

D'ANNUNZIO MUSICO IMAGINIFICO

Atti del Convegno internazionale di studi

Siena, 14-16 luglio 2005

CHIGIANA

VOL. XLVII

D'ANNUNZIO  
MUSICO IMAGINIFICO

Atti del Convegno internazionale di studi

Siena, 14-16 luglio 2005

a cura di

ADRIANA GUARNIERI – FIAMMA NICOLODI – CESARE ORSELLI



Firenze  
Leo S. Olschki  
2008

*Tutti i diritti riservati*

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
www.olschki.it

ISBN 978 88 222 5771 0

## INTRODUZIONE

Nel luglio del 2005, durante la 62<sup>a</sup> Settimana musicale senese, la Fondazione Accademia Musicale Chigiana fece eseguire, nella Chiesa di Sant'Agostino a Siena, *La ville morte*, opera in quattro atti su libretto di Gabriele d'Annunzio, musicata da Nadia Boulanger (1887-1979) – compositrice e, soprattutto, celebre didatta (tra i suoi allievi americani ci limiteremo a citare Aaron Copland, Elliott Carter, Roy Harris, Leonard Bernstein, Daniel Barenboim) – insieme con il suo compagno Stéphane-Raoul Pugno (1852-1914). A Mauro Bonifacio era stata affidata dal direttore artistico della Chigiana, Aldo Bennici, l'orchestrazione per piccola orchestra dello spartito originale, steso dagli autori nella versione definitiva per la stampa (mai realizzata) e corrispondente alla partitura dell'opera strumentata per grande orchestra, oggi disponibile solo parzialmente: un lavoro situabile grosso modo a metà strada fra la musica del tardo romanticismo francese e *Pelléas et Mélisande* di Debussy.

In coincidenza con l'esecuzione de *La ville morte* ebbe luogo a Siena, tra l'Aula Magna Storica dell'Università e Palazzo Chigi Saracini (14-16 luglio 2005), un Convegno internazionale di studi, di cui si riproducono gli Atti (precisiamo che per questioni di uniformità editoriale sono stati sacrificati gli a capo nelle citazioni e, nei saggi contenenti carteggi o porzioni di essi, i luoghi dei mittenti e dei destinatari, cui alcuni, ma non tutti, avevano fatto cenno).

Nella sterminata letteratura critica dannunziana gli studi sul rapporto del Poeta con la musica hanno conosciuto due fasi distinte. Una musicologia italiana decisamente antidannunziana aveva abbandonato, con poche eccezioni, l'argomento al saltuario interesse della critica letteraria fino all'incirca agli anni Ottanta del Novecento. Caduto successivamente il pregiudizio di una presenza musicale dannunziana ampia ma superficiale e tutta devoluta alla pubblicità e al guadagno, negli ultimi trent'anni i musicologi hanno cominciato a manifestare interesse per il ruolo del d'Annunzio librettista e del d'Annunzio formidabile promotore di cultura musicale; affiancando i letterati, i quali contemporaneamente hanno cominciato a indagare con maggior cura gli esiti "musicali" della sua prosa e della sua poesia. Sono comparse così, a partire

RICCIARDA RICORDA

TRA IL FUOCO E LA BEATA RIVA:  
D'ANNUNZIO, CONTI E LA CITTÀ MORTA

*La città morta* mi fu letta da Gabriele d'Annunzio medesimo, in Assisi, in una stanza d'albergo, dalla quale appariva tutta la valle di Santa Maria degli Angeli, e la corona di antiche città edificate in cima alle colline che la circondano, come un vasto anfiteatro. La grande vallata popolata d'ulivi, si svolgeva armoniosa e calma ai due lati del Tescio, il torrente che la percorre e la solca con una inaudita violenza di at-torcimenti. E dietro le spalle del lettore seduto accanto alla finestra, m'appariva, come il natural fondo della tragedia, quella pace quasi di preghiera, interrotta da quella forza impetuosa ed irresistibile. E, su quel fondo, curvate dal soffio della fatalità, passavano le cinque creature tragiche, viventi, come l'arte sa far vivere i suoi figli, dopo averli sottratti al regno della nascita e della morte.<sup>1</sup>

Così Angelo Conti chiude, sul «Marzocco», un intervento sull'opera dell'amico Gabriele, ancor prima della sua pubblicazione presso Treves; da esteta qual è, si rivela attento a collocare l'esperienza dell'ascolto su un adeguato sfondo naturale, che gli consente anche di evidenziare, in termini poetici, due elementi portanti del dramma: in primo luogo, una caratterizzazione del personaggio tragico fondata su un'intuizione originale della persona umana, e, in particolare, con le parole di Giovanni Getto, «dei legami che oscuramente la prolungano nella vita della natura e con essa misteriosamente la identificano», a segnalare un'arte tragica in grado di recuperare il rapporto con la natura che rendeva perfetta la tragedia greca; in secondo luogo, la capacità dell'arte di abolire «l'errore del tempo»: strumento essenziale di tale attitudine essendo il ricorso al mito, l'eterno ritorno, nell'apparente divenire della storia, degli archetipi mitici.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ANGELO CONTI, «*La città morta*», «Il Marzocco», III, 4, 23 gennaio 1898, rist. in GIANNI OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992 («Civiltà letteraria del Novecento. Saggi», 53), p. 164.

<sup>2</sup> PIETRO GIBELLINI, *Introduzione*, in GABRIELE D'ANNUNZIO, *Fedra*, a cura di Id., Milano, Mon-

Si tratta di un'idea centrale nell'estetica di Conti che, in questi anni, appare impegnato nella progettazione di un'arte nuova, destinata a trovare il proprio fulcro nella produzione teatrale, alla ricerca di un "nuovo" saldamente radicato nell'antico, in una gremità additata come unico modello possibile per il futuro.

Proprio questa progettazione e, in particolare, la riflessione sul tragico, costituiscono una delle aree di maggior tangenza tra d'Annunzio e Conti: le medesime idee circolano infatti nei testi dei due amici, dagli articoli di giornale alle interviste, fino ai volumi "paralleli" del 1900, *Il fuoco* e *La beata riva*,<sup>3</sup> a testimoniare un continuo, fitto dialogo tra i due, destinato a evidenziare accordi e consonanze, scambi di idee e di riferimenti, ma anche a far emergere divergenze, fino a una crescente divaricazione dei rispettivi cammini.

Può essere utile ricordare preliminarmente qualche dato: Conti aveva conosciuto d'Annunzio, di tre anni più giovane di lui, nato nel 1860, nella Roma bizantina degli anni Ottanta, ove lo incontrava nelle redazioni dei giornali e nei cenacoli degli artisti, che entrambi praticavano. Lo frequenta poi più intensamente a Venezia, dove passa due anni, dal 1894 al 1896, lavorando presso le Gallerie veneziane e insegnando storia dell'arte: si tratta di un soggiorno importante, durante il quale coltiva amicizie di rilievo, da Mariano Fortuny a Eleonora Duse, e destinato a lasciare in lui un solco profondo, oltre a propiziare la genesi della *Beata riva*, le cui date di ideazione e stesura sono singolarmente contigue a quelle della composizione del *Fuoco* – da un primo progetto nel 1895 alla conclusione nel 1898-99 – e intrecciate a quelle della *Città morta*.<sup>4</sup>

dadori, 1986, p. 19; le parole di Giovanni Getto provengono dal saggio «La città morta», «Lettere italiane», XXIV, 1, gennaio-marzo 1972, ora in ID., *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976 («Aretusa», 35), p. 172.

