

GABRIELLA CARRANO

La città morta di Gabriele D'Annunzio: dalla trilogia eschilea alla catarsi del vate

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GABRIELLA CARRANO

## La città morta di Gabriele D'Annunzio: dalla trilogia eschilea alla catarsi del vate

*La proposta mira a valorizzare le corpose affinità, sul piano tematico, fra il dramma tutto moderno dell'incesto in D'Annunzio e l'Oresteia eschilea: al di là di tali similarità, che sarà necessario ribadire brevemente in sede per una più trasparente fruizione delle testualità a confronto, il lavoro privilegerà l'ermeneutica di alcuni squarci salienti dell'opera-debutto del poeta abruzzese, sulla scorta del testo classico. Il dramma dannunziano è un dramma di parole che insiste sulla valenza mitico-archetipica del verbum. Se ne deduce la suggestiva comparatio tra la 'parola' tragica dell'abruzzese e quella di Eschilo (nei loci più illuminanti della trilogia). Si tratta, in ambedue i casi, di una 'parola' catartica, ma con effetti scenici e scenotecnici diversi: Eschilo mira alla monumentalità di eroi fissi, statici, ma dalla statura gigantesca; nulla di tutto questo, a mio avviso, in D'Annunzio è ravvisabile.*

«Il mio lungo e vago sogno di dramma – fluttuante – s'è infine cristallizzato. A Micene ho riletto Sofocle e Eschilo, sotto la Porta dei Leoni. La forma del mio dramma è già chiara e ferma» (lettera del 6 settembre 1895): questo l'annuncio 'ufficioso' all'editore Treves de *La città morta*, affidata alla prima parigina del 21 gennaio 1898 alla grande Sarah Bernhardt, nei panni di Anna, presso il 'Théâtre de la Renaissance', successivamente rappresentata per la prima volta a Milano, il 20 marzo 1901, da Eleonora Duse (Anna), Ines Cristina (Bianca Maria), Carlo Rosaspina (Alessandro) ed Ermete Zacconi (Leonardo), per la regia di Gabriele D'Annunzio al 'Teatro Lirico'. Sullo sfondo il paesaggio spettrale di Micene, meta del vate, nell'agosto del 1895, durante una crociera nello Ionio e nell'Egeo sulla 'Fantasia' di Edoardo Scarfoglio, con Georges Hérelle, Giorgio Boggiani e Pasquale Masciantonio:

Una stanza vasta e luminosa, aperta su una loggia balaustrata che si protende verso l'antica città dei Pelopidi. Il piano della loggia si eleva sul pavimento della stanza per cinque gradini di pietra disposti in forma di piramide tronca, come dinanzi al pronao d'un tempio. Due colonne doriche sorreggono l'architrave. S'intravede pel vano l'Acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni. [...] Ovunque, lungo le pareti, negli spazi liberi sono adunati calchi di statue, di bassi rilievi, di iscrizioni, di frammenti scultorii: testimonianze d'una vita remota, vestigi d'una bellezza scomparsa. L'adunazione di tutte queste cose bianche dà alla stanza un aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale, nell'immobilità della luce mattutina.

Questa la didascalia dell'Atto primo, preceduta, già nella stesura autografa conservata presso l'Archivio personale del Vittoriale, da un'epigrafe antonomastica («Nell'Argolide 'sitibonda' presso le rovine di Micene 'ricca d'oro'»), che già ci fornisce lumi sufficienti sul rapporto del poeta con la classicità, in particolare con quella *grecitas* ripensata e rivissuta alla luce delle coeve esperienze decadenti. L'Argolide «sitibonda» è quella di Omero (*Iliade*, IV, 171), di Euripide (*Alceste*, 560), Strabone (*Geografia*, VIII, 6), così come omerica è Micene *polychruson* (*Il.*, VII, 180, *Od.*, III, 304), ma le fonti dannunziane sono anche moderne (H. Schliemann, *Mycènes. Récit des recherches et découvertes faites à Mycènes et à Tirynthe*, Parigi 1879).

Il dramma è il frutto di tre felicissime congiunture: la pubblicazione, nel 1895, de *Le Vergini delle rocce*, la lettura, forse databile fra il '92 e il '95, de *La Nascita della tragedia* di Nietzsche, il viaggio in Grecia (luglio-agosto 1895).

