PATHOS METAFISICO, NELL'*ALCYONE* DI D'ANNUNZIO

Il presente studio non riapre vecchie contabilità: non intende accertare i debiti verso Novalis, Vagner, Nietzsche, Witman, Poe (1), né misurare la sensibilità di d'Annunzio alle istanze vitalistiche e neoromantiche; si propone di distinguere (con un metodo suggerito dalla parola *critica,* alla cui radice è il significato di *separare)* certi elementi di *Alcyone,* che appartengono alla sfera del contenuto e vanno ricollegati all'«ebbrezza in cui un filtro metafisico *ha immerso* il poeta» (2). Gli «autori» sono Schopenhauer e il giovane Nietzsche, che parla *(Le origini della tragedia)* il linguaggio del maestro non ancora inviso. Il termine «autori» va inteso nei limiti della distinzione di Th. Mann: «Noi possiamo ben pensare nello spirito, ma non affatto *secondo* lo spirito di una data filosofia. (...) Noi ci possiamo servire dei suoi pensieri, e tuttavia pensare in maniera diversissima da come essa vorrebbe» (3). I poeti *comprendono* in modo emozionale: «succhiano la dolcezza e l'inebriante essenza di una filosofia, lasciando da parte l'insegnamento teorico», il contenuto di moralità e di saggezza (4).

Quanto all'uso tutt'altro che ortodosso di testi anacronistici (si cita alcuni eredi spirituali del secolo degli Schopenhauer e degli Ibsen), potrà giustificarmi, risultati a parte, l'esempio di Th. Mann, che nel discorso su *Freud e l'avvenire* celebra lo scienziato con libere correlazioni, e quello di F. Otto Matthiessen, che nel *Rinascimento americano* studia i cinque poeti non soltanto nel quadro delle influenze intellettuali che dettero loro forma in quegli anni, ma anche alla luce «di ciò

(1) N.F. CIMMINO scrive che di Witman e Poe d'Annunzio «sperimentò le estetiche molto prima che fossero qui da noi altrimenti conosciute e dessero frutto» *(Poesia e poetica di Gabriele d'Annunzio,* Firenze, p. 23).

(2) TH. MANN, *Nobiltà dello spirito,* Milano, p. 657-658.

(3) *Opera citata, p. 658.*

(4) *Opera citata,* pp. 658-659.

che noi, inevitabilmente, poniamo in *essi* di noi stessi, della nostra vita » (5). L'irrazionalismo, che ridà valore alle forze oscure della vita, dell'istinto, della passione, del sentimento, può forse agevolare, in qualche punto, l'intelligenza di *Alcyone* e dar modo di riprodurre sperimentalmente l'ebbrezza metafisica del poeta.

L'APOLLINEO

Alcyone uscì nel dicembre 1903, data editoriale 1904, « formando materialmente con *Elettra* un solo volume. E tanto *Elettra* intona la lode degli eroi, altrettanto *Alcyone* l'opposta tematica del d'Annunzio; diciamo in genere l'idillio, cosicché i due libri fanno da chiaroscuro l'uno all'altro, come dieci anni prima le *Odi navali* di séguito al *Poema paradisiaco* » (6). Tutti i critici parlano di volontà costruttiva che regola il libro: la sua architettura è sostenuta dai quattro pilastri dei Ditirambi, costruiti secondo le dottrine dionisiache di Nietzsche. Ma tutto lo sforzo dei Ditirambi non vale se non per chiudere un misterioso paradiso. Chi vi si affaccia si ritrova nel regno dell'apollineo. Anzi, a guardar bene, nemmeno i Ditirambi scandiscono tanto, per via di contrasto, il disegno, che non ambiscano rientrarvi, rispondendo a una esigenza costruttiva di natura musicale, anziché logica (è osservazione aderentissima di De Michelis) (7).

La lirica iniziale intitolata *La tregua* è teoretico preludio al libro. Il Dèspota (8) è Nietzsche. L'alunno non gli è fedele fino alla stretta osservanza. Stanco del combattimento, ha bisogno, come Anteo, di toccare la terra, di sentire l'« erba sotto i nudi piedi ». Per essere « giovine ancòra », chiede rive boschi prati monti cieli. Chiede la contemplazione estetica di un mondo di belle parvenze, certo come tregua, e non come liberazione dal divenire, nel senso in cui la concede l'Apollineo, inteso da Nietzsche quale componente del sogno tanto nell'arte greca quanto nella natura stessa. Per ubbidire al De-

(5) F.O. MATTHIESSEN, *Rinascimento americano*, Milano, p. 33.
(6) E. DE MICHELIS, *Tutto d'Annunzio*, Milano, p. 261.
(7) DE MICHELIS, *Opera citata*, pp. 261-262.
(8) Quando, nelle *Baccanti* di Euripide il dio grida dal carcere alle sue devote: « *Iò bàckai, iò bàckai!* » il coro riconosce il suo signore al grido: « *Iò despóta, iò despóta* ».

spota, ha sperimentato il superumano travaglio. Vincendo la nausea del lezzo umano, s'è accostato alla « Chimera opaca e obesa ». Oratore, autore di teatro, celebratore di eroi ha cercato di svegliare quel ch'è divino nella « bestia opaca e tarda ». Ha gustato l'erma allegrezza di essere disprezzato e non compreso. Ha adorato — questo non è detto nella *Tregua* — la Diversità: la sua anima sempre vigile, intenta, in ascolto, tesa come un arco, ha vissuto come diecimila. Nel libro di *Maia* è evidente il furore di abbracciare il Tutto in tutta la successione spaziale e temporale, con uno sforzo destinato fatalmente a mettere in luce la sproporzione tra il limite umano e la infinità del desiderio: « Tutto fu ambito e tutto fu tentato. - Ah perché non è infinito - come il desiderio, il potere - umano? » (9) In questo caso, il sogno non è tregua, né appagamento di un'esigenza elegiaca e idillica; è un prolungamento dell'azione, un divenire e non liberazione dal divenire. Il sogno raccoglie la fiaccola di mano all'atto e la porta, in sua vece, al segno del desiderio: « Quel che non fu fatto - io lo sognai: - e tanto era l'ardore - che il sogno eguagliò l'atto » (10).

Alcyone non esalta, in tal senso, né il potere dell'atto, né quello del sogno.

Accanto a *La tregua*, bisogna leggere *Il fanciullo*, che è «il secondo preludio del libro » (11). Più che Keats e Pascoli, sono da ricordare le indagini sul mito che hanno sviluppato la intuizione vichiana e hanno portato a collegare l'infanzia dell'umanità e dell'individuo alle radici profonde dell'inconscio, « là dove l'inconscio è in misteriosa relazione con le leggi della natura, con le leggi di tutto l'universo » (12).

Nella prima ballata è evidente il fascino artistico esercitato su d'Annunzio dalla concezione schopenhaueriana del mondo come volontà e rappresentazione (non debbono ingannare, altrove, certe dichiarazioni programmatiche opposte: come Nietzsche, anch'egli portava dentro di sé il maestro inviso). Obiettivazione della volontà nello spazio e nel tempo, il mondo diventa rappresentazione quando l'intelletto, che è lo strumento della volontà, la sua lanterna nel buio, riesce a sottrarsi all'antica schiavitù e passa dalla conoscenza dei

(9) *Laus vitae*, vv. 85 segg.
(10) *Opera citata*, vv. 101 segg.
(11) DE MICHELIS, *opera citata*, p. 266.
(12) *Dizionario di filosofia*, a cura di Biraghi, Milano, p. 516.

singoli oggetti alla conoscenza dell'*Idea*. Mentre l'Idea appare, il conoscente e il conosciuto sono indistinguibili come cose in sé, perché l'Idea non balza fuori se non quando l'uno e l'altro reciprocamente si penetrano, divenendo l'oggetto niente altro che la rappresentazione del soggetto e il soggetto la coscienza intera e la più limpida immagine dell'oggetto stesso. Questa conoscenza, nella forma più alta, è propria del Genio, che nel momento della intuizione artistica « trae dentro di sé la Natura, sì da sentirla solo come un accidente dell'esser suo e può dire come Byron: — Non sono i monti, le acque, il cielo una parte di me e dell'anima mia ed io di loro? » (13). Così è del fanciullo, nell'atto della « contemplazione » oggettiva.

Figlio della Cicala e dell'Olivo,
or col tuo sufoletto
incanti la lucertola verdognola
a cui sopra la selce il fianco vivo
palpita pel diletto
in misura seguendo il dolce suono.
Non tu conosci il sogno
forse della silente creatura?
Ver lei ti pieghi: in lei non è paura:
tu moduli secondo i suoi colori.

Tu moduli secondo l'aura e l'ombra
e l'acqua e il ramoscello
e la spica e la man dell'uom che falcia,
secondo il bianco vol della colomba,
la grazia del torello
che di repente pavido s'inarca,
la nuvola che varca
il colle qual pensier che seren volto
muti, l'amore della vite all'olmo,
l'arte dell'ape e il flutto degli odori.

Ogni voce in tuo suono si ritrova
e in ogni voce sei
sparso, quando apri e chiudi i fori alterni.
Par quasi che tu sol le cose muova
mentre solo ti bei
nell'obbedire ai movimenti eterni.
Tutto ignori, e discerni
tutte le verità che l'ombra asconde.
Se interroghi la terra, il ciel risponde;
se favelli con l'acque, odono i fiori.

(13) A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, traduz. di P. Savj - Lopez, Bari Vol. II, p. 20.

D'Annunzio, a questo punto, anticipa sviluppi ulteriori. Più che a Schopenhauer, pensiamo al fondo mistico del pensiero di Whitehead. Il filosofo americano, facendo proprio un sogno romantico, afferma che i sentimenti umani e gli oggetti si compenetrano a vicenda. Il Fanciullo si inquadra bene in un universo organico e finalistico, liberamente governato dal principio dell'armonia, « che in Whitehead si presenta fondamentalmente come valore estetico dominante tutti i processi naturali e non solo l'attività artistica dell'uomo » (14). La terza parte di « *Processo e realtà* (1929) parla dei rapporti fra gli elementi dell'universo (« prensilità »). Questi elementi, anche quando sembrano entità inanimate, risultano di sensazioni emotive. Sono collegati organicamente nell'unità spirituale e aperti verso una libera armonia, a cui arrivano per le vie indicate dal sentire estetico, dal loro scambievole consentire. dal loro *prendersi* secondo forme sempre più complesse di organizzazione. Il fanciullo, in apparenza, muove lui le cose, « mentre solo si bea nell'obbedire ai movimenti eterni », cioè si apre verso quelle attuazioni particolari di un mondo ideale di possibilità, che Whitehead chiama « oggetti eterni », perché sono i vari modi con cui il processo della natura e della storia si configura e si determina. In una concezione del mondo secondo la quale « non esiste una realtà statica e chiusa in sé, perché ogni realtà non è altro che un centro di relazioni con tutte le altre », scienza e conoscenza sono possibili solo perché « ogni elemento della esperienza contiene in sé, attraverso le prensioni e le relazioni, tutti gli altri elementi » (15). Per questo il fanciullo, pur non sapendo nulla dell'essenza metafisica delle cose, del fenomeno, dell'idea, di Platone, di Kant, discerne tutte le verità che l'ombra asconde. Non si tratta di un processo logico per premesse, sviluppi, conseguenze, quasi in linea orizzontale, ma di una interpretazione delle cose come serie di eventi nello spazio-tempo. Tale conoscenza è paragonabile « a una linea verticale, che taglia una linea orizzontale in qualsivoglia punto » (16). Per questo, se il fanciullo interroga la terra, il ciel risponde, se favella con l'acque, odono i fiori.

