

Iris Filippone

***Città morta*: il trionfo della borghesia sulla ricerca del bello classico nella tragedia di D'Annunzio**

Abstract: È all'editore Emilio Treves che nel settembre 1895, D'annunzio scrive di aver riscoperto Sofocle ed Eschilo durante il suo soggiorno a Micene e di aver avuto l'ispirazione per un nuovo dramma. La *Città morta* nasce quindi sotto il segno del τράγος, cui il poeta Vate fa costante riferimento nel testo. Imperfetti e incompleti, i personaggi della *Città morta* vivono il dramma borghese della continua ricerca della bellezza e si aggrappano ad essa in ogni modo illudendosi di possederla. È sull'ossessiva ricerca del bello classico da parte dei protagonisti della *Città morta* e sul sottile intreccio tra teatro borghese e classico intessuto dal poeta Vate che si concentra il presente contributo.

Abstract: In September 1895 D'Annunzio wrote to his publisher, Emilio Treves, of having rediscovered Sophocles and Aeschylus during his stay in Mycenae and of having found inspiration for a new drama. Therefore, *Città morta* was written under the sign of τράγος (tragedy), to which the Vate constantly refers in the text. The characters of *Città morta* are imperfect and incomplete and they live the bourgeois drama of the constant pursuit of beauty and cling to it in every way, deluding themselves that they have it. The present essay focuses on the obsessive research for classical beauty by the protagonists of *Città morta* and on the subtle intertwining between bourgeois and classical theater woven by the poet Vate.

Parole-chiave: Gabriele D'Annunzio, tragedia, bello, teatro, *Città Morta*

Keywords: Gabriele D'Annunzio, tragedy, beauty, theatre, *Città Morta*

Iris Filippone è laureanda in Italianistica presso l'Università di Pisa. Ha studiato presso l'Università degli Studi di Enna "Kore" conseguendo la laurea triennale in lettere moderne *cum laude* con una tesi sull'intertestualità dantesca nel *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca. I suoi studi si interessano principalmente di filologia italiana. Email: i.filippone@studenti.unipi.it

Introduzione alla *Città morta*

È durante la sua crociera sullo yacht *Fantasia* di Edoardo Scarfoglio¹ che Gabriele D'Annunzio rilegge Eschilo e Sofocle; nelle loro pagine, l'autore pescarese ritrova due componenti ormai lontane dalla società contemporanea: il bello e il tragico. Affascinato da questi due elementi costitutivi che per secoli hanno illuminato la produzione classica, D'Annunzio sente l'urgenza di riproporli all'interno della sua opera, da questa necessità prende forma la prima opera teatrale dell'autore. Da Francavilla, il 6 settembre 1895² – qualche giorno dopo il suo ritorno dalla Grecia – Gabriele D'Annunzio scrive all'editore Emilio Treves di avere in mente un dramma ben preciso intitolato *Città morta*³. Dall'invio della lettera alla fine della scrittura dell'opera trascorre poco più di un anno, la penna dell'autore – lenta nella composizione dei suoi romanzi – si alleggerisce nella scrittura della *Città morta*, diventando così agile da rendere possibile la stesura della tragedia in appena quaranta giorni – dal 30 settembre all'11 novembre 1896 – come attestato da una nota autografa⁴. Alla volontà dell'autore di far rivivere la classicità si unisce una componente storica recente quanto rilevante: la scoperta di Heinrich Schliemann della necropoli micenea nel 1876; è lo stesso autore ad annotare sul suo taccuino «Immaginare la scoperta di Schliemann»⁵ mentre si trova al cospetto dei reperti del tesoro miceneo al Museo Nazionale di Atene, e a richiedere, al suo rientro dal viaggio, una copia del libro di Schliemann “Mycènes” a Hérelle⁶. Dalle rovine di Micene prende vita, quindi, una tragedia che nasce non solo dall'idea di riportare in scena il mondo classico, ma anche di riscriverlo, rendendolo attuale, abolendo nietzscheanamente⁷ – come l'autore stesso scrive ad Angelo Conti⁸ – la sottile linea temporale che divide gli uomini che furono da quelli che sono, col fine di avvicinarli sotto il motivo del teatro; è in questo continuo scambio tra antichità e modernità che risiede la complessità dei personaggi di *Città morta*, costretti a vivere in un presente molto diverso dal passato di cui cercano di recuperare i valori. Come poteva, quindi, l'autore pescarese avvicinare due epoche così diverse tanto da renderle simili? La risposta è nella trama dell'opera. D'annunzio sceglie come nuclei tematici per la sua tragedia l'incesto, l'amore, la follia e la morte; questi τῶποι non

solo fanno da *leitmotiv* per la storia, ma dimostrano perfettamente come i protagonisti si illudano di vivere sotto il segno dei valori della classicità, di cui, in realtà, non restano che opachi riflessi.