Il verbo nietzschiano si coniuga con la celebrazione vitalistica degli istinti primordiali, che sono alla base della vita stessa, nella riscoperta della valenza ritualistica e dionisiaca dell'atto tragico attraverso il ditirambo alcionio. In sostanza a Micene D'Annunzio ritrova non solo lo scenario estetizzante di tanto filellenismo di fine secolo, ma la radice

stessa dei grandi archetipi tragici in cui si rivela l'essenza della vita, nelle sue sensualistiche accensioni, così come nella sublimazione degli istinti nel regno incantato del sogno e della poesia.

L'amore incestuoso dell'archeologo Leonardo per la sorella Bianca Maria e la sua espiazione per acqua ripercorrono suggestivamente i grandi sentieri di Omero, Esiodo, Sofocle, Euripide, che il poeta legge nella traduzione di Leconte de Lisle, ma da Alcmane a Tucidide, tanto per parafrasare E. Ledda (*Nella biblioteca di D'Annunzio: da Alcmane a Tucidide*, «Rassegna dannunziana», 27, maggio 1995), è tutto un cifrario potentissimo di dialogo con i classici.

La trafila redazionale del dramma è un dialogo 'sanguigno', 'viscerale' con i classici, com'è possibile evincere dagli inediti carteggi D'Annunzio-Hérelle – di cui esistono, com'è noto, solo edizioni parziali, a partire da quella a cura e in traduzione francese di G. Tosi (Parigi 1946) per arrivare a quella curata da M.G.Sanjust (Bari 1994), oppure da Valentini (Milano 1992) fino alla copia di Ivanos Ciani degli autografi conservati alla 'Biblioteca Municipale' di Troyes.

D'Annunzio ha in mente una sorta di cerimonia rituale, in cui il pubblico fosse convocato per attingere al verbo rivelatore e catartico del poeta, in virtù di una concezione mitico-religiosa senza dubbio esaltata anche dalla tipica struttura anfitheatrale del teatro greco, che il poeta aveva visto insuperabilmente riprodotta durante le 'Chorégies d'Orange' a Roma (stagione teatrale del 1897) e al 'Festspielhaus' wagneriano di Bayreuth, teatro inaugurato nel 1876 con la tetralogia dell'*Anello*.

Il dramma si apre con la 'versione ritmica', che probabilmente il poeta ricavò dall'edizione in prosa francese di L. de Lisle del 1897, del terzo stasimo dell'*Antigone* sofoclea (vv. 781-800), in cui il coro intona un lamento altissimo, dopo l'irrevocabile fissità di Creonte sulla condanna a morte della fanciulla di fronte alle pressanti richieste del figlio Emone, sulla potenza folgorante di Eros che, in chiave cosmica, tutto travolge e porta i giusti a trascinare. Ma se D'Annunzio è fedele, a mio avviso, alla valenza tutta innodica e iporchematica dello stasimo sofocleo – come, d'altro canto, può significativamente emergere dalle ultime pagine de *Il Fuoco*, che anticipa il dramma («E per mezzo della musica, della danza e del canto lirico creo intorno ai miei eroi un'atmosfera ideale 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, poiché vorrei che, come le creature di Eschilo portano in loro qualche cosa dei miti naturali ond'escirano, le mie creature fossero sentite palpitare nel torrente delle forze selvagge, dolorare al contatto della terra [...]»), nelle parole di Stelio Effrena) – la prassi traduttiva è tutta parnassiana, decadente, soprattutto rispetto alle corpose immagini sofoclee, ricche di fisicità, di evidenza plastica, laddove il poeta sfuma, ammorbidisce, attenua. Al terzo stasimo D'Annunzio aggancia anche i cinque anapesti (801-805) del quarto episodio e il primo commo del quarto episodio (806-816), con il lamento per la sorte di Antigone, che sta per essere murata viva senza aver goduto degli imenei, con maggiore aderenza, questa volta, al testo greco, soprattutto sul piano della deissi scenica e di qualche figura sintattica (il poliptoto). Ora, lungi dal riproporre in questa sede la ben nota *querelle* su D'Annunzio fedele o meno alla lettera greca (si vedano i fondamentali contributi di G. Pasquali, di G. Carena, I. Benfante e G. Gibellini sulle fonti greche e sulle mediazioni francesi della *Ville morte*), va comunque detto che la 'Parola' teatrale in D'Annunzio si carica di archetipi culturali non per capricciosa volontà di sclerotizzata *imitatio* di nessi formulari eschilei o omerici, ma per intima esigenza di

