

Manuele Marinoni
(Università degli studi di Firenze)

**Tempo della tragedia, tempo della memoria
Per una lettura della *Città morta* di d'Annunzio**

Un duro destino è sopra di noi; e bisogna
patire la sua legge di ferro.

(G. d'Annunzio)

Tra il 1895/96 e il 1900, nella parabola letteraria di d'Annunzio, l'intera strutturazione del 'simbolo' subisce notevoli modificazioni, associandosi ai comandi percettivi – che già d'Annunzio specificava nell'*Intervista* a Ugo Ojetti (di *Alla scoperta dei letterati*)¹ – e alle dinamiche dello psichico².

Nel «rapporto negativo con l'oggettività», per dirla con Theodor Vicher (la cui metafisica del simbolo assume valori prototipici per ogni dissertazione sull'irrazionale e sui concetti profondi del reale estetico), «l'assoluto si manifesta come ciò che trascende ogni esistenza immediata». L'oltre dell'esperienza entro cui si trascina vorticosamente il «sublime» si concretizza in un *pathos* figurativo (dell'«oggettivo») e dei 'sensi' (del «soggettivo»).

Prima di vedere da vicino gli effetti, anticipo, plastici dell'irrazionalismo, inscenati nella *Città morta*, occorre soffermarsi sul senso del 'tragico' che d'Annunzio intende nella costruzione di questo primo dramma. I discorsi andrebbero ampliati nel proseguire le letture di altre tragedie: con i fondamentali esiti della *Fedra* e della *Figlia di Iorio*, per restare all'interno di una caratteristica riscrittura 'mitica' del teatro. Inoltre non mancano, come ha notato Guido Baldi³, anche certi caratteri incipienti del teatro borghese tardo ottocentesco; e, pensando alle tragedie d'origine dantesca, all'irrazionalismo calato nel Medioevo.

Nella *Beata riva*⁴ Conti cita, a proposito del pessimismo di Euripide, Paul

1 Il testo dell'intervista si legge in Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 2 Voll., a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996-2003, Vol. II, pp. 1375-1390.

2 L'intervento vuole discutere, su base storico-critica ed estetica, alcuni aspetti tematici essenziali della *Città morta* di d'Annunzio, l'opera con cui lo scrittore inaugura, nel 1898, la carriera drammaturgica. La vicenda del dramma è molto semplice: il giovane archeologo Leonardo (che incarna la figura di Schliemann) è alla ricerca dei tesori degli Atridi, presso le rovine di Micene. La maledizione abbattutasi sull'antica famiglia torna a colpire i personaggi moderni. La complessità sentimentale del dramma consiste nell'amore incestuoso di Leonardo per la sorella Bianca Maria e nella passione soppressa esteriormente, seppure ricambiata, di quest'ultima per Alessandro, amico fraterno di Leonardo e marito di Anna. Il nodo centrale della vicenda è costituito dalla scoperta di Leonardo del tesoro degli antichi sovrani.

3 Cfr. Guido Baldi, *La Città morta: eros e destino*, in Id., *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra "decadenza" e vita ascendente*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 273-317. Di Baldi cfr. anche l'intera struttura critica di *Reietti e superuomini in scena. Verga e d'Annunzio drammaturghi*, Napoli, Liguori, 2009. Molti documenti utili si leggono in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992.

4 Sul rapporto *Beata riva-Fuoco-Città morta* si sofferma Ricciarda Ricorda, *Tra il Fuoco e la Beata Riva: D'Annunzio, Conti e la Città morta*, in *D'Annunzio musico immaginifico*, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, Firenze, Olschki, 2008, pp. 165-181. Sui rapporti tra Conti e l'antico (soprattutto nella declinazione dell'«errore del tempo») cfr. Ead., *L'antico come futuro*, in Ead., *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma, Bulzoni, 1993 e

Decharme (per *Euripide et l'esprit de son théâtre*, del 1893; autore importante, per Conti e d'Annunzio, anche per *Mythologie de la Grèce antique*). L'opera dell'ellenista francese veicola molte regole del linguaggio mitico dannunziano (autore essenziale anche per Apollinaire); soprattutto per la questione 'metamorfica'. Ed è da qui che Conti, nel dialogo platonico fra Ariele e Gabriele, parte per discutere del «fondamento psicologico individuale della più profonda, più limpida e più perfetta visione del mondo e della vita»: i sentimenti dell'*eleos* e del *phobos* vengono tracciati da una *mimesis* drammatica per concludersi, nello specifico dannunziano, in metamorfosi 'plastiche' dell'irrazionale (è un tema centrale su cui vale la pena di insistere).

Sono in campo le spinte centrifughe del dionisimo, le accelerazioni rispetto alla stazione wagneriana del tragico, ma su questo tornerò, e alcune tra le più intense deduzioni (non importa quanto interpretativamente corrette) della metafisica nietzschiana della *Nascita della tragedia*⁵.

Sullo sfondo culturale sono gli anni, specie per la Francia, di uno dei primi fervidi incontri fra discipline per lo studio delle religioni. Fra gli esiti più rilevanti viene prodotta una specifica grammatica del mistico, intrecciata alle parabole degenerative, da un lato, e alle penombre dell'occultismo dilagante dall'altro.

Uno dei banchi di prova principali fu la «Revue de l'histoire des religions». Ricordo, per esempio, un articolo, da discutere nelle fonti della *Città morta* – se non ho visto male, mai segnalato –, pubblicato nel 1880 (tomo II), di Félix Ravaisson su *Les Monuments funéraires des grecs*, ove si parla delle «sépultures» e di certi «rêves d'une autre vie qui agitent les modernes». È stato poi fatto il nome di François Pauhlan per il *Nouveau mysticisme* (Paris, Alcan, 1891); a cui va accostato lo studio di Victor Charbonnel, *Les Mystique dans la littérature present*, (Paris, Mercure de France, 1897). Il nome di Charbonnel ricorre in una lettera di d'Annunzio a Hérelle (dicembre 1895) a proposito di un articolo, a lui dedicato, comparso lo stesso anno su «L'art et la vie». Va poi citata l'opera di George W. Cox, *Les Dieux antiques*, ben nota a Mallarmé (che ne fu, per altro, traduttore. L'edizione parigina del 1880 è conservata alla Biblioteca del Vittoriale) e la relativa idea di una «tragédie de la nature».

Emerge così un sostrato culturale che tiene insieme rifrangenze del simbolo e teatralizzazioni del mitico, a cui aggiungiamo le opere di Paul de Saint-Victor, P. L. Jacob, Alidor Delzaut, Albert Réville, per non parlare delle *Religions de l'Antiquité* di Creuzer (nella versione francese di Joseph-Daniel Guigniaut) sino alla *Religion* di André Lefèvre (anch'essa presente al Vittoriale e copiosamente annotata) ecc., (tralascio una discussione approfondita, già fatta dalla critica dannunziana e ora ben evidenziata dai commenti di Giorgio Zanetti ai primi drammi dannunziani) rese a stabilire, e a suggerire, la presenza del «numinoso» nella *praxis* letteraria⁶.