Sono quattro i protagonisti della *Città morta*: Leonardo, archeologo; sua sorella Bianca Maria; Alessandro, scrittore sposato con Anna, cieca sin dalla giovane età e per questo accompagnata dalla sua nutrice. La vicenda si svolge «Nell'Argolide 'sitibonda' presso le rovine di Micene 'ricca d'oro'»⁹ in cui Leonardo cerca in modo 'furioso' i tesori delle tombe degli Atridi. Durante la ricerca di Leonardo, la sorella trascorre le sue giornate con Anna, alla quale legge – proprio come accade nell'incipit della tragedia, quando Bianca Maria recita l'*Antigone* – le antiche tragedie del mondo classico, pratica che sancirà la loro amicizia; quest'ultima è però messa a repentaglio dal senso di colpa provato da Bianca Maria per il suo amore nei confronti di Alessandro. L'attrazione tra Bianca Maria e lo scrittore è reciproca, sarà quest'ultimo, infatti, a pregare l'amata di concedergli il suo amore (II, I). Alessandro non è, però, l'unico innamorato di Bianca Maria, anche Leonardo, infatti, prova dei sentimenti incestuosi per la sorella, e sarà proprio ad Alessandro che confesserà le sue pulsioni in un momento di vergogna e frustrazione. Coi che riesce a vedere la realtà, è proprio Anna che rivela la scoperta dell'amore tra il marito e Bianca Maria a Leonardo, pensando in realtà che anche lui avesse capito del legame tra la sorella e Alessandro; per via di un *qui pro quo* Leonardo scopre quindi la verità e decide di uccidere la sorella, sia per vendicarsi che per mantenerne intatta la purezza; è proprio nel momento della morte di Bianca Maria che Anna, in un'immagine speculare e opposta a quella della vicenda edipica, riacquista la vista e si rende conto dell'omicidio che è stato appena compiuto.

Come si può notare già dalla trama, ogni personaggio di *Città morta* vive un proprio dramma individuale che poco ha a che fare con la coralità tipica della tragedia greca e che fa sì che i protagonisti siano – usando la bellissima espressione di Niva Lorenzini – «immersi in un loro sogno, o in un loro incubo, senza svolgimento né evoluzione»¹⁰.

Già da questi – pochi – elementi si può notare come i riferimenti alla tragedia classica non siano ingenerosi. Nelle pagine a seguire, si tenterà non soltanto di cogliere tali rapporti¹¹, ma anche di

comprendere in che modo D'Annunzio guardi al mondo greco arcaico, approfondendo, in particolare, la ricezione del concetto di bello classico da parte dell'autore e gli eventuali punti di contatto e di distacco intercettabili nella *Città morta*.

Modernità e serialità: bellezze possibili?

È opportuno – prima di approfondire la presenza e la funzione del bello nella *Città morta* – soffermarsi brevemente su quale sia l'idea di bellezza del poeta Vate e su come essa influisca sul suo rapporto con la contemporaneità. Com'è noto, la figura del *dandy* si caratterizza, tra gli altri dettagli, per la sua continua ricerca della bellezza e del piacere, ma qual è la bellezza a cui D'Annunzio anela? Quali sono i canoni entro cui l'autore pescarese concepisce il concetto di bello? È importante sottolineare sin da subito l'approccio estremamente polare che l'autore ha nella definizione del bello: se da una parte egli è consapevole della perfezione e dell'immutabilità che risiedono nella bellezza classica, dall'altra, coglie pienamente quanto il progresso influisca sul generare canoni estetici mutabili ed effimeri. È evidente che il ruolo pubblico e mondano del Vate abbia influito in modo significativo sulla sua percezione della bellezza; per cogliere meglio, e più facilmente, ciò che si intende dire quando si parla di bellezza effimera e mutabile è utile ricorrere all'estratto riportato da Anna Panicali¹², tratto dalla «Tribuna», intitolato *Le bionde*:

Prima, circa una trentina d'anni fa, tutte le donne erano brune, d'un bruno profondo e fatale, *mer d'ébène, noir océan, pavillon de ténèbres tendues*, come cantava Carlo Baudelaire. [...] Ora, invece, una donna che non è bionda non è una donna [...] ormai qui a Roma non si vedono che donne bionde, d'ogni specie di biondezza. [...] Di tanto in tanto apparisce, da lontano, molto da lontano, e fuggevolmente, qualche donna bruna; ma è una forestiera di certo¹³.