« O fiore innumerevole di tutta - la vita bella, umano -

(14) *Dizionario di Filosofia*, alla voce Whitehead, curata da E. Paci, p. 289.
(15) *Opera citata*, pp. 288-289,, *passim*.
(16) SCHOPENHAUER, *opera citata*, Voll. II, p. 26.

fiore della divina arte innocente, - preghiamo che la nostra anima nuda - si miri in te, preghiamo - che assempri te meravigliosamente! » Per Schopenhauer, il mondo quale rappresentazione è « l'unico *innocente* aspetto della vita (17). La colpa consiste nella individuazione, che chiude l'uomo nel mondo fenomenico e lo isola da quello eterno delle Idee, sede della sua esistenza metafisica. Per liberarsi dalla colpa, e dal conseguente dolore, l'uomo può compiere una *conversione radicale* dalla *Voluntas* alla *Noluntas*, seguendo un itinerario, che va dall'*arte* all'*ascesi*. L'arte « può quindi nel pieno significato della parola esser chiamata la *fioritura* della vita » (18).

Il virgineo soffio del fanciullo (seconda ballata) crea tutta la valle come un bel pensiero di pace: le cose vicine sono congiunte alle lontane, le esigue alle ingenti, con nessi necessari, come se fossero legate dal vincolo amoroso di un istinto, di una complementarità, di una legge naturale: l'universo è liberamente governato dal principio estetico dell'armonia.

Il fanciullo (ballate terza e quarta), come simbolo di un termine del dualismo apollineo-dionisiaco, accoglie in sé lo splendore e l'armonia apollinea, evocatrice e dominatrice dell'oscuro slancio vitale del mondo dionisiaco. Per questo, quando il sopore lo coglie presso la fontana, risalgono dalla profondità del sogno « l'eterno volere, l'eterno appetito, l'insaziabile desiderio » (19), che sono all'origine del sentimento estetico puramente contemplativo e privo di volontà. Simbolo della vita scissa dal principio di individuazione, « della intemperante profusione di innumerevoli forme di vita che si seguono e si cozzano, della sovrabbondante fecondità della volontà universale » (20) è lo sciame discorde, diviso fra due re. Nel sogno, il « lene aulete » si è mutato in fanciullo pugnace: ha gettato via i calami forati, per costruire archi da saettare. Egli elegge il re splendente e « spegne » il fuco sterile (*spegnere* è termine ben noto del linguaggio tecnico del Machiavelli). Trasforma la lotta in armonia, la distruzione in creazione. Rende la lotta e la ferocia innocenti come l'arte.

---

(17) Il nesso « arte innocente » ha forse anche il senso nietzscheano di « ingenuità », che è la « completa identificazione dell'uomo con la natura (...) e la più alta espressione della cultura apollinea » impersonata in Omero (NIETZSCHE, *Le origini della tragedia*, Bari, p. 46).

(18) SCHOPENHAUER, *opera citata*, Vol. II, p. 129.

(19) NIETZSCHE, *opera citata*, p. 71.

(20) *Opera citata*, p. 172.

Poi se ne va franco « sonando per le prata di trifoglio, - incoronato d'ellera e d'orgoglio, - entro la nube delle pecchie di oro ». Il fanciullo non è incoronato con l'alloro profetico, ma con l'edera sacra a Dioniso, l'ebbro guidatore di cori appartenenti al dominio della terra. La luce apollinea ha sotto di sé l'oscurità e l'abisso materno (lo slancio vitale del mondo dionisiaco), sul quale si fonda l'intero essere (21).

Chiusa la fase del sogno, il fanciullo ritorna libero dal giogo della individuazione, puro specchio del mondo (ballate quinta e sesta). Egli è della stessa sostanza della natura, anzi l'accoglie tutta in sé e ne succhia, con le invisibili radici, tutte le polle.

Se è della stessa sostanza della natura, può vivere anche « ne' perfetti marmi - e la colonna dorica abitare » Può vivere, cioè, nella sostanza dell'arte. Già nella prima ballata era anticipato il concetto che la natura esiste solo come uno dei termini della realtà, di cui l'altro termine è l'arte: il figlio della Cicala e dell'Olivo muove col suo flauto le cose e danza anche nelle belle cantorie di Luca della Robbia e di Donatello. « Natura ed Arte sono un dio bifronte - che conduce il tuo passo armonioso - per tutti i campi della Terra pura. - Tu non distingui l'un dall'altro volto - ma pulsare odi il cuor che si nasconde - unico nella duplice figura. » Il genio, quando contempla la natura, in luogo dei singoli oggetti conosce la idea delle cose; quando crea l'opera d'arte, « comunica agli altri l'idea percepita. L'idea rimane dunque immutata e identica: uno e identico è anche il piacere estetico relativo, sia esso prodotto da un'opera dell'arte o direttamente dall'intuizione della natura e della vita » (22). L'arte « sostanzialmente fa quel medesimo che fa il mondo visibile, ma con più concentrazione, compiutezza, consapevole intento » (23), perché riproduce l'idea pura e la isola dalla realtà, tralasciando ogni causalità perturbatrice.

Torna con me nell'Ellade scolpita
ove la pietra è figlia della luce
e sostanza dell'aere è il pensiere.
Navigando nell'alta notte illune,
noi vedremo rilucere la riva
del diurno fulgor ch'ella ritiene.
. . . . . .

(21) M. UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico*, Milano, p. 206.
(22) SCHOPENHAUER, *Opera citata*, Vol. II, p. 38.
(23) *Opera citata*, Vol. II, p. 129.

Vedremo nei Propilei le porte
del giorno aperte, nell'intercolunnio
tutto il cielo dell'Attica gioire;
nel tempio d'Eretteo, coro notturno
dai negricanti pepli le sopposte
vergini stare come urne votive;
la potenza sublime
della Città, trasfusa in ogni vena
del vital marmo ov'è presente Atena,
regnar col ritmo il ciel la terra il mare

L'arte greca è rivelatrice al sommo dell'idea e dispensatrice di serenità e di gioia: è *figlia della luce*. Secondo Schopenhauer, la luce « è il correlato e la condizione del più compiuto modo di conoscenza intuitiva, del solo che direttamente non tocchi in nulla la volontà (...) La gioia che dà la luce è quindi in realtà nient'altro che la gioia per l'oggettiva possibilità della più pura e più compiuta conoscenza intuitiva » (24). Nell'*Ulivo* è così invocata: « O dolce Luce, gioventù dell'aria, - giustizia incorruttibile, divina - nudità delle cose, o Animatrice, - in noi discendi! - Tocca l'anima nostra come tocchi - il casto ulivo in tutte le sue foglie: - e non sia parte in lei che tu non veda, - Onniveggente! » La luce, come correlato dell'intuizione geniale, ci scioglie dal servizio della volontà e ci rende chiaro occhio del mondo: sentiamo che le esistenze oggettive, *in toto*, sono in noi, anzi, siamo noi e scendiamo nel grembo materno della giustizia originaria, dove la volontà discorde trova l'armonia. Schopenhauer vede « una specialissima relazione » tra le opere di architettura e la luce. Gli architetti hanno « sempre particolare riguardo agli effetti di luce e alle regioni del cielo ». Un'opera architettonica è volta a palesare due opposte essenze: gravità-solidità e luce. « Infatti, la luce, col venir accolta, impedita, riflessa dalle grandi masse non trasparenti, nettamente delineate e variamente conformate, dispiega la sua natura e le sue proprietà nel modo più limpido ed evidente, con grande gioia dello spettatore: perché di tutte le cose la luce è quella che più rallegra, come condizione e correlato oggettivo del più perfetto modo di conoscenza intuitiva » (25). Anche nell'alta notte illune, la riva riluce del notturno fulgor ch'ella ritiene (26). Le misure armoniose esaltano gli spazi e li rendono

(24) *Opera citata*, Vol. II, p. 44, *passim*.
(25) *Opera citata*, Vol. II, pp. 64-65.
(26) Gide, ne *Les Nourritures terrestres* (p. 132), parla di fosfore-

l'equivalente dell'infinito: i propilei sono le avamporte del giorno, nell'intercolunnio gioisce tutto il cielo dell'Attica. La scultura esprime con pura armonia di linee la vita superiore, più intensa e profonda di quella umana e l'architettura è modellata con la stessa sensibilità luminosa, che dà consistenza plastica e colore alla scultura. Quando la colonna « intatta » proietterà l'ombra sull'ultimo gradino del tempio, il fanciullo « *s'assiderà* sul grado - più alto, co' *suoi* calami toscani ».

L'arte greca è nata dallo spirito dionisiaco disciplinato e modulato dallo spirito apollineo. La Grecia di *Alcyone* è simulacro di dolcezza, purificazione dell'anima, eternità e luce. E' una cosa sola con la Toscana, secondo il mito della civiltà greca salvata dalla barbarie, « quando di Grecia le Sirene eterne - venner con Plato alla Città dei Fiori » e sta tra Luni e Populonia. La mitica luce della Grecia è sul Tirreno: « era bella come i tuoi - monti la nuda Alpe di Luni, o madre - Ellade, come i tuoi monti bellissima - era, onde a te discesero le stirpi - degli Immortali che incedeano al fianco - degli Efimeri sopra il dominato - dolore, e quelli e questi erano eguali, - e tutti erano Ellèni ed una lingua - parlavano divina, uomini e iddii » *(L'oleandro)*. Dietro l'immagine luminosa, lo schermo oscuro, la sostanza di un popolo doloroso e amaro: le angosce e i dolori dell'esistenza, « le potenze titaniche della natura, il fato spietato sopra ogni conoscenza, l'avvoltoio del grande amico dell'umanità, Prometeo, l'orribile destino del saggio Edipo, la maledizione gravante sulla razza atrida » (27). D'Annunzio adombra il concetto della « collaborazione » fra dio e uomo, nell'unità dell'essere contraddittorio: la phisis « esige la contemporanea opera dell'uomo e di dio: di dio che esprima le forme dell'Essere, dell'uomo che accolga, soffrendole perché contradittorie, tutte queste forme dell'Essere » (28). Il dionisiaco, che è l'oscuro abisso

---

scenza, di materia infinitamente porosa allo spirito, obbediente, trasparente da parte a parte; di muri profondi in cui la luce, durante il giorno, si è riversata, muri bianchi che tesaurizzano la luce di mezzogiorno e la restituiscono, la notte, e sembra quasi la raccontino, « très faiblement »; di città trasparenti, luminose nella grande ombra della sera, come lampade di alabastro, per la chiarità che le ha riempite e si riversa dalla loro porosità. « Tout blancheur est de la clarté réservée. »

In un mondo organico, in cui gli oggetti sono collegati nell'unità spirituale, come « la pietra è figlia della luce », così il pensiero è « sostanza dell'aere ».

