

# NOTE

## SULLA LETTERATURA ITALIANA

NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XIX

---

### VII.

#### GABRIELE D'ANNUNZIO.

##### I.

Rendiamo omaggio a Gabriele d'Annunzio, all'artefice mirabile, al lavoratore instancabile, a questa impetuosa forza produttrice ch'è nel suo massimo slancio, e che testè ci ha dato la *Francesca* e le *Laudi*, e già, mentre scriviamo, annunzia compiuto *nescio quid maius*, una *Figlia di Jorio*. Vi sono fatti sui quali sarebbe ozioso disputare; e che il D'Annunzio occupi un posto nell'anima moderna, e che definitivamente l'occuperà in ciò che sarà detta la storia intellettuale dei nostri tempi, è, per l'appunto, uno di questi fatti. — Credete voi che il D'Annunzio sia davvero un artista? — ho sentito domandare di frequente, e spesso con un sorriso che voleva essere malizioso. — Credete? E come si farebbe, di grazia, a credere diversamente? Basta tenere gli occhi aperti, basta aver orecchie da udire, per accorgersi che si ha innanzi un artista, e grande. E, poi, che cosa è questa esaltazione di tanti per la sua opera; che cosa l'odio feroce di tanti altri, se non il segno, che ha sempre accompagnato l'apparizione e la manifestazione delle personalità originali, degli ingegni che escono dall'ordinario? Che cosa sono le assidue discussioni, cioè il lavoro di pensiero, che, ormai da un ventennio, ferve intorno a lui, se non il riconoscimento dell'importanza della sua opera? Alla critica spetta un miglior compito che non di affermare o contestare un fatto, il quale si afferma da sè e contestazioni non ammette. Essa deve procurare di farsi mediatrice tra quelle tesi e sentimenti opposti, tra quell'amore e quell'odio, e porre in giusta luce il suo autore e stabilire il punto di vista dal quale bisogna guardarlo, che di rado s'indovina a primo tratto. Perchè, se l'amore

ha un fine intuito del vero, non è da pensare che l'odio non ne abbia anch'esso uno, egualmente fine, nello scoprire altri lati del vero, pei quali il primo è spesso cieco. Ed è da savio adoperare e combinare i risultati delle ricerche che l'amore ispira, come di quelle che l'odio arma del suo acume.

Così, io mi sono in più occasioni rivolto la domanda, perchè mai e lodatori e avversarii del D'Annunzio insistano, — con diversa intonazione e traendone diverse conseguenze, — nell'osservare che egli vive esclusivamente d'immagini, ch'è tutto suoni, colori, impressioni sensibili, che è restio alla commozione passionale, che è privo di pensiero. Quale il valore critico di queste osservazioni? Certamente, da un lato, non si può fare maggior lode ad un artista che col dichiararlo tutto fantasia, intatto e indisturbato da quelle preoccupazioni intellettive e riflessive, che sono sempre documento o causa di fiacchezza estetica. E noi guardiamo con stupore questo nostro contemporaneo, questo italiano di squisita cultura, che, per nulla mortificato dalla scienza e dalla filosofia ch'egli pur conosce, si nutre d'immagini, traduce tutto in figure e miti, quasi quello sia il suo mezzo vitale, il solo ambiente nel quale possa respirare e muoversi. L'abbondanza, la veemenza della sua vena, — è stato giustamente notato, — ci fa ripensare talvolta a un poeta orientale, gettato nel mezzo del mondo moderno europeo. È restio al commoversi, alieno dalla passionalità? Ma, se l'émpito della sua fantasia ricorda l'Oriente, la sua impassibilità e serenità non può ricordare il mondo ellenico, o anche quella olimpicità goethiana, quella calma, che è carattere di alta poesia? Arte passionale non è forse, sovente, arte turbata e balbettante dietro la passione, che la scuote e la rende, non già ricca e schietta, ma povera ed enfatica? In altri termini, — e senza far torto all'arte della passione, quando è arte vera, — è, forse, l'asserita freddezza del D'Annunzio, incapacità artistica ad esprimersi con pienezza; o non è, piuttosto, l'atteggiamento di un originale spirito contemplatore, il cui fervore è tutto concentrato nell'attività stessa del contemplare, del contemplare intensamente, *senza batter palpebra*?

Sembrirebbe da codeste considerazioni che gli avversarii avessero torto su tutta la linea. E torto pieno, torto marcio essi hanno, quando vorrebbero nel poeta un sapiente espositore di teorie e programmi moralmente plausibili, o quando scambiano la freddezza, che sarà nel D'Annunzio considerato nella sua psicologia individuale, con la freddezza che non è nel D'Annunzio in quanto artista. Ma quella loro insistenza ha, implicitamente o esplicitamente, anche

un altro significato, che bisogna mettere in chiaro. E sarà facile, se si paragoni il D'Annunzio con altri artisti, che, al par di lui, s'innalzano alla serenità dell'arte; p. e. (e per non uscire dall'Italia e dai tempi moderni), col Manzoni, col Leopardi, col Carducci. Tre artisti assai diversi di tendenze, di animo e di educazione: tanto che il primo ebbe a manifestare la sua ripugnanza pel secondo; e il terzo, almeno in un certo tempo, la sua ribellione verso il primo ed il secondo. Eppure, essi tre, hanno qualcosa di comune, che li distacca, tutti insieme, dal D'Annunzio. Tutti tre hanno la loro visione particolare e la loro fede: neocattolica nel primo, pessimistica nel secondo, classico-idealistica nel terzo: ciascuno di essi ha espresso una maniera di concepire la realtà e la vita, che risponde a una condizione storica e a un temperamento ben determinato. Se si analizza l'arte del D'Annunzio, vi si troveranno elementi *pagani*, come in quella del Carducci; talora, un'analisi pessimistica dell'amore e delle altre passioni umane, che somiglia a quella del Leopardi (e dove è traccia, se non del Leopardi, certo dello Schopenhauer); vi si può trovare, perfino, qualcosa del senso storico del Manzoni, giacchè una *Francesca da Rimini*, per esempio, non si poteva scrivere se non dopo quel periodo di fioritura del senso storico, che si deve al romanticismo, e, in Italia, al romanticismo del Manzoni. Ma siffatte parziali somiglianze servono a mettere in più viva luce la differenza fondamentale. Pessimismo, storicismo, paganesimo non conservano nel D'Annunzio l'aspetto, che hanno nel Leopardi, nel Manzoni e nel Carducci; senza dire che sono mescolati con tante altre cose, che in quei poeti mancano. Si può essere leopardiano, manzoniano o carducciano nel modo di concepire la vita; i tre poeti sono stati, infatti, e sono per molti, *guide dell'anima*; ma non si può essere dannunziano se non nel significato di ammiratori dell'arte del D'Annunzio. Il D'Annunzio non riscalda gli animi, — dicono gli avversarii: — il D'Annunzio non sente, ma è un *dilettante* di sensazioni.

Togliamo subito ogni colorito ingiurioso alla parola *dilettante*; ma ringraziamo gli avversarii, che ci forniscono la chiave per comprendere e gustare l'arte del D'Annunzio; molto meglio che non facciano, talvolta, i suoi lodatori, i quali ci sviano dalla sua personalità, travedono in essa quel che non c'è, le impongono obblighi che non può assumere, e vengono, così, a provocare una reazione di sfavore, che dovrebbe rivolgersi non tanto contro il D'Annunzio quanto contro i suoi malcauti seguaci.