Come si può facilmente evincere dal testo sopra riportato, il concetto di bello eterno e immutabile viene sostituito dalla moda che, influenzando sui canoni estetici li condiziona inevitabilmente, rendendoli soggetti al cambiamento del tempo e dei gusti. A questo meccanismo di condizionamento si aggiunge la produzione in serie, che si pone al servizio del mercato e del pubblico spegnendo

ogni barlume di unicità. Il risultato di tutto ciò è un'incessante banalizzazione della bellezza che, esposta in vetrina, viene veduta al miglior offerente. Se è vero, come è vero, che da una parte D'Annunzio è un promotore convinto del progresso, è anche vero che di fronte a una tale prospettiva di mercificazione della bellezza – di cui, come si è visto, è pienamente consapevole – non può non rincorrere il miraggio dell'arte vista come mezzo d'elevazione dell'animo umano. Cercando di essere più chiari, quello che D'Annunzio vede nella bellezza naturale – non quindi in quella artificiale prodotta dal suo tempo – è il mezzo attraverso cui l'uomo borghese potrebbe innalzare sé stesso; il problema risiede nel fatto che il gusto dell'uomo, anestetizzato dalla mercificazione della bellezza, non riesce a sfuggire dalla sua mediocrità. È in questo contesto intellettuale che

D'Annunzio elabora «una poetica del consumo dell'arte, erige l'arte a valore positivo e usabile, fonda una tradizione di esteticità diffusa»¹⁴. Ed è in questo senso che *Il Piacere* si propone «come grande metafora della fruizione estetica nel tempo dissacrante del mercato e della merce»¹⁵.

Far centellinare all'uomo borghese l'unicità della vera bellezza è forse l'unico modo per tentare di risvegliarlo dalla sua paralisi estetica; l'inganno che D'Annunzio concede – seppur per brevi istanti – al suo pubblico, è lo stesso in cui cadono i protagonisti della *Città morta*, che si illudono di vivere tra gli antichi eroi tragici, fuggendo da un presente «sitibondo» e riservando i loro unici attimi di felicità al ricordo di un passato lontano che non hanno mai vissuto.

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 scomparsa¹⁶.

È la sovrapposizione di luoghi, tempi, memorie e illusioni, che fa da cornice allo sfondo miceneo e che illude i personaggi della *Città morta* di poter inseguire la «bellezza scomparsa», conquistandola attraverso la ricerca di una bellezza individuale e borghese; inevitabilmente – così come era già successo ad Andrea Sperelli nel *Piacere* – il mondo creato dai protagonisti della *Città morta* è

destinato a sgretolarsi tragicamente in un violento scontro con la realtà.

Il rinnovamento estetico della Grecia antica

Ma 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 stirpe¹⁷.

Tornato dalla Grecia, l'Ulisside – così si definirà il nostro autore¹⁸ – sentì sempre più l'urgenza di placare la sua sete di classicismo: aveva bevuto alla fonte della bellezza durante tutto il suo viaggio, come si sarebbe potuto dissetare nel brusco ritorno alla banale serialità dei suoi tempi? La nostalgia classica diventerà premessa per una rilettura del bello contemporaneo, per sfuggire alla *flagitium pulchritudinis* è necessario ispirarsi proprio a quei modelli che avevano esaltato la bellezza oltre ogni limite, conferendole l'eternità. Poiché la riscoperta del classico si pone come *conditio sine qua non* per l'avvento di una nuova bellezza unica e pura, non è affatto un caso, come sottolineato anche da Chiapparo¹⁹, che uno dei protagonisti della tragedia sia un archeologo. Questa operazione, che potrebbe sembrare puramente teorica, viene invece pragmaticamente compiuta dall'autore non solo rendendo l'antichità lo scenario perfetto in cui introdurre il suo dramma borghese, ma anche inserendo nella tragedia, riadattandole, parti del suo diario del viaggio in Grecia²⁰:

Giunto presso la caverna, assisto alla strage crepuscolare dei falchi. Una specie di frenesia micidiale prende i cacciatori. Come gli uccelli hanno nella roccia i loro nidi, svolazzano di continuo da presso se bene risuonino frequenti i colpi di fucile. È come una nube turbinosa di falchi. Cadono fulminati, a terra, con un suono sordo. Sono belli uccelli eleganti e fieri. Hanno i colori della roccia: le ali brune, il corpo rossastro, il petto bianchiccio, la testa grigia. Quelli che non sono feriti a morte, tentano di avventarsi alla mano che vuole afferrarli. Prendono attitudini selvagge e minacciose, col becco pronto a colpire. Le ali rotte stanno aperte e abbandonate ai loro fianchi palpitanti. E nulla è più grazioso e più nero del loro piccolo capo grigio ove brillano gli occhi neri in un cerchietto giallo. Ne raccolgo uno che è caduto ai miei piedi

ferito in pieno petto. Il sangue lo soffoca e gli cola giù per il becco. Una specie di singhiozzo lo scuote, mentre le stille vermiglie cadono sul suolo una a una. Gli occhi s'illanguidiscono, gli artigli si contraggono, la testina s'inchina sul petto. Ancora un singhiozzo sanguinoso. È l'ultimo. Pur dianzi la bella e fine creatura feroce strideva nel cielo di perla, affidata alle sue ali infaticabili, dominatrice dello spazio immenso. Ora è una specie di straccio sanguinolento²¹.

Come nota Rella, questa scena di *Città morta* risente della visita alle grotte del Parnaso sopra citata:

Bianca Maria: Che belle e fiere creature, se voi le vedeste! Sono pieni di vita, sono tutti armati di vita. Hanno i colori della roccia: le ali brune, il corpo rossastro, il petto bianchiccio, il capo grigio. Nulla è più grazioso e più feroce del loro piccolo capo grigio ove brillano gli occhi neri in un cerchietto giallo. L'altrieri, come io li guardavo nel cielo, uno dei custodi ne colpì uno in pieno petto col suo fucile. Cadde quasi ai miei piedi; e io lo raccolsi. Benché ferito a morte, egli tentò d'avventarsi alla mia mano. Il sangue lo soffocava e gli colava giù per il becco; una specie di singhiozzo lo scoteva, mentre le stille rosse cadevano a una a una. Gli occhi s'illanguidirono, gli artigli si contrassero, la testina s'inclinò sul petto. Ancora un singhiozzo sanguinoso. Fu l'ultimo. Mi restò in mano una specie di straccio ... E una vita così libera e così violenta, pochi attimi innanzi, aveva palpitato nel cielo²²!

Attraverso questa continua esitazione, D'Annunzio riesce a confondere i tempi della sua tragedia eliminando il sottile confine temporale che separa il qui dal là, il passato dal presente, cercando di restituire almeno l'ombra di quell'arte classica così perfetta e immutata a cui le macerie immaginate nella sua sitibonda Argolide possono soltanto vagamente somigliare. Il tentativo di recupero della bellezza classica risulta quindi compiuto solo parzialmente, così come incompleto è il rinvenimento degli ori micenei: non è casuale che il volto di Agamennone sia «inafferrabile»²³ per Leonardo, simbolo di un'epoca così tanto lontana e diversa da quella in cui visse il re di Micene.

Leonardo: la bellezza nel folle

Come anticipato, la ricerca della bellezza da parte dei personaggi della *Città morta* è individuale e non corale, informazione desumibile anche dai vari dialoghi dei personaggi, che sfociano il più delle volte in dei veri e propri monologhi – si pensi, per

esempio, alla dichiarazione d'amore di Alessandro a Bianca Maria (II, I); oppure alla confessione del suo amore incestuoso per la sorella che Leonardo fa ad Alessandro (II, IV) – per questo motivo, la storia sembra svilupparsi in modo quasi individualista, le storie dei personaggi si intrecciano solo a un livello superficiale; forse è questo che porterà la storia a un esito infelice e renderà impossibile ai quattro protagonisti il raggiungimento della bellezza a cui aspirano.