(27) NIETZSCHE, *opera citata*, pp. 43-44.

(28) UNTERSTEINER, *Opera citata*, p. 502

materno, sul quale si fonda l'intero essere (« cuna dell'anima », è detto nel *Ditirambo primo)*, regna invece, senza contrasti, nell'agro pontino con il deserto di luce, la truce canicola, i cavalli del sole, il campo di papaveri rossi come letto di strage, gli urli, i canti, i balli, le femmine, le risse, il riso e il furore di Dioniso. La contrapposizione tra bellezza dell'agro e bellezza della Toscana risponde solo alle esigenze estetiche di un chiaroscuro, che fa risaltare la parte luminosa del quadro.

Attinta per poco la cima della gioia, la più alta espressione della cultura apollinea, il fanciullo ricade nella conoscenza governata dal principio di ragione. Il « completo assorbimento nella bellezza dell'apparenza », (29) raramente conseguito, non dura a lungo, e la contemplazione artistica « non redime l'uomo per sempre, ma solo per brevi istanti, e non è ancora una via per uscir dalla vita, ma solo, a volte, un conforto nella vita medesima » (30). Ripreso dagli istinti pugnaci, si allontana fra i cipressi foschi. Il suono delle sue dolci canne è mutato. Invano il poeta lo prega che resti ancora gioioso e innocente occhio del mondo (egli lo ama così l'intimo fiore della sua malinconia). Ma il fanciullo fugge, ambiguo e inafferrabile, fino a dileguarsi nei fiammei orizzonti. Il poeta lo cercherà, lo cercherà. « E ti vedrò diverso! - Gittato avrai le canne, - intento a farti archi da saettare - col legno della flessile avellana ».

IL BISOGNO DI MITOLOGIA

Il pathos di *Alcyone* si concentra nel bisogno di mitologia. E' il motivo più attuale del libro, se, come scrive Matthiessen, « oggigiorno abbiamo nuovamente sentito il bisogno di un rafforzamento del mito » (31). Per rendersi conto di quanto ciò sia vero, basta considerare qualche aspetto della filosofia irrazionale. Questa reagisce contro una cultura satura di fermenti idealistici e spiritualistici, sopravalutati con la mortificazione del corporeo. Pone l'accento sui problemi del corpo, del senso, della terra e instaura un idealismo materialistico, per cui corpo e anima sarebbero equivalenti e questa raggiungerebbe la sua « identità » mediante l'atto di

(29) NIETZSCHE, *Opera citata*, p. 47
(30) SCHOPENHAUER, *Opera citata*, Vol. I, § 52
(31) MATTHIESSEN, *Opera citata*, p. 814

osservare, amare e assorbire oggetti concreti (32). Stabilisce che « il datore di tutto ciò che è *dato* è in noi stessi » (33). Attua una reazione neoromantica di tipo vitalistico contrapposta al positivismo e afferma un « comprendere » simpatetico ed emozionale opposto al capire concettuale e alla conoscenza scientifica. Cerca un contatto con le fonti della vitalità più profonde che la mente. Reagisce alla tirannia delle tendenze storiche. Riafferma il drammatico principio fondamentale del ciclo morte-rinascita, natura-uomo. Contrappone a una mentalità puramente critica lo slancio verso i reami dell'inconscio e dei grandi miti. Trova le « scaturigini dell'anima umana nell'età *primordiale*, in quel pozzo profondo dei tempi, in cui il mito è a casa sua e costituisce le norme e le forme prime della vita. Mito è infatti fondazione di vita, è lo schema senza tempo, la formula religiosa a cui la vita, anche attingendo all'inconscio si adegua, (...) è lo sguardo per la verità più alta che si mostra nel reale, la sorridente sapienza di ciò che è eterno, immutabile, sempre valido, dello schema in cui e *secondo cui* vive anche chi crede di vivere in maniera individuale, ingenuamente convinto di essere il primo e l'unico, nemmeno sospettando come la sua vita sia invece il ripetersi di una formula fissa » e che « il carattere è una parte mitica che noi recitiamo nella convinzione della sua originalità e unicità, come nostra iniziativa secondo la nostra più personale invenzione » (34).

Anche il concetto del « Classico » si presenta in una luce mitica. « Classico è il tipo formato in precedenza, l'iniziarsi di una forma di vita spirituale attraverso un elemento individuale vivo: è un momento originale atavico in cui la vita ulteriore si riconoscerà e sulle cui orme procederà: è dunque un Mito, giacché il tipo è mitico e l'essenza del mito è il ritorno, è indipendenza dal tempo, perenne presenza » (35).

Nei momenti festivi, il fatto mitico è sentito religiosamente quale realtà e ripetuto nel compimento di un'azione liturgica, « su un piano dove tutto è 'come al primo giorno', splendente, nuovo e 'primigenio', dove si è uniti agli dèi, dove anzi si diventa dèi, dove spira un alito di creazione e dove

(32) *Opera citata*, p. 685
(33) C.G. JUNG, *Libro dei morti* tibetano, prefazione citata da Th. Mann, *opera citata*, p. 730.
(34) TH. MANN, *Opera citata*, p. 735.
(35) *Opera citata*, pp. 269.

si partecipa alla creazione » (36). Durante il momento festivo, il corso del mondo si sospende, perché sia « possibile il manifestarsi di forme eterne, le quali mostrandosi, allargano il momento quasi ad un'eternità immobile » (37). L'arte rende perenne il momento festivo: fissa, in un'eternità opposta al *fare* quotidiano, la realtà del mito, il suo momento intuitivo-razionale, che autentica la vita con una 'citazione' (38), la giustifica e le dà senso, riportandola su orme mille volte calcate. Ha dunque la sua originaria atmosfera nel mito.

Quando la visione e la conoscenza mitica si soggettivano, suscitando nell'*Io* che agisce la lieta o fosca coscienza di un « ritorno », la vita diventa reincarnazione vivente del mito. Cleopatra è, in tutto e per tutto, l'incarnazione di Afrodite (39).

Non sarà forse inutile guardare controluce le mitologie mediterranee di d'Annunzio, nella ribellione di chi ha dovuto fare i conti con lui, e ne ha sofferto la incombente presenza: chi si lasciava prendere non riusciva a liberarsi mai del tutto e ignorarlo, anche volendo, non si poteva.

Borgese mette in bocca al protagonista di un suo romanzo pressappoco queste parole: « I padri hanno mangiato il limone, ai figli allegano i denti ». In senso accomodatizio, si potrebbe dire: i padri hanno pasteggiato a tutto spiano i nobili ideali e hanno lasciato ai figli una civiltà letteraria, che Foscolo, « l'ultimo uomo delle nostre lettere capace di un sublime autentico » (40), ha potuto definire « grave », nel senso retorico della *gravitas* latina. I figli, portati costituzionalmente al sublime, al solo tentarlo, se lo videro « trasformare in catastrofica macchina letteraria alla maniera di un

(36) KERENYI, *La religione antica*, Bologna, pp. 47-48.

(37) *Opera citata*, p. 319. Si veda anche KERENYI-MANN, *Romanzo e Mitologia*, Milano, p. 60.

(38) TH. MANN, *Opera citata*, p. 730. KERENYI, nella lettera a Mann del 28-12-36, scrive: « Nella Sua conferenza su Freud Lei aveva ben ragione anche nell'affermare che il poeta è un uomo festoso per eccellenza: secondo me, la natura della « festa » consiste in una tregua del cammino del mondo affinché si esprimano figure eterne che col loro manifestarsi allargano il momento fino ai limiti di una immobile eternità. Quella realtà psichica che si esprime nel tempo con la parola « festa » e il cui contenuto oggettivo sono « figure eterne », i greci la chiamano « theoria » e anche noi la chiamiamo « contemplazione », e quando ci si accosta, di persona o al di là della persona, al poeta, bisogna essere festosi e contemplativi » (*Opera citata*, pp. 60-61).

(39) TH. MANN, *Opera citata*, pp. 735 segg.

(40) E. SANGUINETI, *Tra liberty e crepuscolarismo*, in « Lettere italiane », Anno XIII, n. 2, p. 193.

Carducci o di un d'Annunzio » (41). La crisi della cultura e della vita del mondo borghese alla vigilia della prima guerra mondiale fu, radicalmente, un'« angosciosa tensione frustrata verso il sublime » (42). Nessuno l'ha espressa meglio di Pound (43), nella sua *Ode pour l'élection de son sépulcre:*

Tre anni, fuor di chiave col suo tempo
S'adoperò a risuscitare l'arte
Morta della poesia; per sostenere
« Il sublime » nel vecchio senso (...)

L'età chiedeva un'immagine
Della sua smorfia convulsa,
Qualcosa per scena moderna,
Non una grazia attica, comunque;
. . . . .
L'età chiedeva uno stampo d'argilla,
Pronto da sera a mattina,
Un cinema di prosa, no, no certo,
Alabastro o « scultura » di rima.

Dalla coscienza dell'irreparabile usura del sublime, divenuto falso inebetito inadatto a risolvere l'inquietudine dell'uomo moderno, nascono, sul versante del rovesciamento, le poesie di Gozzano, Corazzini, Palazzeschi. Essendo impossibile « adeguare i toni e i modi illustri della tradizione, se non a rischio di esporsi alle forme più aperte del ridicolo, della caricatura, (...) per conseguenza si rovescia il sublime nella caricatura, che diventa la forma unica possibile della poesia » (44) (= Palazzeschi); si accetta sino in fondo l'enfasi aperta di un sentimentalismo scoperto (= Corazzini); si mortifica gli splendori dannunziani attraverso una corrosiva ironia (= Gozzano). Sul versante della ricerca di un sublime inedito da sostituire a quello della tradizione, si sviluppa l'esperienza futurista: automobili ruggenti, locomotive dall'ampio petto scalpitanti sulle rotaie, aeroplani, officine, lune elettriche.

Si rovescia anche il mito del *fanciullo* vichiano-pascoliano-dannunziano. Nel manifesto dell'*Antidolore* (45), diventa un monello impertinente, che scoppia a ridere « vedendo passare uno sciancato, o vedendo uno che cade a gambe all'aria nel mezzo della via ». Palazzeschi, in tono quasi biblico, am-

(41) *Opera citata*, p. 193
(42) *Opera citata*, p. 205.
(43) Citato da SANGUINETI, p. 205.
(44) *Opera citata*, p. 195.
(45) Citato da SANGUINETI, p. 146.

monisce: « Vi dico che se il fanciullo di quattro vi poté fare una risatina, l'uomo di quaranta deve potercene fare almeno quattro ma di quelle che mettono sottosopra il vicinato. Dobbiamo tornare come quel fanciullo ». I passi sublimi delle tragedie classiche « devono provocare tali risate da far saltare il teatro ». Incomincia la breve ma intensa stagione europea del trionfo della stilizzazione grottesca nell'arte.