Dilettantismo non significa, in questo caso, dilettantismo nella

forma artistica: quello scrivere a orecchio, per approssimazione, seguendo or uno or altro modello, mostrando qualche ingegno d'arte in mezzo a scorrettezze e sciatterie. Nessuno, sotto questo aspetto, meno dilettante del D'Annunzio, il quale è, invece, tra gli artisti più serii, più coscenziosi, più esperti nei segreti dell'arte; un artista *von Fach*, che potrebbe meritare una laurea in belle lettere e belle arti, se una simile laurea non fosse, anche in immaginazione, un castigo, del quale quello spirito geniale è immeritevole. Il dilettantismo, cui alludiamo, è, invece, in quel che si dice « contenuto », nella disposizione verso la vita e la realtà: è un dilettantismo, non già *estetico*, ma *psichico*. — Chi comporrà un libro sui grandi artisti *dilettanti*, che sono apparsi attraverso la storia? Vi sono anime, o, meglio, fantasie, nelle quali tutte le forze, tutte le idee che costituiscono il patrimonio spirituale dell'umanità, le molle d'acciaio del suo gran corpo, hanno perso vigore, si sono allentate, non informano di sé lo spettacolo della vita. Il mondo del pensiero e quello dell'azione, la fede nel vero, la religione, la patria, gli affetti familiari, la pietà, la bontà, non sono più centro di attrazione, di gioia, di rimpianto, di desiderio. La vita ha cessato di essere una materia subordinata, o da subordinare, ad esse, che ne danno la sintesi; e rimane, perciò, mera materia, che luccica con tutte le sue innumerevoli faccette, si svolge con tutte le sue sfumature infinite. E l'occhio si posa su quelle sfumature e su quei bagliori, perchè ha pur bisogno di qualcosa su cui posarsi; e le guarda intento, e le assorbe, e le esprime, e le dispone ora in un modo ora in un altro, con associazioni ed analogie che le rendano curiose e solleticanti, e le ingrandisce, e vi si compiace, e passa ad altre, e torna alle prime, con nuove combinazioni e variazioni. Che cosa lo muove a ciò? Nessuna di quelle molle ideali, delle quali abbiamo dichiarato l'assenza; ma quel che resta non eliminabile nell'assenza o nell'indebolimento delle altre molle ideali: il bisogno che ha lo spirito di occupar sé stesso col contemplare. L'uomo, in questa situazione, non prende coscienza di una piena e vigorosa vita d'uomo, che abbia vissuto in sé o simpateticamente in altri, e sulla quale si ripieghi: ma sente, per così dire, le sue sensazioni isolate. In quanto egli fissa lo sguardo limpido, sereno e sicuro sulle cose, è artista: in quanto le cose gli appaiono fuori delle loro connessioni superiori, come perle sciolte da una collana, e perdono il loro valore di relazione, e sola guida tra esse è il caso e il capriccio della fantasia o l'allettamento sensuale, è dilettante. Dilettante, ma artista: artista del dilettantismo, che può essere artista grande. Niente

di umano dev'essere alieno dall'uomo; e anche questa disposizione spirituale è vivamente interessante. Se non piace la parola *diletantismo*, si usi pure quella di *estetismo*, o la formola dell'*arte per l'arte*; ma si badi che queste formole danno luogo, facilmente, ad equivoci, e che, in realtà, Andrea Sperelli non è un esteta, ma un voluttuoso, che giuoca non meno con l'arte che con la donna (1).

Si suole affermare che artisti siffatti sono espressione di epoche di decadenza; ma bisognerebbe affermare invece, più esattamente, che, quando essi sorgono, qualcosa, in qualche animo, deve essere decaduto. Essi, è vero, abbondano in alcuni periodi di generale decadenza morale e civile; ma appaiono più o meno frequenti, o talvolta isolati, in ogni tempo. Passarli qui in rassegna sarebbe anticipare quel libro, che, come abbiamo accennato, è ancora un desiderio. Nel corso del secolo decimonono, essi sono apparsi nell'ultima fase del movimento romantico, e del pessimismo, che diventava sensualismo. Nessuno dirà che il secolo XIX sia stato un secolo di decadenza, o che sia stato periodo di decadenza quella *fine di secolo*, chiamata così per una frase senza significato, invenzione di *boulevardiers* parigini: ma molte cose sono decadute lungo esso e molte anime sono rimaste, perciò, come vuote di ogni contenuto. Nel campo del pensiero, le scienze naturali, travestendosi da filosofie, hanno distrutto il mondo, che la religione e la filosofia idealistica presentavano come *cosmos*, o come qualcosa di vivente, un dramma che noi, noi stessi, facciamo; e vi hanno sostituito una serie di morti e pesanti schemi classificatorii, tanto morti e tanto pesanti da assumere solenne sembianza di determinismo. Nel campo della pratica, la borghesia industriale ha distrutto la fratellanza ideale dei popoli in un Dio o in un Cristo, sostituendovi la lotta spietata, tecnica, o, sola fratellanza, quella dei *trusts*: il socialismo, messo alla scuola politica, si è accorto che non poteva far altro di meglio se non chiedere in prestito alla borghesia la sua filosofia materialistica e la sua lotta di classe, e vi è riuscito così bene che ora, scambiate le parti, esso passa per l'inventore di ciò che ha semplicemente trovato bello e fatto e alla cui potenza si è inchinato. E l'aspirazione spirituale dell'uomo non ha saputo riaffermarsi se non falsificandosi nella superstizione dello spiritismo o avvilenandosi nell'ipocrisia del neomisticismo: patria e umanità sono diventate

(1) Su questa confusione dei fatti estetici con gli edonistici, vedi ciò che si è osservato in questa rivista, I, p. 75.

parole viete, la famiglia è apparsa una parentela fisiologica o un organismo di economia capitalistica. Un vento freddo di cinismo e di brutalità ha soffiato sul nostro mondo. E moltissimi che non erano bene armati a resistere alle forze distruttive, si sono lasciati depredare e spogliare l'anima d'ogni bene; e, perduta la vita spontanea, hanno creduto di potersene foggiare una a loro arbitrio, artificiosamente, ricercando nel fondo del proprio essere una sorgente perenne di dilettazioni, vivendo in perpetuo equilibrio e in perpetua curiosità, indifferenti ai tumulti ed alle contingenze degli altri uomini, che essi dicono volgari. E hanno dimenticato la tristezza della solitudine, e l'ammonimento del *vae soli!*; o, con una sorta di cauto epicureismo pratico, sono diventati come « colui che si distende Sotto l'ombra d'un grande albero carco », a raccogliere i frutti che gli cadono in grembo, e a suggerli « con piacer limpido senza Avidità, nè triste nè giocondo », secondo una delle tante figurazioni, offerteci dal D'Annunzio. Il quale è la principale, la più ricca incarnazione in Italia, e, forse, anche fuori d'Italia, di questo stato di spirito; il più magnifico rappresentante di animi così conformati o difformati, i cui precedenti ed affini sono apparsi specialmente in Francia. Non tutti sono dell'identico temperamento e fisionomia; e già, che cosa significherebbe temperamento o fisionomia identica? Ma un legame di parentela psichica congiunge il D'Annunzio coi Baudelaire e coi Verlaine, coi Barrès e con gli Huysmans, e con altri che ora non starò a citare (1).