Ma quando d'Annunzio s'avvia a comporre il dramma sono stati ampiamente superati gli anni '70 e il verbo nietzschiano si è ormai diffuso, anche negli ambiti accademici e filologici (specie, come è noto, in Francia).

Giorgio Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, Il Mulino, 1996.

5 Sul senso del tragico in Nietzsche credo tutt'ora imprescindibili Eugen Fink, *La filosofia di Nietzsche*, Venezia, Marsilio, 1973 (con particolare attenzione al saggio introduttivo di Massimo Cacciari) e Ferruccio Masini, *Fisiologia del "tragico"*, in Id., *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 99-116.

6 Stefano Jacomuzzi, *D'Annunzio e il simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, a cura di Emilio Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 197-221.

E, per tornare alla *Beate riva*, ecco ciò che Conti fa dichiarare a «Gabriele»:

Quando ho conosciuto l'opera di Federico Nietzsche, sono rimasto quasi indifferente dinanzi a una teoria che non mi offriva se non alcuni movimenti lirici, in un cerchio di belle immagini; ma ciò che mi ha colpito di Federico Nietzsche è stato il far la conoscenza d'un'anima tragica, affine alla mia, fraterna alla mia anima. E, da allora, ho sentito la sua povera mano tremante accompagnarmi sino al limitare del teatro, e indicarmi la via, a traverso la fiamma purificatrice che rugge nella violenza del dramma⁷.

La critica non si è stancata di ripetere che col *Fuoco* (i cantieri, fra teatro, poesia e romanzo si intersecano abbondantemente, per lo meno, dal 1896 al 1900) d'Annunzio supera l'influenza wagneriana. Il discorso andrebbe certo non contraddetto, ma assai sfumato, soprattutto per quanto concerne il senso del tragico che stiamo discutendo. Sul piano ideologico la valorizzazione della messa in scena, il 2 agosto 1887, all'inaugurazione del teatro d'Orange, de *Les Erynniens* e, il giorno seguente, dell'*Antigone* di Sofocle, nelle versioni di Leconte de Lisle, da parte della cultura, antiwagneriana, della «Renaissance latine», influenzò, col tempo, le prospettive dannunziane – in parte, con molta probabilità, dirottate anche dallo spiritualismo e dall'estetica dell'«action» di Maurice Blondel. E senz'altro avvenne un superamento del verbo wagneriano nelle strutture poematiche, e così nelle profondità dell'immaginazione figurativa ed estetica (il *pathos* wagneriano del *Trionfo della morte* è pressoché abbandonato). Ma l'ombra del compositore tedesco non è del tutto estinta per quanto riguarda la sostanza 'tragica' (e poco importa se consapevolmente o meno per d'Annunzio), e così non nell'imperturbabile ricerca del profondo, dello *charme* simbolico, della struttura antropica, tra il numinoso e il pietrificato, che dà forme alla vita profonda. Esiste difatti un ellenismo wagneriano che non è estraneo al d'Annunzio drammaturgo. E d'altro canto non si deve scordare, con Carl Dahlhaus, che l'estetica wagneriana è un «complesso di pensieri che muta nel tempo». Ed è, in particolare, la suggestione dell'arcano, del gesto invisibile (tra il numinoso già accennato e gli ordini temporali) che trova nei *Leitmotiv* – ma non solo – e in certi schemi simbolico-analogici, la più drammatica realizzazione del visibile, nella partita delle forme e delle scene.

Infatti, come ricorda Sandra Mansutti, il *Leitmotiv* è «ricordo e presentimento»⁸; e aggiungendo a questo binomio la logica mitica del delirio e la figuratività della 'rovina' (oggetto 'desueto' – così da Francesco Orlando in avanti – carico del più importante potenziale dell'antico) ci troviamo al quadro prospettico della *Città morta*⁹.

7 Angelo Conti, *La beata riva*, a cura di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, p. 63.

8 Cfr. Sandra Mansutti, *Wagner e la tragedia greca*, in *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, a cura di Umberto Curi, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 85-94. Sul rapporto diretto, attraverso la lettura, fra Wagner e l'orizzonte ellenico cfr. Curt von Westernhagen, *Wagner. L'uomo, il creatore*, Milano, Mondadori, 1983. Molto importanti anche i risultati del volume collettaneo *Wagner: la lingua, la musica*, «Quaderni di Musica/Realtà», 9, 1986 (soprattutto gli interventi di Fubini, Masini e Orlando).

9 Sul rapporto estetico, riferito specificamente alla *Città morta*, che lega fluidità dell'immaginazione a materialità archeologiche (e quindi rovine, oggetti ritrovati, siti archeologici, ecc.) si possono leggere parallelamente lo studio dell'archeologo Maurizio Harari, *La favola risorge dal suolo: Gabriele d'Annunzio e l'archeologia immaginata*, in *Réver l'archéologie au XIX^e siècle: de la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 177-199 (con

Ma c'è di più del sostrato wagneriano che può essere trasportato nell'identità del primo dramma dannunziano, ed è lo spirito del *Götterdämmerung*, della verticalizzazione del 'divino', della 'vertigine', tra riflessi del visibile e dell'invisibile, della caduta¹⁰. Nel 1924, Paul Bekker notava questa dicotomia del «senso», nella presentificazione del sentimento e dell'interiore, organizzata da «ricordi» e «presagi» e destinata a riscrivere l'assoluto del gesto e della parola, appunto tragici¹¹.

Da Nietzsche e dalla *Nascita della tragedia* (e in parte da Bourget – già lettura di Nietzsche) proviene invece il grande insegnamento della sovrapposizione, e così della stratificazione, del *pathos* antico (già di per sé una 'malattia') con le fragilità dei nervi del moderno. Difatti, a proposito della *Città morta*, è l'estremo e labile confine entro cui vengono portati certi rapporti e certe capacità psichiche (e degenerazione del/nel patologico) il luogo del 'dolore' tragico. È la successiva realtà dell'ossessione, individuale, ma allo stesso tempo cosmica, che diventa da un lato metamorfosi extra-temporale e dall'altro allucinazione: la testimonianza della fusione di *time* e *kleos*, la cui intuizione scaturisce dall'esperienza di un contatto fisico, di una rielaborazione dei sensi nella relazione epidermica con l'oggetto e il luogo archetipico.