spirituale corresponsione della sensibilità alla mistica comunione con le forze cosmiche, esigenza che scaturisce dalla consapevolezza greca della lotta atavica fra uomo e destino e dal titanico sforzo dell'essere di trasumanare in un mondo ideale, alla John Keats, di Verità e di Bellezza, in cui si riveli intatta l'appartenenza del singolo alla collettività, ai mitologemi delle comunità primitive. Ne deriva un dramma di atmosfere più che di gesti forti, di personaggi privi di individualità, nella sferzante critica di Pirandello (*L'azione parlata*, 1899), ma non di certo incrostato nella sua eccessiva letterarietà, perché il D'Annunzio teatrale riesce magistralmente a raccontare i moti interiori, le accensioni del desiderio e l'*horror vacui* della morte, l'emozione religiosa e il fervore orgiastico della 'Mania' di fronte alla 'Necessità' fatale che castra la 'Volontà' proprio grazie ai ritmi diversi, a partire dalle strutture iporchematiche della tragedia greca, riproponendo la *laus* di Jacopone da Todi, la poesia goliardica medievale, la fusione sinfonica di tutte le arti insomma – il che rivela la profonda conoscenza dell'opera totale di Wagner e degli esperimenti della 'Camerata de' Bardi'.

Bianca Maria è l'Antigone che rivive il dramma dell'inviolabilità degli editti tebanici, ma anche quello d'Ifigenia «sul punto d'esser tratta al sacrificio»: una «tempesta di polvere infiammata» (I, IV) nel racconto del custode della tragedia sofoclea la rende bellissima, mentre urla e versa polvere sul cadavere di Polinice; la cortina dell'unità di tempo è abbattuta dalla sagace sovrapposizione dannunziana di mito e storia. Tutto il primo atto si consuma nel rogo perpetuo della pianura argolide, nella polvere dei sepolcri degli Atridi: la prima visita all'acropoli di Micene di Bianca e Leonardo è un trionfo di polvere e luce, il «vortice silenzioso» degli ori dissepoliti rinnova l'orrore degli antichi delitti nell'*Oresteia* eschilea. Ma se il fantasma del miasma si materializza nel primo delitto, quello della vergine Ifigenia, nei vv. 228-247 dell'*Agamennone*, di certo non più esemplarmente proponibile nell'ottica già antierica del teatro eschileo, la rievocazione delle colpe degli Atridi è solo l'eco lontana di un passato improponibile per D'Annunzio, perché improponibili sono i suoi antieroi divisi e irrisolti, forieri delle patologie sveviane. Non c'è più nulla di quel potente quadro eschileo della vergine trafitta come una capra sull'ara in mezzo ai suoi pepli, se non la decadente rievocazione di una donna trafitta dall'arsura dell'ascesa e dall'ansia della scoperta archeologica del fratello; analogamente la «bipede leonessa» eschilea (*Agamennone*, 1258), ossia Clitemnestra così additata da Cassandra, diventa la «spoglia d'un serpe», che con voluttà *noir* Leonardo avvolge come un nastro intorno al cappello di Bianca. Di quella regina assetata di sangue non resta se non «la piccola coda luccicante, col fruscio d'una foglia secca» (I, I).

Gli eroi eschilei sono giganteschi nella loro monumentalità, lo sono anche quelli dannunziani, ma nella monumentalità del silenzio e delle colpe non già storiche di una genealogia maledetta dagli dei, ma di una psicologia fragile, torbida, inquieta. Anna, la 'cieca' matrona di un dramma ai limiti del cinema muto, è l'alter ego dell'edipica chiaroveggenza riflessa in Tiresia, il vate più volte insultato dal figlio di Laio, che però è il vero cieco: ha gli occhi, ma non sa usarli e ben presto vedrà il buio:

λέγω δ', ἐπειδὴ καὶ τυφλὸν μ' ὠνειδίσας:  
σὺ καὶ δέδορκας κοῦ βλέπεις ἴν' εἶ κακοῦ,  
οὐδ' ἔνθα ναίεις, οὐδ' ὅτων οἰκεῖς μέτα.