Perciò, io non avrei difficoltà alcuna a considerare il D'Annunzio come artista di decadenza, ma nel solo significato che ho fin qui circoscritto. E, per circoscriverlo anche più fermamente, aggiungerò che sono pronto, insieme, ad accettare il D'Annunzio come espressione di una *rinascita*, se così piace. Veramente, non di quella *renaissance latine*, che non so che cosa sia, perchè non mi pare che la civiltà e la poesia dell'Europa occidentale, o dei cosiddetti popoli latini, sia mai morta, se non forse nell'apocalittica immaginazione di qualche pastore protestante. Ma il D'Annunzio è una delle prove più sicure della rinascita di un'arte italiana, la quale ha assimilato, e sa esprimere in modo proprio e originale, le correnti spirituali dell'età moderna. Come (mi si conceda lo scherzoso paragone) il maresciallo di Moltke disse una volta, nel vedere sfilare, vestiti di bruno, i briosi bersaglieri italiani, che essi hanno la morte

(1) Vedi il libro di VITTORIO PIGA, *Letteratura d'eccezione*, Milano, 1899.

nel vestito e la vita nei movimenti; così quest'arte del D'Annunzio ha la decadenza e la morte nel contenuto morale, la rinascita e la vita nella forma estetica.

E qui non so tenermi dal protestare ancora una volta contro quella pretesa scuola *positiva*, che dagli ospedali dei pazzi e dalle galere dei malfattori ha trasportato e impiantato le sue misere cattedruce sgangherate nei magnifici palagi della letteratura, e, da vera *parvenue*, scambiando la nuova con l'antica dimora, e la sanità dell'arte con la malattia fisica o morale, critica e biasima come malata e degenerata l'arte, sanissima, della malattia e della degenerazione. Ai critici alla Nordau gli artisti alla D'Annunzio potrebbero rispondere, invertendo il detto dell'antico: *Lasciva est nobis vita* (seu *imaginatio*), *sed pagina proba*. Ma faranno meglio, a mio parere, a non rispondere nulla, perchè, tanto, quelli non li comprenderebbero.

## II.

Il dilettante è voluttuoso: il voluttuoso è crudele. Ridotto il mondo a un gioco, a una fonte di emozioni più o meno disgregate e fuggevoli, esso stancherebbe presto, pur nella contemplazione, se non si ricercassero, curiosamente ed avidamente, tra le emozioni d'indole sensuale, quelle più forti, capaci di legare più a lungo l'interessamento, capaci di mettere una qualche gerarchia e stabilire qualche centro, sia pure efimero, in una folla variopinta, che si ribella intimamente alla gerarchia e all'accentramento. Voluttà e crudeltà appaiono quasi regine di un mondo così fatto: tra quei due toni corre il romanzo, corre la tragedia di esso. E che il tono voluttuoso e il crudele siano molto affini tra loro, e facile il trapasso dall'uno all'altro, confermano non solo le tante osservazioni raccolte dai psicologi, ma anche ricordi di storia, che ognuno può risvegliare, appena frughi nella memoria. Ad altre combinazioni essi si prestano, specie in animi carichi di tutte le malizie della cultura; e mi basterà accennare al misticismo, che vi si accoppia assai di frequente. Accennarvi soltanto, perchè i tratti mistici, nell'opera del D'Annunzio, che sola dobbiamo esaminare, mancano o sono debolissimi. Egli è di tempra troppo intellettuale ed analizzatrice da abbandonarsi ai rapimenti e alle frenesie mistiche di altri sensualisti. Piuttosto, per una certa sua grandezza d'animo, si diletta, molto spesso, dell'*eroico* (di quell'eroismo, il quale è piuttosto forza che eroismo, più vicino alla *virtù* della Rinascenza che non alla virtù

kantiana); e, per la sua larghezza di curiosità e di cultura, si sparge su tutti i lati e su tutti, anche i più umili, oggetti della vita e della natura. Si diletta anche, talvolta, d'idealità e di moralità; ma in ciò non riesce. Aristotile ha scritto che di tutto si può abusare tranne che della virtù: parimenti si dica che di ogni cosa l'uomo può farsi un gioco tranne che di questa, perchè, non appena viene trattata come gioco e diletto, cessa subito d'essere virtù e moralità; si dilegua ratta, lasciando, tutt'al più, tra le mani dell'amabile giocatore, solo il suo mantello vuoto.

Come accade quasi costantemente negli artisti, — e a me piace andare mettendo in particolare rilievo in queste *Note*, — il temperamento del D'Annunzio, indifferente ad ogni passione e accaloramento morale o politico, ed aperto ed attento al flusso delle sensazioni in quanto tali, si rivela già nella sua prima produzione, degli anni intorno al 1880. Un adolescente italiano non poteva sottrarsi all'efficacia degli scrittori, che allora si affermavano nella loro maturità: il Carducci, lo Stecchetti, la scuola veristica siciliana dei Verga e dei Capuana; nè vi si sottrasse il D'Annunzio, nel *Primo vere*, nell'*In memoriam*, nel *Canto novo*, nella *Terra vergine*. Ma è notevole il lavoro di assimilazione e di eliminazione, ch'egli compie rispetto a quei modelli. Dal Carducci, prende metri, motivi, movimenti, frasi; ne imita l'esuberante sentimento di sè, qualche atteggiamento di ribelle e di lottatore, in cui si compiace con giovanile ingenuità; ne riecheggia qualche voce di gioia per la vita, e quella predilezione da letterato per la letteratura che lo induce ad invocare ora il *ritmo sereno* di *Albio Tibullo*, ora i *numeri di Asclepiade*, ora la *saffica insueta*, o a slanciare le strofe gagliarde *via con i falchi a volo*. Anche la contemplazione del paese nativo ha, in lui, qualche spinta dall'esempio del Carducci; la Maiella e la Pescara occupano il posto di quel triste paese della Maremma toscana, onde il Carducci portò conforme « l'abito altero e lo sdegnoso canto ». Ma nient'altro; e l'essenza della poesia carducciana, l'alto sentimento civile, l'anelito verso ogni manifestazione di libertà e di nobiltà nella storia dell'uomo, è svanito. Dallo Stecchetti toglie ancora meno, salvo che nelle rime puerili dell'*In memoriam*, e in qualche accento di democratismo e socialismo alla romagnola, che si fonde con simili accenti del Carducci:

Ma là, nei campi, curvi stan uomini  
a sudar sangue, a farsi cuocere  
il cranio dal sole spietato,  
senza una sola goccia d'acqua,

a mezzogiorno, nell'ora dei *lauti pranzi* e dei *sonni molli* della gente ricca. Dai veristi siciliani deriva il bozzetto campagnuolo, ch'egli trasporta alla vita dei contadini e pescatori abruzzesi, e la tendenza a mettere in rilievo l'impulsivo e il brutale. Ma l'osservazione della vita economica e morale, l'interesse *sociale*, fortissimo nel Verga, non c'è più nel D'Annunzio. Rossaccio e Toto del *Canto novo* sono ispirati da Rosso Malpelo e da altrettali figure del novelatore siciliano: se non che, la sola molla che anima, nel D'Annunzio, quei reietti e quei bastardi, quei contadini affamati e maltrattati, è l'insoddisfatta bramosia, non del pane, ma dell'amore; e un simile fremito scuote il pescatore, il quale, sullo scoglio, sotto il sole d'agosto, pesca immobile, curva la grossa testa, i magri stinchi pendenti sull'acqua, quando gli passano accanto, quasi sfiorandolo, barche bianche di ombrelli e di donne, e gli gettano in faccia ondate di riso:

Il pescatore guarda, e ne' torbidi  
occhi di bruto ha un lampo: scricchiola  
la povera canna serrata  
entro il convulso pugno d'acciaio.