La *Città morta* presenta un duplice percorso interpretativo relativo alle cellule «tragico/forma» e – in questo caso profondamente nietzschiano – «tragico/teoretico»: il conflitto che innesca la degenerazione è insito nella costituzione psichica del soggetto (l'archeologo che, come vedremo, oscilla tra lo schopenhaueriano e il ribotiano) che, attraverso una (ancora) nietzschiana (e contiana) evoluzione delle percezioni (una

l'esito critico di una «anti-archeologia» dannunziana) e il denso intervento di Giorgio Zanetti, *Archeologie dell'estetismo*, in *I misteri di Pompei. Antichità pompeiane nell'immaginario della modernità*, a cura di Renzo Cremante, Maurizio Harari, Stefano Rocchi, Elisa Romano, Pompei, Flavius, 2008, pp. 75-111. Molte delle notizie discusse e rielaborate nel mio intervento sono debitrice di questo lavoro. È ben noto il rapporto diretto fra d'Annunzio e archeologi dell'epoca, in particolare Vittorio Spinazzola; cfr. *Da Micene a Pompei. Il carteggio di d'Annunzio con Vittorio Spinazzola "rivelatore di sotterra"*, in «Quaderni del Vittoriale. Nuova serie», 6, 2010 (ricordo anche Giacomo Boni, frequentato a Roma). Per quanto riguarda certi aspetti fisiologici del sistema psichico (fenomeni legati al movimento cerebrale, al sistema nervoso, alla 'fatica', ecc.) si è fatto il nome di Angelo Mosso. Il fisiologo italiano, noto a d'Annunzio (lo testimoniano, in *primis*, i carteggi d'Annunzio-Treves e d'Annunzio-Pasquale Masciantonio oltre che numerosi volumi presenti presso la biblioteca del Vittoriale), dedicò parte dei propri interessi al mondo archeologico, pubblicando, nel 1907, le *Escursioni sul Mediterraneo e gli scavi di Creta* e, nel 1912, *Le origini della civiltà mediterranea* (entrambi Milano, Treves). I due volumi sono presenti nella Biblioteca dannunziana. Nei due carteggi citati vengono espressamente indicati i due lavori di Mosso: *La fatica* (1892) e la *Temperatura del cervello* (1894). Ho potuto rinvenire e consultare solo il primo dei due volumi presso la biblioteca del Vittoriale. Per un primo approccio al pensiero scientifico di Mosso cfr. Maria Sinatra e Lucia Monacis, *La psicofisiologia sperimentale di Angelo Mosso e Federico Kiesow*, in *La psicologia in Italia. I protagonisti e i problemi scientifici, filosofici e istituzionali (1870-1945)*, a cura di Guido Cimino e Nino Dazzi, Milano, LED, 1998, pp. 81-98.

10 Non voglio trascendere dal discorso, ma è bene tener presente che nella parabola letteraria di d'Annunzio (tra i vari generi) si può tracciare anche una storia della 'vertigine', come sentimento dell'assoluto e come aspirazione ad una condizione 'altra' rispetto a quella reale e presente: dalle potenti e solari vertigini del mito (*Alcyone*), alle profondità destabilizzanti di una vertigine notturna (spesso seguita da forti tensioni malinconiche). Anche in certi personaggi di romanzo è presente una vocazione allo scioglimento dei sensi in virtù di un'oscillazione dell'estremo; è quanto, per fare solo un esempio, desidera Giovanni Episcopo: «per tutta la vita su l'orlo della pazzia, consapevole, come un uomo chinato su un abisso, aspettando da un minuto all'altro la vertigine estrema, la grande oscurità».

11 Cfr. Paul Bekker, *Wagner. Das Leben im Werke*, Deutsche Verlags-Anstalt, 1924.

ipersensibilità), *ri-vive* l'anima tragica antica («tutti gli elementi della sua vita interiore, investiti da quell'impeto, parevano nel tempo medesimo dissolversi e moltiplicarsi»); ma, d'altro canto, è anche l'aura numinosa e mnestica che ricopre il 'luogo', e quindi la sostanza arcana, a produrre lo scatto degenerativo («vide all'improvviso, con l'intensità delle visioni febbrili, la terra arsa e fatale dove egli voleva far vivere le anime della sua tragedia»). Il tragico è l'effetto di un molteplice, ed è d'Annunzio stesso a dichiararlo nel *Fuoco*:

Hai tu mai pensato che quello spettacolo sovrumano e terribile avrebbe potuto apparire a un altro: a uno spirito giovanile e fervente, a un poeta, a un animatore, a te, a me forse? Allora la febbre, la frenesia, la demenza ... Immagina¹².

Pare di sentire all'unisono i dettami della teoria del genio di Lombroso (e sullo sfondo Taine), la dinamicità dei sensi plastici di Angelo Mosso e le «vertigini», in senso tecnico, della «voce interiore» di Victor Egger¹³. Sono i bagliori di una nostalgia cosmica, tra l'antico e il moderno, che entrano a far parte di una museificazione della memoria.

Rovesciando così una sintesi di Umberto Curi¹⁴, la *katastrophe*, più che ridursi a *Katharsis*, oggettivizza un transito, tra sensi interiori e nervi, in cui il *mythos* coglie lo psico-patologico e vedremo poi i risvolti centrali del fenomeno, appunto psichico, del *déjà-vu*. Tutte queste iridescenze dell'interiore, nell'intesa di un'eco del profondo, cessano col protrarsi nella variazione dei confini delle forme, dal cromatismo della superficie al ritmo del sonoro¹⁵.

Ma torniamo ancora a Nietzsche, alla morfologia del tragico¹⁶ e ad alcuni

12 Gabriele d'Annunzio, *Il fuoco*, a cura di Filippo Caburlotto, Milano, BUR, 2008, p. 67.

13 Il riferimento è a Victor Egger, *La parole intérieure. Essai de Psychologie descriptive*, Paris, Baillière, 1881. Ho analizzato alcuni aspetti che connettono la ricerca psicologica di Egger, in relazione alle forme di linguaggio interiore, con la «parola notturna» nel mio *D'Annunzio e il non-finito: strutture, temi e motivi delle prime «Faville del maglio»*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, FUP, 2015, pp. 213-230.