In quanto archeologo, il personaggio che ricerca – per definizione – la «bellezza scomparsa» è Leonardo. Il suo destino è però segnato dalla follia e – come si vedrà meglio – dalla sofferenza; se, infatti, in un primo momento potrà sembrare l'unico a trovare ciò che cerca, la realtà lo metterà dinanzi a una crudelissima realtà. Sono due gli elementi in cui Leonardo trova la bellezza: il tesoro degli Atridi e la sorella. Per quanto riguarda il primo, la ricerca incessante pare produrre i suoi frutti, Leonardo infatti ritrova non solo il tesoro degli Atridi, ma anche i loro corpi intatti che tuttavia si disgregano totalmente alla luce del sole; dopo aver visto la magnificenza dei corpi degli Atridi, i soli ori funebri che li ricoprivano non sembrano soddisfare pienamente il bisogno di bellezza di Leonardo (I, V).

Leonardo: [...] Uno dei cadaveri superava di statura e di maestà tutti gli altri, cinto d'una larga corona d'oro, con la corazza, col balteo, con gli schinieri d'oro, circondato di spade, di lance, di pugnali, di coppe, cosparso d'innumerevoli dischi d'oro gittati a piene mani sul suo corpo come corolle, più venerabile di un semidio. Mi sono chinato sopra di lui, mentre si disfaceva nella luce, ed ho sollevato la maschera pesante... Ah, non ho dunque visto veramente la faccia di Agamennone? Non era quello forse il Re dei Re? La sua bocca era aperta, le sue palpebre erano aperte [...] Egli aveva una gran fronte, ornata d'una foglia rotonda d'oro; il naso lungo e diritto; il mento ovale; e, come ho sollevata la corazza, m'è parso perfino di intravedere il segno ereditario della stirpe di Pelope "dalla spalla d'avorio" ... Tutto è dileguato nella luce. Un pugno di polvere e un ammasso d'oro²⁴.

Il prezzo che Leonardo paga per il raggiungimento della bellezza ritrovata dopo secoli è sia fisico che psicologico, il logoramento che proviene dalla ricerca ossessiva è inciso sul suo corpo, provato dalla fatica al punto da destare la preoccupazione della sorella (I, V):

Bianca Maria: [...] Ah, quanti giorni, quanti giorni tu sei rimasto là, contro la terra, dentro le fosse, a inghiottire la polvere maledetta, a logorarti le mani su le pietre, senza tregua, senza tregua! Povere mani! Sono tutte lacere, macchiate di sangue, con l'unghie spezzate, quasi senza più carne, secche come l'esca... Non ti dolgono²⁵?

È proprio Bianca Maria ad essere al centro dei desideri incestuosi del fratello; nella purezza della sorella Leonardo vede la sua bellezza ed è nel tentativo di preservarla che la uccide (V):

Leonardo: [...] tu non sai quale anima ella avesse... Tutte le bontà della terra e tutte le bellezze - le bellezze che tu stesso non hai sognato ancora! - erano nella sua anima... Pareva che ogni mattina, quando si risvegliava, tutti i soffi della primavera passassero su la sua anima e l'intenerissero e la facessero fiorire [...] Guardala, guardala! Ella è perfetta; ora ella è perfetta. Ora ella può essere adorata come una creatura divina²⁶.

Com'è evidente in entrambi i casi, Leonardo non riesce a raggiungere pienamente la bellezza a cui aspira; piuttosto, ogni volta che crede di avvicinarvisi non fa che sprofondare sempre di più nella follia, giungendo, addirittura, all'agghiacciante omicidio della sorella.

Alessandro e Bianca Maria: la morte della bellezza

Il personaggio della *Città morta* che incarna in sé la bellezza è sicuramente Bianca Maria; ne è la prova il fatto che gli unici due personaggi maschili della tragedia sono attratti da lei; ma non è tutto, anche Anna, pur non potendo vederla, percepisce la sua bellezza e non prova invidia nei suoi confronti, ma anzi, le riserva una devozione quasi religiosa: Anna tocca e bacia il viso e i capelli di Bianca Maria, cerca la sua approvazione, le chiede consiglio, e non muta il suo atteggiamento neppure quando percepisce l'amore che la lega al marito.