Del resto, è notevole che anche queste figure della cosiddetta *arte sociale* siano sparite nelle opere posteriori del D'Annunzio; come è notevole che dall'edizione definitiva del *Canto novo*, egli abbia espunti tutti i componimenti che ad esse s'erano ispirati, considerandoli cose estranee alla sua personalità. Egualmente, le povere e appassionate contadine del Verga sono dal D'Annunzio circonfuse di desiderii, e caldo e pieno di tentazioni diventa per lui il paesaggio:

Oh bella frenante la foga de' lombi stupendi  
tra le prunaie rosse giù per la china audace,  
alta, schiusa le nari ferine a l'odor de la selva,  
violata da'l sole, bella stornellatrice!  
S'arresta ne l'ombra: vien alito su di scirocco  
pe' filari d'ulivi, languido su dal mare;  
splendidamente azzurro s'affaccia il gran mar tra li ulivi  
cinerei, argentei.....

Teatro di *lotte meravigliose*, che non sono quelle che il Carducci sognava; teatro di vittorie, per le quali il poeta esclama con entusiasmo:

Plaudite, plaudite, plaudite,  
come un popolo al circo, piante, colline, mare!

L'amore non ha nulla in lui delle malinconie e delle fantasticherie dell'adolescenza, in cui quell'affetto suole tirare con sè tanti altri di sentimenti e pensieri, ed è come il telaio su cui s'intesse una tela multicolore di aspirazioni, di ambizioni, di idealità morali, una complessa concezione della vita. In cambio, c'è, nel D'Annunzio, grande profusione di sensazioni elementari: odore di mare, di muschi, di fieni, di erbe in fiore, di capelli, di cose vive; sapori di arance, di pesche, impressioni dell'umidore voluttuoso di turgide frutta, di movimenti dell'organismo, come del fermento del sangue nelle arterie, del sentirsi *rapide gorgogliare e rosse le scaturigini della vita*; e, poi, di colori, di tanti colori, di tante gradazioni, specialmente metalliche, che, a suo tempo, dettero facile appiccio alle scherzose parodie. Il D'Annunzio mostra già, in questi primi saggi, un modo di descrivere, che è, come tutta la sua arte, uno dei più lucidi esempi che si possano addurre ad illustrar la tesi della unità indissolubile dell'arte, la quale è, tutt'insieme, poesia e musica, pittura e scultura. Talora, non c'è il quadro, ma il semplice *studio*, la tavoletta, il bozzetto, quale fanno i pittori per esercizio:

In faccia a la vecchia, scrostata, rossiccia muraglia  
batte ferocemente il sol meridiano:  
fuor de la muraglia su l'indaco chiaro del cielo  
canta la nota verde un bel limone in fiore.  
Un porco biancastro chiazzato di bruno-viola  
grufola lì accanto nel trogoletto: ignudo  
un bimbo colore di rame con li occhi assonnati  
traguarda una paranza gialla di sole in mare....

Tal'altra, l'impressione è completa, come nei bellissimo versi: *O falce di luna calante*. Molto spesso, le immagini sono ridondanti, fragorose, anzi chiassose: da un'immagine scoppia un'altra, e poi un'altra, nella spinta della fantasia, che si lascia andare senza trovar nulla che l'arresti e intorno a cui si raccolga.

*Canto novo e Terra vergine* mostrano il rigoglio e l'esuberanza delle forze fisiologiche giovanili al contatto della libera natura: il sole penetra da tutte le porte e le finestre, e vi entra negli occhi, che quasi nol sostengono. Questo rigoglio di gioventù può ingannare a prima vista, ed essere scambiato per un fermento di vita interiore, che, a dir vero, non c'è. C'è forza e sanità, ma sanità e forza animale, di larghi respiri, di muscoli gagliardi, di nervi pronti: e restano in esse occulti e soffocati certi germi di godimenti crudeli, certe predilezioni patologiche, che si svolgono nelle

opere seguenti. Appena accenni di quest'ultima specie si vedono in *Canto novo*: p. e., nel sonetto della nave, che, tra le grida di strazio dei naviganti, affonda, attesa da una brughiera d'alghie « altissime e silenti », e da una popolazione di polpi che guarda con gli affamati occhi « dalla giallastra iride immane », finchè, in un gioco bizzarro di penombre, restano aggrovigliati come serpi, in fondo al mare, « tentacoli di polpi a membra umane ». Ma gli spettacoli patologici e crudeli si seguono l'un l'altro nelle due raccolte di novelle: *Il libro delle vergini* e *San Pantaleone* (che poi hanno dato luogo alle *Novelle della Pescara*). Con quanta precisione, nella *Vergine Orsola*, è descritta un'inferma di tifo, giunta quasi presso a morte; e, poi, il processo fisiologico della convalescenza! Sentiamo, lungo questa, il rifarsi del corpo col cibo: la descrizione sembra, a volte, una diagnosi medica, di un medico artista: « Un sangue novello si produceva: i polmoni dilatati ora largamente dall'aria vivificavano il sangue carico di sostanze: e i tessuti irrigati dall'onda tiepida e rapida si colorivano ricomponendosi.... Sul cranio i bulbi capilliferi rigermogliavano densi: e da quel riordinamento delle leggi meccaniche della vita, da quel dispiegarsi di energie prima latenti che la malattia aveva provocato, da quella intensa brama che la convalescente aveva di vivere e di sentirsi vivere, da tutto, lentamente, quasi in una seconda nascita, una creatura migliore sorgeva ». Con la convalescenza, si desta, si fa vivo, tormentoso, irresistibile, ubbriacante, l'istinto sessuale. « Un fiotto di sanità calda la riempiva: certe subite gioie di vivere le muovevano il sangue, le mettevano nel petto quasi dei battimenti d'ale, le mettevano dei canti nella bocca. A volte, un soffio, uno di quei piccoli fremiti dell'aria che si dilata sotto il sole, una canzone di mendicante, un odore, un nulla bastava a darle smarrimenti vaghi, abbandoni in cui le pareva di sentire su tutte le membra come il passaggio carezzevole del velluto d'un frutto maturo. Ella era così librata e perduta in abissi ignoti di dolcezza.... ». C'è qui, assimilato, dello Zola, ma di quello, meglio assimilabile dal D'Annunzio, della *Faute de l'abbé Mouret*. La novella culmina nella violazione brutale, che un vil ruffiano fa della vergine; e termina con un aborto procurato e con la morte di lei. In un'altra novella, la *Veglia funebre*, la vedova e il fratello del morto, presso il cadavere che si disfà, sentono accendersi nel sangue antiche brame represses, e si abbandonano l'una nelle braccia dell'altro e rotolano per terra. Nella *Duchessa d'Amalfi*, è il ripugnante spettacolo di un delirio erotico senile. Ma la ricerca del doloroso e del turpe non si circoscrive al campo ses-

