

città, e della nostalgia struggente dell'esotico e dell'avventura. La tragedia della colpa, della lontananza del perdono, attanaglia lo spirito di Corrado, eccitato istigatore all'eccidio guerresco, pronto alla ripartenza per la terra d'Africa, indipendentemente dal dramma dell'amata Maria Vesta. Simbolo di una purezza verginale, sottolineata dallo stesso cognome che ricorda le Vestali custodi nell'antica Roma del nido familiare, Maria affronta con coraggio il suo amante, assecondandone l'amore per la libertà. Il vissuto, concentrato in un carico di esperienze che pesano come un macigno sulle spalle del Brando, non inficia l'innocenza di un atto eroico, voluto dal Destino. Perciò il ritmo funebre incastona, soprattutto nel primo episodio, tessere di contrasto tra la morte e la bellezza, tra il crimine e l'ignavia, entro l'esaltazione del furore dionisiaco. Un destino volto, non alla contemplazione, ma all'azione, reca con sé un'idea imprescindibile di libertà, all'interno di un senso vivo di solitudine, che rende eccezionalmente titanica la vicenda del Brando. Ad essa si contrappone la moderazione di Virgino, che rimprovera all'amico l'empito guerriero, capace di incidere su una logica di sopraffazione e di violenza, al di fuori della legalità. La consapevolezza del Brando non è quella della sterile ricerca della gloria, ma di un empito di lontananza, che rende inevitabile il lasciare dietro di sé sempre un qualcosa che si abbandona. Novello Ulisse, Corrado fugge dai sentimenti più intimi e più cari, in nome di un gusto tutto personale per l'avventura. L'esperienza, insomma, del *Più che l'amore*, è la medesima da cui era partita la *Laus vitae*, l'abbandono, cioè del passato, l'esigenza di una fuga dal presente e la proiezione verso il futuro. Il titanismo dantesco e michelangiolesco imprime un senso di malinconia in anime avvinte dalla certificazione dell'arte, e in particolare in Virgino, fratello di quella Maria percepita come immagine della natura, e capace di guidare il fratello, con la sua semplicità, al segreto della poesia. Accomunato alla sorella da un destino di morte, Virgino ha costruito con Maria un'immagine di solitudine e un destino comune di pena, che l'essenza purificatrice dell'animo della donna ammorbidisce entro un senso di armonia, ed entro la ricomposizione del focolare domestico, in cui placare la propria angoscia e la propria tristezza. Pertanto l'impulso al tragico cede, talora, in alcuni passi del primo episodio, a un senso accorato del vivere, nel ripristino di un mondo di antichi valori e virtù. La sete di conquista del Brando, che anela a diventare «costruttore di virtù su terre di conquista», a «ritrovare quell'architettura coloniale che i Romani piantarono nell'Africa degli Scipioni»<sup>2</sup>, vale come tentativo di congiungersi al passato, entro un primato storico che lo avvicina all'encomio, ancora una volta, della razza latina. Il legame tra il passato e il presente è

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 98-99.

nella riproposta dell'antico valore, entro la coscienza dell'appartenenza a una razza, che si era imposta nell'antichità per il suo valore. Certo una lettura esclusivamente storica della tragedia non si addice ad un contenuto, incentrato piuttosto sulla forza della passione e dei sentimenti, ma la trama non lascia scampo al Brando, in vista del superamento di una vicenda di dolore, per l'affermazione superomistica del proprio valore e della propria forza. La lettura del Paratore, che individua nella tragedia una coloritura naturalistica degli episodi, in realtà, se si presta alla decantazione ancestrale di un mondo genuino di pulsioni emotive, non esaurisce del tutto il tipo di ispirazione della tragedia, calata entro una sensibilità tutta decadente di distruzione e di attivismo, di morte e di vita, e nel vivo, non di una regressione verso la poetica naturalistica, ma di una decantazione del decadentismo.<sup>3</sup> Più che derivato da ragioni storiche, il velleitarismo rivoluzionario del Brando è supportato da un'ansia di libertà, che vince la morale comune e la pone al di qua e al di fuori della stessa legalità. La vita, sintetizza il protagonista, è «una vicenda di rischi e di vittorie»<sup>4</sup>, e consiste non solo nel soffrire, ma anche nel fare soffrire. Nessuna pietà per un delitto commesso per la donna amata sembra inizialmente arrestare l'efferezza tragica del protagonista, mentre la dolce Maria è costretta a confessare al fratello il suo amore per l'amico di Virgino, che si prepara alla partenza. Figure ossessionate dalla loro stessa impunità, Corrado e Maria si fronteggiano, emergendo nella forza assoluta, che induce Corrado ad andare via e Maria a credere nell'amore di Corrado, che appena saprà che nel grembo della donna è sbocciata una nuova vita, probabilmente resterà. È un gioco sugli specchi quello che consuma Corrado e Maria, vittime di un'esistenza franta nel dolore e nell'impossibilità della vittoria, oggetto di una consapevole lacerazione interiore, che nel mentre sembra ricongiungerli, li allontana poi l'uno dall'altro definitivamente. Creatura onirica, che insegue un sogno impossibile, quello di ricongiungersi a Corrado, anche il Brando è personaggio vivo nel ricordo di quello che è stato, di quella malattia della volontà, che in passato lo aveva spinto all'azione. L'inanità degli sforzi presenti si scontra, per il Barberi Squarotti, con una morale e una mentalità borghesi<sup>5</sup>, che nega la violenza e la dissacrazione, e giunge a fare di Corrado una figura tragica vinta dal dolore che la sua azione produrrà, non solo su se stesso, ma sugli amici e sull'amata che lo circondano.