E dico, poiché mi hai rinfacciato anche la cecità:  
tu, pur se fissi gli occhi, non vedi dove sei nel male,  
né dove abiti, né con chi dimori.  
(Sofocle, *Edipo re*, 411-413)

La cieca dannunziana è memore «delle cose già vedute nel tempo della luce», ma la sua immagine sfugge, le mani che comprimono il viso ne riportano solo una maschera, «come quella che si ricava col gesso dai cadaveri», ma è «una maschera inerte» (I, 1).

L'atmosfera *noir* e la lettura *décadent* di miti ed eccidi della grecoità era, d'altro canto, già patrimonio europeo nei compendi e nei commenti offerti da Paul de Saint-Victor, nei due volumi sul teatro greco (*Les deux masques – Tragédie – Comédie*, Parigi 1880). Bianca Maria, novella Ebe nell'edizione francese Calmann-Lévy di Parigi del 1903 (*Les Victoires mutilées*, accanto alla traduzione francese della *Gioconda* e della *Gloria*), è intertestualmente la vergine inconsapevole tebana con il libro dei tragici in mano, accanto al cui peplo «rosseggia l'insidiosa porpora distesa da Clitemnestra», come si legge nelle dritte sceniche di Stelio Effrena a Foscari, che dovrà rappresentarla, ma anche la Nike alata. Numerose le citazioni intertestuali: *La Città Morta* muta il titolo in *La Vittoria dell'Uomo*, la tragedia cui attende Stelio ne *Il Fuoco*, l'opera destinata, nel suo sogno superomistico, ad essere perfetta fusione di musica, parola e azione scenica, destinata a superare il *Wort-Ton-Drama* wagneriano (ma *La città morta* non ebbe mai musica, pur essendo stata ridotta a libretto dal poeta nel 1910). La Nike della cieca è una figura ritratta, nella terza scena del primo atto, nel desiderio di un volo divino, di quella stessa morte per impiccagione (la statua della Nike è mutila nella testa) che si diede Antigone murata viva:

τὴν μὲν κρεμαστὴν αὐχένος κατείδομεν,  
βρόχῳ μιτώδει σινδόνης καθημμένην [...]

scorgemmo lei appesa per il collo  
stretta da un laccio ritorto di lino [...]  
(Sofocle, *Antigone*, 1221-22)

La cieca così la rievoca:

Ho udito un giorno Alessandro dirti che somigliavi alla Vittoria che si dislaccia 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 aerea senza termine [...] Alessandro diceva che l'impazienza del volo era diffusa in tutte le pieghe della tunica e che nessun'altra immagine rappresentava più vivamente il dono della celerità divina. [...].

Ebe-Nike s'invola per impiccagione in Sofocle, per acqua in D'Annunzio (il tema della morte per acqua riaffiorerà gigantesco in *The Waste Land* di T.S.Eliot, sull'onda di una concentrazione europea di motivi che dovettero affascinare lo stesso abruzzese – il ritualismo religioso di Stravinsky in *Le Sacre du Printemps* e della sinfonia wagneriana).

Blanchemarie-Hébé, alias Nike alata nell'accesa fantasia dannunziana, ricorre intertestualmente nei versi di *Maia*, coevi alla correzione onomastica per l'edizione francese del 1903, versi in cui il poeta esprime il suo rammarico per non aver chiamato 'Ebe' la sorella lì data a Cassandra:

Ma te, o Micene, s'io torni,  
guarderò di lontano.  
Ahi troppo vivesti tu meco  
nel sogno coi truci tesori  
de' tuoi sepolcri e agitasti  
le mie vigilie, quando

al fulvo usignolo nomato  
 Cassandra io diedi una pura  
 sorella; che forse nomarsi  
 dovea col tenue nome  
 di Ebe giovinetta celeste!  
 Spoglia tu sei del metallo  
 funebre, ma io ti profusi  
 la sua grande chioma tutt'oro.  
 Ella ne ammanta e irraggia  
 la Fonte Perseia ove bevve  
 la morte: vi tremola e piange  
 la polla per entro in eterno.  
 Così la vede il mio sogno.  
 Giova, o Atride, che ne sien certe  
 queste mie pupille mortali?  
 (*Ebe alla Fonte Perseia*, XII, 4201-4221).