suale. Nella *Madia*, è un essere deforme, che grida per fame, e al quale, mentre tenta afferrare un pezzo di pane, il fratello schiaccia la testa col coverchio della madia. Nel *Martirio di Gialluca*, è la malattia di un marinaio, in alto mare, ferocemente curato e tagliuzzato e bruciacchiato dai compagni, chirurghi improvvisati, finchè muore ed è gettato in mare. Altrove, sono violenze collettive. La *Morte del Duca d'Ofena* descrive l'assedio posto da una moltitudine inferocita ad un palazzo signorile, cui appiccano le fiamme; si vedono gli abitanti seviziati come topi presi in trappola: grandeggia, su quelle vittime, il duca superbo, che non cede d'un passo, che sa morire ghignando, lui, col suo valletto, « esile come una fanciulla, biondo, dai capelli lunghi », che egli amava di tristo amore. Negli *Idolatrici*, la moltitudine è fatta feroce da un'offesa recata al suo santo, all'*idolo*, come lo chiama il D'Annunzio; il quale scende nella psiche dei suoi rozzi abruzzesi, vi scava la barbarie primitiva e si compiace a metterla in piena mostra. « Il nome del santo erompeva da tutte le gole, come un grido di guerra. I più ardenti gettavano imprecazioni contro la parte del fiume, agitando le braccia, tendendo i pugni. Poi tutti quei volti accesi dalla collera e dalla luce, larghi e possenti, a cui i cerchi d'oro degli orecchi davano uno strano aspetto di barbarie, tutti quei volti si tesero verso il giacente..... ». Ed ecco gli avversarii: « Ma da ogni parte cominciarono ad accorrere i difensori, i Massalicesi forti e neri come mulatti, sanguinari, che si battevano con lunghi coltelli a scatto, e tiravano al ventre e alla gola, accompagnando di voci gutturali il colpo ». Il santo è descritto così: « Dietro un cristallo, l'*idolo cristiano scintillava con la testa bianca in mezzo a un gran disco solare*, e le pareti sparivano sotto la ricchezza dei doni ». Il racconto è pieno di ferite, di mutilazioni, di piaghe orribili, di ceffi mostruosi. Nell'*Eroe*, è uno dei portatori del santo, che casca schiacciandosi una mano, e con la mano stritolata e sanguinante, tra gli spasimi, ripiglia ostinatamente il suo posto, finchè cade svenuto; ma, appena riavutosi, si rimette in piedi, si fa largo tra la folla, e si recide da sè la mano, lasciandola piombare nel bacino, ch'è dinanzi al santo, per offerta. E, altrove (*Mungia*), è una omerica rassegna di gobbi, storpii, lebbrosi, epilettici, vecchie piene di piaghe o di croste o di cicatrici, senza denti, senza cigli, senza capelli, fanciulli verdognoli come locuste, scarni, con gli occhi selvaggi degli uccelli di rapina, con la bocca già appassita, taciturni che covano nel sangue un morbo ereditato, di ogni sorta di mostri, infine, della malattia e della povertà. — Un altro artista, di diverso temperamento, volgendo lo

sguardo a questi spettacoli, ne avrebbe colto alcuni lati e altri trascurato: avrebbe rappresentato quella vita secondo l'interessamento del suo intelletto e del suo cuore. Avrebbe rappresentato la preparazione sociale della ribellione, che mena alla strage del Duca d'Ofena e dei suoi; si sarebbe intenerito per l'insidia che la natura tende alla povera Orsola, col farla perire del suo stesso risorgere; avrebbe lumeggiato quel che è l'*idolo* pei contadini, non fonte, soltanto, di ferocia, ma anche di elevazione religiosa e morale, per quanto primitiva; avrebbe saputo volgere a spettacolo comico l'opera dei cerusici di mare, non portando sino allo strazio ed alla morte il martirio di Gialluca. Ma il D'Annunzio non s'impensierisce, non ricerca in là, non piange, non ride, non si sdegna: unica emozione di lui sembra il non averne alcuna. Egli non può avere neppure quella dell'osservatore di gabinetto, il quale usa il microscopio e gli altri strumenti, ed è avvivato dalla speranza di trovare una legge. Guarda e descrive, tutto, minutamente, plasticamente, con esattezza, che non è enumerazione fredda ma visione penetrante: assapora la sensazione in quanto tale, nella sua immediatezza, senza riferenze. Della catastrofe del Duca d'Ofena è colta solamente l'ultima scena, l'urto feroce, l'incendio, il sangue. Della vergine Orsola non sappiamo se non le agitazioni, patologiche e fisiologiche: la bramosia bestiale di cibo durante la convalescenza e quella, non meno bestiale, di amore. Da questa impassibilità, che è, in fondo, una passibilità limitata, deriva anche un carattere della forma del D'Annunzio, che non è già difetto, ma, anzi, conseguenza necessaria dell'atteggiamento di lui: l'uso di vocaboli e giri di frase prelibati nel trattare materie luride e miserande, di espressioni nobili nel discorrere di sentimenti ignobili, di forme squisite e contornate dove altri avrebbe accennato sfuggendo. Dirà, nella *Vergine Orsola*, di alcuni soldati ubbriachi e di un lupanare: « Ad intervalli, quando entrava nel vicolo qualche uomo, venivano dalle finestre i richiami delle aspettanti: femmine discinte, con il seno scoperto, uscivano fuori ad offerirsi. L'uomo spariva in una delle porte oscure con l'eletta. Le deluse gittavano scherni e risa dietro la coppia, e si rimettevano agli agguati tra i garofani ». Notate il ritmo di questi periodi, e vocaboli come *le aspettanti*, *l'eletta*, *le deluse*, *i richiami*. Non si ha qui uso pedantesco di frasi letterarie, quale presso i nostri vecchi puristi, e, neppure, artificio estrinseco di stile a scopo di diletto. È l'indifferenza del D'Annunzio, la sua calma perfetta, che lo induce naturalmente a quelle forme: come per ricordarci che egli si guarda bene dall'appassionarsi e dal prendere troppo sul serio quel pezzo di vita,

che ha per le mani; tanto che, nel maneggiarlo curiosamente, ha, per non isporcarsi, calzato i guanti bianchi della letteratura.