<sup>3</sup> E. PARATORE, *Più che l'amore*, in «Quaderni del Vittoriales», (settembre-ottobre 1979), n. 17.

<sup>4</sup> G. D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, cit., p. 101.

<sup>5</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, *Il gesto improbabile. Tre saggi su Gabriele D'Annunzio*, Palermo, Flaccovio, 1971.

Assuefatta allo strazio della lontananza, Maria si è costruita un proprio mondo, fatto di dolore, ma anche di vitalità, nel quale accettare pure le numerose partenze dell'amato, certificandole come azioni dovute. Al punto in cui è giunto Corrado, l'eroe non solo deve inevitabilmente partire, ma obbedire a una necessità superiore, che sa di fatalismo e di voluttà. L'umiliazione cui va incontro Maria vuole che il suo animo, anziché opprimere quello dell'amato, sia libero, mentre un destino diverso si prospetta per i due amanti: per Corrado vivere è vincere, per Maria vivere è attendere. In questo contesto di onirismo e di eccitazione violenta l'Africa alimenta il ricordo, per il Bärberi Squarotti, di uno spazio «lirico-fantastico<sup>6</sup>, in cui il Brando riversa le sue mai sopite ambizioni di vittoria e lo stanco trasognamento di spazi incontaminati. L'energia del protagonista è pari a uno spettacolo di vita, quella autentica, che Corrado spera di ritrovare nel suo ritorno in Africa, terra incontaminata, diversamente dall'Argolide stibonda della *Città morta*, dove le macerie della storia fanno da sfondo a vicende spettrali e contaminate dal senso della rovina. Continua lo Squarotti: «l'eroe cerca altrove, ha continuo bisogno dell'eccitante costituito dalla memoria per esistere, ma non gli basta per operare». <sup>7</sup> La ricerca delle ragioni dell'esistenza è nell'eccitazione violenta del passato, che non si lascia incrinare da una promessa di pace e di serenità da parte dell'amata. Certo l'azione dell'oggi è più problematica di quella passata, ma la rinascenza dell'eroe antitragico è quella di chi coltiva il mito di una rinascenza latina, tanto in sede culturale, quanto più propriamente storica. Si trattava di un modo di ricongiungersi alle idealità della storia e di ritrovare se stesso nell'appartenenza a una precisa stirpe, alla ricerca di un riscatto e di un nuovo protagonismo politico e sociale. Se l'itinerario della *Laus vitae* ebbe come meta Roma, e soprattutto la Roma michelangelolesca, che si sarebbe dovuta ergere a baluardo contro i barbari, la nostalgia dell'Africa per il Brando era il frutto anche di una sensibilizzazione su una realtà politica, che vedeva l'Italia ancora coinvolta in una politica espansionistica, alla ricerca delle ragioni ideali del suo primato storico e culturale. Perciò anche il ricordo delle Roma michelangelolesca era il frutto di una contaminazione, che registrava la potenza dell'opera dell'uomo sulla natura, vero e proprio strumento, quest'ultima, dell'uomo «perché la bellezza e la vita che già sono in sé, solo l'artista può rivelare». <sup>8</sup> Patria di una lunga tradizione storica, Roma doveva imporre il suo primato anche su terre di

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>8</sup> A. PUTIGNANO, *La più gran gioia è sempre all'altra riva. Estetismo e simbolismo in Gabriele D'Annunzio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2010, p. 74.

conquista, di incontaminata energia, affinché la storia si unisse alla natura nel vagheggiamento di un mondo di ancestrali passioni. D'altronde il dolore di Corrado, come lo stesso D'Annunzio esclama nel Discorso *Dell'ultima patria lontana e della patria bianca di Pallade*, premessa al testo non è per espiare, per riacquistare un'innocenza perduta, ma per essere «l'eterna gioia del divenire». <sup>9</sup> Di contro all'immobilismo della sofferenza e del tedio della vita, la fuga di Corrado ha il sapore dell'abbandono del passato e di una morte ricercata al di fuori e al di là del tempo. Da qui deriva l'insistenza delle domande di Maria sull'allontanamento presunto dell'amato, che certamente getta la donna in un delirio farneticante e nella consapevolezza di un arrivederci, non di un addio.

«Questa tragedia - esclama D'Annunzio nel *Discorso* - è la celebrazione di un'egemonia dionisiaca». <sup>10</sup> Ancora sospesa tra l'apolineo e il dionisiaco la vita del Brando scorre nel ritmo incessante di pulsioni inconscie di libertà e di morte, votato, come egli è, a un destino che lo sovrasta e che nullifica ogni speranza di vita. È forse il peso di una missione da compiere, che vede il contrasto tra la civiltà e l'incontaminato, o la gioia di un essere fuori dal tempo per perseguire ideali di libertà? Vi è nel Brando una coscienza della necessità della propria missione, che non è solo obbedienza a una forza superiore, ma anche sentimento vitalistico dell'esistenza, che si scontra con foschi presagi di morte e di distruzione. Ma se il mondo delle rovine della *Città morta* costituisce lo sfondo iniziato a una parabola di morte, in *Più che l'amore* lo scontro è tra una viva coscienza della civiltà e la terra africana, su cui proiettare la propria ansia di civilizzazione e di vitalità. Perciò la malattia della volontà è quella che libera il Brando da un senso di inettitudine, da una patetica sottomissione al più nobile dei sentimenti umani, l'amore, vissuto nella lontananza dello spazio e nell'inadempimento del tempo reale. Non per nulla, ancora nella *Premessa* al Morello si legge: «Lo sguardo ha esplorato il fondo dell'abisso e s'è risollevato a scoprire le nuove stelle. Sopra il mutamento e l'annientamento la natura soccorrevole ci offre l'immagine radiosa della creatura futura». <sup>11</sup> È un empito di vita, quello del Brando, che si libra non solo come una furia, ma come una necessità nel distacco dal passato e nella prefigurazione dell'uomo futuro, che non può essere limitato nell'azione da sentimenti umani e per lui patetici.