<sup>3</sup> Entrambi pubblicati da Treves.

<sup>4</sup> Il manoscritto autografo della *Beata riva*, conservato nel Fondo Conti presso l'Archivio contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, porta gli estremi della stesura «Pontassieve, ottobre 1897-Firenze, novembre 1898», ma un primo sintetico progetto dell'opera risale al 1895: ELISABETTA JURCEV, *Nota filologica*, in CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000 («Saggi Marsilio»), p. 113. La complessa storia compositiva ed editoriale del *Fuoco*, a partire dal primo accenno a un «romanzo veneziano» nell'ottobre 1894, è ora ricostruita da Niva Lorenzini nelle *Note* al romanzo, in D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, II (a cura di Niva Lorenzini), Milano, Mondadori, 1989 («I Meridiani»), pp. 1177-1190. Anche il primo accenno alla *Città morta* si trova nel 1895, mentre già all'inizio del 1896 l'autore inizia a pensare alla rappresentazione: si vedano le lettere a Georges Hèrele in data 23 settembre 1895 e febbraio 1896 in *Gabriele D'Annunzio à Georges Hèrele: correspondance*. Introduction, traduction et notes de Guy Tosi, Paris, Denoël, 1946, pp. 254-257 e 271-274 e GETTO, *Tre studi sul teatro*, cit., pp. 166-167. Le lettere di d'Annunzio e a d'Annunzio sulle prime messe in scena delle sue opere teatrali sono ora raccolte da VALENTINA VALENTINI, in *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992 («Letteratura»), pp. 108-166.

A quest'altezza temporale, una serie di fattori aveva condotto l'interesse dei due amici a convergere sul teatro; nel caso di Conti, è importante la collaborazione al «Marzocco», intensificatasi proprio in questi anni: collaborazione che lo porta ad accentuare la componente "militante" del suo estetismo e lo rende partecipe dell'attenzione che gli intellettuali della rivista fiorentina riservano proprio al teatro, inteso come mezzo privilegiato di comunicazione con il pubblico.<sup>5</sup> È forte, inoltre, l'influenza dell'amica Eleonora Duse, assiduamente frequentata in questo periodo,<sup>6</sup> e sensibile l'impressione suscitata dall'apertura del teatro di Orange, in Provenza, con i suoi spettacoli *en plein air*, di impostazione classica e intesi come feste sacre. Si era trattato di un'esperienza rilevante, com'è noto, anche per d'Annunzio, che vi aveva visto confermata la tesi nietzscheana dell'origine del dramma dal ditirambo da un lato, un'ipotesi di rinascita teatrale animata dalle medesime esigenze che erano state alla base dell'esperimento wagneriano, ma trasposte in ambiente mediterraneo dall'altro: idee che sono illustrate nell'importante articolo del 1897, *La rinascenza della tragedia*, e a cui si affianca anche il progetto di un teatro all'aperto da collocarsi ad Albano, per rappresentarvi una nuova drammaturgia, lontana dalle "bassezze" della contemporanea produzione teatrale.<sup>7</sup>

Alla *Città morta* spetta uno spazio importante, al centro di tale problematica: Conti non perde occasione di identificarvi l'esempio del rinnovamento che andava auspicando per l'arte, d'Annunzio per parte sua vi si riferisce ampiamente nel *Fuoco*, in una serie di autocitazioni che la presentano, con un rovesciamento della prospettiva, come opera in gestazione; ma il dialogo a distanza tra i due amici sul dramma era iniziato già in precedenza. Così, lo scrittore aveva ragguagliato il critico in merito al procedere della composizione del

<sup>5</sup> Sul concetto di teatro coltivato nella Firenze del «Marzocco», si veda OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo, Minerva Italica, 1979 («Saggi e ricerche di lingua e letterature italiana», 15), pp. 386-390.

<sup>6</sup> Si rimanda a DONATELLA FEDELE, *La Divina e il Dottor Mistico. Lettere di Eleonora Duse ad Angelo Conti*, «Critica letteraria», XXVIII, 107, fasc. II, 2000, pp. 297-333.

<sup>7</sup> D'ANNUNZIO, *Nell'Arte e nella Vita. La rinascenza della tragedia*, «La tribuna», 2 agosto 1897, ora in ID., *Scritti giornalistici 1889-1938*, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003 («I Meridiani»), pp. 262-265; si vedano inoltre le interviste a Mario Morasso, *Un colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Gazzetta di Venezia», 18 ottobre 1897, «L'Illustrazione italiana», 31 ottobre 1897 e ad Angiolo Orvieto, *Il teatro di festa. Colloquio con Gabriele d'Annunzio*, «Il Marzocco», II, 45, 12 dicembre 1897. I tre interventi si leggono ora anche in VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, cit., pp. 78-88; la studiosa, nel medesimo volume, propone vari riferimenti anche alla teorizzazione contiana. Per ulteriori approfondimenti su questa problematica, tra d'Annunzio e Conti, mi permetto di rimandare a RICCIARDA RICORDA «L'Antico come futuro», in EAD., *Dalla parte di Ariete. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma, Bulzoni, 1993 («Biblioteca di cultura», 479), pp. 93-147, con relativi rinvii bibliografici.

testo, quasi ne fosse un destinatario privilegiato; il tono fortemente emotivo della missiva che gli invia nel 1896 sembra testimoniare il grado di coinvolgimento nel progetto riconosciuto all'amico:

Io ho un desiderio grandissimo di rivederti e di parlar teco. Ho da darti qualche gioia: forse una grande gioia. Da alcune settimane ho interrotto *Il Fuoco* (dove tu vivevi sotto il nome di Daniele Fauro) e ho ripreso il drama. Forse in questo mese lo terminerò. Non so dirti qual torrente di bellezza trascini il mio spirito verso la Purificazione finale. Credo che tu ne sarai ebro. Sono riuscito ad abolire il Tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti. Vedrai, vedrai.<sup>8</sup>

Si tratta di una lettera assai nota e importante, poiché d'Annunzio vi individua uno dei nuclei fondamentali della tragedia, quell'eterno ricorrere di archetipi mitici, di conflitti immutabili sotto l'apparenza del divenire, cui si è già accennato: tema fondamentale anche per Conti, già a partire dall'importante opera del 1894 dedicata a *Giorgione*,<sup>9</sup> ma un secondo elemento merita di essere segnalato nelle righe dannunziane, e cioè la sottolineatura dello slancio dello spirito dell'autore verso la purificazione finale, caposaldo dell'interpretazione che Conti andava sostenendo in riferimento alla produzione dell'amico, non senza l'intenzione di esercitare una discreta pressione su di lui, per orientarlo appunto in tale direzione.

Già dai primi articoli sulla «Tribuna», per passare attraverso gli interventi sul «Marzocco» e giungere infine alla *Beata riva*, il «Dottor Mistico» punta infatti ad accreditare una lettura sostanziosa dell'opera dannunziana, inquadrandola nella prospettiva di un estetismo non contaminato da elementi praticistici o da implicazioni superomistiche e oratorie e individuandovi un itine-

rario, significato nelle vicende dei personaggi, dal peccato e dalla colpa alla redenzione, attraverso la sofferenza e il dolore: lettura che gli consente, d'altro lato, di verificare nell'opera di un artista contemporaneo quel cardine fondamentale della sua estetica, che è il valore catartico dell'arte, concetto, nel suo caso, di esplicita matrice schopenhaueriana.

