

Nella sua seconda fase, l'arte nazionalista italiana è, dunque, tutta soggiogata dal problema di dare uno sfogo a questi forti ai quali, per l'impossibilità di porre la loro energia al servizio della patria, era venuto a mancare il senso medesimo della vita. Nella bisogno disperata, si alternano i valori dell'amore e dell'arte, della gloria e della morte, e, in questa sua travagliata ricerca, l'Italia è di nuovo collocata nel mezzo del dramma europeo, presente e fraterna all'ansia delle nuove generazioni tedesche e francesi, incatenata con esse, fin dalle origini, da una grande data: il 1870.

Era disceso, in quello stesso anno, nelle anime infantili delle tre grandi stirpi europee uno stesso fragore di armi: ma in Germania era stata l'ebbrezza della vittoria, il diritto di conquista nuovamente imposto dal super-uomo prussiano all'imperatore liberale. In Francia era stata la *debâcle* e, poi, la rassegnata mediocrità della repubblica democratica. Da noi, era stato «il nome di Roma ricevuto fra il rossore delle fiaccole da lievi anime sbigottite» ancora impronte a dominarne il significato fatale.

Alla Germania legava, così, i nostri giovani un comune odio della democrazia, una sete di dominio e di distinzione, un nietzschiano io proiettato al di là del bene e del male; alla Francia li legava la disperazione di un destino nazionale mancato, un bisogno di evasione e la chiusura di ogni varco alla libertà dei forti.

In Italia, come in Francia, sembra che all'uomo deluso nel suo amore per la patria, quasi scacciato da esso, non resti altro amore che quello per la donna. Il sensualismo traboccò, quindi, nell'arte italiana del principio del secolo, sia cattolica che nazionalista: ma non fu un sensualismo sereno e compiaciuto, fu un sensualismo di reazione e di risarcimento. A questo amore, che doveva essere compenso alla nullità della patria, si chiese di essere tagliente come una ferita, profondo come una dottrina, doloroso come l'anima mutilata: «Dimmi — grida Isabella in *Forse che si forse che no* — una parola che mi agiti, che mi sconvolga, e che tragga dal mio profondo questa mia forza ignota di cui sono inferma». È la drammaticità delle donne dannunziane, alle quali il poeta chiede di essere potenti di passione e di perdizione.

In un primo momento, fra tanta desolata indigenza spirituale, la donna è sentita come superiore all'uomo. O nella dichiarata accettazione di un tragico destino, come nella Annunziata del Corradini: «la fronte di Annunziata appariva superba di fronte ad Aldo, come in atto di ricevere una corona, perché egli non era come lei ribelle alla vita ed alla morte».

O in una fascinatrice voluttà di delitto: «Non temete per me — dice la Cornelia a Ruggero Flamma in *Gloria* — non sarò divorata, mi sento infallibile. Il rischio mi è familiare come un mastino che abbia mangiato nelle mie mani». E l'uomo ne è avvinto

e pauroso: Ruggero Flamma del d'Annunzio non meno di Pietro Silvestri del Corradini. «Per inebriarmi — egli grida disperato, quasi supplice alla moglie, — invece di profumi, hai scelto la morte. Tu mi sbatti in faccia lo spettro della morte».

O, infine, dominatrici e vittoriose per un misterioso potere come l'Anna Grey del Corradini e la Giocanda Dianti del d'Annunzio che l'Ocebini ha, profondamente, avvicinate.