Questa diagnosi si attaglia anche all'esperienza surrealista di De Chirico, che tra il 1906 e il 1910, preso dal fervore letterario vivissimo nel clima culturale di Monaco di Baviera, legge Nietzsche, Wlininger, Schopenhauer. Italiano nato in Grecia e educato in Germania, sente il fascino delle mitologie mediterranee proprio quando si manifesta la crisi del sublime, che egli risolve col rovesciamento. Boecklin e la architettura tedesca protoromantica e purista della prima metà dell'Ottocento, talune architetture di Behrens, Wagner, Olbrich, i calchi e gli originali tempietti neoclassici sui verdi parchi di Monaco di Baviera gli offrono le prime ispirazioni per i dipinti dal 1910 al '14. Da Boecklin, che « aveva scoperto la sottile e ambigua attrazione delle *isole dei morti* o dei convegni di personaggi in peplo fra rovine abbandonate o vicino a fonti boscherecce (...) derivò una poesia pittorica più enigmatica, dove il simbolo decadente si vela di un brivido d'ironia, che non sconvolge il mito, ma bensì ne accentua, con relazioni segrete tra intelligenza e spregiudicatezza, l'inquieto allarme » (46). Il sublime classico si salva, a patto di denunciare il vuoto. L'architettura diventa fondale di palcoscenico: la prospettiva nitida e rigorosa non nasconde il legno la carta il gesso, ma scopre il materiale non nobile e toglie ogni illusione che si costruisca col marmo pario o col travertino. I personaggi provengono dalla gipsoteca o dalla vetrina di una sartoria: l'Apollo del Belvedere, l'Arianna abbandonata, i manichini ieratici con teste ovali e linee geometriche in luogo dei lineamenti del viso, gli eroi del mito greco eretti in una monumentalità affidata a volumi plastici consistenti nella sola buccia geometrica impeccabilmente misurata (eroi senza viso, sostituito dal noto ovoide e con le gambe affusolate e i piedi sottili dei manichini); le enigmatiche figure sedute

(46) M. VALSECCHI, *Metafisica, dadà, surrealismo*, in « L'Europa letteraria, L'Europa cinematografica, L'Europa artistica », n. 9-10, p. 299.

con la parvenza massiccia e la staticità delle sculture in pietra, ma vuote come legname attaccato dalle termiti, i manichini architettonizzati con archetti cubi dadi parallelepipedi prismi cunei inseriti nella struttura anatomica (l'architettura di Giotto ridotta a pezzi componibili, come nelle scatole delle costruzioni di legno della nostra infanzia); i cavalli cartacei misurati secondo le leggi volumetriche di Paolo Uccello, con le criniere al vento sulla riva di un mare esso pure carteceo. L'antichità classica è sempre presente con un curioso effetto di campionario archeologico e di riesumazione. In questo mondo senza tempo, si affaccia anche la realtà cara ai futuristi, ma svuotata e ridotta anch'essa alla estrema buccia: le locomotive che spuntano dietro un muro con un soffice pennacchio di fumo e le fumanti ciminiere delle fabbriche sono distanti e anacronistiche come gli oggetti di scavo. I personaggi assurdi nel paesaggio inquietante « scandiscono una nuova mitologia, irridente e al tempo stesso percossa da un presentimento funebre. Nella loro fissità di maschere assurde, esse alludono come i 'personaggi' pirandelliani, ad altri misteri, altre dimensioni surreali, percorribili dai lucidi deliri della fantasia » (47).

Nella *Pioggia nel pineto,* l'invito a tacere ci riporta all'origine misterica del mito, che sarebbe tesimoniata dall'etimologia stessa della parola, se possiamo collegarla alla radice *mùo* (= chiuder la bocca, tacere). Ermione e il poeta entrano nel bosco, come varcando le soglie di un tempio. Elementi di profondità spaziale sono i suoni stereofonici che giungono da punti diversi e « il ciel cinerino », che mantiene il senso della verticalità allo spazio misterioso d'ombra umida e fonda.

« La favola bella » è la vita amorosa in una cornice di mito.

D'Annunzio si pone volentieri al centro di tutto, come misura di tutto. Nato per studiare, per comprendere, per apprendere, cioè per *possedere,* egli giustifica « secondo il cervello, calido cerebro auctore » la sua « assidua (...) frequentazione » della donna col motivo che « fra tutte le creature della terra la donna è quella che noi possiamo più profondamente apprendere » (48). Mentre la bellezza di colei che ha servito il suo vizio è « vendemmiata spremuta vuotata », la « vita mentale » del poeta « è accresciuta di elementi novelli »

(47) *Opera citata,* p. 300.
(48) D'ANNUNZIO, *Il libro segreto,* Milano, p. 101.

(49). Accanto alla sua compagna, « non è ebro se non di *sé* » e è solo inteso a deificarsi (50). Cambia donne e amori, perché cerca occasioni di poesia.

In *Alcyone* non è questo il rapporto fra donna e poeta. Il libro è sotto il segno di Eleonora Duse, che non fu mai per d'Annunzio occasione di poesia; « fu, sempre, spazio della sua anima » (51). « Ella non serviva il superuomo d'Annunzio (che rimane l'occasione del rapporto), ma la superiorità dell'Arte che era in lui o che ella credeva vi fosse. Fu questo, per natura, il suo modo di sentire la trascendenza, e D'Annunzio, in questo senso, era lo strumento che le permetteva di togliersi la sete di dio. In questi termini Ranier Maria Rilke vide la Duse e la mise subito in quel coro di donne amanti che ripetevano come la sua monaca portoghese, « *il mio amore (per te) non dipende più dal modo come tu mi tratti* », e che rappresentano, nella liturgia delle *Elegie duinesi*, il primo grado verso una trascendenza orfica » (52). La superba umiltà e la dedizione assoluta della Duse hanno lasciato un segno, in*Alcyone*, anche nel mutato rapporto donna-poeta. In *Bocca d'Arno*, la grazia e la gioia perfetta sono attinte dal poeta « quando profonda - sé nel suo canto e vede la sua gloria » e dalla donna « quando profonda - sé nell'amore e perde la memoria - degli inganni fugaci in che s'illuse - ed anela con *lui* l'alta vittoria ». La Duse seppe dimenticare gli « inganni fugaci ». « Non si sentì mai ferita dalle offese portate alla Donna: non erano offese, quelle, per Eleonora, ma il peso umano, necessario a scrivere il *Fuoco* e anche la *Figlia di Iorio* e anche l'*Alcyone* (...). Le ferite furono: la *Città morta* data a Sarah Bernhard e la *Figlia di Iorio* data a Irma Grammatica » (53).

Nella *Pioggia nel pineto* il legame donna-poeta è quello indicato in una pagina del *Libro segreto*, che ricorda « l'anno più fervido di dedizione e di opera »: « diminuito di valore non era il mondo, in assenza di lei (la Duse), ma il mio grado di umanità, credeva ella essere incantata, e m'incantava » (54). L'illusione qui è di entrambi, al pari della metamorfosi,

(49) *Opera citata*, p. 299.
(50) D'ANNUNZIO, *Vita di Cola di Rienzo*, Milano, p. XXXVII.
(51) *Undici lettere di Eleonora Duse a G. d'Annunzio*, introduzione di E. MARIANO, « Quaderni dannunziani », fascic. X-XI, p. 9.
(52) *Opera citata*, p. 7
(53) *Opera citata*, pp. 7-8
(54) D'ANNUNZIO, *Opera citata*, p. 46

che fa rinascere l'anima a freschi pensieri, come *modo genita* nell'acqua di un battesimo. La vita dionisiaca con la febbre del possesso è risospinta nel fondo. Il chiasmo « ieri t'illuse, oggi m'illude - ieri m'illuse, oggi t'illude » indica qualcosa di senza tempo, in cui il prima e il poi non contano, perché chi opera l'incanto è anche lui nel cerchio in cui crede di chiuder l'altra: si illude di muovere e invece è lui che obbedisce ai movimenti eterni e cioè si adegua allo schema senza tempo, alla formula fissa in cui e secondo cui vive anche chi presume di vivere una vita inimitabile. E' questa la saggezza e la misura apollinea della lirica.

E' *mito vissuto*, quello di *Undulna:* anche l'episodio narrato nelle *Faville del maglio* lo indicherebbe. Per usare il linguaggio nietzscheano, d'Annunzio si vede trasformato nella creatura alata e fuggevole e, fuori del suo essere, perduto in una natura estranea, ha la visione che è il perfezionamento del nuovo stato.

Nelle *Origini della tragedia,* Nietzsche, partendo da un'idea di Schiller, considera il coro del satiro greco, da cui ha origine la tragedia primitiva, « come un baluardo vivente, di cui la tragedia si circonda per preservarsi la sua libertà poetica. (...) L'introduzione del coro è l'atto decisivo con cui fu lealmente e apertamente dichiarata guerra a tutto il naturalismo dell'arte. (..) Il greco s'è costruito per questo coro un grande edificio aereo di un *ordine naturale* immaginario e l'ha popolato di *enti naturali* immaginari. (...) Il satiro, come *coreuta* dionisiaco, vive in una realtà religiosa, riconosciuta sotto la sanzione del mito e del culto. (...) L'uomo greco civilizzato si sentiva forse annichilito dinanzi al coro dei satiri *(immagine originaria dell'uomo ebbro per la vicinanza di Dioniso e quindi simbolo di un'esistenza più profonda di quella dell'uomo di cultura)*, ed è difatti l'effetto più immediato della Tragedia dionisiaca che le istituzioni politiche e la società, gli abissi, in una parola, che separano gli uomini gli uni dagli altri, scompaiano dinanzi ad un sentimento irresistibile che le riconduce allo stato primordiale d'identificazione con la natura. Il conforto metafisico — che ci lascia ogni vera Tragedia, — il pensiero che la vita, in fondo alle cose, a dispetto della variabilità delle apparenze, rimane imperturbabilmente potente e ricca di gioie, questo conforto appare con un'evidenza materiale sotto forma del coro dei satiri, del

coro degli enti naturali, di cui la vita sussiste in modo quasi indelebile dopo ogni civiltà, e che nonostante le trasformazioni del genere umano e le vicende della storia dei popoli, restano eternamente immutabili » (55).