Esemplare, in questa direzione, appare a Conti proprio *La città morta*: lo sottolinea nel già ricordato intervento marzocchino<sup>10</sup> e lo ribadisce in modo definitivo in un lungo saggio inedito sui drammi dannunziani, conservato presso gli Archivi del Vittoriale e pubblicato da Gianni Oliva, che lo colloca nel 1899; dopo aver esordito affermando perentoriamente che «l'idea che domina in tutta la recente opera drammatica di Gabriele d'Annunzio e si manifesta anche nei precedenti suoi libri di prosa, è la salvazione e la purificazione dall'errore e dalla colpa, per mezzo del dolore e della bontà semplice della natura», verifica infatti il suo assunto appunto sulla *Città morta*.

In questa tragedia, mentre vediamo il fato assediare e chiudere come in un cerchio di ferro i personaggi, e il cerchio stringersi ad ogni loro atto, ad ogni moto del loro animo, vediamo in pari tempo l'anima materna vincere ad un tratto l'antica fatalità [...], e riacquistare l'intuizione serena della natura che prima la spingeva verso la colpa. [...]. Il delitto al quale Leonardo è stato trascinato dal suo delirio lucido, è un atto disperato di una profonda significazione morale, è l'ultimo scampo, è la salvezza ottenuta per mezzo del dolore e del sacrificio, seguendo la terribile via, il δευτερος πλοῦς, indicata da Arturo Schopenhauer. La *Città morta* che esprime, come ho già detto, la sconfitta dell'antico destino, canta la libertà e la purificazione, ed è quindi la prima parola del dramma rinnovellato.<sup>11</sup>

Indicata nella tragedia la prima realizzazione di un'arte nuova, Conti sottolinea poi come la sua originalità la allontani fortemente dal modello di teatro realistico dominante sulle scene contemporanee e la destini a una duplice, divaricata ricezione: da un lato, all'incomprensione dei critici di professione, incapaci di capire che «l'opera d'arte non si fonda mai sull'osservazione diretta della realtà esteriore, ma *sempre, in tutte le forme artistiche, nasce da una vi-*

<sup>10</sup> «Null'altro egli infatti ha voluto rappresentare [...] se non il modo onde la maggior forza della natura, Eros invincibile, sceglie le sue vittime e le colpisce e non le abbandona se non quando la volontà medesima dell'individuo, con un prodigioso mutamento, le trasforma in uno stato di redenzione e di purificazione, che segna la fine stessa della loro esistenza terrena»: CONTI, «*La città morta*», cit., p. 162. Per una recente, suggestiva lettura della drammaturgia dannunziana, che ne individua l'«epicentro» proprio nel «problema del male»: UMBERTO ARTIOLI, *Tragedia greca e cosmo medievale: la «Città morta» come dramma dell'io*, in ID., *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Bari-Roma, Laterza, 1995 («Biblioteca di cultura moderna», 1076), pp. 81-121.

<sup>11</sup> CONTI, *I drammi di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 397-398.

<sup>8</sup> In data 13 ottobre 1896: si legge in *Lettere ad Angelo Conti*, a cura di Ermindo Campana, «Nuova Antologia», LXXIV, 401, gennaio 1939, p. 21. A testimoniare la consonanza e il fitto scambio di idee tra i due amici sul comune progetto di rinnovamento del teatro, si vedano anche la lettera XXXIII (senza data, ma collocabile nel 1899, *ivi*, p. 26), in cui d'Annunzio chiede al critico una recensione in difesa del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, suggerendogli anche la traccia da seguire (che Conti puntualmente svilupperà nell'articolato discorso *I drammi di Gabriele d'Annunzio*, in OLIVA, *I nobili spiriti*, cit., pp. 401-402) e le lettere XLVI (1906, in *Lettere ad Angelo Conti*, cit., p. 31) e XLVII (13 gennaio 1907, *ivi*, pp. 31-32), nella prima delle quali gli propone di scrivere qualche pagina da premettere a *Più che l'amore*, mentre nella seconda gli comunica di averlo fatto lui stesso, ma riprendendo alcune parti non soddisfacenti prefazione inviategli dall'amico (si riferisce all'importante discorso indirizzato a Vincenzo Morello, *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade*, premesso a *Più che l'amore*, in D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, I, Milano, Mondadori, 1964<sup>8</sup>, pp. 1067-1097).

<sup>9</sup> Non a caso a proposito del *Parsifal*, Conti, in *Giorgione* (Firenze, Alinari, 1894, p. 43) aveva scritto: «Il passato si fa presente, e l'uomo si riconosce nei dolori sofferti dagli altri uomini nei tempi più lontani».

sione per giungere ad una invenzione»<sup>12</sup> – e qui cade in taglio il nome dell'amato Richard Wagner; dall'altro, all'intima consonanza con una richiesta del «popolo sempre giovine e sempre nuovo», con un «segreto comando della moltitudine», la quale è in attesa di un dramma nuovo che non può fondarsi se non sul ritorno all'antico.

Ancora più interessante quanto Conti aggiunge, poche righe più avanti, in merito alle modalità di tale recupero: assolutamente consapevole dell'immensa «differenza dei tempi», egli sottolinea come d'Annunzio non sia partito «da ciò che forma l'essenza dell'antica rappresentazione tragica, quanto da ciò che costituiva la bellezza e il fascino dell'edificio tragico stesso, l'elevazione dell'elemento lirico, la disposizione euritmica delle sue parti, il sentimento musicale espresso con la struttura e la divisione dei periodi, con una armoniosa successione di pause e di suoni».<sup>13</sup>

L'originalità del discorso del «Dottor Mistico» deriva proprio dalla sua focalizzazione sulle strutture formali del modello ellenico: questa problematica è affrontata in modo esauriente, oltre che nell'intervento appena citato, in altri due ampi saggi che si situano ancora tra la primavera del 1898 e il 1899, per trovare poi un assestamento definitivo nella *Beata riva*. Si tratta di studi complementari, in quanto ciascuno affronta un diverso aspetto della tematica: *La tragedia antica*, comparso sul «Marzocco» nel 1898, affronta il discorso da un punto di vista prevalentemente tecnico; *Il teatro futuro*, pubblicato in «Flegrea» del marzo 1899,<sup>14</sup> apre a nodali questioni di destinazione e di contenuti; infine, ne *I drammi di Gabriele d'Annunzio*, l'analisi della drammaturgia dannunziana offre il campo privilegiato di esemplificazione.

Numerosi gli spunti rilevanti in ciascuno dei tre interventi, che non sarà il caso di ripercorrere dettagliatamente in questa sede: ma varrà la pena di ricor-

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 398; il corsivo è originale. Per le reazioni di critici e pubblico alle prime rappresentazioni dell'opera, si vedano le recensioni ora raccolte da Laura Granatella in «Arrestate l'autore!». *D'Annunzio in scena. Cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Roma, Bulzoni, 1993, I, pp. 135-195; VALENTINI, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993 («Biblioteca teatrale», 80). Significativo l'intervento di Capuana, «La città morta», «Natura e Arte», 1 maggio 1898 (si legge ora in LUIGI CAPUANA, *Su d'Annunzio*, a cura di Angelo R. Pupino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, «Letteratura Testi», 2, pp. 101-108).