14 Cfr. Umberto Curi, *Introduzione*, in *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, pp. 3-40. Di Umberto Curi cfr. anche le riflessioni sul tragico in *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

15 Merita una breve riflessione il legame plastico col ritmo e con la modulazione del significante (e della sua autonomia) rispetto alla produzione del d'Annunzio tragico. Angelo Conti, nell'articolo *Il ritmo e la musica* (prima sul «Marzocco», 10 settembre 1899, poi nella *Beata riva*), scrive che: «il ritmo genera i suoni e dà una prima voce al mistero [...] è il segno di ciò che corre verso la morte e di ciò che è eterno ed infinito». Che il ritmo sia un altro piano della struttura del testo è ben noto; ed è altrettanto acquisito l'impianto fondativo dell'intero processo elaborativo dei singoli materiali in virtù dei percorsi estetici. Da un punto di vista stilistico andrebbe dunque sciolto ogni nesso intrinseco alla parola tragica della *Città morta* (in parte già avviato a suo tempo da Gibellini; e pensiamo per la poesia, naturalmente, ai lavori di Mengaldo, Beccaria e Coletti) così come è stato fatto, per esempio, per la *Figlia di Iorio*. E dunque confrontare in profondità i nessi fra l'aura archeologia (innanzitutto semantica – ce lo indicò da subito un pioniere della decadenza come Praz) e mitica della parola e la risultanza 'fonica' nell'atto della *performance*. Sui rapporti metro e ritmo nelle tragedie dannunziane in versi cfr. Franco Gavazzeni, *Perizie metriche della «Figlia di Iorio»*, in Id., *Studi di critica e filologia italiana tra Otto e Novecento*, Verona, Edizioni Valdonega, 2006 e Raffaella Bertazzoli, *Perizia metrica sul d'Annunzio tragico*, in *L'Officina di d'Annunzio*, pp. 29-43.

16 Evitando di rimandare alla bibliografia sul rapporto d'Annunzio-Nietzsche (basta, per i primi imprescindibili lavori, il nome di Guy Tosi) mi limito a segnalare un recente intervento di Gherardo

importanti esiti della scomposizione dell'individuo, descritta nei suoi effetti dinamici dai grandi psicologi sperimentali del tardo Ottocento.

Ha specificato Vincenzo Vitiello, a proposito dei temi di «dolore» e «gioia» nella *Nascita della tragedia*, che l'«origine prima, *Urgrund*, d'ogni dolore è lo stato d'individuazione». Si tratta quindi di capire i confini del «profondo sentire» e di rintracciare le cause del turbamento di questa «unità». È il dilemma della conciliazione, *Versöhnung*, tra due forme, tra due parole diverse (opposte) che appartengono allo stesso linguaggio, di gesti e suoni. E una conciliazione, riduzione a unico termine, è prospettata in questi termini, nietzschianamente, più che schopenhauerianamente, da Conti quando scrive nella *Beata riva* che: «nel mondo dell'arte non esiste il passato, non esistono le età remote; *esiste solamente la vita*. Mentre nel dominio dell'esistenza quotidiana il semplice compiersi d'un fatto lo proietta subitamente lontano dall'ora presente, nel regno dell'arte ogni fatto nuovo diviene un presente immutabile».

Il tragico è conciliato col visionario e il degenerativo; con una volontà malata, una «terribile volontà», come si legge nel testo. E lo sapevo bene il Conti che, nell'articolo *I drammi di Gabriele d'Annunzio*, parlava di «una follia sorella dell'estasi, cioè a dire una visione più profonda delle cose», nonché dell'«intuizione serena della

Ugolini che discute le potenzialità del nietzschianesimo dannunziano ribadendo, fra altre notizie testuali, che un primo approccio fra d'Annunzio e il pensiero tragico di Nietzsche è probabilmente derivato dall'articolo di Antonio Tari, *Sull'essenza della musica secondo Schopenhauer e i wagneriani* (in «Archivio musicale» 1882, pp. 327-337) in cui viene esposto in modo sintetico il pensiero, appunto sul tragico, del filosofo tedesco. Cfr. Gherardo Ugolini, *Nel segno di Nietzsche. D'Annunzio "dionisiaco"*, in *"Io ho quel che ho donato". Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita*, a cura di Cecilia Gibellini, Bologna, CLUEB, 2015, pp. 145-168. Gli scritti di Tosi si possono ora leggere riuniti nei due volumi *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, a cura di Maddalena Rasera, 2 Voll., Lanciano, Carabba, 2013.

natura»¹⁷. Dunque un irrazionalismo, tra antico¹⁸ e moderno, ben noto anche, in forme molto simili, al De Gubernatis (e, accanto, il già ricordato Paul Deussen) che, nel 1872, per primo portò in Italia *La nascita della tragedia*, recensendola sulla «Rivista europea» (autore, per altro, egli stesso di tragedie).

Un irrazionalismo della psiche, ma anche, e soprattutto, ossimoricamente, del corpo:

Al contatto della terra maledetta, ogni giorno, ogni giorno, egli deve sentir crescere la sua febbre. Tutta la vita ideale di cui s'è nutrito deve aver assunto in lui le forme e i rilievi della realtà¹⁹.

D'Annunzio mette in pratica il famoso appunto di un *taccuino* del viaggio in Grecia («Immaginare la *scoperta* di Schliemann»), ma, nei circuiti di una «filologia della suggestione», non può non essere stato influenzato, nel tratteggiare un irrazionalismo plastico, anche dall'idea di *homme moyen* di Adolphe Quételet, che poteva essergli giunta tramite la *Fisiologia del dolore* di Paolo Mantegazza o gli «albums del dolore» di Angelo Mosso, unita alla tipicizzata struttura materica delle forme degenerative. La stessa fatica a cui sono sottoposti i nervi di Leonardo nella ricerca archeologica («I suoi nervi sono affranti da una tensione troppo lunga e troppo fiera») vivono il riflesso della fatica che nel 1891 Mosso sottopose ad un'analisi fisio-

17 Il lungo saggio inedito del Conti si concentra sui primi drammi dannunziani (incluso la *Gloria*) e una lunga parte è dedicata alla *Città morta*. In essa, oltre a specificare gli orizzonti di un 'ritmo' cosmico che, attraverso un processo di rispecchiamento, tiene uniti «ritmo delle stesse e del mare» e «ritmo dei cori», viene sottolineata la centralità del «delirio lucido» di Leonardo, «atto disperato di una profonda significazione morale» la cui unica salvezza è offerta «per mezzo del dolore e del sacrificio, seguendo la terribile via, il δεύτερος πλοῦς, indicato da Arturo Schopenhauer». Prende poi avvio, nel corso del saggio, una dissertazione sulle possibilità di «fondare il dramma nuovo»: ciò che costituisce «l'essenza della tragedia antica è essenzialmente la rappresentazione del fato»; e il coro, cioè «il personaggio che esala il suo spirito nel canto», è «il vero protagonista del dramma antico» (Conti cita a sostegno della sua tesi Henri Joseph Patin, autore degli *Études sur les tragiques grecs*, Paris, Hachette, 1865³). Questi presupposti sono i medesimi che Conti adopera in un altro articolo, *La Città morta*, comparso sul «Marzocco» il 23 gennaio 1897 (ricordo che Gianni Oliva colloca la stesura dei *Drammi di Gabriele d'Annunzio* tra il marzo e il maggio 1899), per sostenere la centralità di Anna nella tragedia dannunziana in questione, essenza diretta del coro antico e dotata, «avendo perduta la vista degli occhi» di una «potenza di visione». L'articolo si legge ora in Gianni Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992, pp. 162-165; il saggio *I drammi di Gabriele d'Annunzio* in Gianni Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 395-408. La specificazione contiana sul «potere degli occhi» è tutt'altro che casuale nelle dinamiche estetiche proprie e di d'Annunzio. La semantica della visione e del visibile è origine di sensi ulteriori, di profondità oniriche e del reale. È una metafisica dell'occhio che si articola in un molteplice espressivo ove 'vista', 'conoscenza', 'intuizione' e 'mantica' finiscono col coincidere. Per uno sguardo bibliografico teorico cfr. Paolo Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Cortina, 1999 e Umberto Curi, *La forza dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004. Su altre letture coeve del dramma cfr. Gianni Oliva, *Le prime accoglienze della «Città morta»*, in «Studi Medievali e Moderni», 2006, 2, pp. 239-250 (cfr. l'interno numero monografico della rivista dedicato alla *Città morta*).