Du sang, de la volupté et de la mort, sono i tre vortici misteriosi e paurosi attraverso i quali dovrà passare lo scrittore nazionalista francese Maurizio Barrès per raggiungere la purezza dell'eroina di Metz, Colette Baudoche, rinunciando all'amore, riserva intatta alla stirpe la propria femminilità. Sul sangue, sulla voluttà e sulla morte dovranno trattenersi a lungo anche il Corradini e il d'Annunzio, ansiosi di strappare ad essi qualche riposto segreto. A volte come se al di là dell'amore delittuoso dovesse svelarsi qualche legge cosmica rimasta sconosciuta, a volte come se dovesse nascere una nuova grande legge estetica capace di reggere l'universo. È in questa ricerca che comincia il superamento dell'amore. Stelio Effrena cerca nella Foscarina non la donna, ma i «vestigi di cento maschere», ma «il volto che ha simulato il furore delle passioni mortali». Egli la «amava per le inattese visioni che ella faceva nascere in lui, per il senso misterioso degli eventi interiori che ella gli comunicava, con le vicende dei suoi sembianti». Nell'illusione estetica sembra per un momento superato il dramma dell'Italia e dell'ora. Con «l'arte liberatrice» sembra di nuovo essere riservata una grande missione «al poeta nell'atto di rispondere all'anima innumerevole interrogante intorno al valore della vita».

Ma, in fondo, egli non può altro che elargire per un attimo «il dono divino dell'oblio». E ne ha la dolorosa coscienza. Quando l'animatore del *Fuoco* vede nei discepoli «eccitato il senso della vita sino alla febbre... moltiplicata la potenza di gioire, ...ne trema a dentro... attraversato da un flutto subitaneo di tristezza, pensando alla cenere di quel fuoco fugace... pensando ai crudeli risvegli dei giorni venturi».

E torna, infatti, a dominare ammaliatrice sulle anime dei discepoli la visione della morte come oblio totale e insieme come trionfo.

Il Marinetti vuol sottrarre il suo Mafarka alla donna e alla «poesia, putredine dell'anima», vuol sottrarlo alla luce d'Africa che «lo adora appassionatamente». Per avvicinarlo al suo dolore di futurista e di nazionalista sente il bisogno di lanciarlo verso l'impossibile, «Bilancia la vita e della morte! Affrettati a pesare i miei giorni!». «Finalmente eccomi qual volevo essere: votato al suicidio e pronto a generare il Dio che ognuno porta nelle sue viscere! La mia morte è necessaria alla mia vita».

Ma nel gigante meccanico costruito da Mafarka, nessun Dio, io temo, si riconoscerebbe, e lo sforzo eroico del pensiero precipita nell'assurdo e nella impotenza.

In questo bisogno di realizzare si fa nuovamente palese l'inferiorità e la superiorità dell'Italia di fronte al momento europeo. In quanto cercano comunque uno sbocco al loro vigore in potenza, i personaggi del d'Annunzio, del Corradini, del Marinetti, sembrano inferiori ai giganti del moralismo ibseniano che contemplan un fallimento senza compensi. In quanto i protagonisti italiani, in virtù del loro ideale concreto della patria, non si sentono assolti dalla irrealizzabilità di questa o quella utopia ma sono assillati dall'ansia di agire, il loro travaglio apre nuove vie, si fa dinamico e fecondo. Nell'Ibsen l'evoluzione naturale dell'odio per la maggioranza si era riassunta nella figura del pastore Brand il quale proclama, in antitesi al democratico diritto dell'uomo, l'aristocratico diritto del super-uomo: «Posto al sole a coloro che vogliono essere veramente se stessi!».

Lo spasimo del pastore Brand è la sua ansia di Dio che lo rende rigido come un quacchero, scalfito dagli scrupoli, magnifico insieme e miserabile nella sua follia infecunda. Il superuomo nordico è votato ad essere vinto. Per i personaggi dannunziani e corradiniani lo spasimo è, invece, direttamente questa infecundità, è contro di lei che essi lotteranno sino al sacrificio e sino al delitto.

Il delitto è, così, la prima soluzione che si affaccia nell'arte nazionalista come liberazione dalla nullità dell'ora.

Mentre nel *Trionfo della morte* e in *Maria Silvestri* l'infecundità dell'amore si conclude nell'ebbrezza della perdizione e della morte, il Corradini in *Carlotta Corday* vuole nel delitto superare e risolvere la stessa infecundità della morte. «Passano le ore, Anna, passano i giorni, gli anni passano terribilmente e non ho fatto nulla» dice l'eroina di Caen. «Come altre cercano lo sposo, io cerco che cosa fare di questa mia vita, di questo attimo di luce fra due silenzi senza fine».