<sup>13</sup> CONTI, *I drammi di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 401; già nel saggio sul «Marzocco» («La città morta», cit., p. 163) Conti aveva sottolineato «la meravigliosa architettura della *Città morta* semplice nella ricchezza delle sue parti, svolgentesi con precisione e con nobiltà mirabili nello spazio chiuso delle tre unità aristoteliche».

<sup>14</sup> CONTI, *La tragedia antica*, «Il Marzocco», III, 4, 27 febbraio 1898 (si legge ora nella sezione *Documenti* curata da Giancarlo Lancellotti, nella citata, recente edizione della *Beata riva*, pp. 154-158); *Il teatro futuro*, «Flegrea», 5 marzo 1899, pp. 231-245.

dare qualche aspetto più pertinente al nostro discorso; così ne *La tragedia antica* merita di essere segnalata la conoscenza che Conti dimostra degli studi del tempo nel campo della metrica antica e della musica greca: i riferimenti sono al monumentale trattato di Roszbach e Westphal, agli studi di Paul Masqueray, agli esperimenti del Gevaert:<sup>15</sup> nome, quest'ultimo, che tornerà anche nel *Fuoco*, in una dinamica di scambi e suggerimenti di lettura di non facile ricostruzione, poiché d'Annunzio avrebbe potuto risalirvi anche direttamente. Tuttavia, come in molti altri casi, si può ipotizzare che il «Dottor Mistico» abbia contribuito a orientare il più famoso amico verso letture cui egli era giunto con qualche anticipo di date.

Di primario interesse, in questo studio, anche l'identificazione della simmetria che caratterizzava il dramma antico, segnalata non solo sul piano dei suoni, ma anche su quello di pensieri e immagini, di cui garantiva l'eccellenza: principio compositivo fondamentale, destinato a rilevanti sviluppi nella *Beata riva*, e, ancora di più, nella concreta prassi scrittoria dannunziana.

Nel *Teatro futuro* lo «spettacolo della tragedia antica» è sottoposto a un secondo livello d'analisi, che attiene al piano del contenuto gnoseologico: si tratta, secondo Conti, di restaurare nel presente, che vive nella contingenza, l'eternità del mito, innestandolo in una cultura diversa da quella che lo aveva prodotto e abolendo «l'errore del tempo»; tematica, si è già visto, centrale proprio nella *Città morta* e che si chiarisce ora ulteriormente non essere finalizzata a un mero proposito di restauro classicistico, ma in sintonia con un panorama europeo ampio e complesso, poiché non si intende prospettare un artificioso ritorno a un'anima primitiva, ma una via «per far sentire all'istinto le verità già conosciute dall'intelligenza» o, con le parole di Lichtenberger a proposito di Wagner, «la transposition de l'idée en émotion».<sup>16</sup>

Ecco comparire il nome di Wagner, cui Conti riconosce il merito di aver per primo espresso «la dottrina del mito come creatore del dramma futuro»: significativamente, non si pone il problema di una via italiana alla rinascita del

<sup>15</sup> AUGUST ROSSBACH – RUDOLF WESTPHAL, *Theorie der musischen Künste der Hellenen*, Leipzig, Teubner, 1885-1889; PAUL MASQUERAY, *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris, Klincksieck, 1895; FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, Annot-Braeckman, 1875-1881 e Id., *La mélodie antique dans le chant de l'Église latine*, *ivi*, 1895: quest'ultimo, insieme al testo di Masqueray, si trova anche presso la biblioteca del Vittoriale, con segni di lettura (MARILENA RAGGI, *Ipotesi per un'esegesi de «Il fuoco»*, «Il Verri», VII, 7-8, 1985, pp. 195-209).

<sup>16</sup> CONTI, *Il teatro futuro*, cit., p. 240 (i corsivi sono originali): sulla presenza del volume *Richard Wagner poète et penseur* (Paris, Alcan, 1898) di Henri Lichtenberger, che qui Conti cita, nella biblioteca del Vittoriale, con vistosi segni di lettura, si rimanda a IVANOS CIANI, *Gabriele d'Annunzio alla ricerca della musica*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35 (*D'Annunzio la musica e le arti figurative*), 1982, pp. 48-49.

teatro. Nel modello wagneriano apprezza il riferimento alla grande tradizione mitica, sottolineandone gli elementi di universalità più che gli aspetti nordici ed evitando di contrapporvi eventuali alternative "mediterranee": d'Annunzio sarà per lui l'erede *tout court* del grande maestro tedesco.

Varrà la pena di ricordare, a questo proposito, che l'ammirazione di Conti per Wagner, l'interesse per il suo pensiero e la sua opera si sono mantenuti costanti nel tempo e sono risultati fondamentali sia nell'orientarlo nella ricerca di nuovi modelli artistici, sia, in generale, nella costruzione del suo sistema estetico: lo si può verificare a partire dagli articoli dei secondi anni Ottanta sulla «Tribuna», per passare attraverso l'*Introduzione ad uno studio su Francesco Petrarca e Giorgione*, fino a giungere alla *Beata riva*.<sup>17</sup> L'influenza wagneriana risulta attiva, nella pagina contiana, a vari livelli; vi si trovano infatti citazioni letterali e riferimenti diretti al nome del musicista, ma anche una riflessione sempre più approfondita sul rapporto tra parola e musica e sulla forma del dramma.

Inoltre, che la produzione dannunziana debba la propria novità al recupero dell'antico e che per questo si avvicini al «più moderno, il più vicino a noi fra tutti gli artisti», Wagner appunto, è la tesi di fondo del già ricordato studio sui *Drammi di Gabriele d'Annunzio*, a proposito del quale si potrà aggiungere che Conti vi sottolinea la centralità del viaggio in Grecia nell'evoluzione dell'estetica dannunziana, intravedendovi un momento di ripensamento e di sistemazione personale di esperienze e idee anche di diversa provenienza. Al viaggio ricollega allora la nascita stessa della sua drammaturgia, resa possibile dalla riconquistata limpidezza dello sguardo sulla natura, antica e vergine, dalla conseguente possibilità di attingere a un processo di immedesimazione dell'uomo con l'universo, di annullamento nelle cose, di oblio di sé – prospettiva, così come è qui formulata, più simbolista che non classica, dato che l'arte classica non contempla l'unione mistica dell'uomo con il mondo, non prevede la vivificazione universale della natura, che è idea centrale, piuttosto, della poesia simbolista francese.<sup>18</sup>

Lo confermano le pagine della *Beata riva*, nelle quali tutte le tematiche e gli spunti disseminati in saggi e articoli sono ripresi e definitivamente sistemati: la centralità della riflessione sull'antico, nel sistema estetico contiano, e l'in-

<sup>17</sup> Si veda, ad esempio, DOCTOR MYSTICUS, *Cronaca d'arte. Il vascello fantasma*, «La tribuna», 31 marzo e 2 aprile 1887; *Introduzione ad uno studio su Francesco Petrarca*, Roma, Società Laziale Tip.-Editrice, 1892, pp. 35-36; *Giorgione*, cit., p. 43; *La beata riva*, cit., pp. 108-111. Sugli interventi di Conti relativi alla musica, si veda GIORGIO ZANETTI, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, il Mulino, 1996 («Ricerca»), pp. 54-68.