Alcune novelle del *San Pantaleone* sono imitate da quelle del Maupassant, come *Il traghettatore* (L'abandonné), *Turlendana ritorna* (Le retour), *La fine di Candia* (La ficelle). E, quando, anni addietro, furono indicate queste ed altre derivazioni del D'Annunzio, si fece un gran romore; quasi che, anche nella peggiore ipotesi, alcune decine o un centinaio di pagine tradotte o imitate potessero mai cangiare la figura storica del D'Annunzio, autore di una ventina di volumi ben suoi. Il quale avrebbe operato prudentemente nel non dare il gusto ai critici di sorprenderlo nel reato di non confessata imitazione; ma egli è, qualche volta, come un ricco che fa debiti e non li paga, sicuro che nessuno dubiterà mai ch'egli sia in grado di pagarli. Comunque, la rivelazione ha qualche importanza pel critico; e sarebbe stato, criticamente, assai utile procedere a raffrontare le imitazioni del D'Annunzio con gli originali: perchè da ciò sarebbe scaturita, a me sembra, nuova conferma della forte e invadente personalità artistica di lui. Io non voglio qui indagare se il D'Annunzio abbia migliorato o peggiorato quei racconti del Maupassant; ma mi preme osservare che li ha sottomessi alla medesima selezione, alla quale, adolescente, sottometteva, come si è visto, i suoi primi modelli. Nell'*Abandonné*, una vecchia dama ricorda un fallo di gioventù, un amore adultero, un parto clandestino in paese straniero; lontani giorni, che furono per lei di grandi dolori, non scevri di qualche dolcezza: « Comme elle se les rappellait ces longs jours qu'elle passait étendue, sous un oranger, les yeux levés vers les fruits rouges, tout ronds, dans le feuillage vert! Comme elle aurait voulu sortir, aller jusqu'à la mer, dont le souffle frais lui venait par dessus le mur, dont elle entendait les courtes vagues sur la plage, dont elle rêvait la grande surface bleue, luisante de soleil avec des voiles blanches et une montagne à l'horizon. Mais elle n'osait point franchir la porte. Si on l'avait reconnue, déformée ainsi, montrant sa honte dans sa lourde ceinture! — Et les jours d'attente, les derniers jours torturants! les alertes! les souffrances menaçantes! puis l'effroyable nuit! Que de misères elle avait endurées! ». E, ora, il D'Annunzio: « Abitava una casa di campagna, circondata da un grande orto. Gli alberi fiorivano: era la primavera. Fra i terrori e le nere malinconie, ella aveva intervalli d'una infinita dolcezza. Passava lunghe ore seduta all'ombra, in una specie d'inconsapevolezza, mentre il sentimento vago della maternità le dava a tratti a tratti un brivido profondo. I fiori intorno a

lei emanavano un profumo acuto: leggiere nausea le salivano alla gola e le propagavano per tutte le membra una lassitudine immensa. Che giorni indimenticabili ». I desiderii quasi fanciulleschi della giovane donna, la paura e il delicato sentimento di pudore che la trattengono, le emozioni degli ultimi giorni, espresse dal Maupassant con poche, semplici parole di esclamazione, tutto ciò si è dileguato nella riduzione del D'Annunzio, che vi ha sostituito sensazioni di gravidanza. — Alla poveretta è subito tolto e fatto sparire il bambino che ha messo al mondo: « Et le lendemain! le lendemain! le seul jour de sa vie où elle eût vu et embrassé son fils, car jamais, depuis, elle ne l'avait seulement aperçu.... Elle songeait toujours à cette larve humaine qu'elle avait tenue un jour dans ses bras et serré contre son flanc meurtri ». *Lacrymae rerum!* Ma il D'Annunzio si appesantisce sulla descrizione del neonato: « Il giorno dopo, tutto il giorno, ella tenne seco, nel medesimo letto sotto la medesima coperta, il bambino. Era un essere fragile, molle, un po' rossiccio, che vibrava d'una palpitazione incessante, di una vita palese, e in cui le forme umane non avevano certezza. Gli occhi stavano ancora chiusi, un po' gonfii; e dalla bocca usciva un lamento fioco, quasi un miagolio indistinto. La madre, rapita, non si saziava di riguardare, di toccare, di sentirsi su la guancia l'alito filiale.... ». Paragonate l'essere *rossiccio*, dagli *occhi gonfii*, che emette un *miagolio*, con la *larve humaine* del Maupassant: la madre, che non si sazia di *riguardare* e *toccare*, con l'altra che stringe il bambino *contre son flanc meurtri!* E, aggiunto che il D'Annunzio ha mutato in tragica la fine della novella, che nel Maupassant è soltanto triste, non passerò a esaminare le altre imitazioni, le quali darebbero risultati simili.

Così, nella sua opera di venti anni fa, il D'Annunzio c'è già tutto: il suo carattere artistico è completamente determinato. Egli non ha avuto quel che si dice evoluzione o progresso, ma un mutare apparente ed un persistere reale. L'evoluzione e il progresso, per quel che concerne la perfezione della forma artistica, furono in lui rapidissimi. Mise qualche anno a percorrere un cammino, nel quale altri artisti spendono, di solito, decenni: scosse da sè, in breve tempo, gl'imparaticci e le incertezze dei primissimi saggi, e divenne artista sicuro. Già nel *Canto novo* e, in maggior copia, nell'*Intermezzo*, sono poesie quasi perfette; e pagine di prosa perfetta, nel *San Pantaleone*. In quanto al contenuto, restò sostanzialmente quello che s'era già mostrato; giacchè il contenuto di un artista non consiste in dati naturali, storici ed estrinseci, ma nella fisionomia, che

questi assumono, nella psiche di lui. Un artista non muta contenuto, perchè s'ispiri ora alla vita contemporanea ora a quella del secolo XVIII, o della Rinascenza, o del Medioevo; non muta contenuto, o che guardi alla sua terra italiana o che veleggi verso la Grecia, l'India e le Americhe, o che s'interni nell'Africa orrenda; non muta contenuto, o che canti la donna, o la patria e gli eroi. Le differenze dei fatti esterni, dovute alle incidentalità della vita, non importano; importa la sostanza del contenuto psicologico. Ed artisti che abbiano avuto due o più contenuti psicologici diversi non ce ne sono stati: quando è parso che ci fossero, uno solo era il contenuto effettivo, svelandosi presto gli altri come appiccicati e caduchi. Il D'Annunzio conferma la regola. Il suo atteggiamento resta quale l'abbiamo descritto, attraverso tutte le mutazioni in altre cose. « Io penso (dice in uno dei suoi ultimi libri) che ogni uomo d'intelletto possa, oggi come sempre, creare nella vita la sua favola bella. Bisogna guardare nel turbinio confuso della vita con quello stesso spirito fantastico con cui i discepoli del Vinci erano dal maestro consigliati di guardare nelle macchie dei muri, nella cenere del fuoco, nei nuvoli, nei fanghi e in altri simili luoghi per trovarvi *invenzioni mirabilissime e infinite cose*. Allo stesso modo, aggiungeva Leonardo, troverete nel suono delle campane ogni nome e vocabolo che vi piacerà d'immaginare » (*Il Fuoco*, p. 28). E nella *Laus vitae* esclama:

Molto al mio cuore son care  
le cose che odo, che veggo....

### III.

Artista non soltanto, ma anche studioso, il D'Annunzio venne, certamente, allargando e arricchendo la sua cultura. La sua cultura letteraria va dai poeti classici, specialmente greci, ai modernissimi di Francia e d'Inghilterra; e, attraverso le suggestioni di questi ultimi, risale ai dugentisti italiani, e ai toscani della Rinascenza. La sua cultura artistica, dalle opere della grande arte ellenica a quella dei pre-raffaelliti, all'arte pomposa del seicento romano e del Bernini, alla molle e leggiadra dei pittori inglesi e francesi del secolo decimottavo. Il suo gusto di poesia, di arti figurative, di musica, è quasi universale; nè gli manca cultura storica e una certa notizia di libri e sistemi filosofici, che si spinge fino all'India e alle *Upanishad*. Dal suo collegio di Prato (dove aveva cominciato a poetare, sedicenne), e dalla sua terra di Abruzzo, venuto a Roma, nel 1881, partecipò al movi-