<sup>9</sup> G. D'ANNUNZIO, *Dell'ultima terra lontana*, cit., p. 77.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 77.

## 2. Il ruolo di Maria

Personaggio compreso in un destino di solitudine e di amarezza, Maria trae dall'incontro col Brando la forza per decantargli il suo destino di donna sola, ma partecipe della logica di forza dell'amato. Ella sa che, per non essere offesa dall'uomo che ama, deve dividerne lo spirito libero («Non credere che io mi abbandoni su te per pesarti e per opprimerli! Ho parlato perché non potevo più vivere nella menzogna; ho parlato da cuore libero a cuore libero»).<sup>12</sup> Anche il passato della donna è lontano nell'evanescenza della percezione memoriale, e, per sentirsi vicina all'uomo che ama, ella è consapevole che deve, in qualche modo, assecondarne la volontà di forza e di azione. Il pioniere della Rinascenza latina, come ebbe a sottolineare Melchiorre de Vogüé nella «Revue des deux mondes» del 1 gennaio 1895, è l'alfiere della distruzione, quella che abbatte per rinnovarsi nell'assoluto dell'arte, che ha ragione anche degli affetti e delle passioni. Lo spirito ribelle del Brando lo pone in una dimensione di superiorità, come colui che non si lascia vincere dal rimorso e dal castigo, ma elabora, proprio al cospetto della sua donna, il suo mito di forza e di estenuazione tragica. La veemenza delle passioni è leopardianamente condannabile, per D'Annunzio, che vede in esse una manifestazione dell'oppressione del cuore, e dunque di un sentimentalismo d'accatto, che nega ogni respiro all'azione. L'esigenza del vate è quella di ravvivare una virtù che, in quanto amor di patria, rimane ancorata alla storia. Così due tipi di biografia, una più prettamente storica, l'altra evidentemente sentimentale, si intrecciano nella tragedia, alimentando, grazie al loro contrasto, la sostanza eterogenea dell'opera. L'offerta delle viole da parte di Maria riporta la temporalità, avulsa dalla storia della tragedia, nel ritmo quotidiano di un appannaggio di poesia della natura, nel ritmo concitato di una poesia dell'azione, che lascia profiere a Corrado, alla presenza del servo Rudu: «Vincemmo i bruti e il destino». <sup>13</sup> Il dramma di Corrado si consuma nell'incertezza della partenza e nell'esitazione all'allontanamento («Partirò? Non partirò?»)<sup>14</sup>, che lascia inneggiare a Corrado alla presenza dell'Urbe, come una torre, in cui accendere «la mia libertà, il mio orgoglio e la mia idea». <sup>15</sup> Il ripiegamento interiore di Corrado si manifesta nel dialogo con quella malinconia, che per il Leopardi dello *Zibaldone* era

<sup>12</sup> G. D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, cit., p. 124.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 133.

«un respiro dell'animo». <sup>16</sup> La forza e la durezza del cuore in questa stagione di guerra non valgono solo ad allontanare dal Brando le figure sentimentali, ma anche il servo Rudu («Quando venni con te, dimenticai il focolare e la via del ritorno»). <sup>17</sup> Da un empito di morte e di distruzione si ingenera decadenticamente un moto di vita e di rinascenza («Io non posso morire»);<sup>18</sup> che costituisce l'altra faccia del decadentismo macabro e rovinoso, volto al deperamento della vita e di tutte le cose. Nel dialogo del secondo episodio tra Virginio e Corrado, il nome di Maria riporta all'innocenza e alla purezza della sua condizione, come «indizio di libertà». <sup>19</sup> Tra il sentimento della disgregazione di un'eccezione guerriera e l'anelito al rinnovamento si articola l'esperienza del Brando, entro una chiara urgenza di ricostruzione. La colpa appartiene al passato, quello che il Brando non vuole riscattare, profettato come è verso il futuro di un tempo senza tempo, vivo nella coscienza della lotta e del destino. L'accusa che il Brando muove a Virginio è quella di non volere combattere per lui, perché l'amico è psicologicamente dimidiato «tra un amore disperato e un delitto nascosto». <sup>20</sup> Quegli elementi che potrebbero rallentare e nullificare l'azione del Brando sono invocati come un freno al dispiegamento della volontà di Virginio, che d'altronde non può mancare di considerare la trasmutazione della frenesia dell'amico in eroismo. Le esortazioni del Brando sono relative a un unico rammarico, quello di una «fine senza grandezza»<sup>21</sup>, mentre l'addio dall'amico Virginio si consuma nell'autoconcentrazione sul proprio destino, pervaso da un demone furioso. Il monito di Virginio al ripensamento di un'azione che annullerebbe altre vite non viene accolto dal Brando, che vuole restare solo e unico «padrone della mia vita e della mia morte». <sup>22</sup> Così collocati su rive e fronti opposti, i due amici si fronteggiano nel finale della tragedia, raccomandando il Brando a Virginio la sorella, pure estasiata da un bisogno di solitudine, e accusando Virginio il Brando di avere disumanato l'amore.