<sup>18</sup> GIORGIO PASQUALI, *Classicismo e classicità di Gabriele d'Annunzio* (1939), in *Id.*, *Pagine stravaganti*, II (*Terze pagine stravaganti, Stravaganze quarte e supreme*). Introduzione di Giovanni Pugliese Carratelli, Firenze, Sansoni, 1968 («Biblioteca Sansoni»), pp. 200-201.

dicazione del recupero del mito per la progettazione della nuova arte trovano infatti un'ultima sanzione nel «trattato dell'oblio», testo complesso che, nonostante una dichiarata volontà, da parte dell'autore, di esauriente teorizzazione estetica, si apre a materiali eterogenei, dalla lunga digressione di tipo tecnico all'inserito ad alta densità lirica, dalla citazione ampia di testi filosofici al commosso ricordo personale, dalla trasfigurazione del dato biografico al dialogo platonico.

L'opera si articola in una sorta di *pars construens*, in cui Conti chiarisce la propria visione dell'arte e ne espone la base gnoseologica, fornendo anche una prima esemplificazione di una critica artistica a base idealistica, e in una *pars destruens*, volta a illustrare gli errori più diffusi nella contemporanea riflessione sull'arte. La struttura che ne risulta rivela una sua simmetria: il primo capitolo svolge una funzione introduttiva e il quinto e ultimo ha carattere conclusivo, il secondo e il quarto sono assi portanti dell'intero edificio e contengono ciascuno un dialogo platonico, i cui interlocutori sono Ariele/Conti e Gabriele/d'Annunzio; questi due capitoli, poi, sono divisi dal terzo, che è una sorta di pausa nell'argomentazione, con esempi della manifestazione dell'idea nei capolavori artistici.

La parte che più interessa, per il nostro tema, è la lunga digressione sulla tragedia antica inserita nell'esame degli *idola theatri*: Conti parte dalla confutazione, con Nietzsche, dei pregiudizi circa la serenità e l'impassibilità dell'arte greca, contraddetta proprio dalla creazione della tragedia. Ma altro, dichiara subito, è quanto gli interessa affrontare ora, e cioè «la tragedia non come rappresentazione del dominio del fato sulla vita, ma come opera d'arte», non dunque un'interpretazione della realtà, ma un discorso tecnico, sulle strutture formali, che ha però un fine ambizioso, non erudito: carpire il segreto della bellezza e riuscire a riprodurla in un'arte nuova.<sup>19</sup>

Ripropone allora alcune delle idee di fondo abbozzate nell'articolo *La tragedia antica*, torna a identificare il principio compositivo fondamentale nella ricerca della simmetria, che vede fondarsi sui procedimenti della ripetizione o dell'inversione: sottolinea, in particolare, come la ripetizione si ponga alla confluenza di poesia e musica, qualificandosi come procedimento costruttivo centrale in entrambe, strumento per recuperare la musicalità all'interno della poesia stessa. Si tratta di una posizione densa di implicazioni di poetica e de-

<sup>19</sup> CONTI, *La beata riva*, cit., p. 69; dopo il breve brano citato, prosegue: «Come opera d'arte la tragedia antica è ancora in gran parte un mistero per molti dotti, ed è interamente ignota alla moltitudine; ma il filosofo o chi ha l'anima di filosofo e la visione di poeta, può dall'esame di tutti i tragici e dalle recenti scoperte musicali intuire ciò che costituisce il segreto della sua bellezza e l'essenza della sua vita».



stinata a diventare uno dei punti di riferimento per la discussione teorica sul tragico nel *Fuoco*.

Il romanzo veneziano del 1900 segna il momento del massimo contatto tra i due amici, che si propongono anche come personaggi nei rispettivi libri, com'è noto: se nella *Beata riva* le discussioni svoltesi realmente tra di loro lungo la Riva degli Schiavoni sono raffigurate nei due dialoghi platonici tra Ariele e Gabriele, nel *Fuoco* Angelo Conti è adombrato sotto le sembianze di Daniele Glàuro, l'interlocutore privilegiato del protagonista-artista Stelio Èffrena, il «fervido e sterile asceta della bellezza», che alla bellezza tributa un religioso culto sul piano teorico, senza riuscire però a tradurla in concreta prassi artistica.

Nello stesso tempo, proprio l'elaborazione teorica contenuta nel *Fuoco*, pur costellata di echi contiani, rivela la crescente distanza tra i due: distanza che si approfondisce nella misura in cui d'Annunzio accentua gli aspetti superomistici del proprio pensiero, dai quali è portato anche a riformulare in parte la poetica che aveva espresso nella *Città morta*.

Infatti, come si è accennato, il dramma nel *Fuoco* è ripreso quale paradigma della futura arte tragica: le citazioni sono numerose e disseminate nel corso del romanzo, con un «andamento a gorgi tematici, più volte ripresi, e talvolta ripetuti come avviene nella tragedia, ma piegati a indicare qualcosa d'altro»: si tratta dello stesso procedimento che spesso si rivela attivo anche nei confronti della assimilazione/strumentalizzazione delle idee contiane.<sup>20</sup>

La rielaborazione romanzesca, nel suo complesso, rivela un'articolazione interna che investe sia il piano tematico che quello formale, poiché propone una diversa riflessione teorica sul dramma da un lato, una riformulazione del sistema dei personaggi e del messaggio globale della tragedia dall'altro. Tale articolazione, per altro, non risulta priva di contraddizioni e ambiguità;

<sup>20</sup> Mi permetto di rinviare ancora al mio «Il "fervido e sterile asceta della bellezza"», in RICORDA, *Dalla parte di Ariele*, cit., pp. 71-92. La citazione subito precedente proviene dal bello studio di MORENA PAGLIAI, *Stagioni e miti della «Città morta»*, «Biblioteca teatrale», 10, 1988, p. 7. Tutti gli interventi critici più recenti sulla *Città morta* evidenziano come d'Annunzio proponga nel *Fuoco* un'interessata autoesegesi della tragedia: se già Getto, nel saggio «*La città morta*», cit., vera pietra miliare nella fortuna critica dell'opera, aveva sottolineato la distanza della situazione «angosciata e sconvolta» vissuta dai personaggi dall'interpretazione dell'«Atto puro» consegnata dall'autore alle pagine del romanzo, Maria Teresa Marabini Moevs («*La città morta: l'innesto del mito*», in EAD., *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976, pp. 313-335) rileva la diversa prospettiva in cui è inquadrata l'idea dell'eliminazione dell'«errore del tempo nei due testi» e segnala la reinterpretazione del binomio acqua-fuoco nel passaggio dal primo al secondo. Artioli, a sua volta (*Tragedia greca e cosmo medievale: la «Città morta» come dramma dell'io*, cit.), nota come nella rielaborazione romanzesca la cecità di Anna divenga il primato dell'occhio interno sulla percezione sensibile e il personaggio risulti dotato di un potere profetico non riconosciutogli nella *Città morta*.

d'Annunzio, infatti, nelle pagine del *Fuoco* appare effettivamente impegnato nella ricerca di una diversa ipotesi teatrale, che recuperi al dramma anche la musica e la danza, secondo un modello nuovo, di reciproca autonomia, che intenderebbe spingersi al di là di quello wagneriano. Ma il progetto, se conferma ancora una volta la sua capacità di captare esigenze e tendenze decisamente innovative, si tinge di ambiguità nella misura in cui si sostanzia di una componente «nazionalistica» sul piano culturale e superomistica su quello ideologico.