Perché allora pare che Bianca Maria sembri rifiutare l'affetto della sua amica? L'atteggiamento di Bianca Maria è figlio del senso di colpa che nutre nei confronti della donna cieca, lei è pienamente consapevole dell'illegittimità dei sentimenti che prova nei confronti di Alessandro e di questo si colpevolizza, non avendo il coraggio

di lottare fino in fondo per ottenere ciò che vuole; in questo si differenzia dall'eroina tragica a cui pensa di essere simile, ovvero Antigone.

Bianca Maria: La mia vita è chiusa in un breve cerchio, forse per sempre. Io vi leggevo dianzi l'*Antigone*. Di tratto in tratto mi pareva di leggere il mio Destino. Anch'io mi sono consacrata al fratello, anch'io sono legata da un voto²⁷.

Se è vero quindi, che Bianca Maria, come Antigone, dedica la sua vita al fratello, lo è anche che probabilmente è questa l'unica caratteristica a legarla al personaggio tragico. È importante rilevare come di Bianca Maria non vengano esaltate altre doti che non siano la bellezza e la dolcezza; non il coraggio, non la prodezza abitano quindi il suo cuore, ma una bellezza inconscia – quasi puerile per la troppa innocenza – che porta con sé sia una perfezione quasi divina, sia una vacuità d'altre caratteristiche che conforma l'animo di Bianca Maria a quello borghese.

Per Alessandro, Bianca Maria è la personificazione di bellezza e poesia; è lo stesso scrittore a dirglielo mentre le confessa il suo amore nella stanza degli ori funebri ritrovati da Leonardo (II, I). Durante l'incontro con Alessandro, Bianca Maria indossa gli ori della principessa defunta, in quel preciso momento lo scrittore avverte l'annullamento del tempo: presente e passato si confondono nella figura della sua amata.

Alessandro: E tutto questo è semplice, poichè voi lo fate. L'abisso del tempo si colma, tra voi vivente e le spoglie del Re e della profetessa che voi custodite. Tutto quest'oro sembra appartenervi da tempo immemorabile, poichè voi siete la Bellezza e la Poesia; e tutto rientra nel cerchio del vostro respiro, tutto cade naturalmente sotto il vostro dominio²⁸.

Nonostante indossi i suoi ori, Bianca Maria non è Cassandra, per un ironico gioco del destino, infatti, la sua storia è verosimilmente più vicina a quella di Antigone e, come nella tragedia di Sofocle, solo la sua morte potrà ristabilire l'ordine; ciò che distingue l'eroina sofoclea da Bianca Maria sono, ancora una volta, il coraggio e la consapevolezza: mentre Antigone sceglie liberamente di morire, Bianca Maria non sa neppure che qualcuno ha deciso che morirà e, soprattutto, non ne conosce il motivo. Si può dire con certezza che

mentre Leonardo uccideva Bianca Maria per preservarne la purezza, Alessandro perdeva l'ultimo barlume di bellezza nell'Argolide sitibonda.

Anna: edipica Cassandra

Anna vive sospesa in un limbo: è vero che da una parte il ricordo del mondo è immutato nella sua mente, ma dall'altra il suo mondo altro non è che un perenne buio, per questo il suo bisogno di bellezza è quasi disperato. Angosciata dall'idea della bellezza giovanile che abbandona il suo corpo, Anna – non potendo vedere i suoi cambiamenti – chiede continue conferme alla nutrice sulla sua condizione fisica e non riesce ad avere pace nemmeno nel sonno, quando gli incubi sull'invecchiamento iniziano a perseguitarla:

Anna: La notte scorsa, ho fatto un sogno strano, indescrivibile. Una vecchiezza improvvisa mi occupava tutte le membra; sentivo su tutta la persona i solchi delle rughe; sentivo i capelli cadermi dal capo a grandi ciocche sul grembo, e le mie dita vi s'impigliavano come in matasse disciolte; le mie gengive si vuotavano e le mie labbra v'aderivano molli; e tutto in me diventava informe e miserabile²⁹.

Il timore per la deformità della vecchiaia porterà Anna a pensare con invidia alle statue che, seppur cieche come lei, vivono di un privilegio che non le è concesso: sono sempre identiche, la loro bellezza, infatti, non è destinata a sfiorire.

Anna: Non pensate, Bianca Maria, che debbano esser felici le statue delle fontane? Nella loro bellezza immobile e durevole circola un'anima vivida che si rinnovella continuamente. [...] Non vi sembrano felici? Io vorrei ben essere una di loro, poiché ho comune con loro la cecità³⁰.