Nell'estenuazione tragica della vita del Brando la memoria africana è accostata al demone del fantastico e del sogno, entro una proiezione simbolista verso terre, che, come in *Matai*, diventano il frutto dell'immaginazione, quella verso la quale si protende, in uno con il fascino per l'esotico, l'eccezionalità della vita lontana dalle gioie del quotidiano e dalla miseria della mediocrità.

<sup>16</sup> G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 136.

<sup>17</sup> G. D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, cit., p. 134.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 145.

E allora il principio di libertà creativa si combina con quello per una libertà esistenziale, esautorata dalla colpa e dalla propria responsabilità morale, perché unici erano il demone e il culto della bellezza, quello della partenza, sublimato nell'allontanamento da ogni borghese maledizione. Ritorna il mito dell'Ulisside, già presente in *Maria*, in cui le memorie immaginarie si mescolano a quelle reali, entro uno stato di solitudine e il culto di un destino di grandezza. Non ci sono frontiere per il nuovo Ulisse, se non quelle segnate dal proprio rimorso e dalla coscienza, peraltro molto labile, della propria e dell'altrui distruzione. Lo spirito dissacrante e blasfemo del Brando si avvia, con la tragedia *Più che l'amore*, a una prospettazione illogica di una frenesia di vita, che nel dionisiaco esperisce forme di contrasto con l'apolineo, entro la sublimazione eroica del personaggio.

Così l'Africa diventa lo spazio della natura incontaminata e selvaggia, entro cui collocare proprie esperienze di vita, nel ritmo ancestrale di un paesaggio sconfinato. Il conflitto tra la memoria e l'attualità, il realismo e l'onirismo, entro un tentativo di sovrapposizione, come ha visto lo Squarotti, della «memoria all'attualità»<sup>23</sup>, ingenera nel Brando un sogno estatico ed esotico di terre lontane, entro uno scatto visionario della mente. Perciò i luoghi più frequentati appaiono, come nei luoghi soltanto vagheggiati di *Maria*, segno dell'irraggiungibilità di spazi reali e immaginati, nella percezione della propria diversità rispetto a una decantazione torbida del proprio destino. All'evasione fantastica e memoriale del protagonista fa da contraltare una tensione all'autodistruzione, come corrispettivo di uno slancio vitalistico, dal quale l'eroe si libera con un individualismo sfrenato di artefice del proprio destino. Eroe trasgressivo, Corrado Brando assiste impotente alla slincizzazione del proprio titanismo, mentre Maria rifiuta il gesto tragico del suicidio, proiettandosi, al pari del Brando, nel futuro dell'attesa e della speranza. Il suo obiettivo, nella parentesi di lontananza dal proprio compagno e nell'accettazione del proprio destino, è quello della prosecuzione della specie, nella consapevolezza, di altro respiro rispetto a quello del Brando, di una missione da compiere. Pur fronteggiando con la propria debolezza l'eroe Corrado, Maria possiede la forza di un'umanità calpestate nei suoi diritti di sposa e di madre, che serba come uno scigno nell'intimità del suo animo. Perciò il vero dramma è forse quello della donna, che non ha una via d'uscita, se non nell'accettazione forzata della volontà dell'amato. Superiore rispetto a Virginio, Maria non porta dentro di sé, nel proprio grembo, solo una nuova vita, ma è dominata da una dimensione tragica di superiorità esistenziale, che l'avvicina al titanismo del proprio compagno, pur convertendo in positività i

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 124.

segni di negatività del proprio amato. Ed è così che il destino di distruzione, tipicamente decadente, si trasforma in anelito alla vita, la propria e quella della creatura che Maria reca in grembo. Corrado irride a una condizione di vita fondata su una morale borghese, come l'episodio di gelosia, che aveva, nella *Città morta*, eccitato Leonardo contro Bianca Maria, al di là dello scandalo del delitto e dell'incesto. Ma, come Leonardo, anche Corrado si libra nella tragedia nella potenza immaginativa di un ciclo senza ritorno, entro atteggiamenti chiaramente contestativi rispetto alla corruzione oppressiva della società. Rimane in piedi la follia di un gesto eclatante, subordinato a una logica di espiazione, espressa nel vincolo dell'amore con Maria, figura eccezionale, vittima di una missione da compiere, per uniformare il proprio comportamento alle attese e alle speranze dell'amato. Maria modella il prosieguo della propria esistenza sul titanismo del compagno, rinunciando per sempre alla gioia della poesia della maternità e a un futuro di sposa. Al di là della lettura in chiave borghese effettuata dallo Squarotti, ci sembra di potere convincentemente asserire che, di fronte alla parabola di distruzione si erge il già esperito individualismo dannunziano, racchiuso nella solitudine di un personaggio, se non eccezionale, almeno alla ricerca di una propria perentoria affermazione. Il vitalismo, in linea con quella umanizzazione della natura perseguita in *Alcyone*, appare altresì il risultato di una continuazione della natura, nelle forme dell'esotico e di un'eccitazione dei sensi. Il torpore della vicenda si sublima nella spiritualizzazione della purezza di Maria, entro procedure di estetizzazione e di simbolizzazione della parabola discendente del Brando. Così la vicenda drammatica non solo vive del contrasto tra l'umanitarismo di Maria e il disprezzo di Corrado, ma si assolutizza nella fedeltà ad una idea, più che a un sentimento, che pone l'uomo al di là e al di qua della storia. Un'eco contiana persiste ancora nella ricerca dannunziana dell'assoluto, anche se, diversamente dal Conti, il vate sottolinea la forza e l'imprescindibilità per il Brando dall'azione. Il tutto avveniva, più che entro un'accezione politica del proprio destino, all'interno di una mitizzazione dell'eroismo, proprio quando ormai con le *Laudi* l'autore sembrava avere raggiunto il massimo di espressione dell'individualismo. Compreso tra natura e eroismo, il Brando sembra scindere la propria anima nell'eccitazione esotica della partenza e del viaggio, e nella tristezza per l'abbandono di Maria, ma nulla impedisce al suo sfrenato individualismo di abbattere ogni confine borghese e di intraprendere il suo destino eccezionale. Perciò la storia, quella dello ieri e del domani, non vale a proiettare solo l'eroe negli spazi della memoria, ma ad attualizzare un dramma, che nelle azioni effettivamente compiute o da compiere, rivelava una certa compattezza psicologica e un'armonizzazione dei contrari. Il personaggio riviveva le tappe della disu-