Nella interpretazione di Carlotta Corday data dal Corradini vi è, però, ancora qualche cosa dell'individualismo originario: è il sacrificio volontario dell'io per la glorificazione e l'immortalità di se stesso.

Nella *Nave* del d'Annunzio, che riproduce in Marco e Sergio Gratico la vicenda di Romolo e Remo, il delitto è invece involontario, e giustificato dalla sua necessità fatale. «Non io farò l'ammenda con digiuno con cenere e con sacco. Il peccato m'è divenuto ardore. Io mi bandisco dalla patria mia. Io mi recido dalla mia radice. Prendo la Nave che costrusse il mio animo; col mio animo mi parto. E la fortuna non mi può più nuocere. Mi ribattezerò nella tempesta».

Tuttavia anche nella *Nave* come in *Carlotta Corday*, la favola è sostanzialmente imprestata alla storia. Soltanto con Corrado Brando il d'Annunzio ha l'audacia di svolgere il tema del delitto in piena contemporaneità di passioni e di problemi, di «glorificarne l'efficacia e la dignità» concependolo «come virtù prometea». Il delitto di Corrado Brando non può avere né pentimento né espiatione. «Forse non comprendo — gli dice Virginio, il fraterno amico — ma non giudico: ... sento... vivere l'eroe che è nella tua anima e riconosco una sola necessità imminente: che la causa del tuo atto ti illumini, che tu abbia il modo di trasmutare la tua frenesia in eroismo, di riscattare il tuo delitto col tuo prodigio. Tu hai bisogno dell'oceano e del deserto per rivivere puro. Io non grido rimani, ti grido parti, va, copriti di gloria, vinci la morte». Ma l'eroe africanista è arrestato prima di iniziare la sua opera: non gli è dato di compiere nel deserto il suo prodigio.

Il delitto sarà, dunque, infecundo? No. «Destinato a scomparire, l'eroe diffonde e perpetua intorno a sé la sua volontà eroica, che la colpa non può distruggere né menomare». In chi si perpetuerà? Il d'Annunzio lascia supporre che si perpetui nel figlio, nell'essere innocente in cui è «entrata fulgida favilla» dello spirito di Corrado Brando. Dopo avere ubbidito al fascino machiavellico del delitto che sempre si accompagna all'urgenza repressa dell'azione, il d'Annunzio, però, non osa far cominciare di lì la ricostruzione.

Nella ricerca di un forte che sia nello stesso tempo un puro, culminerà l'arte nazionalista.

È questo il problema che Enrico Corradini affronta nei due fondamentali romanzi: *La guerra lontana* e *La patria lontana*.

Nel primo, il protagonista Ercole Gola, preda di tutta la sete di ricchezza e di potenza, di tutta la lussuria e di tutta l'ambizione che aveva dilaniato i giovani durante gli ultimi decenni dell'Ottocento, aveva vissuto senza comprenderli gli anni della guerra d'Africa. Direttore di un giornale romano, egli era stato disposto a combattere o a sostenere il Crispi secondo che gli fosse dato o negato pubblico denaro, o secondo la ventura dei talami di fortuna ai quali approdava nella sua vita di disordine e di rapina. A riscuoterlo dalla sua morale e nazionale inefficenza, giunge la tragedia di Adua. È quello il momento della sua illuminazione. Ma egli rinasce, diciamo così, per morire. Rovinato finanziariamente, egli non può nemmeno rimanere a difendere il Crispi durante la dura campagna giornalistica succeduta alla sconfitta.

In Ercole Gola, Enrico Corradini ha provato il bisogno di riassumere il malo genio dell'epoca precedente e di se stesso per potere, con lui e col suo pentimento, umiliare tutta una generazione al cospetto della patria. In Ercole Gola sono dannate tutte le soluzioni dell'amore, dell'arte e della morte che abbiamo esaminate fin qui, tutte le elucubrazioni sofistiche dell'egoismo unianarchico.