Così come Cassandra «vedeva sempre intorno a sé la sventura e la morte»³¹, anche Anna riesce a scorgere gli animi di chi la circonda; è grazie a questa sua dote che percepisce la purezza di Bianca Maria, ma anche l'amore che quest'ultima prova per Alessandro. Ciò che potrebbe inizialmente stupire non è tanto la scoperta dell'infedeltà del marito, quanto il sentimento di pacifica accettazione che Anna prova al momento della scoperta: il suo affetto nei confronti di

Bianca Maria resta immutato. In realtà, questo atteggiamento è del tutto comprensibile per due motivi: il primo è che Bianca Maria cerca in tutti i modi di negare a sé stessa i suoi sentimenti per Alessandro proprio perché consapevole dell'illegittimità del loro legame; il secondo è che, mentre Anna non è più cosciente della sua bellezza, lo è di quella di Bianca Maria, tanto che, non potendola vedere, cerca di sentirla attraverso il tatto:

Anna: Non soffrite che io vi tocchi? Sento che siete bella, e vorrei raffigurarmi la vostra bellezza. Vi ripugnano le mie mani³²?

Alla luce di quanto premesso, il paragone tra la veggente Cassandra e Anna sembrerebbe vincente, è però necessario chiedersi quanto questo sia calzante. Se bisogna tener conto del fatto che entrambe le donne siano accomunate dalla cecità e da una un'attitudine che potrebbe sembrare premonitrice, non bisogna dimenticare che, a un'analisi più attenta, risulta evidente come Anna, a differenza della sfortunata Cassandra, non sia effettivamente dotata del dono della veggenza; mentre Cassandra – come anticipato – riusciva a prevedere la sventura e la morte, Anna non immagina neppure che Leonardo possa essere innamorato della sorella, né tantomeno riesce a prevedere la morte di Bianca Maria; solo alla fine del quarto atto, quando parlerà con Alessandro, Anna si renderà conto che il segreto di Leonardo era ben diverso da quello che lei credeva e si comprenderà il suo errore:

Anna: Il suo segreto! Che intendi tu? Quale segreto? Di quale orribile cosa parli tu, Alessandro³³?

Alla luce di quanto detto finora, il recupero della vista di Anna alla fine del V atto è, quindi, un lieto fine? Non esattamente. Il principio greco del *πάθει μάθος* – per cui la conoscenza passa attraverso il dolore – torna anche nella tragedia dannunziana: per quanto riacquisire la vista sia, per Anna, prodigioso, la prima cosa che la sfortunata vede non è il viso di Bianca Maria sorridente in un pomeriggio estivo, bensì il suo cadavere. Stavolta Anna sembra somigliare più a Edipo³⁴ che a Cassandra, ma in modo specularmente opposto: attraverso la conoscenza di una verità estremamente brutale Edipo perde la vista,

con la stessa brutalità Anna la riacquista. Dunque, la conoscenza di una nuova bellezza del mondo, per Anna, viene sancita dall'orrore della morte. Per concludere, quindi, è evidente come, nonostante gli sforzi che ogni personaggio fa per evadere dalla dimensione presente e rifugiarsi in una bellezza passata, nessuno di loro riesca pienamente nell'intento. La dimensione estetica borghese finisce dunque per coincidere con una morale distorta, a tratti egoista – in una moderna *καλοκαγαθία* forse non pienamente compiuta – annichilendola, così come succede anche al gusto estetico borghese, e sostituendo definitivamente un'idea di bello ormai troppo lontana per essere raggiunta dai protagonisti della *Città morta*.

Note

1 Per maggiori informazioni riguardo la crociera sullo yacht *Fantasia*, si consiglia la lettura di CIMINI (a cura di) 2010.

2 Riguardo ai tempi della vicenda compositiva dell'opera e alla sua messa in scena si rimanda a ERSPAMER 1988.

3 VALENTINI 1992, 110.

4 ANDREOLI, ZANETTI (a cura di) 2022, 1081.

5 Ivi, 1083.

6 *Ibidem*.