Nel dramma i capelli disciolti della vergine fluiscono «come un'onda copiosa», come un torrente giù per la veste di Anna, un torrente pieno di fiori. Sulla scia della rielaborazione dei rapidi appunti odeporici dello stesso D'Annunzio, delle relazioni di viaggio di Scarfoglio (*La crociera della Fantasia nel mare Egeo*, in particolare l'articolo apparso sull' «Illustrazione Italiana», 16 agosto, 30 agosto e 6 settembre 1896 relativo alla visita a Micene), degli appunti del giornale di viaggio di Boggiani, delle leggende micenee descritte da Pausania (pregnante nell'economia del testo drammatico dannunziano quella della fonte Perseia, ricavata dal volgarizzamento di Sebastiano Ciompi della *Grecia* di Pausania), della trasposizione degli episodi mitici delle *Coefore* eschilee (nel primo episodio delle *Coefore* il coro racconta a Oreste che la madre Clitemnestra ha sognato di partorire un serpente il quale, mordendo la sua mammella, si nutriva di latte e di sangue), della rievocazione dell'esalazione dei sepolcri nell'*Agamennone* di Leconte de Lisle e dello stesso topos nel *Pélleas et Mélisande* di Maurice Maeterlink (III, III), del resoconto di Schliemann sul ritrovamento delle steli funerarie, della visione di Antigone che per Alessandro «non è così bella e grande quando conduce per la mano Edipo o quando va al supplizio» e che vorrebbe ascoltare l' «invocazione alla luce» di Elettra attraverso il canto di Bianca (con esplicito richiamo all'*Elettra*, vv. 86-120), si consuma l'orrore della scoperta di Leonardo alla fine del primo atto: quindici cadaveri intatti, da per tutto una profusione di cose d'oro, il più fulgido tesoro che la Morte abbia adunato nell'oscurità della terra. Sono i cadaveri di Agamennone, Eurimedone, Cassandra e del seguito regale avvolti da una magnificenza inaudita (diademi, anelli, piastre lavorate in forma di fiori, di foglie, d'insetti, di conchiglie, di polpi, di meduse, di stelle, cacce di leoni e di pantere, cesellate su le lame delle spade e delle lance, pettini d'avorio, braccialetti, fermagli, suggelli, scettri, caducèi): una teoria di ori che si dilegua nella luce sfolgorante e nella polvere. Nelle parole di Alessandro pesa la 'maledizione degli Atridi' su Leonardo: i morti che l'archeologo ricerca con quella stessa frenesia barbarica che Stelio attribuisce a Schliemann ne *Il Fuoco*, nel racconto dell'operazione Schliemann a Troia, Argo e Micene che l'artista rilascia a Daniele Glauro, pare si rianimino dentro di lui con quello stesso soffio loro infuso da Eschilo nell'*Orestide*, «percossi senza tregua dal ferro e dalla face del loro Destino» (I, IV). Le scelte linguistiche di D'Annunzio echeggiano ampiamente la rilettura dell'*Orestide* di Saint-Victor, scelte che il poeta non confina a questo dramma greco, ma che lima e ripropone nel dettato poetico superomistico de *Le Vergini delle rocce* e in *Maia*: «Fuma dalle fenditure di quel suolo un vapor febbrile che opera sul sangue di certi uomini come

un filtro, producendo una specie di demenza eroica dissimile ad ogni altra» (*Tutte le opere: Prose di romanzi*, vol. II, Milano, 1968, p. 412); «erompe il furor degli Atridi,/propagansi l'odio fraterno/e la libidine incesta/e l'ebrietà dell'eccidio/e i singulti e gli ululi e i lagni/che trae dalle fauci umane/la cieca percossa del Fato» (*Ippodamia*, VIII, 2209-2215), con maggiore evidenza eschilea sul piano lessicale.

La scoperta e l'enumerazione dei tesori micenei ricalca, nella quasi totalità dei casi, le relazioni di Schliemann e di Saint-Victor, ma Eschilo era sicuramente sul tavolo da lavoro di D'Annunzio, giacché in più luoghi il testo moderno è un centone di passi eschilei, quando non si tratti addirittura di calchi: in particolare, Leonardo attribuisce a Cassandra calchi eschilei («il fiore del bottino»: «αὐτὴ δὲ πολλῶν χρημάτων ἐξαίρετον/ἄνθος[...]», *Agamennone* 954-955; oppure «aspetto di fiera presa di recente»: «[...] τρόπος δὲ θηρὸς ὡς νεαίρετου», *Agamennone* 1063).