In questa direzione, sono esemplari le pagine in cui Stelio, dopo l'orazione a Palazzo Ducale, discutendo con gli amici, punta a qualificarsi come vero erede di Wagner, nella proposta di un teatro inteso come rito, come festa solenne, ma insieme come suo antagonista nel recupero integralmente «mediterraneo» del grande esempio della tragedia greca, secondo la linea già sperimentata dall'antica musica italiana, dalla Camerata dei Bardi a Claudio Monteverdi; per altro, se a Glàuro, alla fine della dissertazione, viene messa in bocca, a proposito di Monteverdi, l'entusiastica esclamazione «ecco un'anima eroica, di pura essenza italiana!», Conti nella realtà si era espresso in altri termini, sostenendo piuttosto a più riprese la sovranazionalità dell'arte e del genio e ridimensionando la portata dell'esperienza della Camerata.<sup>21</sup>

D'altro canto, se indubbiamente il rapporto di d'Annunzio con Wagner ha superato, a quest'altezza temporale, l'entusiasmo che lo aveva caratterizzato nella prima metà degli anni Novanta, dopo la «scoperta» napoletana e fino al *Trionfo della morte*, l'ammirazione per il maestro tedesco e il riferimento alle sue teorie serpeggiano ancora ampiamente nel romanzo del 1900, nelle cui pagine sono davvero numerosi i passaggi significativi in merito.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> La battuta di Glàuro su Monteverdi si legge nel *Fuoco*, cit., p. 288, mentre per la reale posizione contiana in merito alla sovranazionalità del genio il rimando è a CONTI, *Marginalia. La follia wagneriana*, «Il Marzocco», V, 22, 3 giugno 1900. La valutazione dell'esperienza della Camerata, il cui interesse il critico riconduce al piano storico, segnalando invece, nel tentativo di riforma proposto, la limitatezza delle parti musicali e la prevalenza accordata alla parola a scapito della sua fusione con la musica, si legge nell'articolo *La Camerata Bardi*, *ivi*, V, 49, 9 dicembre 1900 (poi, con il titolo *La musica sepolta negli archivi* e con qualche ritocco, in *Id.*, *Dopo il canto delle Sirene*, Napoli, Ricciardi, 1911, pp. 215-219). Per quanto riguarda d'Annunzio, si veda invece GIAN PAOLO MINARDI, *D'Annunzio e la musica antica*, in questo stesso volume.

<sup>22</sup> Sull'articolarsi nel tempo del wagnerismo dannunziano: ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, il Mulino, 1988 («Saggi», 347), pp. 7-33 ed EAD., *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, *ivi*, 1990 («Ricerca. Musica e Spettacolo», 2), pp. 147-171. Per gli anni napoletani, si veda anche AGOSTINO ZIINO, *D'Annunzio, Wagner e gli "anni napoletani": poco più di un flash*, in *D'Annunzio a Napoli*, a cura di Angelo R. Pupino, Napoli, Liguori, 2005, pp. 333-362. Sulla contraddittorietà «tra intenzione e realizzazione» nell'opposizione a Wagner nel *Fuoco*: LORENZINI, *Note*, cit., pp. 1195-1198, ove si leggono anche ulteriori considerazioni sulla reinterpretazione della *Città morta* nel romanzo.



Risulta allora più interessante, rispetto all'ipotesi del ritorno alla musica antica italiana, la ricerca di un «drama» fondato su un nuovo rapporto tra musica, canto lirico e danza. Stelio Effrena, in tutto il romanzo, è rappresentato in preda al tormento della creazione artistica, che è assimilato al travaglio delle creazioni della natura e prospettato in termini di misteriosa inconsapevolezza da un lato, di geniale abilità anche tecnica dall'altro: si tratta di un tema attorno a cui ruota l'intero testo, tutto intessuto di riferimenti al formarsi progressivo della nuova opera.<sup>23</sup> I primi accenni si incontrano già nelle pagine iniziali: l'opera che Stelio porta in sé, ancora «informe», si fa presagire in un «fiero sussulto di vita», catalizzato dall'immagine di un pubblico in attesa, di «infinite moltitudini [...] addensate in profondi teatri, dominate da un'idea di verità e di bellezza» e dalla presenza della grande Tragica, Foscarina, «la musa dalla voce divulgatrice».<sup>24</sup>

Una seconda figura femminile, poco più avanti, fa «sussultare anche una volta l'opera [...] informe», la giovane Donatella Arvale che canta dapprima l'*Arianna* di Benedetto Marcello e poi l'*Paria* di Claudio «Monteverde»; ecco allora, dopo la lunga discussione che segue tra il cenacolo degli amici di Stelio sul magistero di Wagner e sull'esigenza di emularne l'altissimo esempio, il giovane artista sviluppare in immagini più definite l'opera che gli ribolle dentro e che comincia ad assumere i tratti della *Città morta*:

Stelio Effrena taceva, sconvolto da forze vorticoso che lo travagliavano con una sorta di furor cieco, simili alle energie sotterranee che sollevano squarciano trasfigurano i paesi vulcanici creandovi i nuovi monti e i nuovi abissi. [...] Vide all'improvviso, con l'intensità delle visioni febbrili, la terra arsa e fatale dove egli voleva far vivere le anime della sua tragedia; ne sentì tutta la sete in sé. Vide la fonte mitica che sola interrompeva l'arsura, e sul palpito delle polle il candore della vergine che quivi doveva morire. [...] Poi l'antica arsura del piano d'Argo si convertì in fiamme; la fonte Perseia fluì come un fiume volubile. Il fuoco e l'acqua, i due elementi primordiali, passarono su tutte le cose, cancellarono ogni segno, si diffusero, errarono, lottarono, trionfarono [...] ebbero un linguaggio per rivelare la loro intima essenza, per raccontare i miti innumerevoli ch'erano nati dalla loro eternità. La Sinfonia esprime il drama delle due Anime elementari su la scena dell'Universo [...].<sup>25</sup>

Si prospetta allora, accanto all'immagine dell'attrice, quella della cantatrice, alla cui voce sola è affidata «l'Ode alata», ma anche quella della «danzatrice silenziosa» che, con le linee del suo corpo, imita

<sup>23</sup> Si veda in merito ANCO MARZIO MUTTERLE, *Introduzione*, in D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1990 («Oscar narrativa», 183), pp. xvii-xxiii.