manizzazione di Leonardo, ma Maria, diversamente da Bianca Maria della *Città morta*, non accettava passivamente il proprio destino, ma motivava la sua sottomissione con un empito di amore e di solidarietà con la vicenda dell'amato. Perciò è un personaggio che scompare presto nella tragedia, per lasciare il campo al dipanarsi di un duello psicologico tra Corrado e Virginio, veri e reali interpreti di un mondo che ha smarrito le sue normali coordinate e che proietta il vissuto nell'ansia del futuro e della decantazione esistenziale della trama storica.

### 3. *La tragedia nel solco della produzione dannunziana*

L'interpretazione tutta dannunziana del personaggio del Brando alimenta la sussunzione tragica di un uomo che non conosce barriere sociali e convenzionali, e che sfida impavido tanto l'amore quanto la morte. L'essenza primordiale del protagonista, non contaminato dalla civiltà, è contianamente nella continuazione della natura, che nel mondo delle origini ritrova l'incanto di un oltranzismo rispetto al progresso e all'evoluzione della vita. Non è la natura archeologica delle rovine della *Città morta*, o l'Abruzzo ancestrale e in decadenza delle due tragedie abruzzesi, ma un moto nostalgico di proiezione nell'infinità della vita e della storia, ben oltre le conquiste politiche immediate. In questa dimensione di assoluto si inserisce la solitudine del protagonista, alla ricerca di un'esistenza rinnovata nella proiezione verso terre alimentate dalla memoria, ma che evidenziano, nella loro determinazione immaginaria, un'utopia surrealista. Tra il sogno e l'aspirazione alla libertà si consuma il destino del Brando, che abbandona dietro di sé ogni traccia di perbenismo borghese, per attingere alle radici primigenie dell'arte e della storia.

Nella Prefazione a Vincenzo Morello, intervenendo sull'eternità della poesia, già D'Annunzio annotava che era uscito «dalle fornaci il solo poema di vita totale[...] che sia apparso in Italia dopo la *Commedia*. Questo poema si chiama *Laus vitae*<sup>24</sup>, e in esso ogni elemento viene trasfigurato nella metamorfosi del mistero interiore. Custode di un mondo di ancestrali passioni e di sentimenti primigeni, Corrado, nel dialogo con il suo servo Rudu, interloquisce sul ricordo di tempi andati e sulla indecisione del presente, che lo vede partire «non si sa per dove».<sup>25</sup> Una sottile inquietudine lacera l'animo del protagonista, che in passato aveva dimenticato il focolare e la via del ritorno. Novello Ulisse, Corrado ora pone una frattura tra lo slancio malinconico del

passato e l'animosità del presente, perché la memoria è insieme proiezione nostalgica e invito all'azione. L'unica certezza, in questo mondo senza vincoli e senza verità, è quella dell'ansia assoluta di libertà. Annota Aldo Putignano che: «in Keats e nel binomio Bellezza-Fantasia, D'Annunzio riconosce dunque il principio del nuovo movimento estetico, che prova a liberarsi da quel 'baco moralista' che ha già corroso l'ultima generazione romantica».<sup>26</sup> In realtà la ricerca di uno stato di beatitudine va nel Brando oltre l'ocasionalità immediata della bellezza, che si libra negli spazi incontaminati dell'arte e della libertà dell'evocazione fantastica di luoghi, che hanno tutto il sapore di una risposta al monito di Virginio, che lo accusa di schiantare altre vite con la sua. Il Brando replica che una sola necessità lo anima, quella di rimanere solo con il suo pericolo, e che egli sia padrone tanto della vita, quanto della morte. Alle proteste nei confronti dell'amico, accusato di volerlo incatenare a un destino di amore, il Brando replica deciso di avere conosciuto nel deserto un'altra gloria, ed è verso di essa che egli si protende. Luogo di fuga dal reale, ma anche terra in cui nella solitudine l'animo ritrova se stesso, il deserto riveste, nel dramma, la funzione allegorica di un'ansia di assoluto e di una meta agognata. Il suo è un autentico destino di esiliato, che ripropone il suo credo nell'invincibilità della guerra. Il fato sovrasta tutte le tombe dell'Appia, agitando la fiaccola sull'Urbe, mentre la coscienza dell'appartenenza a una precisa stirpe determina l'immersione nell'antico sangue. In un articolo sul «Giornale d'Italia» del 20 giugno 1904 D'Annunzio pose esplicitamente in rapporto la gioventù con la nascita di una nuova forza, alla ricerca di conquiste ideali. Certo all'artista non era concesso un moto retrospettivo di ritorno dalla morte, e di riconquista della giovinezza originaria, ma restava comunque indelebile un destino di superiorità, che in qualche modo lo elevava e lo elevava al di sopra delle brutture della vita. L'unica sola e sovrana realtà rimaneva, nell'evanescenza e nella consumazione della vita, l'arte, come tregua al combattimento e momento di ristagno della vita. Perciò la storia del Brando è quella dell'avvicendamento della purezza di fantasia e dell'impurità di sentimento, entro un ripiegamento interiore, che combatte con la pura contemplazione e con la solitudine dell'eroe. Pur nell'insensibilità dimostrata verso la donna amata, Corrado rimane isolato nel suo destino, e campeggia nel dramma come figura amante di una libertà interiore, prima che esteriore e politica. Il tragitto che D'Annunzio compie attraverso le sue tragedie e che lo porterà alla scrittura del *Segreto*, è quello di una sensibilità introversa, che all'ostentazione di un impeto verbale affiancava un moto di ripiegamento interiore. Erede della tragedia risorgimentale, nel suo impeto