7 GUIDOTTI 2016, 24-25; ma anche CHIAPPARO 2007, 8.

8 NICASTRO 1988, 47.

9 ANDREOLI, ZANETTI (a cura di) 2013, 92.

10 LORENZINI 1984, 203.

11 Si consiglia a riguardo la lettura di PARATORE 1991.

12 PANICALI 2002.

13 D'ANNUNZIO in PANICALI 2002, 128.

14 GUGLIELMI in PANICALI 2002, 138.

15 ANDREOLI in PANICALI 2002, 138.

16 ANDREOLI, ZANETTI (a cura di) 2013, 93.

17 D'ANNUNZIO in CONTI 1990, XXII-XXIII.

18 RELLA 2014, 1.

19 CHIAPPARO 2008, 8.

20 RELLA 2014, 3-5.

21 D'ANNUNZIO in RELLA 2014, 4.

22 D'ANNUNZIO in RELLA, 2014, 4.

23 LORENZINI 1984, 202.

- 24 ANDREOLI, ZANETTI (a cura di) 2013, 125.
 25 Ivi, 127-128.
 26 Ivi, 218-219.
 27 Ivi, 111.
 28 ANDREOLI, ZANETTI (a cura di) 2013, 137.
 29 Ivi, 97.
 30 Ivi, 191.
 31 Ivi, 151.
 32 Ivi, 110.
 33 Ivi, 213.
 34 Per maggiori informazioni si rimanda a VALESIO 1982 e CHOMEL 1993.

Bibliografia

ANDREOLI, ZANETTI (a cura di) 2013 = A. Andreoli, G. Zanetti (a cura di), G. D'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2013.

ANDREOLI, ZANETTI (a cura di) 2013 = A. Andreoli, G. Zanetti (a cura di), G. D'Annunzio, *La città morta*, in *Tragedie, sogni e misteri*, vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2013, 93-217.

CHIAPPARO 2008 = M. R. Chiapparo, *Mito e storia nella "Città morta" tra immaginario e riforma della scena*, in «Studi Medievali e Moderni», XI, 3, 2007, 105-125. Si fa qui riferimento alla digitalizzazione in www.nuovorinascimento.org al link <https://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiapparo/mito.pdf>.

CHOMEL 1993 = L. E. Chomel, *Dalla narrativa al teatro: il mito di Edipo nella Città Morta di D'Annunzio*, in «Italian Culture», XI, 1993.

CIMINI (a cura di) 2010 = M. Cimini (a cura di), G. D'Annunzio, G. Boggiani, G. Hérelle, E. Scarfoglio, *La crociera della «Fantasia». Diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895)*, Marsilio, Venezia, 2010.

CONTI 1990 = A. CONTI, *Beata Riva*, Treves, Milano, 1990.

ERSPAMER 1988 = F. Erspamer, *L'esordio teatrale di Gabriele D'Annunzio*, in Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, vol. II, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Tipotigrafia G. Fabiani, Pescara, 1988, 473-497.

GUIDOTTI 2016 = A. Guidotti, *Forme del tragico nel teatro italiano del Novecento. Modelli della tradizione e riscritture originali*, ETS, Pisa, 2016, 15-35.

LORENZINI 1984 = N. Lorenzini, *La Città Morta: «fiction de Soif et d'or»*, in «Lettere italiane», XXXVI, 2, 1984, 199-218.

NICASTRO 1988 = G. Nicastro, *Il poeta e la scena*, Edizioni del Prisma, Catania, 1988.

PANICALI 2002 = A. Panicali, *L'idea di bellezza nelle cronache, nelle "Favole moderne", nel "Piacere" di Gabriele D'Annunzio*, in «Rivista di letteratura italiana» XX, 3, 2002, 127-148.

PARATORE 1991 = E. Paratore, *Nuovi studi dannunziani*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Edizars, Pescara, 1991, 122-139.

PIREDDA 2007 = P. Piredda, *Impossibilità del tragico ne "La città morta" di Gabriele D'Annunzio*, in «Laboratorio di nuova ricerca. Investigating Gender, Translation & Culture in Italian Studies», Clarendon Books P.B.F.A., Leicester, 2007, 59-71.

RELLA 2014 = O. Rella, *Gabriele D'Annunzio. Viaggio in Grecia. Edizione commentata a cura e con introduzione di Ornella Rella*, Edizioni digitali CISVA, 2014.

VALENTINI 1992 = V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Franco Angeli, Milano, 1992, 110.

VALESIO 1982 = P. Valesio, *Il coro degli agrigentini*, in «Quaderni del Vittoriale», XXXVI, 1982.