Nel grande edificio aereo di un *ordine naturale* immaginario, quale è anche il libro di *Alcyone*, Undulna è un *ente naturale* immaginario come il satiro e analogo è il conforto metafisico che d'Annunzio ne ricava, « nel contemplare senza veli e inalterati i tratti grandiosi della natura » e nell'acquistare la certezza della « esistenza eterna di questa essenza della vita, nonostante la continua distruzione delle apparenze » (56). L'esigenza di un tale conforto metafisico non poteva esprimersi nell'egipane, nel tritone, nel centauro, che, legati alle forme della statuaria antica, suggerivano a d'Annunzio immagini plastiche e il desiderio di gareggiare col bronzo, ma in una creatura fuggevole, tutta e solo tremito d'ali e sguardo attonito come Undulna (57). Essa è l'oggettivazione della conoscenza intuitiva delle eterne idee, delle permanenti, essenziali forme del mondo, della conoscenza che « *ricostruisce* dal poco che è venuto nella effettiva appercezione, tutto il rimanente, e così *fa* passare davanti a sé quasi tutte le possibili immagini della vita » (58). La difformità, la mutevolezza, la multiforme effervescenza della vita si trasfigurano in un quadro luminoso. Dioniso assume allora apparenze apollinee e « si esprime quasi nel linguaggio di Omero » (59). La diversità è respinta nel fondo. Undulna conduce l'onda « in misura », « compone » con bell'arte l'antico il men novo il recente, crea una « concordia discorde », un « grande concento » tra presente e passato (sente ansar la bonaccia e legge la tempesta di ieri), tra sensi e sensazioni (tace la luce e risplende il silenzio), tra cose abbandonate ieri sulla riva dalla tempesta, armonizzate oggi per simpatia reciproca, e non per una disposizione scaltra e gradevole come nella natura morta di un mosaico pompeiano (una macera fronda fra due pine, un'arida pigna fra l'orbe d'una medusa dispersa e una bacca d'alloro). Le apparenze luminose, sono trasposi-

(55) NIETZSCHE, *Opera citata*, pp. 77-81, *passim*, con qualche adattamento.
(56) *Opera citata*, pp. 84-85
(57) A. NOFERI, *L'Alcyone nella storia della poesia d'annunziana*, Firenze, p. 121.
(58) SCHOPENHAUER, *Opera citata*, Vol. II, p. 27.
(59) NIETZSCHE, *Opera citata*, p. 15

zioni della serenità ellenica, della maschera apollinea di cui parla Nietzsche. Undulna sorride alla tregua. Il suo sguardo attonito vede tremare l'infinito.

IL RISPECCHIAMENTO

L'emblema della luce, « correlato e condizione del più compiuto modo di conoscenza intuitiva » (Shopenhauer), appare spesso in *Alcyone* nella sua condizione più perfetta, in sommo grado beatificante, quella del *riflesso*. Secondo Schopenhauer, « la gioia che dà la luce è in realtà nient'altro che la gioia per l'oggettiva possibilità della più pura e più compiuta conoscenza intuitiva (...) Da questo aspetto della luce proviene alla sua volta la bellezza incredibilmente grande che noi troviamo nel riflesso degli oggetti nell'acqua. Quella lievissima, rapidissima, finissima maniera di reciproca influenza dei corpi, quella a cui noi dobbiamo le nostre percezioni di gran lunga più perfette e più pure — l'influenza per mezzo dei raggi riflessi — è qui del tutto chiara, e visibile appieno, e completa, nella causa e nell'effetto, e su vasta scala messa davanti ai nostri occhi » (60). D'Annunzio pensò di « servirsi della straordinaria qualità di rispecchiamento che è nello occhio del cavallo più che in quello d'ogni altro animale » (61).

Una variazione frequente del motivo è quella della pésta luminosa sulla sabbia del mare: « I tuoi piedi - nudi lascian vestigi - di luce »; « Forse volgerò la faccia - in dietro talvolta io solo - per vedere la tua traccia - luminosa »; « O sabbia mia melodiosa (...) pesta umana se ti conculca, - s'impregna di luce e sorride ».

In *Terra vale!* una mutazione misteriosa di luce, un riflesso del cielo nell'acqua, « *lo commuove* come la rivelazione d'una novità che in *lui* solo toccasse il sommo del suo pregio » (62). Il lungo giorno del solstizio pare che non voglia, né possa morire: la luce si rifugia nel mare e vi perdura con una fosforescenza che fa del mare un cielo: « Tutto il Cielo preci-

(60) SCHOPENHAUER, *Opera citata*, Vol. II, pp. 44-45.
(61) D'ANNUNZIO, *Libro segreto*, p. 108.
(62) D'ANNUNZIO, *Vita di Cola di Rienzo*, p. XXXIV

pita nel Mare ». Tra le due notti, del cielo e della terra, solo il mare risplende. La luce è presa e costretta nei gorghi come una pallida preda. « Sensibilissimo ai più tenui mutamenti della luce, come se tutta la *sua* anima non fosse se non un'acqua volubile a specchio dei cieli » (63), soffre l'angoscia della sera che chiude la conoscenza delle cose, perché le nasconde. Vive allora il mito di Glauco, che, precipitandosi nel gorgo, in realtà vola, come Icaro, verso il cielo. La metamorfosi gli toglie ogni terrestrità e lo solleva alla conoscenza totale: ogni sensazione arriva all'idea della sua specie. Passano sul suo capo cento e cento fiumi: leni, violenti, frigidi, flavi di sabbie, sanguigni d'argille, pingui di limo o più limpidi dell'etere e anche l'Acheronte col tartareo pianto: è una sola alta canora melodia, significativa d'un pensiero unico e di un tutto ben delineato, quella melodia infinita, in cui Schopenhauer riconosce il grado supremo dell'oggettivazione della volontà, la conscia vita dell'uomo (64). La vita dell'orbe fluisce su Glauco, immemore della terra, degli uomini e della sua dura nascita.

Ne *L'oleandro*, sorridono di riconoscenza indicibile al divino morire del giorno, che li ha colmati di tanti beni, il poeta , i due compagni e le tre donne che siedono sulla riva del mare, tra gli oleandri. La luce del solstizio pare che non debba mai spegnersi: « Il giorno (...) non potrà morire. - Mai la sua faccia parve tanto pura, - non ebbe mai tanta soavità ». Il mare, che ha rispecchiato lo splendore del sole, ora tesaurizza la luce, brilla di una fosforescenza chiara, prolunga la vita del giorno. In quella tensione dell'anima, fatta « vigile a ogni soffio, intenta a ogni baleno, sempre in ascolto, sempre in attesa, ovunque », ogni sensazione sconvolge strati di coscienza e di cultura, li trapassa con un guizzo, verticalmente. Giunge alle narici l'amarulenta fragranza di un ramo d'oleandro reciso. Dalla profondità delle origini, risponde il mito di Dafne e si arricchisce di vaghezza. L'oleandro è metamorfosi del lauro: le rose sono fiorite dalla bocca di Dafne, che ardeva e si querelava ancora, mentre il corpo si sfaceva in pallide fibre. Fu l'ultima parvenza umana di lei e Apollo si curvò a baciare con impetuosa brama la bocca, fino a che anche quella fu distrutta. All'alba, il dio, risvegliatosi dopo

(63) D'ANNUNZIO, *Faville del maglio*, Vol. II p. 582.
(64) SCHOPENHAUER, *Opera citata*, Vol. II, p. 20.

un sogno profetico, vide l'amato alloro brillare di rose.

Quasi insidiando, al suo nascere, la voce del mito, che è ricordo, concordanza, ritorno alle origini prime, adombramento dell'idea, Berenice fa sentire il richiamo dei desideri: « O Glauco, ho sete... » Aretusa, che all'odore amarulento ha trasalito con Glauco (si nasconde d'Annunzio, sotto questo nome), cerca di svigorire i desideri che vorrebbero attraversare la via al mito. Per questo, traduce l'idea mitica appresa con sensi acuti *(sensuous thought,* pensiero apprensibile coi sensi, direbbe Eliot), in una domanda che evoca la metamorfosi di Dafne: « Quando fiorì di rose il lauro trionfale? » La parola è rivolta a Derbe « inesperto in foggiar lucidi miti », perché giunga ispiratrice e stimolatrice a Glauco e lo porti a decidere: « Sol d'oleandro voglio laurearmi ». Derbe, che conserva nel cuore le parole di Aretusa, sarà invogliato a chiedere, lui inesperto, alla donna che sa; Glauco sente invece il cuore tremare « di divina poesia » e prega che i desideri evocati non si scatenino: « O desiderii miei, - stirpe vorace e vigile, dormite! - E voi lasciate che nel vostro sonno - io mi cinga del lauro trionfale! » La terra, discorde per la lotta della volontà che divora sé stessa, è intuita da Glauco nella sua armoniosa essenza. Salgono verso il cielo le Alpi, per l'impetuosa forza creativa racchiusa nelle loro viscere, in cui vive la statua non nata, la più bella. Le propaggini dell'Alpe si protendono ad abbracciare il mare; il mare splende nel lunato golfo e si riveste di tutta la bellezza delle tre donne. La contemplazione, nel silenzio dei desideri, coglie la pura idea, ma per poco. La luce del mare fa delle tre donne un rinascente mito, che opera sui tre compagni la seduzione conforme a quanto esso narra: « Così ci parve riudire il canto - delle Sirene, dalla nave concava (...) veloce, in un doloroso ritorno - spinta dal vento al frangente del mare, - né ci difese Odisseo dal periglio - con la sua cera; ma il cuore, non più - libero, novellamente anelava ». La ruota di Issione si è fermata per poco. Il vortice ricomincia. Berenice ripropone e svolge il tema dei desideri inappagati: « O Glauco, ho sete... » Li riprende il gusto della vita affidata alla volontà senza freni, quando a un desiderio segue l'appagamento e a questo un nuovo desiderio, in una catena ininterrotta e si alimenta ad arte la sete, per la dolcezza che offre il dissetarsi. L'amore è sete e appagamento: « L'immagine di me nell'acque amavi

(...) Tu mi ghermisti fra natanti foglie. » Poi le parole di Berenice riportano l'atto fugace nelle profondità dove è la sorgente del nostro essere: « O Aretusa, perché non ho il tuo nome? (...) O Glauco, ti sovvien della Sicilia bella? » Il poeta, al richiamo, tenta di spezzare la catena della volontà e di prendere il cammino giù giù verso la lontananza: « Ed io non vidi più la grande Alpe, - il bianco mare. Io dissi: Andiamo, andiamo! » Ora sul Tirreno risplende la mitica luce dell'Ellade e la nuda Alpe di Luni è bella come i monti della Grecia. « In silenzio *guardano* i grandi miti - come le nubi sorgere dall'Alpe - ed inchinarsi verso il bianco mare »: Pegaso ponta sui monti i piedi di vento e balza nell'azzurro; dall'Ebro viene il teschio d'Orfeo. Sul mondo splende un giorno imperituro. Rotta la catena della volontà, l'anima invelata di sogni può andare per le lontananze dei tempi, verso i gloriosi approdi. Ma il silenzio sublime della contemplazione disinteressata non è condizione stabile per « il cuor mortale », e si piegano verso il sorriso delle tre donne. Derbe ripete la domanda. Aretusa racconta il mito di Dafne mutata in lauro e il virginale mistero della bocca offerta al dio cambiata in fiori di rosa.