<sup>24</sup> G. D'ANNUNZIO, *Dell'ultima terra lontana*, cit., p. 85.

<sup>25</sup> G. D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, cit., p. 133.

<sup>26</sup> A. PUTIGNANO, *La più gran gioia*, cit., p. 23.

rivoluzionario, Corrado però patisce su di sé l'incoerenza della sua azione, lasciando gigantesca una figura remissiva come Maria, entro una militanza ossimoricamente attiva, pur nella rinuncia e nella sconfitta. Assente certo nel Brando il concetto di patria, lo scontro con la storia agisce a livello della rivendicazione di una libertà personale e di un sogno di conquista, ma non tanto per dimostrare il valore di un popolo, quanto per esternare una volontà di protagonismo. Reagendo ai valori rinunciatari e al paternalismo manzoniani e del tardo Risorgimento, D'Annunzio si poneva piuttosto sulla linea alferiano-foscoliana di un rovesciamento dell'ordine delle cose, entro valori chiaramente alternativi. Ma, materiata di eticità, la proposta rivoluzionaria risorgimentale ineriva a un mondo di valori sociali e civili del tutto assenti nel Brando, che viveva in un'intransigenza morale evidentemente tragica, pur di affermare il proprio coraggio, e non tanto il proprio valore, entro un nichilismo della storia. Nessuna urgenza sociale muove il comportamento di Corrado, pioniere solo del suo coraggio di vivere e di affrontare il pericolo, all'insegna dell'incombenza della morte. Perciò l'insistenza di tanta critica sulla cifra borghese del protagonista merita una più sottile analisi, alla luce di un vitalismo decadente, perpetratosi in un'urgenza di morte.

Se il tragitto dannunziano evidenziato dal Mazzali fu dalla parola al silenzio, alla musica, anche la memoria partecipa di questa spiritualità, che, quanto più lontano è il ricordo, tanto più l'immagine del presente si delinea in una imprecisione di contorni. L'animo dubitativo di Corrado è quello di chi ha rimosso dentro di sé il passato ed è ugualmente perseguitato dal demone della colpa e del peccato. Perciò anche questa tragedia allinea i vari momenti della poetica dannunziana, decretando, accanto allo sviluppo dell'azione, l'inconsistenza psicologica del protagonista, *alter ego* di un D'Annunzio sempre eccitato dall'idea di una morte eccezionale e tragica. Su parametri, dunque, strettamente personali si giocava la tradizionale dialettica tra l'inconciliabilità della virtù, della morale e del potere, che non per nulla D'Annunzio detenne nella parentesi fiumana al di là del bene e del male. L'inadattabilità del proprio essere alla politica risiedeva nell'incapacità di pensare la storia come nucleo di valori da affermare, che esulassero da quelli della sola libertà o dell'orgoglio della stirpe, perché giocati su un terreno strettamente personalistico e assai poco civile.

#### 4. L'errore del tempo e i conflitti psicologici

L'eccitazione tragica del Brando, alla ricerca di un'altra gloria, che non fosse l'amore che lo incatenava, ma quella del demone innalzato sopra il dolore e

sopra la morte, nell'immortalità del 'volto bianco', attanaglia il personaggio in un cammino senza vie d'uscite. L'unico timore del Brando non consisteva nell'eccidio della guerra, ma in una fine senza grandezza, che avrebbe reso ignominiosa la sua sete famelica di nuove conquiste e di nuovi orizzonti, entro contesti di selvaggia irruenza. «Nulla di meglio al mondo - confida Corrado - che quel sonno selvaggio ch'io dormirò su la sabbia oceanica dopo l'approdo».<sup>27</sup> L'annullamento nella natura, mediato dal pensiero del Conti, era nell'evocazione di una 'scaltrezza felina' che possiede il protagonista, entro uno zoomorfismo partecipe di un procedimento metaforico e metamorfico di analogismo ferino. Lo stesso eccidio funesto di Simone Sutri va interpretato come compimento di un destino e di una logica superiore dominata dalle Erinni. La consapevolezza di collocarsi, rispetto a Virgilio, su due rive opposte è data dalla percezione del candore dell'amico, che inutilmente rimprovera al Brando di recidere altre vite insieme alla sua. Maria è accomunata al Brando da un destino di solitudine, da un amore a senso unico, riversato sul soffio eternatore della musica, contrapposta alla disumanità di Corrado. Vittima di una forza oscura di patimento e di gloria, Corrado non va incontro al suo destino nella solitudine della conquista, ma nella malvagità di un convincimento della propria superiorità rispetto al vivere comune, e a una mentalità borghese che vorrebbe imprigionarlo. Il gioco di testa e croce che il Brando fa con il suo servo Rudu lo proietta nella dimensione della partenza, con l'invocazione al servo di non dimenticarlo nei suoi canti. Ancora una volta la musica agisce da lenitivo del dolore, e da dimensione assottigliante del secolo nuovo dello spirito, entro una fusione tra uomo e natura che funge da antidoto ad un umanitarismo, che si annulla nella percezione dei suoni e dei colori della natura. Il ricordo della terra africana si anima, così, di un palpito vivente, quasi a dimenticanza di quell'essere, cioè il Brando, che Virgilio non vuole giudicare, ma solo cercare di comprendere, entro una confusione di immagini e di idee ed entro un istinto naturale all'annientamento.