mento artistico-letterario, che ebbe per centro il Sommaruga e la *Cronaca bizantina*. Fu, quello, un periodo assai notevole della vita intellettuale italiana, e merita che se ne faccia la storia; forse, la faremo noi stessi, una volta o l'altra, in queste pagine, quando avremo raccolti i materiali occorrenti. Nella *Cronaca bizantina*, lavorarono, e si manifestarono per la prima volta, scrittori d'indole assai diversa; ma vecchi e giovani, sensuali e asceti, eruditi e scapigliati, ebbero tutti, da quel collaborare, come un battesimo o un crisma di modernità. Non è da tacere, peraltro, che quella modernità non fu sempre aperta alle migliori e più salutari correnti della vita moderna; perchè, nell'ambiente del Sommaruga, si agitò e dominò, talora, molta avidità di godimenti e di lusso, e molta spregiudicatezza di gente, la quale aveva imparato che bisogna dare l'assalto, senza scrupoli, all'albero della vita. Alcuni componenti di quei circoli si riconoscono anche ora, in certo lor modo di sentire e di concepire la vita; e non propriamente per le ragioni per le quali, secondo il Macaulay, si riconoscevano, molti anni dopo, nei sobrii ed austeri artigiani inglesi, i vecchi soldati di Oliviero Cromwell. Il D'Annunzio respirò l'aria dei circoli sommarughiani; e dovette, non dico risentirne profonda l'efficacia, ma, senza dubbio, rafforzarvi alcune tendenze, che gli erano naturali. Poco stante, egli frequentò l'elegante società romana, aggirandosi nei palazzi principeschi, dove il fasto e il vizio sono come nobilitati dalla luce che v'irraggiano le opere dell'arte italiana, e vivendo la vita delle cacce, delle corse, dei salotti, l'amore dello *sport* e lo *sport* dell'amore.

L'*Intermezzo di rime*, l'*Isotteo*, la *Chimera*, le *Elegie romane*, il *Poema paradisiaco*, e il romanzo *Il Piacere* sono i frutti dei suoi nuovi studii e delle esperienze di questo tempo della sua vita. A che cosa è servita, per D'Annunzio, la contemplazione dell'arte e della poesia del passato? A un ritrovamento della propria personalità, come fu, per esempio, per Carducci, e all'esaltazione di un ideale di vita morale? No: il D'Annunzio delle nove rime dell'*Intelligenza*, e delle ballate ed ottave polizianesche, e dei canti e trionfi del magnifico Lorenzo, foggia monili e ghirlande per godimento; per quel godimento che danno le vecchie forme che noi riadopriamo a nuovi usi, allo stesso modo che un piviale e una tovaglia da altare, un antico pugnale o uno scudo, diventano strumenti fantasiosi di piacere nelle case aristocratiche, nei ritrovi mondani, che egli descrive. E Sandro Botticelli, e Leonardo, e il Ghirlandaio e il Verrocchio, e il Lawrence e il Gainsbourough interpretano e complicano, con le loro figurazioni, gli aspetti delle donne che l'artista vagheggia; come già la

pittura del Michetti colorava la sua visione della gente di Abruzzo. Il corpo di Elena del *Piacere* (ecco un esempio, tra i cento) era « soffuso di un pallore d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio: ed ella aveva a punto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata ». E non solamente la donna, ma anche il paesaggio passa per l'intermedio della pittura:

Vedea composti in fila li alberelli  
sul cielo azzurro come il fior de' lino,  
dritti, con rare foglie, e lunghi e snelli,  
quali eran cari a Pietro Perugino....

La Roma ch'egli ama, « non è la Roma dei Cesari, ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese ». Egli non lancia nell'eterna città l'*anima altera sonante*, come il Carducci, per *cingerla di luce*; ma vi sponde ed insinua dappertutto l'onda della sua fantasia voluttuosa. E a ciascuna delle chiese, e degli altri monumenti e luoghi di Roma, sospende un ricordo di amore: alla chiesa di Santa Sabina sull'Aventino, o al roseo campanile di San Giorgio; alla Villa Chigi ed alla Galleria Doria; alla fontanella delle Tartarughe ed alle campane della Trinità dei Monti; al Palazzo Barberini e a quello del principe Borghese, che gli appare, in un luminoso mattino d'inverno, mentre la sua donna vi passa accanto, « come un gran clavicembalo d'argento ». — E che cosa trae dalla storia? Ahimè, dalla storia non trae se non una specie di storia universale dell'adulterio, rappresentata da dodici eroine di lussuria e di morte. In questa bizzarra *Weltgeschichte*, compiuta in dodici sonetti, la Grecia dà Elena; la Giudea, Erodiade e l'adultera del Vangelo; Roma, Ennia Giunia; altre epoche e popoli, Godoleva, Isolda e Lady Macbeth; il Rinascimento, Mona Castora; il Cinquecento italiano, la duchessa di Bracciano e madama Violante; quello inglese, Anna Bolena; il Settecento, la simbolica Clori. Nè il D'Annunzio lascia intatta la religione: anzi, la costringe a prestargli gli stessi servizi, che gli prestano letteratura, arte e storia. Alle sue amanti attribuisce gesti di liturgia: una di esse, con atto di comunicare, « tien fra le pure dita l'Ostia Santa »; di un'altra dirà: la sua fronte era « tenue e pura come una particola »; ancora, il letto di un'altra gli sembra « un altare ». E sembra, egli, uno di quei lanzichenecci luterani, che il cattolico Carlo V scagliò su Roma, tri-

pudianti nelle chiese, a parodiare la messa con la mitria di un vescovo sul capo o a tracannare nei sacri calici il vino dell'ubriachezza: spettacolo, che i cronisti del tempo ci descrivono con orrore. Con la religione, il D'Annunzio profana le parole della vita morale e delle più nobili esaltazioni umane, denominando *sorelle* le sue lascive amanti, o provando, talvolta, nei più infecondi contorcimenti della lussuria, « il fremito di un creatore ». Se qualcosa di dolce si sente in lui, è stanchezza e tristezza di amore esaurito, della coppa della voluttà vuotata che ha nel fondo la malinconia e la nostalgia, come specialmente nel *Poema paradisiaco* e nelle *Elegie romane*. Se qualcosa di fresco, è il rinnovarsi della vita dopo le crisi, nelle convalescenze: e gran descrittore di convalescenze egli è, da quelle della vergine Orsola alle altre più personali di Andrea Sperelli e di Giorgio Aurispa. « Dove giacqui, rinacqui ». Si rinfrescano e si rinnovano le forze sensitive, ma rinasce l'uomo di prima.