18 Cfr. Eric Robertson Dodds, *I greci e l'irrazionale*, presentazione di Arnaldo Momigliano, Milano, Sansoni, 2003.

19 Gabriele d'Annunzio, *La Città morta*, a cura di Milva Maria Cappellini, Milano, Mondadori, 1996, p. 31. I passi della tragedia sono citati da quest'edizione; ma cfr. il prezioso commento al testo di Giorgio Zanetti dell'edizione Gabriele d'Annunzio, *Tragedie sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, «Meridiani», Mondadori, 2013.

psicologica (e lo stesso Mosso conosceva bene le fatiche degli archeologi). E con la sollecitazione dei nervi le «oscure immaginazioni».

Il carattere folle, allucinato, degenerativo di Leonardo è quello dei frenastenici di cui dissertavano i vari Tanzi, Morselli, Riva, pronti costantemente a ricevere suggerimenti della Salpêtrière. Sulla «Rivista sperimentale di freniatria» comparvero, specie tra il 1884 e il 1889, una serie numerosa di articoli dedicati a questo fenomeno. I vari studi facevano, talvolta, riferimento alle ricerche di Ernst Heinrich Haeckel, ma soprattutto ai risultati di Bénédict Augustin Morel con il *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* del 1857 e, naturalmente, a tutti i lavori di Ribot (fra i vari esiti scientifici si prospettava addirittura un 'ritmo' del processo riduttivo e degenerativo, a partire dai movimenti dei tessuti organici e del battito cardiaco). Insomma un teatro psicologico del «degenerativo» che serve su un piatto d'argento forme, immagini, descrizioni, alterazioni interiori dell'organismo psichico al d'Annunzio sedotto dalle «malattie della volontà».

Da questo tappeto culturale avanzano le ricerche scientifiche sui due fenomeni che interessano in presa diretta il *telos* della *Città morta*: i principi dell'allucinazione, sul piano della reminiscenza come visione, e del *déjà-vu*.

La ricerca archeologica di Leonardo è quindi immersa nella sintassi della follia, della degenerazione. I suoi sensi sono suggestionati e ricostituiti dalla «febbre» dell'affanno. Guido Baldi ha insistito sulle possibili origini di tale «demenza» (parola chiave dell'intero dramma), della «vera follia di Leonardo», indicando nella «passione incestuosa» il frutto della scissione. I significati stessi, «mitico-simbolici», fanno parte di un linguaggio frenastenico. Ma si tratta, come si vuole mostrare, prima di tutto di un processo degenerativo peculiarmente plastico, somatico: nell'atto IV, per esempio, l'archeologo ha occhi che «ardono nel pallore terreo, come infiammati dalla febbre»; egli parla «convulsamente, come in una specie di lucido delirio» e «si passa le mani su la faccia come per cacciarne una nebbia [...] con gli occhi sbarrati e veggenti». Sembra quasi di intravedere i «gesti-folli» e le «scritture-mondo» della degenerazione di cui parlava Eugène Minkowski negli *Éléments essentiels du temps-qualité*. Una fenomenologia del patologico che dal gesto passa alla parola «profonda»: «turbato sino alla frenesia», a contatto con «la polvere» che custodisce i caratteri degli spiriti antichi «vive della più intensa vita interiore», mettendo così in pratica il programma definito nel *Fuoco*: «Io ho tutto da creare. Io non verso la mia sostanza in impronte ereditate. La mia opera è d'invenzione totale. Io non debbo e non voglio obbedire se non al mio istinto e al genio della mia stirpe». Precisazione non affatto casuale: da una parte ci sono le figurazioni vitalistiche di un superomismo generativo e generazionale (Nietzsche e Maurice Barrès – anch'egli, da tempo, fonte accertata), dall'altro persistono le idee sull'ereditarietà (portate dal piano fisiologico e biologico su quello psicologico) del Ribot dell'*Hérédité psychologique*. Lo stesso fenomeno psichico dell'«attenzione», centrale nella conformazione psichica di Leonardo, passa attraverso stadi evolucionistici.

Restando al nesso degenerazione-stadio fisico, Ribot, nella *Psychologie de l'attention* (Paris, Alcan, 1889) non manca di specificare che «per la psicologia

fisiologica non esistono che degli stati interni, differenti fra di essi tanto per le loro qualità proprie, quanto per i loro concomitanti fisici» (pp. 34-35). Nel caso della *Città morta* questi circuiti vengono trasferiti in una dimensione mitica: l'ereditarietà delle facoltà ultra-sensibili, dall'antico al moderno, di Leonardo pre-esistono ad ogni stadio fisico e psichico, in una dimensione privilegiata delle forme, permettendo così l'emergere di visioni profonde ed epifanie. Accenno solo al fatto che fu d'Annunzio, nella già ricordata intervista a Ojetti, a sottolineare l'importanza della componente degenerativa in ogni processo conoscitivo:

la malattia [...] concorre ad allargare il campo della conoscenza. Lo studio dei degenerati, degli idioti, dei pazzi è per la psicologia contemporanea uno dei più efficaci modelli di speculazione, perché la malattia aiuta l'opera dell'analisi decomponendo lo spirito. Essendo un disordine patologico l'esagerazione d'un fenomeno naturale, la malattia fa l'ufficio di uno degli strumenti che servono ad isolare e ad ingrandire la parte osservata. In fatti, le conquiste più notevoli della psicologia contemporanea sono dovute a psichiatri²⁰.