Il dissidio in cui il Brando pone Virgilio è tra l'umanità di una vicenda d'amore e il presente di una vita da annullare nel palpito delle cose e della natura. La peculiarità di Corrado è quella di vivere l'amore come una promessa di libertà, in uno scontro tra innocenza e colpevolezza. Marin è il «preludio di un canto inaudito»<sup>28</sup>, intonato in vista del perpetuarsi della specie e della razza, al cospetto dell'inevitabile fluire e trasformazione di tutte le cose. L'eccidio compiuto dal Brando non sancisce l'accusa di colpevole-

<sup>27</sup> G. D'ANNUNZIO, *Più che l'amore*, cit., p. 141.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 136.

za, ma è opera priva di significato di uno spirito, che con la sua forza e il proprio coraggio aveva debellato le tribù africane. Non si trattava di un atto ignominioso, ma di una prova di coraggio, che ancora una volta rovesciava i parametri di una vita borghese. Il tutto si svolge in un clima di onirismo, come sospensione dal tempo e come superamento dell'individualismo, entro una logica superiore del destino. Virginio diventava, così, la voce della coscienza, che avrebbe voluto annientare l'amico nel riconoscimento di un delitto riprovevole. Figura di profonda complessità psicologica, Virginio si trova compreso tra due fuochi, quello dell'amore per la sorella e per l'amico, con tutto il peso di un 'delitto nascosto'. Eppure egli, da vero amico, non vuole tarpare le ali di Corrado, ma è pronto a incitare l'amico all'azione, onde questi possa, dopo un rito di purificazione nell'Oceano e nel Deserto, rendersi degno di un eroismo superiore a tutte le brutture della vita. Le esitazioni del Brando vengono vinte dal confronto con Virginio, perché l'eroe nulla teme, fuorché una morte senza grandezza. È così che, dietro il mito folclorico del primitivismo, del selvaggio, si annida quello classico dell'eterna giovinezza e di un ciclico ritorno all'azione, perché Corrado sembra nato per un destino superiore a quello dei comuni mortali. Ogni esitazione o rimorso di natura morale sono vinti dalla proiezione degli eventi reali nel sogno, mentre la cifra dantesca della dannazione diventa anche il fiume dell'oblio, della lontananza e della dimenticanza, nel ripristino di un impeto ferino, che incita l'eroe all'azione.

Se si presta attenzione a una lettera inviata ad Angelo Conti da D'Annunzio il 13 ottobre 1896 si constata che, nel giro di un decennio, non era mutato nell'autore l'empito tragico, che rovesciava il male entro una sensazione piacevole di purificazione nei regni della bellezza. Così il poeta era riuscito, come nella *Città morta*, ad abolire il tempo e a costruirsi un universo alternativo all'effetezza drammatica del delitto. Su questo tema dell'alternativa D'Annunzio costruisce il suo dramma, vivo di contrasti, perché la diversità dall'essere comune comportava, di necessità, una esistenza dichiaratamente paradossale. Corrado così, da colpevole diventa vittima di una tensione ambivalente tra la luce e le tenebre, la vita e la morte, incarnando un elemento essenziale della poetica dannunziana di quegli anni e delle tragedie, la vittoria, cioè, sull'errore del tempo. Così il conflitto psicologico del Brando si consuma nell'intimità di uno stato subcosciente, farneticante, entro pulsioni inconse di un onirismo al cospetto della vita e della morte. E anche la morte non si sottrae al destino di superiorità che incarna il Brando, divenendo, non l'atto finale della consumazione della vita, ma l'elemento portante di un vitalismo al cospetto dell'eterno. Ossessionato dal delitto e da una fuga dall'amore, la vita del Brando si squaderna nella tragedia come

monumento statico del vitalismo della morte, personale e altrui, da cui trarre incitamento alla vita e all'azione. Un bisogno di solitudine, dopo il delitto commesso, domina il Brando, che vuole ascoltare, in piena libertà, il proprio demone. Con disprezzo superomistico, ma anche con una punta di nostalgica purezza, il Brando rifiuta l'aiuto di Virginio, che vuole autodenunciarsi per un delitto che egli non ha commesso. Ma egli appartiene a un'altra stirpe, si trova su un'altra riva, quella del candore e dell'innocenza, che non può mescolarsi all'ignominia dell'amico. Corrado, impunemente, rifiuta l'aiuto dell'amico, perché vuole restare solo col proprio pericolo, padrone della sua vita e della sua morte. Così la forma dialogica della tragedia, divisa in due episodi, cede dinanzi alla struttura del monologo interiore, entro il flusso di ricordi, di sentimenti e di decisioni repentine, che inquadrano l'andamento solipsistico del dramma. Senza tracce di divinità, il dramma si consuma interamente all'interno di una personalità complessa, come quella del Brando, che forse, più che fuggire e inneggiare alla solitudine per ritrovare se stesso, vuole allontanarsi dal flusso di ricordi ameni e lugubri, che sembrano attanagliare la sua volontà, come fuga da se stesso, più che come auspicio tante volte rivendicato alla solitudine. Il Brando recide i legami più puri e più genuini, quelli con l'amico e con l'amata, non tanto per inseguire sogni di vittoria e di forza, quanto forse per annullare ogni vincolo che gli possa rammentare la propria incapacità di vivere un'esistenza normale, votata al conforto degli affetti: più cari.

