura di mito e storia. In D'Annunzio, quindi, mito e storia, sperimentazione e immaginario non possono essere disgiunti, poiché se la visionarietà dell'artista proteiforme è alla base del bisogno di innovazione, l'innovazione si inserisce sempre in un quadro storico che ne conferma il senso e ne avvalorata l'esistenza.

⁴¹ Riprendiamo qui il titolo di un ricchissimo studio di Gianni Turchetta sull'opera del D'Annunzio, *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica nei romanzi dannunziani*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1993.

⁴² Parlando della figura dell'eroe delineata nella tragedia *Più che l'amore*, D'Annunzio insiste sul concetto di eterna rinascita e mette in risalto il legame di filiazione diretta che unisce l'arte contemporanea all'arte classica: «[...] l'idealità di quella nuova figura [si ricongiunge] con l'idealità delle grandi figure antiche sotto il cui velame si celavano gli aspetti del dio doloroso, dello Zagreo lacerato dai Titani, ch'era la persona tragica presente sempre nel dramma primitivo come il *Christus patiens* nel nostro Mistero e nella nostra Lauda. Il dio si manifestava per atti e per parole in un eroe solitario, esposto al desiderio, alla demenza, al delitto, al patimento e alla morte. [...] Con durissimo sforzo sollevava egli su le sue spalle il peso spaventoso, ma sol per riconoscere che la sua mèta non era se non la distruzione di sé medesimo, la dissoluzione liberatrice dei suoi mali votata al trionfo della Voluttà imperitura e al culto dell'eterna Gioia che è il polso della vita universa. Come l'Ulisse [in questo caso Corrado Brando, protagonista di *Più che l'amore*], egli disdegnava con l'ultimo gesto l'immagine di un'altra esistenza e di un'altra virtù da lui presentite e intravedute, alle quali non lo preparavano le sue vittorie ma la sua sconfitta e il suo perdimento» (G. D'ANNUNZIO, *Dell'ultima terra lontana*, cit., p. 78).