Travagliati dal peso del corpo e dallo sforzo dell'ali, si dibattono tra desideri voraci e vigili e fervore di conoscenza. Passano dalla tensione alla ricaduta, dalla intuizione innocente alla schiavitù della volontà, che non si libera mai completamente. Col mito non conquistano l'idea, ma il correlato dell'idea: quando il mistero sfugge agli iniziati, di esso « non rimane che la forma popolare, in cui si manifesta ai profani o a coloro che dalla conoscenza sono ricaduti nella condizione volgare: il mito festivo abito del mistero della vita » (65). Lo scotto di tale ribellione incompleta al dominio della volontà è la tristezza. « Ebri e tristi d'aver bevuto a troppe - fonti e incantato il cuor per tutte guise, - cercammo il grembo delle donne nostre ». Si staccano dalla contemplazione diretta. Dalla caduta del fervore conoscitivo nasce la malinconia: « Ma la Melancolia venne e s'assise - in mezzo a noi tra gli oleandri, muta - guatando noi con le pupille fise. - Ed Erigone ch'ebbe conosciuta - la taciturna amica del pensiero, - chinò la fronte come chi saluta. - E poi disse la Notte e il suo mistero ». Sul mare, dopo il tramonto, è un'infinita chiarità diffusa. Il Giorno non lo ha tinto di sanguigno, immolandosi

(65) TH. MANN, *Giuseppe e i suoi fratelli*, Milano, *Prologo*, p. 55.

alla Notte; vi giace supino, e la sua faccia brilla di una luce che mai è stata così pura e soave: « sorride al cielo ch'ei regnava, attende - ei non sa quale morte o voluttà. » La Notte, invaghita di quella dolcezza, non spegne il giorno, ma si accende di lui, « e lui aurato nelle braccia prende, - lui cela nella sua capellatura, - ma non così che quelle membra d'oro - non veggansi pel fosco trasparire - e illuminare la serenità ». L'ombra arde come una glauca vampa. « Aduna e vita e morte il bianco mare, - immensa cuna il mare, immensa tomba ».

Ecco la verità di cui il mito è l'abito festivo: « Nascita e morte toccano in ugual maniera alla vita, e si fanno equilibrio come reciproche condizioni l'una dell'altra; o, se si preferisce il termine, come poli di tutto il fenomeno vitale » (66). « La morte sta nella vita come alcunché di implicito in lei, e che a lei spetta. Alla morte fa da eguale contrappeso il suo opposto, la generazione; la quale malgrado la morte dell'individuo assicura e garantisce per sempre la vita alla volontà di vivere » (67). Nascita e morte sono ciò in cui tutta la vita consiste. « Questa invero è in tutto e per tutto nient'altro che un perenne mutar della materia in un fisso permanere della forma » (68).

Il capitolo schopenhaueriano intitolato *Della morte e del suo rapporto con la indistruttibilità del nostro essere in sé* porta, secondo Th. Mann, l'impronta di quell'età in cui l'elemento erotico e il senso della morte sono dominanti. « Maggiore dimestichezza con la morte hanno i giovani che non i vecchi: perché ne hanno maggiore con l'amore. L'erotismo della morte, come sistema di pensiero musicalmente logico, nasce da un'enorme tensione tra spirito e sessualità, una tensione il cui risultato, la scintilla che ne scocca, si chiama appunto erotismo (...) Il turbamento organico procurato da quell'ebbrezza è solo paragonabile a quello che in un'anima giovanile suscita la prima conoscenza dell'amore e del sesso » (69). La quinta parte de *L'oleandro* è ispirata a questo pathos.

---

(66) SCHOPENHAUER, *Opera citata*, Vol. II, p. 137.
(67) *Opera citata*, Vol. II, p. 208.
(68) *Opera citata*, Vol. II, pp. 138-39.
(69) TH. MANN, *Nobiltà dello spirito*, pp. 657-58. L'autore ricorda che, dovendo far morire il protagonista del suo romanzo giovanile, Tommaso Buddembrook, gli concesse di leggere quel grandioso capitolo sulla morte, il cui pathos metafisico aveva esaltato lui scrittore, in quegli anni. « Nella trama della narrazione *introdusse*, prima che egli morisse, quell'alta avventura spirituale perché nella morte potesse trovare finalmente la vita » (p. 656). Anche nelle *Storie di Giacobbe* sono congiunti *generazione-morte*, *amore-morte* (cap. VI, pp. 348-49).

Dalla passione metafisica e non dalla saggezza dell'insegnamento affidato da Schopenhauer alla filosofia della morte derivano, più da vicino, *Meriggio* e *Il Gombo*. Un modo certo emozionale di comprendere, che porta a risultati di sentimento e di passione e non morali.

Meriggio è il canto di chi, assorto nell'intuizione, perde la propria individualità e è puro soggetto della conoscenza, fuori della volontà, del dolore, del tempo. Il meriggio leteo, oblivioso, alla foce del fiume che trova pace nella bonaccia pallida verdicante del mare, all'improvviso trae il poeta fuori dell'infinita corrente del volere, in uno « stato senza dolore, che Epicuro lodò come il massimo bene, e come condizione degli Dei. (...) La tempesta delle passioni, l'ansia del desiderio e del timore, ed ogni tormento del volere sono d'un tratto placati istantaneamente in maniera meravigliosa. Imperciocché, nell'istante in cui noi, liberati dal volere, ci siamo abbandonati al puro conoscere senza più volontà siamo come trasportati in un altro mondo, dove tutto ciò che commuove la nostra volontà e quindi che forte ci scuote, più non esiste. Quella liberazione della conoscenza ci trae fuori da tutto, tanto e si appieno, quanto il sonno e il sogno: felicità e infelicità sono svanite: non siamo più l'individuo, che è obliato, non siamo più che puro soggetto della conoscenza: non esistiamo più se non come l'unico occhio del mondo » (70).

Tutto è immobilità e silenzio. Il mare etrusco è del colore del bronzo dissepolto degli ipogei. La patina del tempo, che altre volte dà occasione a esercizi estetizzanti e a falsi letterari e artistici (si veda *La clarissa d'oltremare*, nelle *Faville del maglio)*, qui ha una significazione tematica: è il sapore visivo della morte, un messaggio dell'aldilà. Sulla terra non trema una canna, non suona una voce; nel mare biancica una riga di vele in panna. Il silenzioso chiarore si allarga fino al Capo Corvo, all'isola del Faro, alla Capraia e alla Gorgona, lontane forme d'aria nell'aria, alla marmorea co-

(70) SCHOPENHAEUR, *Opera citata*, Vol. II, pp. 40-42, *passim*. La solitudine e il silenzio immoto di un paesaggio sotto il cielo sereno sono propizi, per il filosofo tedesco, alla liberazione della conoscenza: « Trasportiamoci in una contrada molto solitaria, con illimitato orizzonte, sotto cielo perfettamente sereno, con alberi e piante nell'aria affatto immobile, nessun animale, nessun uomo, nessun'acqua scorrente, la più profonda quiete, tale spettacolo è come un richiamo alla gravità, alla contemplazione, al liberarsi dalla volontà e dalla miseria » *(Opera citata*, Vol. II, p. 49).

rona delle Apuane. Anche la foce è del colore del mare e tace immota. Una luce ipogea invita al viaggio oblioso (« e di sogni *obliosi* invan mi pasco », *Congedo)*.

La spiaggia toscana ispira spesso al poeta il sentimento della morte (« Deh foss'io sopra un burchio per la cuora - navigando, e (...) resupino - vi giacessi io mirando il solitario - ciel iacintino; - e scendessi così tra l'acqua e il cielo - con l'alzaia la Fossa Burlamacca, - albicando qual prato d'asfodèlo - la morta lacca; - e traesse il bardotto la sua fune - senza canto per l'argine, ed io, corco - sul mucchio, mi credessi andare immune - di morte all'Orco! ») Ha cantato, in *Bocca d'Arno*, la soavità e il dolce abbandono della bella foce; qui ne canta la bellezza tartarea. Nella seconda parte di *Forse che sì forse che no*, il parallelo tra fiumi toscani e fiumi dell'Ade è un espediente letterario, che serve a tener sollevato il paesaggio al livello di sentimenti sensazioni vicende eccezionali e sempre tese. Qui no. Il poeta si libera dalla volontà e trova pace nella contemplazione estetica di un paesaggio, mentre nient'altro tocca la mente e la volontà tace, soggiogata.

Nella terza e nella quarta strofa si avvia e si perfeziona la fusione tra soggetto e oggetto e cioè l'ultimo grado della conoscenza, per cui il soggetto contiene il mondo, ogni esistenza oggettiva e tutta la natura, da lui sentita solo come accidente del suo essere. « Bonaccia, calura, - per ovunque silenzio. - L'estate si matura - sul mio capo come un pomo - che promesso mi sia, - che cogliere io debba - con la mia mano, - che suggere io debba - con le mie labbra solo ». La similitudine-comparazione *estate-pomo*, che pare di carattere esclusivamente sensuale, come tante altre della *Laus vitae*, analoghe a questa, va interpretata alla luce di quanto vien dopo. Non esprime la smania del possesso aizzata dall'*amor sui*, dal *principium individuationis*. Non ha valore nietzscheano. E' invece il correlativo oggettivo della contemplazione che nulla turba, quando il soggetto « si perde appieno nell'oggetto, ossia dimentica il proprio individuo, la propria volontà e rimane nient'altro che soggetto puro, chiaro specchio dell'oggetto, come se l'oggetto solo esistesse, senza che alcuno fosse là a percepirlo, né è possibile separare colui che intuisce dall'intuizione stessa. (...) Oggetto e individuo non sono distinti in sé, poi che in sé essi sono la volontà

che quivi conosce sé stessa » (71). Il poeta sente l'estate come un pomo, che lui solo debba suggere. E' lo stato che precede l'identificazione, durante la quale si interrompe il modo usuale di considerare le apparenze mutevoli in cui le idee appaiono scisse nella pluralità del tempo e dello spazio e si conquista la certezza gioiosa che « hae omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me aliud ens non est ». « Perduta è ogni traccia dell'uomo. - (...) Ogni duolo - umano mi abbandona. - Non ho più nome ». Cade il principio di individuazione: « il puro soggetto della conoscenza ed il suo correlato (l'idea) sono usciti fuori da tutte le forme del principio di ragione: il tempo, il luogo, l'individuo che conosce e l'individuo che viene conosciuto non hanno (...) alcun significato » (72). L'atto del puro conoscere assume i caratteri graduali di una metamorfosi: il poeta sente che il suo volto si indora dell'oro meridiano e la sua bionda barba riluce *come* la paglia marina, che il lido rigato dall'onda e dal vento è *come* il suo palato. Non è ancora soggetto puro della conoscenza, ma l'individualità si viene assopendo. Vi è sovrapposizione, non ancora identificazione. Poi l'atto del puro conoscere si compie e il poeta è una cosa sola col tutto: il fiume *è* la sua vena, il monte *è* la sua fronte; *è* nella scaglia della pina, nella bacca del ginepro, in ogni cosa esigua, in ogni cosa immane: « e non ho più nome. - E l'alpi e l'isole e i golfi - e i capi e i fari e i boschi - e le foci ch'io nomai - non han più l'usato nome - che suona in labbra umane. »