Nel secondo atto confluiscono, sia pure su base classica, motivi romantici e tardoromantici europei: Alessandro, marito di Anna, rivela a Bianca il suo amore. La donna per la quale «l'abisso del tempo si colma» (II, I) è l'incarnazione della Bellezza e della Poesia eternatrici, racchiude il lume ideale del Parnaso nella splendida anafora delle tappe odeporiche dalla Puglia a Delfo (il poeta rielabora Swinburne, nella versione francese in prosa lineare di Gabriel Mourey). L'estasi poetica di Alessandro trasfigura Bianca in una sorta di Magna Mater pre-ellenica, in cui si riconoscono antichissimi culti mediterranei e la potenza dei versi di John Keats in *Ode on a Grecian Urn* («Beauty is truth, truth beauty, - that is all/Ye know on earth, and all ye need to know»):

Voi avete profundata la vostra anima nel Mistero e nella Bellezza, voi avete bevuta la poesia alle più remote origini [...] Dovunque rimanesse il vestigio dei grandi miti o un frammento delle immagini belle in cui la stirpe eletta trasfigurava le forze del mondo, ella passava con la sua grazia animatrice camminando per le lontananze dei secoli leggera come chi per una campagna seminata di rovine segue il canto degli usignoli [...].

Il monologo di Leonardo (II, IV) – la rivelazione dell'incesto ad Alessandro – è una *climax* tutta decadente di torbidi languori: nella tragedia greca la *contaminatio* è la causa scatenante a monte, il 'non detto' del lessico tragico, la cellula impazzita che origina l'atto tragico (si pensi a *Edipo re* di Sofocle); in D'Annunzio essa appartiene al dominio della parola, della parola decadente:

«Il mio sangue scorreva senza turbamento [...]. Io ho vissuto come in un vóto: non ho tremato se non per la bellezza delle statue che ho dissepolte [...]. Ora, immagina uno che inconsapevole beva un tossico, un filtro, qualche cosa d'impuro che gli avveleni il sangue [...]. E, mentre sorridi, un pensiero subitaneo e involontario ti attraversa lo spirito: un pensiero torbido di cui tutto il tuo essere ha un fremito di repugnanza [...] nulla, nulla valeva a dominare l'orribile febbre, a interrompere almeno per qualche istante la demenza scellerata [...]. E la mia volontà scoteva la mia anima misera, per liberarla dal male, col ribrezzo violento e col terrore folle di colui che scuote la sua veste ove s'è nascosto un rettile. [...]. E, quando le sue mani calme mi toccavano, tutte le mie ossa tremavano e s'agghiacciavano, e il mio cuore s'arrestava, e la mia fronte si bagnava di sudore, e la radice dei miei capelli diveniva sensibile come nella paura della morte [...]. Se la luce era spaventevole, il buio era più spaventevole ancora: il buio che è tiepido di soffici, il buio che dà le allucinazioni e i delirii [...]. Mi risveglio sbigottito come dopo la colpa, con tutta la carne contratta dall'orrore, non sapendo più s'io abbia sognato o se io sia ancor caldo del delitto, più stracco di prima, più misero di prima, con l'odio della luce – io che ho spavento del buio! – con l'istinto di tenere il capo curvo e lo sguardo a terra come il brutto [...].» (II, IV).