<sup>24</sup> *Id.*, *Il fuoco*, cit., p. 244.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 295-296. Il riferimento a Donatella Arvale si legge *ivi*, p. 265.

il fuoco l'acqua il turbine le evoluzioni delle stelle. [...] L'attrice, la cantatrice, la danzatrice, le tre donne dionisiache, gli apparivano come gli strumenti perfetti e quasi divini delle sue finzioni. Con una incredibile celerità, nella parola nel canto nel gesto nella sinfonia la sua opera si integrava e viveva d'una vita oltrepossente dinanzi alla moltitudine soggiogata.<sup>26</sup>

Brano esemplare, si direbbe, della ambivalenza della posizione dannunziana a cui si alludeva sopra; da un lato, diviene sempre più chiara la convinzione, come lo scrittore affermerà esplicitamente poco oltre, che «la parola del poeta comunicata alla folla era dunque un atto, come il gesto dell'eroe»: dichiarazione nella quale si evidenzia quella componente praticistica cui si è accennato e che non trova certo l'avallo del «Dottor Mistico», ma è anche abbastanza lontana dallo spirito della *Città morta*.<sup>27</sup> Dall'altro, più interessante appare l'idea di un rapporto tra parola, melodia e movimento di danza diverso dal principio di fusione postulato dal *Gesamtkunstwerk* wagneriano; idea su cui d'Annunzio ritorna più avanti, in una seconda, ampia dissertazione teorica che si muove ancora tra i due poli delle posizioni contiane, riviste nelle parole di Glàuro, e della citazione-progetto della *Città morta*.

In una Venezia autunnale, invasa dall'acqua alta, Daniele e Stelio discutono ancora della tragedia in gestazione; dopo aver ribadito che non intende resuscitare una forma antica, ma inventarne una nuova come hanno fatto i Greci, Effrena prende ulteriormente le distanze da Wagner, rivendicando appunto il valore della parola, a suo avviso sacrificata nel dramma del maestro tedesco; Glàuro, non a caso, è descritto in difficoltà nel seguire il ragionamento dell'amico:<sup>28</sup> possibile allusione, forse, alla diversa posizione di cui era nella realtà sostenitore Conti, sempre fedele all'idea del dramma come opera totale, in cui proprio l'unione delle arti, a suo dire, esprime la ricomposizione dell'unità originaria tra l'uomo e la natura.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 298; per le fonti dell'idea della danza qui espressa: LORENZINI, *Note, ivi*, pp. 1256-1257; tra i riferimenti proposti, si trova a ragione anche *La beata riva* di Conti; per una dettagliata analisi di questa problematica nella riflessione contiana, si rimanda a ZANETTI, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, cit., pp. 201-249. La perfezione della «Trinità dionisiaca» costituita dalla grande tragica Foscarina, Donatella Arvale, pronta a cantare le parti liriche della tragedia, la Tanagra pronta a danzare, è evocata anche più avanti, nel *Fuoco*, cit., p. 431.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 297. Più «corretta», per così dire, la puntuale ripresa testuale, più oltre, di alcune immagini della tragedia; si tratta ancora del prospettarsi dell'«opera inespressa», suscitata da uno stato di «mistero musicale» cui concorrono la voce degli elementi e la vicinanza di Foscarina, la grande attrice, addormentata nel dolore (*ivi*, p. 346): sono citate, con assoluta precisione testuale, ma secondo un «montaggio» libero, alcune «schegge» della *Città morta*, tutte appartenenti a battute di Anna: nell'ordine, dall'edizione in *Tragedie, sogni e misteri*, cit.: atto III, scena I, p. 177; atto II, scena II, p. 153 e p. 156; atto III, scena III, p. 198.

<sup>28</sup> D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, cit., p. 357.

L'opera di riorientamento che d'Annunzio esercita sulle idee dell'amico si estende a questo punto più esplicitamente anche alla *Città morta*, toccando non solo il piano formale, con l'ipotesi di un dramma che alterni musica, parola e danza, ma anche quello tematico. Stelio è rappresentato nell'atto di cogliere definitivamente, nella giornata tempestosa, «la linea intera della melodia», «la parola dell'elemento»: <sup>29</sup> eccolo allora ripercorre ancora la genesi della tragedia, dal primo affacciarglisi dell'idea, a Micene, sotto la porta dei Leoni, rileggendo l'*Orestide*, al suo progressivo svilupparsi, con la sostituzione del «grosso Schliemann», l'esploratore «barbarico» che, dopo aver trascorso la sua vita a vendere droghe, aveva scoperto il sepolcro degli Atridi, con una figura dotata di maggior fascino, «uno spirito giovanile e fervente», «un poeta». <sup>30</sup>

Nota Morena Pagliai come la rilettura che in queste pagine d'Annunzio propone della propria opera sia caratterizzata dalla «sovrimmissione» di significati altri, individuandone principalmente due: <sup>31</sup> in primo luogo, l'amore incestuoso è indicato come vendetta dei grandi morti di cui sono state rinvenute le tombe; poi, è reinterpretata la figura di Leonardo, al quale nel dramma non sono attribuite valenze superomistiche, che toccano piuttosto ad Alessandro. Si potrebbe aggiungere che i personaggi della tragedia sono tutti rivisti, nella rielaborazione romanzesca, ai fini di una maggior sovrapposibilità ai protagonisti del *Fuoco*: Bianca Maria assume il volto di Donatella Arvale, la giovane suscitatrice di amore, destinata al sacrificio di sé; Foscarina è Anna, con una netta accentuazione del profilo di «cieca veggente»; Stelio si riflette in Alessandro, l'artista cui tutto è permesso perché possa realizzare la propria opera, ma in parte anche in un Leonardo rivisto, trasformato in Eroe che vince la Moira, Perseo che le recide il capo:

«[...] Così l'atto di morte a cui egli è stato trascinato dal suo delirio lucido è un atto di purificazione e di liberazione, e segna la sconfitta dell'antico Destino. Emergendo dal mare sinfonico l'ode canta la vittoria dell'uomo, rischiarata d'insolita luce la tenebra della catastrofe, inalza su la sommità della musica la prima parola del drama rinnovellato». «Il gesto di Perseo!» esclamò Daniele Glauco nell'ebbrezza. «Alla fine della tragedia, tu recidi il capo della Moira e lo mostri al popolo sempre giovine e sempre novello che chiude lo spettacolo con alte grida». Entrambi videro in sogno il teatro di marmo sul Gianicolo, la moltitudine dominata da quell'idea di verità e di bellezza, la grande notte stellata su Roma. <sup>32</sup>

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 358.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 362.

<sup>31</sup> PAGLIAI, *Stagioni e miti della «Città morta»*, cit., pp. 10-11.

<sup>32</sup> D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, cit., pp. 368-369. Nel romanzo, com'è noto, il nuovo teatro, destinato ad accogliere le rappresentazioni della rinnovata drammaturgia, che d'Annunzio aveva immaginato

Prospettiva in linea con le scoperte del *Fuoco*, ma assai poco contiana e anche piuttosto lontana dall'ultima immagine di Leonardo prospettata nella tragedia, non proprio eroicamente smarrito, *stretto da un terrore invincibile* che lo spinge a implorare Alessandro di non lasciarlo solo con il cadavere della sorella. <sup>33</sup>

*La città morta*, in ultima analisi, sembrerebbe appartenere a una fase precedente a quella del *Fuoco* e gravitare ancora nell'atmosfera del *Trionfo della morte*, quando la saldatura della parola con una precisa valenza politica non è ancora completa e circola nella pagina dannunziana un netto senso di impotenza, di negatività esistenziale. <sup>34</sup>

Da questo punto di vista, la tragedia è certamente più vicina all'estetica contiana di quanto lo sia *Il fuoco*; lo è innanzi tutto dal punto di vista ideologico, perché assai meno compromessa con la proposta di un'arte nuova intesa come strumento di potere *tout court*, espressamente avanzata invece nel romanzo:

Pensava Stelio Èffrena. «La fortuna d'Italia è inseparabile dalle sorti della Bellezza, cui ella è madre.» [...] «Italia! Italia!» Come un grido di riscossa gli risonava su l'anima quel nome che inebria la terra. Dai ruderi inondati di tanto sangue eroico non doveva levarsi robusta di radici e di rami l'arte nuova? Non doveva essa riassumere in sé tutte le forze latenti nella sostanza ereditaria della nazione, divenire una potenza determinante e costruttiva nella Terza Roma, indicare agli uomini partecipi del Governo le verità originarie da porre a norma degli statuti nuovi? <sup>35</sup>

nelle ricordate interviste (nota 7), ad Albano, è «trasferito» sul Gianicolo. Sul significato del riferimento a Perseo, proposto qualche pagina prima anche da Stelio in rapporto alla possibilità dell'artista di colpire il pubblico, materializzando «the ineffable in word, image, and gesture»: ADRIENNE S. DEFENDI, *Stage Directions as Revelatory Mask: d'Annunzio's «La città morta»*, «Lingua e stile», XXXV, 3, settembre, 2000, p. 517.