Il poeta sensuale, che per avidità di possesso si truggeva di conoscere i nomi delle incognite contrade in cui fiori ignoti fioriscono, contrade « che pur hanno lor nomi come i fiori, - selvaggi nomi ed aspri e freschi e molli, - onde il cuore dell'esule s'appena - poi che il suon noto par rendergli odore - come foglia di salvia a chi la morde » *(L'asfodelo)*, qui annulla in sé l'individuazione e rinuncia alla dolcezza sensuale dei nomi e al furore di possesso: « non ho più nome né sorte - tra gli uomini; ma il mio nome - è Meriggio. In tutto io vivo - tacito come la Morte. » La morte tocca i fenomeni della volontà, e cioè tutta la vita. E' proprio di questa « il manifestarsi in individui, i quali nascono e spariscono come effimere ap-

(71) SCHOPENHAUER, *Opera citata*, Vol. II, pp. 17-19, *passim*.
(72) *Opera citata*, Vol. II, pp. 18-19.

parenze (palesantisi nella forma del tempo) di ciò che in sé nessun tempo conosce, ma deve tuttavia nel modo suddetto manifestarsi, per oggettivare il suo vero essere » (73). La morte vive tacita nella vita, in quanto è il germe che produce « il perenne mutare della materia, in un fisso permanere della forma » (74). Il canto di sirena della Diversità non ammalia, per un momento, il poeta. La diversità si armonizza nel tutto, quando entra nell'alveo della morte immortale.

Nel *Gombo*, alla morte è congiunta l'arte. Il paesaggio tragico dispone il poeta alla contemplazione puramente obiettiva, che è la facoltà nativa del genio. « L'anima memore e presaga *spia* per le pupille sognanti, *riconosce* l'antico paese del suo dolore e del suo amore, *divina* il ritorno del suo più remoto destino » (75). Il lido deserto, l'alpe ardua, la selva che piange il suo pianto aromale sono un « visibile enigma divino », un mito rappreso, che è la veste in cui si avvolge il mistero del mondo, il mistero dell'anima travagliata dal peso del corpo e dallo sforzo dell'ale. La spiaggia tra il Serchio e l'Arno, ove la bellezza dell'Eliso e dell'Ade sorride e piange (vi sono scolpiti l'ansia dell'uomo oblioso del limite e il castigo imposto dagli dei al sacrilego che li oltrepassa) rievoca a d'Annunzio la « gran Niobe di pietra. » Il mito di Niobe lo porta alle radici dell'Essere, che è uno e contraddittorio e richiede, per attuarsi, un rapporto metafisico e una *collaborazione* fra dio e uomo. « Il male nell'essenza delle cose, (...) il contrasto nel cuore del mondo (...) si manifesta come un caos di mondi diversi, di un mondo divino e di un mondo umano, (...) caos in cui ciascuno come 'individuo' esercita i suoi diritti, ma come tale di fronte ad un altro deve soffrire per la sua individuazione. Per l'eroico slancio dell'individuo nell'universo, pel suo tentativo di rompere la rete dell'individuazione e voler essere lui stesso unica essenza dell'universo, egli fa suo il conflitto primordiale nascosto nelle cose, diviene cioè delinquente e soffre » (76). « Il moto del divenire è possibile solo se ogni esistente operi come se fosse universale, come se dovesse procedere senza mai modificarsi. La baldanzosa convinzione dell'universalità, dell'assolutezza del singolo, che assurdamente pensa di poter essere avulso dal mondo

(73) *Opera citata*, Vol. II, p. 137.
(74) *Opera citata*, Vol. II, p. 138.
(75) D'ANNUNZIO, *Forse che si forse che no*, Milano, p. 223.
(76) NIETZSCHE, *Opera citata*, pp. 104 segg.

contradittorio, è opera di un 'inganno di dio', al quale nessuno può sfuggire: così troppo tardi si accorgerà che a un'essenza si contrappone un'altra essenza; che il mondo è necessariamente contradittorio e che si deve voler questa contradizione, perché il mondo e la storia siano un'effettiva realtà » (77).

Chi comprende il senso dei miti di audacia e di orgogliosa ribellione — « cioè la necessità del delitto imposta all'uomo che vuole innalzarsi fino al titano — deve notare anche quanto vi è di antiapollineo in questa concezione pessimistica; giacché Apollo, per placare le individualità, cerca di superarle, tracciando fra esse delle linee di limite, alle quali col pensiero egli sempre ritorna esigendone la conoscenza e la misura » (78). E' il dio che « fin dall'*Iliade* aveva proclamato il « conosci te stesso »: è il dio che sa sublimarsi col pathos della ragione capace di fissare dei limiti, e con quello di un elevato sentimento, allo scopo di frenare l'atteggiamento disumano di un Achille » (79).

Nel mare nel lido nell'alpe, d'Annunzio vede ipostatizzata la contemporanea opera dell'uomo e di dio: di dio che esprime le forme dell'essere, dell'uomo che le accoglie soffrendole perché contraddittorie, del dio che tesse i suoi inganni e punisce l'uomo (80). « Poi che non val la possa - della Vita a com-

---

(77) UNTERSTEINER, *Opera citata*, pp. 501 segg.

(78) NIETZSCHE, *Opera citata*, pp. 104 segg.

(79) OTTO, *Götter*, pp. 84-85, citato da UNTERSTEINER, a p. 209. Secondo Nietzsche, Apollo è « l'immagine divinizzata del *principium individuationis*, dove solo si effettuano i fini eterni dell'individuo primordiale, la sua liberazione attraverso l'apparenza: con dei gesti sublimi esso ci mostra quanto necessario sia il mondo del dolore, e perché da esso l'individuo sia spinto alla creazione della visione liberatrice, e perché allora, precipitato nella contemplazione di questa visione, rimanga calmo e pieno di serenità nella sua fragile barca, sbattuta dalle onde del mare. Questa divinizzazione dell'individuazione, se soprattutto ci si rappresenta come imperativa e regolatrice, non conosce che una sola legge, l'individuo, cioè a dire l'aspetto dei limiti della personalità, la *misura*, nel senso ellenico della parola. Apollo come divinità etica, esige dai suoi la misura, e, per poterla conservare, la conoscenza di sé stesso. Così dunque all'esigenza estetica della bellezza necessaria, viene ad aggiungrsi la disciplina di questi precetti: « Conosci te stesso! » e: « Non andar troppo lungi! » (*Opera citata*, p. 51-52).

(80) UNTERSTEINER, *Opera citata*, p. 502. JEAN LALOUP mette a confronto l'azione di salvezza operata da Cristo con quella adombrata dai miti classici (Ercole, Prometeo) e con quella proposta dall'umanesimo contemporaneo. « Lo spirito contemporaneo (...) è intimamente persuaso di potersi salvare solo attraverso l'unione degli sforzi umani. Assistiamo a un risveglio di un immenso umanesimo collettivo, di una gigantesca fiammata di eroismo e di rinuncia dell'uomo per l'uomo, di una nuova religione che esige il sacrificio totale dell'individuo per la comunità. Per la sua agglutinazione sociale, l'uomo contemporaneo costituisce un nuovo Prometeo. (...) André Gide esprime chiaramente

prendere tanta - bellezza, ecco la Morte e l'Arte - che è sua sorella eternale ».

Th. Mann parla di onnipresenza dell'anima e scrive « che a lei appartiene l'intera vita quando la morte infrange il carcere in cui ogni singola individualità è prigioniera » (81). La morte è il crollo di quella illusoria parete, che separa l'*io* in cui siamo prigionieri, dal resto del mondo (82). L'arte è la sorella della morte. Anch'essa « strappa l'oggetto della sua contemplazione fuori dal corrente flusso del mondo e lo tiene isolato davanti a sé; e quest'oggetto singolo, che era in quel flusso una infinitamente piccola parte, diviene per lei una rappresentazione del tutto, un equivalente del molteplice infinito nello spazio e nel tempo » (83). L'arte spoglia la vita della illusione che la frantuma in fenomeni innumerevoli e in vuote apparenze, secondo i fallaci dispositivi del nostro intelletto (spazio, tempo, causalità).

La bellezza che la forza della vita non vale « a comprendere », cioè a chiudere in sé, è intesa nel senso eroico, secondo la massima di Schopenhauer: « la felicità è impossibile: la cosa più alta che l'uomo può raggiungere è una vita eroica » (84). Il morto (l'eroe che non può avere una storia, non può più apparire, né agire) diventa un'idea, l'idea del non — esistere. La vita presente eleva il non — esistere al rango di realtà, nel fenomeno festivo e nell'arte. L'uno, su un piano diverso dal quotidiano, compie, a ricorrenze fisse, gli

---

questa religione profana, svuotata di Dio: 'Da una parte, l'insieme del cosmo e delle leggi naturali che lo reggono: materia e forze, energie; questo riguarda Zeus; e tutto ciò si può ben chiamare Dio, ma togliendo a questo termine ogni significato personale e morale. Dall'altra parte, il fascio di tutti gli sforzi umani verso il bene, verso il bello; il lento dominio di queste forze brutali e la loro utilizzazione per realizzare il bene e il bello sulla terra; questo riguarda Prometeo e anche Cristo: è lo sviluppo dell'uomo e di tutte le forze che vi concorrono. Ma questo Dio non è nella natura: non esiste che nell'uomo e per l'uomo; è creato per l'uomo o, se si preferisce, è attraverso l'uomo che si è creato'. (...) Gesù diventa un qualsiasi Prometeo ribelle, punito da Dio. Gide lo sa bene quando scrive: 'Che si tratti di Prometeo o del Cristo, l'atto di bontà è un atto di protesta contro Dio, che Dio punisce' » *(Bibbia e classicismo*, Torino, pp. 137-38).

(81) TH. MANN, *Giuseppe e i suoi fratelli*, Prologo, p. 54.

(82) TH. MANN, *Nobiltà dello spirito*, pp. 648-49.

(83) SCHOPENHAUER, *Opera citata*, Vol. II, p. 25.

(84) Citato da TH. MANN, a p. 669. Anche secondo Nietzsche, che in questo è l'erede del pensiero greco, non si concepisce la vita senza l'azione e questa deve conformarsi all'*aréte*, cioè a una « eccellenza che piaccia » a sé e agli altri. L'atteggiamento eroico « è bello » *(kalon esti)* e suscita un'ammirazione vicina al senso estetico (si veda LALOUP, *Opera citata*, p. 176-77).

atti richiesti dalla tradizione e, per via di fede, fa sentire il non — esistere come realtà presente; l'altra fissa per sempre il momento festivo in una festa fuori del tempo. Fenomeno festivo e arte sono un *creare* di contro al *fare* (85). L'arte innalza la vita « tra l'Ombra e la Luce », tra l'ombra del mistero e la luce dell'idea, dell'eterna forma, della diretta oggettità della volontà. La luce infatti « è condizione del più perfetto modo di conoscere » e « ha il più deciso influsso sopra la conoscenza di ciascun bell'oggetto: la sua presenza è condizione assoluta; la sua favorevole situazione aumenta anche la bellezza di ciò che è bellissimo » (86); fa sì che gli oggetti si facciano più facilmente incontro all'intuizione e la favoriscano, « per la lor varia e in pari tempo determinata e chiara forma » (87).