Ed è bene circostanziare che questa distinzione di tipo «quantitativo» tra «disordine patologico» e «fenomeno naturale» è, dopo le teorie del trattamento morale (Pinel ed Esquirol), oltre la teoria della *dégénérescence* (Morel e Magnan), il punto centrale – così come ha ricostruito la ricca dottrina dello psichico di Georges Canguilhem²¹ – della psicopatologia di Ribot che, sia nelle *Maladies de la personnalité*, 1885 (probabile fonte diretta del passo dannunziano dell'intervista), sia nella *Psychologie de l'attention*, ribadiva che «dallo stato patologico a quello normale il passo è breve; come dal più al meno».

Il linguaggio dell'allucinazione unisce così tensioni multiple, figlie di un unico progetto totalizzante: l'eliminazione dell'«errore del tempo». E ancor più efficace, soprattutto pensando al caso della *Città morta*, è l'allucinazione causata da una nevrosi dissociativa.

L'insieme monolitico della psiche è, come noto, messo profondamente in crisi da tutta la cultura *fin de siècle*. Dallo stesso *Journal intime* di Amiel, in chiave schopenhaueriana, emerge che «l'activité dont nous avons conscience n'est qu'une partie de notre activité, et l'activité volontaire n'est qu'une partie de notre activité consciente»: è il fenomeno dell'«Homo duplex» indagato da Vittorio Roda. E poco importa se tale duplicità sia completa, perfettamente simmetrica o meno (spesso questo è semplicemente stato il fascino estetico di una profondità demonica insita nella monotonia borghese). Diventa invece radicale l'idea di una convivenza multipla nell'individuo. E all'insegna di simbologie misteriche e dell'occulto, tra mesmerismo, sonnambulismo e «fantasmi della mente»²², si aggiungono le convivenze extra-psichiche e, persino, extra-temporali (un caso letterario, fra i numerosi, emblematico è *Malombra* di Fogazzaro)²³.

20 Gabriele d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura di Annamaria Andreoli, 2 Voll., Milano, Mondadori, «I Meridiani» 1996-2003, Vol. II, p. 1388.

21 Cfr. Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966².

22 Il riferimento va al lavoro di Laura Nay, *Fantasmi del corpo fantasmi della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.

23 Cfr. Luciano Curreri, *Seduzione e malattia nella narrativa italiana postunitaria*, «Otto/Novecento», 15, 3-4, 1992, pp. 53-78 ora in Id., *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS, 2008.

D'Annunzio combina così: degenerazione, personalità multipla, stati di allucinazione e risultanza mitica. Aggiungendo, sulla scorta di un «d'Annunzio antropologo»²⁴ sempre operativo, tutta un'atmosfera di rituale e sacrificio. E vediamo come.

Nell'ultima parte del dramma, dopo aver respirato le «esalazioni micidiali», Leonardo crolla nello stato di delirio e attraverso una nuova organizzazione della sensibilità, alterata, rinnova le vicende della tragedia antica – tentando così di rispondere anche alla provocazione nietzschiana. L'archeologo è convinto che i morti sepolti nelle rovine rivivono «dentro di lui». L'unità di passato e presente è trasportata nella superficie dei nervi; nella coscienza profondo potenziata, come si diceva, quantitativamente.

Anche l'idea di «alterare» le coordinate temporali ha una pluralità di fonti e modelli: il già ricordato Conti (da cui trarre anche l'idea di un panteismo del visibile – ripensando alle pagine del *Giorgione*) e, naturalmente, Nietzsche e il relativo problema del *principium individuationis*. Ma anche in questo caso la psicologia sperimentale offre il suo contributo. Fu naturale per gli adepti della psiche, intenti a costruire le mappe del percepito *sub specie alterazione*, a rintracciare nessi comunicativi fra «senso interiore», «senso del tempo» e, così, «senso della memoria». Dallo stesso Bergson (verso d'Annunzio) provenivano molte suggestioni, sia attraverso Ribot sia il Binet delle *Altération de la personnalité*²⁵. Non va tralasciato anche il nome di Ernest Mesnet (allievo di Pierre Briquet) per il capitale *De l'automatisme de la mémoire et du souvenir dans le sonnambulisme pathologique* del 1874 (importante anche per Proust). Fu Mesnet, indagando il sonno dei sonnambuli, uno dei primi a definire lo stato puramente «automatico», passibile a leggi alternative, dei pazienti soggetti a degenerazione patologica e a descrivere la possibilità di coordinare i sensi in modo «inconscio».

Già nell'*Innocente*, il protagonista, Tullio Hermil, era vittima di patologie della memoria, oltre che di ossessioni e di «tremi interiori insostenibili». La cosiddetta «stagione analitica», come la definiva Raimondi, (*Giovanni Episcopo, Innocente e, aggiungiamo, L'Invincibile*) è costruita sul problema del tempo interiore e sul ricordo plastico delle sensazioni (se nel *Piacere* le coordinate spazio-temporali, come ha dimostrato Clelia Martignoni, sulla scorta di Harald Weinrich, influivano direttamente

24 Cfr. Rosamaria La Valva, *I sacrifici umani. D'Annunzio antropologo e rituale*, Napoli, Liguori, 1991.

25 Nel 1892 dà alle stampe *Les altérations de la personnalité*, dedicando il lavoro al maestro Ribot. La tesi principale consisteva nell'identificazione di una pluralità di coscienze, di memorie e di personalità: «ciascuno di noi non è uno, ma contiene numerose persone che non hanno tutte lo stesso valore [...]. In una stessa persona diversi fatti di coscienza possono vivere separatamente senza confondersi, e dare luogo all'esistenza simultanea di diverse coscienze e anche, in certi casi, di diverse personalità» (A. Binet, *Les altérations de la personnalité*, Paris, Alcan, 1892, p. 7-8.) Esiste, secondo Binet, un luogo, definito “subcosciente”, ove hanno sede i ricordi, dimenticati dalla coscienza principale, che possono riemergere se richiamati attraverso una corretta “suggestione retroattiva”. Éveline Pewzner, nella sua puntuale ricostruzione storica, collega la ricerca di Binet alle opere di Mill e di Taine, specificando la sua atipica formazione culturale. Nel corso dei suoi studi, Binet si sofferma costantemente sul problema dell'intelligenza e sulla sua possibile quantificazione. Anche questo tipo di indagine deve assumere, secondo lo psicologo francese, un carattere «clinico» e mirare ai soggetti più giovani, ai bambini. Inizialmente l'indagine venne effettuata sulle due figlie, Madeleine e Alice, e i risultati portarono alla pubblicazione, nel 1894, degli *Étude expérimentale de l'intelligence*. Successivamente la ricerca si spostò sui problemi educativi e formativi delle nuove generazioni, in associazione alle riforme pedagogiche di quel periodo in Francia. Cfr. Évelyne Pewzner e Jean-François Braunstein, *Storia della psicologia*, Torino, Einaudi, 2001.

sulla struttura del testo, nell'*Innocente* – e così nell'*Episcopo* – la percezione del tempo è nucleo centrale della più generale orchestrazione semantica della scomposizione del soggetto). A proposito dell'*Episcopo* Marilena Giammarco ha evidenziato l'importanza dell'«esperienza conoscitiva sedimentata negli oscuri recessi di un'anima composita e frammentata» e della condizione, fra «silenzio e solitudine», entro cui emergono «gli inesplicabili enigmi» di «un'anima composita e frammentata»²⁶.