<sup>33</sup> L'ultima battuta di Leonardo, che la didascalia descrive appunto in preda a un *terrore invincibile*: «No, no, non andare, non mi lasciare... Rimaniamo qui, rimaniamo qui ancora!»: D'ANNUNZIO, *La città morta*, cit., atto V, scena unica, p. 229.

<sup>34</sup> Ancora con PAGLIAI, *Stagioni e miti della «Città morta»*, cit., p. 29: «*La città morta* e *Il fuoco* sono due momenti distinti [...] e uno ideologicamente anteriore all'altro. Il primo è un tentativo di esorcizzare la realtà inabissando il tempo, reperendo nella mitologia i segni di una significatività remota e presente, ricostruita attraverso reperti archeologici e citazioni che non casualmente sono tutte rapportabili all'angoscia di cui parla d'Annunzio quando difende Wagner, mentre il romanzo rappresenta una svolta [...] perché sperimenta, per la prima volta, una ipotesi che tende a negare uno dei corni del problema. [...] Il superomismo ancora estetizzante, ancora proteso a instaurare una nuova era nel culto della bellezza, si incarna non in Alessandro [...] ma in Stelio Èffrena, personaggio non perdente, che [...] vuole creare con gioia, vuole nel suo progetto comprendere la folla come spettatrice muta o attrice dionisiaca». Dissente da questa linea interpretativa Valentina Valentini, che sottolinea invece la continuità tra tragedia e romanzo (*Il poema visibile*, cit., p. 158).

<sup>35</sup> D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, cit., p. 299. Significativamente, la differenza ideologica tra l'estetismo contiano e quello dannunziano è puntualizzata con lucidità in una rapida successione di battute tra Èffrena e Glauco proprio a conclusione del lungo dialogo sul nuovo dramma di cui si è detto. Daniele raccomanda a Stelio: «Non abbassare la tua sorte.» «Vorrei sforzarla.» «Il pensiero è la tua

Ma anche sul piano più propriamente artistico, l'esperimento della *Città morta* risulta informato a un'idea di dramma più prossima a quella elaborata da Conti; in particolare, sembra maggiormente recepita, nel testo teatrale, l'esigenza di focalizzare l'attenzione e la ricerca sulla forma del teatro ellenico, come conferma la struttura stessa dell'opera, dramma musicale senza musica e senza versi, che, come nota ancora Morena Pagliai, utilizza

una serie di motivi, l'arsura, il destino di Antigone, il maleficio degli Atridi, gli uccelli, la cecità, la fonte, gli orì, e di accorgimenti stilistici, i dialoghi, i silenzi, le iterazioni proprio come se scrivesse sulla pagina una sinfonia in cui i temi si svolgono, s'interrompono, si sovrappongono, si mescolano, si stemperano, si dileguano, spariscono per riemergere, affidando a questi moduli compositivi la rivelazione di un'angoscia che non si definisce se non come Destino.<sup>36</sup>

Significativa, in particolare, la valorizzazione delle pause tra le battute, che sembra mettere in atto il concetto, tanto caro ad Angelo Conti, del «silenzio musicale», che identifica l'essenza della musica nelle pause che precedono e seguono i suoni.<sup>37</sup>

A un bilancio conclusivo, se da questa altezza temporale in poi le divergenze tra i due sodali si approfondiranno, conducendoli alla fine all'indifferenza reciproca, la riflessione di Conti sulla tragedia antica e sul dramma musicale, messa alla prova anche proprio sulla *Città morta*, appare destinata a risultati genuini e duraturi: la lettura contiana dei testi eruditi sul teatro greco, ma anche dell'esperienza wagneriana, sembra infatti aver evidenziato una serie

arme." "Spesso la mia ambizione brucia il mio pensiero." "Tu puoi creare. Che altro cerchi?" "In altri tempi avrei forse saputo anche conquistare un Arcipelago." "Che t'importa? Una melodia vale una provincia. Per un'immagine nuova non cederesti un principato?" "Vivere tutta la vita vorrei, non essere soltanto un cervello." "Un cervello contiene il mondo." "Ah, tu non puoi comprendere. Tu sei l'asceta; tu hai domato il desiderio." "E tu lo domerai." "Non so se vorrò."», *ivi*, p. 371.

<sup>36</sup> PAGLIAI, *Stagioni e miti della «Città morta»*, cit., p. 16.

<sup>37</sup> La tematica del «silenzio musicale» è presente un po' in tutti i testi contiani, a partire da *Giorgione* fino a *San Francesco* (Firenze, Vallecchi, 1931): in particolare, nel periodo che qui interessa, ritorna nell'*Appendice della Beata riva, L'arte delle Muse*, che, tutta dedicata alla musica, riprende un intervento comparso sul «Marzocco» (IV, 32, 10 settembre 1899), *Il ritmo nella musica: La beata riva*, cit., pp. 101-111 (anche l'intervento marzocchino si legge ora *ivi*, pp. 168-171). La valorizzazione dei silenzi prima e dopo le battute è realizzata, nella *Città morta*, attraverso la ricorrente indicazione *pausa* segnalata nelle didascalie: si veda, ad esempio, atto I, scena I (*La città morta*, cit., pp. 95, 98, 101), oppure atto II, scena II (*ivi*, pp. 155-157). Sull'importanza delle didascalie in questo testo: FRANCESCO ERSPAMER, *La parola a teatro. Ritorno alla «Città morta»*, «Rivista di letteratura italiana», III, 1, 1985, pp. 67-116, attenta lettura delle strutture drammaturgiche della tragedia e rivendicazione della sua modernità e del suo valore. Sul rapporto testo-didascalie si veda anche DEFENDI, *Stage Directions as Revelatory Mask: d'Annunzio's «La città morta»*, cit., pp. 505-520, che ne sottolinea l'aspetto metanarrativo, a conferma del persistente tentativo dello scrittore di rinnovare il dramma e di superare le limitazioni della rappresentazione drammatica.

di componenti stilistiche che sarà il solo d'Annunzio ad attivare, forse però desumendole più dalle indicazioni dell'amico che dalla ricezione diretta di spunti e suggestioni che da tali testi e da tale esperienza provenivano, e ricavandone una sorta di avvallo alla *oratio perpetua* delle *Laudi*, al ritmo scandito su pause segrete della poesia alcionia, alla ricerca di corrispondenze e simmetrie nell'andamento ritmico della prosa.