L'immensità del duolo,
del lutto immedicabile senza
fine, terrestre fatta
qual Niobe nell'umida rupe,
quivi abitare sembra
nel lido deserto, nell'alpe
ardua, nella selva
che piange il suo pianto aromale.

Tutto è quivi alto e puro
e funebre come le plaghe
ove duran nel Tempo
i grandi castighi che inflisse
il rigor degli iddii
agli uomini obliosi del sacro
limite imposto all'ansia
del loro desiderio immortale.

Tre disse quivi immense
parole il Mistero del Mondo,
pel Mare pel Lito per l'Alpe,
visibile enigma divino
che inebria di spavento
e d'estasi l'anima umana
cui travagliano il peso
del corpo e lo sforzo dell'ale.

Poi che non val la possa
della Vita a comprendere tanta
bellezza, ecco la Morte

(85) Si vedano, in UNTERSTEINER, *Opera citata*, i paragrafi *Mito e festa* e *Il mondo apollineo e l'eroe*, pp. 58 segg. e 205 segg..
(86) SCHOPENHAUER, *Opera citata*, Vol. II, p. 22.
(87) *Opera citata*, Vol. II, p. 45.

che braccia più vaste possiede
e silenzii più intenti
e rapidità più sicura;
ecco la Morte, e l'Arte
che è la sua sorella eternale:

quella che anco rapisce
la Vita e la toglie per sempre
all'inganno del Tempo
e nuda l'inalza tra l'Ombra
e la Luce, e le dona
col ritmo il novello respiro:
ecco la Morte e l'Arte
apparsemi nel cerchio fatale.

O Niobe, l'antico
tuo grido odo alzarsi repente
al conspetto del Mare,
e il tuo disperato dolore
chiamar le figlie e i figli
per l'inesorabile chiostra,
e stridere odo l'arco
forte e sibilare lo strale. (...)

Procombono sul petto
sul fianco, procombono i corpi
floridi, i giovinetti
venusti, le vergini leni;
copron la sabbia amara,
mescono le chiome alle spume
non il sangue: incruenta
è la piaga dell'oro letale.

Procombono, stanno
ai tuoi piedi, o Madre demente!
Poi tutto è marmo, immota
bellezza, effigiato silenzio.
L'immensità del duolo
è fatta terrestre e marina.
Il Mare il Lito l'Alpe
sono il tuo simulacro ferale. (...)

IL RISCATTO

Accanto agli influssi dell'estetica è avvertibile, in *Alcyone*, qualche influsso dell'etica di Schopenhauer, presa nei suoi presupposti e non certo seguita nelle conclusioni, per le quali la volontà, accortarsi dell'errore e dell'indegno dolore del

mondo, si ritorce contro di sé e, obbiettivandosi, si nega e si annienta.

Circola questa atmosfera nella lirica *I camelli*.

Nella prima strofa, che esalta la bellezza della spiaggia pisana armoniosa come un vaso etrusco, non c'è traccia di pathos. L'idea di un mondo organico governato dal principio dell'armonia e tutto concluso in un valore estetico si raffredda e serve a fornire i soliti elementi dell'armamentario decadente: la spiaggia pisana è lieve e robusta, come delineata « dallo mano sicura - del figulo onde nacque - il purissimo vaso » etrusco... Tali preziosismi sono l'indice di una velleità di possesso, come i versi del *Commiato:* « potess'io sostenerti nella mano, - terra di Luni, come un vaso etrusco. » Come mai, chiede il poeta, il camello deforme, a cui si addice il paesaggio disunito e strano dell'Asia e dell'Africa, venne a stampare le orme sulla « levità divina » della spiaggia pisana?

La seconda strofa elabora il tema del contrasto enunciato nella prima, aggiungendo la nuova dimensione della pietà per gli animali « sì gravi e tristi e muti », in confronto con le cavalle e i puledri novelli sulle Lame di Fuore: nitriscono a quando a quando le une, rispondono gli altri con nitrito più sottile tremulo fresco. « Le saure e baie cavalle » di San Rossore *(Le Madri)* ozianti a branchi nella pura luce, immote in una massa placida, sono l'emblema della feracità e della fecondità; i camelli gravati dalla vecchiezza del mondo sono il correlativo della sterilità.

Giungono alla radura
per deporre i lor fasci.
Ecco, subitamente
ciascun par che s'accasci
per esalare il fiato,
per quivi infracidire.
Si piegan su i ginocchi
Con un grido sommesso.
Poi sbadigliano al sole.
Appar la gialla chiostra
dei denti aspri, il palato
violaceo. S'ode.
salire nelle gole
serpentine e lanose
un gorgòglio intermesso.
Treman le labbra molli
e lacrimano i bruni occhi
esanimi, gli specchi

inerti dei deserti
e dei palmeti. Vecchi
sembran della vecchiezza
del Mondo questi grandi
esuli, oppressi e affranti
da tutta la stanchezza
che addolora la carne
viva sopra la faccia
della Terra discorde.
S'alzano senza il peso.
Lunghe dal fianco spoglio
trascinano le corde
giù per la traccia. E s'ode
quel lor triste gorgòglio.

La strofa sviluppa il motivo « gravi e tristi », già proposto due volte. L'esteta che ha descritto « la meraviglia » delle fauci di Timbra che sbadiglia (« una umidità rosea e quasi direi saporosa, come certi frutti esotici che si fendono per maturezza e mostrano i semi bianchi e abbaglianti »), qui *compassiona* (88) la stanchezza il decadimento la deformità. I modi della descrizione non sono quelli del naturalismo preoccupato della impersonale esattezza e portato, se mai, a calcare il segno, per timore che non si veda chiaro il distacco dello scrivere oggettivo; qui la parola esprime una compassione vera, quando ci mostra la gialla chiostra dei denti aspri, il palato violaceo, le gole serpentine e lanose, le labbra molli aperte allo sbadiglio, gli occhi spenti e lacrimosi. Il verso ipermetro « *e* lacrimano i bruni occhi » nuota in una dismisura che è l'equivalente musicale degli occhi esanimi, da cui gocciola il pianto (l'armonia conclusa è dell'occhio vivace e sano). La compassione carica gli animali strani del peso di tutta la vecchiezza del mondo e di tutta la stanchezza « che addolora la carne viva sopra la faccia della Terra *discorde* ». Il dolore ha origine dalla lotta che travaglia la volontà. « Una delle principali sorgenti del dolore, essenzialmente e inevitabilmente connaturato alla vita, non appena questa in realtà e con determinata figura si mostri, è quella *Eris*, la lotta tra gli individui tutti, l'espressione del dissidio interiore da cui è travagliata la volontà di vivere, e che per mezzo del *principium individuationis* viene alla luce » (89).

« Il buono - mercatante pisano - che fu predato e tratto

(88) Per Schopenhauer, « ogni amore, *agàpe*, caritas, è compassione, Mitleid » *(Opera citata*, § 66).
(89) SCHOPENHAUER, *Opera citata*, Vol. II, p. 221.

- prigione dai corsali - in paese lontano » forse vide così i camelli nelle loro « piagge natali, - e n'ebbe orrore ». Schiavo in Barberia, stretto in catene, « macinava il grano - a braccia, tratto tratto - udendo il grido vano - del camello percosso, - triste sino alla morte ». Esperto dei suoi mali, compassionò la dolente animalità, fino a sentirla agonizzare con Cristo, triste fino alla morte nell'Orto degli ulivi (90). La via per cui il mercante, forse indurito negli affari, si riscatta dall'egoismo è quella di Schopenhauer: « Se davanti agli occhi d'un uomo quel velo di Maja, che è il *principium individuationis*, s'è tanto sollevato che quest'uomo non ponga più l'egoistico divario tra la sua persona e l'altrui; bensì agli altrui dolori tanta parte prenda, come ai propri, (..) allora ne consegue spontaneamente che un tale uomo, il quale in tutti gli esseri il suo più intimo e vero io riconosce, anche gli infiniti mali di ogni vivente tiene come suoi, e così fa suo il dolore del mondo intero. (...) Conosce il tutto, ne comprende la essenza e la trova sempre involta in un continuo perire, in un vano aspirare, in intimo contrasto e in perenne dolore; vede, dovunque guardi, la sofferente umanità e la sofferente animalità, e un mondo evanescente. (...) A noi, che ancora avvolge il velo di Maja, traluce a momenti in mezzo a dolori nostri pesantemente sofferti o a dolori altrui vivacemente percepiti, la conoscenza della vanità e amarezza della vita, e allora con piena, definitivamente risoluta rinuncia vorremmo strappare al desiderio il suo pungolo, a ogni dolore sbarrare il cammino, purificarci e santificarci; ma tosto ci riafferra nelle sue maglie l'illusione del fenomeno, e di nuovo i suoi motivi mettono in moto la volontà; né perveniamo a districarcene » (91).

---

(90) SALINARI, in *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, pp. 366 segg., scrive che d'Annunzio, per due anni, dal 1892, cercò di superare « la sfera della pura sensibilità (o visività) » attraverso una concezione del mondo, che egli credette di poter individuare « nell'umanitarismo evangelico », al modo di Tolstoi. Cita, a questo proposito, un passo della commemorazione di P.B. Shelley dell'agosto 1892: « Come Gesù, Percy Shelley amò gli uomini: d'eroico amore. E non soltanto amò gli uomini ma tutte le cose, tutte le trasformazioni della Vita e della Morte nell'Universo. Egli è veramente il poeta dell'universale pietà, del perdono e della pace » *(Prose di ricerca*, Vol. III, p. 366). L'esperimento umanitario dannunziano sarebbe durato due anni, fino al primo incontro con Nietzsche. La nascita del Superuomo sarebbe stata determinata anch'essa dalla stessa esigenza di superare la sensibilità con un punto di vista generale, e cioè con una concezione del mondo.

(91) SCHOPENHAUER, *Opera citata*, Vol. II, pp. 269-71.

Il mercante poté tornare, « per riscatto, - a Pisa, alle sue case. - E fecesi un palagio - nuovo a specchio dell'Arno. - Memore del malvagio - servire, ALLA GIORNATA - scrisse nell'architrave. - E l'Arno era soave. »

Il motto, nella sua apparente banalità, racchiude la saggezza di chi ha compreso l'essenza della vita e sa che dal vano aspirare nasce il contrasto in noi e con gli altri, l'eterna rissa, il perenne dolore.

GIACOMO ZAZZARETTA