Nel corso dell'Ottocento, fra gli interessi psicologici sulla memoria quello del *déjà-vu*, legato, in parte, al tema del sogno, fu sicuramente uno dei più discussi. E l'idea di d'Annunzio di mettere in scena, nel cuore del dramma, proprio questo fenomeno, non può non aver subito influenze dalle ricerche sperimentali coeve (il dato è accennato da Zanetti nel citato commento alla *Città morta*).

Con perfetta sintesi di temi e problemi, Remo Bodei ha circostanziato (storicamente e filosoficamente) che l'esperienza del *déjà-vu* permette di «udire l'eco d'esistenze anteriori e di avvertire tonalità emotive di struggente malinconia», nelle profondità del *nostos*, «di gioia esplosiva o di orrore paralizzante»²⁷. Ecco sintetizzati in una frase gli effetti che il fenomeno psichico provoca nell'archeologo dannunziano. Il «momentaneo, improvviso e involontario arresto del fluire dell'esperienza», con attenzione alla semantica dei sensi – specie del contatto visivo – avviene grazie all'incontro con le «tombe» antiche. La conclusione e la scoperta del «segreto» (altro tema caro alla «stagione analitica») interiore, ma di un'interiorità che si in-forma nella e dalla abolizione dei sentieri del tempo, oltre i limiti labili e fragili di una linea del «possibile». Si tratta di «memoria» e «oblio», provocati dalle attuazioni del numinoso. È qualcosa di più profondo della «réminiscence»; è un fenomeno che va diritto alla «dépersonnalisation» di cui parlava Louis Dugas in un articolo comparso sulla «Revue Philosophique» nel 1898 e che aveva visto già notevoli risultati scientifici nel 1894, sulla medesima rivista, con *L'impression de l'«eintièrement nouveau» et celle du «déjà vu»*.

È, come segnala Bodei, il 1893 l'anno fondamentale per i pionieristici studi sul fenomeno. E non va tralasciato, in queste ricerche, il ruolo delle *Maladies de la mémoire* del 1881 di Ribot. Il testo è presente, in una ristampa dell'89, nella Biblioteca del Vittoriale e reca numerosi segni. Nonostante la data dell'edizione sia successiva è quasi certo che l'opera di Ribot sia giunta nelle mani di d'Annunzio ben prima e, come suggerisce Ivanos Ciani per molti casi di volumi appartenuti al poeta, non è da escludere che i luoghi testuali segnati o postillati siano i medesimi ad aver attratto l'attenzione dannunziana in tempi precedenti – e quindi su volumi precedenti. C'è infatti un passo, in particolare, dell'opera, su cui d'Annunzio s'è fermato con marcati segni di lettura laterali, che connette le questioni astratte delle memoria agli effetti somatici:

Noi crediamo dunque della massima importanza attirare l'attenzione su questo punto: che la

26 Cfr. Marilena Giammarco, *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2005, p. 62.

27 Cfr. Remo Bodei, *Piramidi di tempo. Storie e teorie del déjà vu*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 11. Per le questioni del tempo e degli effetti psichici nelle ricerche di Ribot cfr. Maria Meletti Bertolini, *Il pensiero e la memoria. Filosofia e psicologia nella «Revue Philosophique» di Théodule Ribot (1876-1916)*, Milano, Franco Angeli, 1991. Sull'importanza degli studi ribotiani in relazione alla costruzione dell'individuo moderno cfr. Remo Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2003.

memoria organica non suppone solo una modificazione degli elementi nervosi, ma la formazione tra di essi di associazioni determinate per ciascun avvenimento particolare, lo stabilirsi di certe associazioni dinamiche che, attraverso la ripetizione, divengono altrettanto stabili quanto le connessioni anatomiche primitive²⁸.

Innanzitutto l'idea di una «memoria organica» torna più volte nel d'Annunzio *notturmo* (specie nella favilla *Dell'Attenzione* e nel *Libro segreto*); poi la precisazione sulla «modificazione degli elementi nervosi» (abbiamo visto gli effetti 'plastici' e, appunto, 'nervosi' della degenerazione di Leonardo) e la successiva «formazione [...] di associazioni determinate» sono fondamento teorico di un meccanismo di costruzione delle immagini interiori su cui d'Annunzio è più volte ritornato²⁹. Per esempio nella dedica *A Matilde Serao del Giovanni Episcopo* leggiamo:

Una sera di gennaio [...] sfogliai alcune raccolte di note [forse i *Taccuini*?]. Una singolare inquietudine mi teneva. Se bene io fossi occupato alla lettura, la mia sensibilità era straordinariamente vigilante nel silenzio; e io potei osservare, nel corso della lettura, che il mio cervello aveva una facilità insolita alla formazione e alla associazione delle immagini più diverse. Non era la prima volta che accadeva in me il fenomeno, ma mi pareva che mai avesse raggiunto un tal grado di intensità. Incominciavo a vedere, in sensazione visiva reale, le apparenze immaginate³⁰.

Il passo rimanda all'*Imagination créatrice* (anch'esso presente nella Biblioteca del Vittoriale e fitto di segni di lettura) e alla centralità della duplice genesi, tra «movimento» e «sensazione», di cui è intrisa la «vita mentale».

Ma torniamo ai passi della *Città morta* ove, attraverso le regole di una «loggia del delirio» (d'Annunzio parla di un «lucido delirio», nella *Scena prima dell'Atto quarto*, che ricorda la «logique délirante» del «mitico» di Lefèvre), gli oggetti trovati (effettivamente materiali) producono «la più grande e la più strana visione che sia mai stata offerta a occhi mortali», «un'apparizione allucinante; una ricchezza inaudita; uno splendore terribile, rivelato a un tratto, come in un sogno sovrumano». La parola e il linguaggio vengono meno: il *Leitmotiv* del «non so dire»; tutta un'esperienza centrata sul problema del «vedere» come teoria della comprensione dell'abisso interiore. E poi, al culmine, l'effetto del *déjà-vu*: «per un attimo l'anima ha varcato i secoli e i millenni, ha respirato nella leggenda spaventosa, ha palpitato nell'orrore dell'antica strage», «per un attimo l'anima ha vissuto d'una vita antichissima e violenta» (d'Annunzio non può fare a meno, in parte anche nietzschianamente, di unire l'antico col violento e l'orrido, nelle insidie di una prova estrema – sarà lo stesso per il tema dell'incesto)³¹; e subito

28 Théodule Ribot, *Les maladies de la mémoire*, Paris, Alcan, 1989, p. 9. Tra le pagina 9 e la pagine 10 del volume presente nella biblioteca del Vittoriale è collocato un piccolo cartiglio con la scritta «p. 9».