L'atto terzo, decisamente più mediocre nell'economia drammatica e drammaturgica, come dimostra la reazione del pubblico italiano alla prima milanese, è una riscrittura suggestiva sì, ma non originale, di fonti: la siccità che devasta l'Argolide è scongiurata da quotidiane processioni alla cappella del profeta Elia (notizia riportata da Schliemann); «le selci sono secche e sbiancate come le ossa dei morti» (III, I), l'Inaco è arso e diventa scenario della favola eschilea della ninfa Io e delle Danaidi (D'Annunzio rielabora lacerti del *Prometeo incatenato* e delle *Supplici* di Eschilo, ma la mediazione è francese); la scena seconda – dialogo fra Anna e Leonardo – è il manifesto del superuomo, di certo non paragonabile ai manifesti de *Il Piacere* o de *Le Vergini delle Rocce*, illanguidito, depauperato dal ricorso a Swinburne e Maeterlink. La scena terza dell'atto terzo ripropone un altro stralcio dell'*Antigone* (di particolare evidenza, per la prassi traduttiva del D'Annunzio, i versi 823-833): si tratta, questa volta, di un mirabile esempio di resa dal greco, per l'uso di preziosismi sintagmatici in direzione metonimica («inviluppò la germinazione lapidea», «ma sempre coi lacrimanti occhi bagna quei gioghi»). Il poeta riprende anche l'efficace icona, pittorica e verbale, della *kalokagathia*, principio ispiratore della grande tradizione scultorea classica: l'irrevocabile fissità della pietra, in cui Zeus trasforma Niobe la frigia perché ha peccato di *hybris* nei riguardi di Latona, si sposa alla doppia metafora, vegetale ed equorea, del germoglio e del pianto diretto. E con mirabilissima tecnica indiziaria, poco prima Anna aveva parlato a Bianca del miracolo delle statue delle fontane, inerti e fluide. Il miracolo scultoreo dell'arte greca, com'è noto, nasce dalla contemplazione olimpica di corpi fissi in movimento.

«Il successo, mediocre nel secondo atto, si riscaldò toccando l'apice nel quarto. L'ultima scena, in cui la cieca, mentre il marito fugge, brancola disperatamente non riuscendo a seguirlo e grida *Bon Dieu, rendez moi la lumière*, fu seguita da grande ovazione [...]»

Così il corrispondente parigino del «Corriere della Sera» commentò la serata (articolo del 22-23 gennaio 1898, in L. Granatella, *Arrestate l'autore! – D'Annunzio in scena*, vol. I, Roma 1993, 148-149). La scena del quinto atto è difatti unica: i mirti vigoreggiano fra gli aspri macigni dell'avvallamento fra il minor corno dell'Eubea e il fianco inaccessibile della cittadella; l'acqua della fonte Perseia freme in una conca dalle scaturigini perenni; sul margine della fonte è disteso il cadavere di Bianca Maria. La scena è sofoclea e attinge a livelli di altissima catarsi espressiva ed emozionale:

Le vesti bagnate le aderiscono al corpo; i capelli pregni d'acqua le fasciano il volto in guisa di larghe bende; le braccia sono distese lungo i fianchi; i piedi sono congiunti come quelli delle statue sepolcrali giacenti su le arche.

Il miasma è stato espulso, l'orrenda maledizione incestuosa viene dissolta dalla morte per acqua, la chiaroveggente cecità del mito diventa realtà della luce per Anna che riacquista la vista.

Certamente i ritrovamenti di Schliemann dovettero colpire e non poco la fantasia del Vate, che coniugò il tema della maledizione dei Pelopidi – novelli attori del suo dramma – con quello *fin de siècle* dell'incesto e della morte per acqua, peraltro adombrato nella storia di Umbelino e Pantera ne *Le Vergini delle rocce*.

Maria Milva Cappellini, che ha curato una pregevolissima edizione critica de *La Città Morta* per Mondadori, commenta l'«agone» catartico che il Vate intrattiene con i tragici greci:

Letti in questa chiave, i brani delle antiche tragedie inserite nella *Città Morta* possono assolvere a una funzione strutturante e programmatica, rispecchiando la vicenda e insieme prefigurandone la conclusione: si pensi solo all'iniziale Coro di Eros nell'*Antigone*, che in un tempo allude al tema dell'incesto, implica il legame fraterno, anticipa il motivo dell'invincibilità dell'amore – motivo che sarà al centro del monologo di Alessandro nella prima scena del secondo atto – e, infine, precorre la morte della vergine Bianca Maria. «Come nell'anima della vergine», scrive a Hérelle nel novembre 1896, «così nel dramma l'errore del Tempo' è abolito». E Agamennone e Cassandra, come Anna e Leonardo, sono anch'essi *dramatis personae*.

L'errore del Tempo si abolisce, aggiungiamo, si abolisce soprattutto grazie a processi di assimilazione e di contaminazione delle fonti, che sono plausibilissimi nel parnassianesimo decadente e che accomunano la genesi di prosa, poesia e dramma, sicché, e cito sempre da Cappellini, «la distanza tra il mito classico e la moderna vicenda di passione e inquietudine si colma anche leggendo i classici tradotti da un parnassiano, anche associando dati da straniato catalogo archeologico a lacerti dalle liriche crudeli di Algernon Charles Swinburne».