Perciò anche per il Brando si può parlare di una «marca idealistica del continuare la natura», di un bisogno di cose e di sensazioni nuove, che inebriano la sua sensibilità, entro la proiezione verso terre comprese tra la realtà e l'immaginazione, su cui incidere nel superamento del gusto tutto decadente dell'orrido e del macabro. Corrado si rivela, pertanto, un personaggio titanico, pur nella sua limitatezza sentimentale, incapace di incidere sulla realtà nelle forme più normali della tregua al dolore e della ricerca di un equilibrio tra il proprio vitalismo e l'obbedienza a un comune sentire. Certo l'eroismo del paesaggio è sostenuto da un'enfasi retorica, che rende ostile al lettore la figura del Brando, perché non tanto di impegno si può parlare per il suo anelito all'azione, quanto del rifiuto di ciò che nella mente perversa del protagonista parrebbe identificarsi con una sconfitta personale. Il desiderio assoluto di libertà personale e creativa si sposa con un bisogno di libertà emotiva, quella stessa che irride alla mediocrità del quotidiano e ingenera nuova fiducia nell'evoluzione del subcosciente del personaggio, astratto artefice del proprio destino e convinto assertore di un ruolo alternativo rispetto alla morale convenzionale. Da qui, proprio dall'appartenenza, come sottolineato dal Paratore, «alla categoria del dramma borghese d'attua-

lità»<sup>29</sup>, per la quale D'Annunzio sembrava meno tagliato, derivò l'insuccesso della tragedia, mentre due anni dopo la rappresentazione della *Nave* con il suo programma eroico e nazionalistico, culminò con un trionfo. D'altronde, malgrado l'avversione verso certo moralismo di facile accatto, il sottofondo della tragedia rimane, per il Paratore, essenzialmente antiheroico e borghese, tanto che il lirismo delle tragedie in poesia, cui D'Annunzio sarebbe tornato in futuro con la *Francesca da Rimini*, appariva soppiantato dal gusto per la prosa, entro una sorta di prolungamento del Naturalismo. In realtà, nel contesto dell'effetezza tragica del Brando e del suo irriducibile procedere per soliloqui, l'enfasi retorica si correggeva in un patetismo assai poco sofferto, ma solo supportato da un'ansia sovrumana di libertà. Corrado non instaurava un dialogo proficuo con i suoi interlocutori, ma procedeva per una linea retta, che mirava a liberarlo da un subconscio dostoevskianamente inteso come sottosuolo, come labirintico aggirarsi dell'inconscio nell'intreccio di memoria e di pulsioni presenti, coerenti con una logica di falsa purificazione e di eccitazione emotiva, proprio negli anni che precedettero la fortunata impresa libica italiana.

## 6

## LA NAVE: IL RITORNO AL SUCCESSO NELLA MEDIAZIONE DEL DRAMMA TRAGICO

### 1. Profetismo e realismo dei personaggi principali

Il proficuo processo creativo dannunziano, che annuncia nel «Tirso» del 16 ottobre 1904 l'imminente conclusione della *Nave*, si staglia sull'ipotesi della composizione di un imminente dramma moderno, preannunciato da D'Annunzio a Emilio Treves il 29 ottobre 1904. I due nuovi drammi sono *La Nave* e «la moderna sorella» d'Eletra, cioè *La fiaccola sotto il moggio*. L'intreccio delle procedure compositive e propagandistiche si inserisce sullo sfondo della composizione di una «tragedia della stirpe», quella della Venezia futura e insieme del recupero archeologico di una storia di dimensioni autoctone, che proiettano l'autore verso la storia e verso il preannuncio di un'età futura. Da un'intervista per il «Corriere della sera» del 23 dicembre 1904 si apprende che nell'imminenza D'Annunzio progetta la rappresentazione della *Fiaccola*, mentre dilata nel tempo quella della *Nave*. Le ragioni di questa sovrapposizione di rappresentazioni sono forse da cogliere nell'esigenza primordiale, in D'Annunzio, di attendere a una tragedia con tutti i crismi del conflitto di passioni, entro laceranti individualità, dimidiate nella loro coscienza tra il Bene e il Male. La lettura, tra l'altro, della *Nascita della tragedia* avallava questa eredità drammatica dell'opera d'arte, confinata nell'accoglimento autoctono del racconto delle vicende di una stirpe nobile abruzzese. L'avvio alla documentazione storica di una tragedia dalle tinte veracemente regionali, segna, dopo la *Città morta*, la *Francesca da Rimini* e la *Figlia di Iorio*, non il ritorno a una condizione atavica di storia locale, ma il lumeggiamento di una stirpe, più tardi esaltata nel vagheggiamento dei principali popo-

<sup>29</sup> E. PARATORE, *Più che l'amore*, cit., p. 47.