29 Cfr. Lea Ritter Santini, *L'artiglio della chimera. Gabriele d'Annunzio e l'invenzione delle immagini*, in Ead., *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 209-250.

30 Leggo dall'edizione Gabriele d'Annunzio, *Giovanni Episcopo*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, p. 5.

31 Il tema dell'incesto nella *Città morta* è già stato ampiamente sondato e ha ricevuto una conformazione significativa, per sintesi teoriche e riferimenti a fonti (molto importante il riferimento al dramma *Annabella (Peccato che sia una squaldrina)* di John Ford tradotto da Maeterlinck, a stampa nel 1895), nel citato commento di Zanetti alla tragedia nell'edizione mondadoriana del teatro (2013). Ricordo soltanto che anche questo tema finisce col tenere insieme discussioni psico-patologiche (penso agli studi di Binet, per esempio) e organicità mitiche. È ben noto da lavori di antropologia del mito come

dopo il veleno dell'esperienza; il *pathos* che inghiotte ogni fragile forma del razionale:

Come un vapore che si esala, come una schiuma che si strugge, come una polvere che si disperde, come non so che indicibilmente labile e fugace, tutti si sono dileguati nel loro silenzio. M'è parso che sieno stati inghiottiti dallo stesso silenzio fatale ch'era intorno alla loro immobilità raggiante. Non so dire quel che è avvenuto³².

D'Annunzio aggiunge il carattere effimero e transitorio, «labile e fugace», del *déjà vu*. Ora spetta al tema della riscrittura del mito inscenare il tragico, con i simbolismi (sete, polvere, oro, acqua, fonte, ecc.)³³ cari alla sensibilità decadente.

Ma il mito propone un «oltre» rispetto all'esperienza. E sarà il sacrificio a portare a termine la vocazione di Leonardo. Non ci sarà il sorriso *meduseo* a porgere l'enigma, e non ci saranno i suppellettili a oscurare il senso (nichilistico) della fine. In questo sta il legame più forte fra il d'Annunzio drammaturgo e lo spirito nietzschiano della *Nascita della tragedia*: è l'«eccitazione del piacere per le belle forme»; è il «mito che parla per simboli della conoscenza dionisiaca»; è il sentirsi «nell'incessante mutamento delle apparenze, la madre primigenia» (e così tutta la simbologia della fonte Perseia) «eternamente creatrice, che eternamente costringe all'esistenza, che eternamente si appaga di questo mutamento dell'apparenza». È, nietzschianamente, l'incontrollabile impulso di possesso del tutto (e dell'invisibile)³⁴.

Se, come avrebbe ribadito Freud, la forza dello sguardo ha dato origine al perturbante, è ora la moltiplicazione dei sensi interiori, la duplicazione riflessiva (più che un vero e proprio 'doppio') l'esito del *punto di catastrofe* e dunque dell'accesso al/del numinoso nel sistema dei nervi. È l'istante «demoniaco», l'*Ewige Wiederkehr* di cui parlava Nietzsche nella *Gaia scienza*, il punto, per dirla di nuovo con Umberto Curi, «nel quale simultaneamente si verificano rovesciamento e riconoscimento» (nell'antico, dall'antico e con l'antico). Il terrore è profondo, è ancora una volta «vertige», esito di un

l'incesto sia talvolta l'«esigenza di rivitalizzazione della fertilità materna» a cui possiamo aggiungere la metafora dello scavo nella memoria che è sia scavo fisico nei sensi sia scavo profondo nelle vertigini dell'interiore. È un duplice gioco col destino (ne parlava Aldo Magris, *L'idea di destino nel pensiero antico*, 2 Voll., Udine, Del Bianco, 1984-1985). Ma dobbiamo pensare, intrecciando il discorso coi nuclei della *Città morta*, anche alla fenomenologia dell'ambiguo rapporto, nella metafisica di gesti e segni, discussa da René Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980. Si tratta di una circolarità di tensioni che struttura l'intero scheletro drammatico della *Città morta*, e lo aveva evidenziato Giovanni Getto che, parlando della «febbre [...] attribuita alla passione archeologica» di Leonardo, sovrapponeva l'idea, appunto, del «segreto archeologico» con il «segreto morale»; cfr. Giovanni Getto, «La città morta», in Id., *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1976 p. 236. Cfr. per questo tema e per la simbologia che ne scaturisce cfr.: Maria Teresa Marabini Moevs, *La «Città morta»: l'innesto del mito*, in Ead., *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, pp. 313-335; 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*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 81-121. Sullo scavo della/nella parola cfr. Pietro Gibellini, *L'archeologia linguistica della «Città morta»*, in Id., *Logos e mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 241-250.

32 Cfr. Gabriele d'Annunzio, *La città morta*, p. 35. Con minime varianti il passo si ritrova in Gabriele d'Annunzio, *Il Fuoco*, p. 187, proprio laddove nel romanzo vanno identificate le pagine teoriche da riferirsi alla costruzione, prima di tutto estetica, del dramma.

33 Cfr. Guido Baldi, *La Città morta: eros e destino*, in Op. cit.

34 Cfr. Arturo Mazzarella, *La visione e l'enigma. D'Annunzio, Hofmannstal, Musil*, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 40-41.

processo passato dal vedere, al sentire, alla riscrittura delle percezioni interne, al vuoto di senso e tempo, al *déjà-vu* e così all'accesso profondo del *phoberón*. Si giustifica in questo modo anche la polarità del necessariamente in-visibile di Anna, destinata a «non vedere» (associata dal Conti alla Cassandra dell'*Agamennone*), e la purezza indispensabile degli occhi, secondo Leonardo, «per guardare le stelle».

Tutta la tragedia è inscritta nei fenomeni della visione, nel potenziamento dell'occhio che si tramuta in gesto tragico, in parola tragica. Non è più solo lo sguardo seducente e terrifico della Medusa, è l'orrore pietrificato in oro che fa rilucere i turbamenti della «Stirpe», tra incesto e follia, tra agonia di possesso e sensibilità somatica estrema. Insomma la voragine del tutto che, a causa del contatto col «corpo morto», finisce col pietrificare circolarmente il silenzio in un grido ossimorico: un grido di 'visione': «Ah! ... Vedo! Vedo!».