Circa il 1890, sopravvenne una nuova influenza, quella della letteratura russa, dei Dostoevski e dei Tolstoj; e il D'Annunzio compose, sotto di essa, *Giovanni Episcopo* e l'*Innocente*. E già si era rivolto al suo Andrea Sperelli, al proprio gemello creatogli dall'arte, esortandolo a raccogliere « ogni dolor del mondo », a gemere « il verso che esalta e che consola », a far correre per le sue strofe « un caldo flutto umano », sì che « s'oda alto lo schianto ». Ma nè le esortazioni bastano, nè le imitazioni giovano. I libri del D'Annunzio, in qualunque foggia si presentino, sono proprio come le varie vivande della boccaccesca marchesana di Monferrato; le quali « qualunque diverse fossero, non per tanto di niuna cosa erano altro che di galline ». In *Giovanni Episcopo*, le parti più belle sono le descrizioni del degenerato ed ubbriacone Batista, arso di perpetua sete inestinguibile; della pensione d'impiegati, nella quale Giovanni s'incontra con Ginevra; della gita a Frascati; del fascino malefico e bestiale, esercitato dalla femmina, nella sua impurità e svergognatezza. Quando Giovanni Episcopo balbetta di fratellanza e di umanità, egli non parla più italiano, e molto meno italiano del D'Annunzio; e vanamente inculca: *Comprendete? vedete?* Nell'*Innocente*, l'influenza russa, la moralità di moda, si mostra in qualche figura ed episodio secondario, o, anche, nella cornice del romanzo; il quale, peraltro, è tutto pieno delle solite alchimie psicologiche, di *sapori d'incesto* e *sapori strani di sensazioni rinnovate*, di verità che si mutano in menzogne e di menzogne che trapassano in verità, di tutti gli infingimenti e le sofisticazioni che l'uomo può fare della sua povera anima; e, poi, di mirabili descrizioni di giardini e ville solitarie, e di memori alcovè; e

di studii di corpi, da quelli di donne isteriche al corpicciuolo di un neonato, che è seguito con vigile occhio in ogni minuzia, dal momento della nascita fino al suo ultimo cereo aspetto attraverso il cristallo che ne copre la cassa funebre. È noto che il disegno del libro è dato da una novella del genialissimo Maupassant: lo scrittore dal quale il D'Annunzio della prima epoca ha forse più attinto, e non solamente nelle prose. Ma, anche questa volta, è da notare la differenza profonda nell'apparente somiglianza: laddove il personaggio del Maupassant provoca la morte del bambino per non restare impigliato in una situazione socialmente svantaggiosa, nel D'Annunzio la spinta al delitto è in un incubo, in una serie di tormentose visioni falliche. A ogni modo, l'idealità di Andrea Sperelli è la nuova menzogna, che fa a sè stesso il viziatissimo uomo; il pianto e la bontà di Tullio Hermil sono semplici scosse e momentanei rapimenti nervosi; la bontà di Giuliana emana dal suo pallore, dalla sua tenuità, dall'effetto pittorico del suo viso perlato tra capelli castagni sul cuscino bianco, da una mano che trema per l'aria e che rappresenta tutto ciò che nel romanzo non c'è: la fedeltà, l'amore, l'indulgenza, la pace, l'oblio, tutte le cose buone. Nulla, o quasi, viene davvero dal cuore. « La mia anima, lo giuro, aveva pianto sinceramente su la ruina », — dice, per esempio, a un punto, Tullio Hermil, enfaticamente. Ma sulla ruina di che? Sulla ruina di un certo suo sogno libidinoso di « un'affinità della carne », che avrebbe dovuto legare per sempre, lui e la sua giovane moglie, « col tremendo legame del desiderio insaziabile ». Al sentimento di pietà, allo « schianto umano » il D'Annunzio è negato: il che è tanto più evidente, in quanto non si può, meglio di lui, descrivere gli spettacoli, atti a destarlo. Ma, innanzi agli orrori delle *Novelle della Pescara*, come innanzi agli uomini febbricitanti di malaria nel *Piacere*, e poi alle scene della casa paterna e del pellegrinaggio nel *Trionfo della morte*, egli non prova se non raccapriccio, e curiosità nascente dal raccapriccio: pietà, non mai. Anche i propositi e le esortazioni sono eleganti e freddi:

Odo altro suono, vedo altro bagliore.  
Vedo in occhi fraterni ardere vive  
lacrime, odo fraterni petti ansare....

Dove non è falsa bontà e falso eroismo, cioè prodotti dell'immaginazione che copre di fiori le serpi, nel D'Annunzio della morale e dell'eroismo vero non resta se non l'*atteggiamento* o il *gesto*, il sorriso, l'occhio limpido, la mano che perdona, la fronte sacerdotale;

insomma, la statua e non l'anima: ed una statua che non si discioglie mai dal suo irrigidimento, e par che ignori che, oltre l'atteggiamento, c'è la *virtù*, la quale non è atteggiamento; oltre il gesto, c'è il *dovere*, che non è gesto. Come il suo scultore Lucio Settala, il D'Annunzio può dire: — Io non scolpisco anime.

All'influsso slavo succedette, un paio d'anni dopo, l'influsso germanico del Nietzsche; di che si vede qualche orma nel *Trionfo della morte*, scritto a più riprese dopo il 1889 e compiuto nel 1894. Il romanzo, — il quale, dal lato artistico, è uno dei libri del D'Annunzio più ricchi di bellezze, — per una parte, si riattacca allo studio della mania erotica dei romanzi precedenti, e Giorgio Aurispa (è stato riconosciuto da tutti) è il personaggio medesimo che altrove porta i nomi di Andrea Sperelli e di Tullio Hermil, come Ippolita è la sorella di Elena e di Giuliana; ma, per un'altra grande parte, ritorna agli uomini, ai costumi e ai paesi, che avevano già ispirato il *San Pantaleone*. Ma, nella dedica al Michetti, si dice: « Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca; e prepariamo nell'arte con piena fede l'avvento dell'*Uebermensch*, del superuomo ». Il D'Annunzio ha dichiarato, una volta, che egli era nietzschiano prima del Nietzsche, senza saperlo; e ciò a me par vero, perchè quella del Nietzsche, piuttosto che una filosofia, è un temperamento, un sentimento piuttosto che un sistema, e molti tratti di quel temperamento e sentimento erano connaturati al D'Annunzio e divenuti già formole coscienti nel *Piacere*, e in altre sue pagine: prima, dunque, che egli leggesse il Nietzsche, il che dovè accadere nel 1892, del qual tempo è l'articolo, *La bestia elettiva*, in cui bandisce la scoperta da lui fatta del nuovo pensatore. E il Nietzsche, e l'altro spontaneo nietzschiano, il Barrès, si fanno sentire nelle *Vergini delle rocce*: dove il protagonista sospira ad « un'ambizione perversa, ma titanica », a un « bel delitto », a una « magnifica strage », e, in mancanza di tutte queste delizie, ad incarnare « un ideal tipo latino », procreando il nuovo « Re di Roma ». Ma il suo aristocrazia e il suo odio alla democrazia non vanno oltre queste e altrettali effusioni e sogni. Nelle *Vergini delle rocce*, è un succedersi di descrizioni di passeggiate, di palazzi e giardini, di fontane, di pose pittoriche e statuarie, assunte dalle tre belle *au boys dormantes*, dalle « tre principesse nubili, prigioniere nel giardino chiuso », o, meglio, che esse assumono riflettendosi nell'immaginazione di Claudio Cantelmo, messa in fermento dalla lettura recente del Nietzsche. Anche qui emozioni e fantasticherie, complicate e raffinate, non già anime ed azioni. Della *verginità* c'è, per così dire, la sola sensazione: la sen-

sualità della verginità. E, del resto, in Claudio Cantelmo, innanzi alle sue eroine, si risveglia « l'ebrietà barbarica dei lontani padri », onde egli vede, in una successione fulminea d'immagini balenanti, « uomini, che *gli* somigliavano, irrompere nella città espugnata, saltare oltre i mucchi dei cadaveri e degli arredi, affondare le spade nelle carni con un gesto infaticabile, portare in arcione le donne seminude a traverso le lingue innumerevoli dell'incendio mentre il sangue saliva al ventre dei loro cavalli agili e crudeli come i leopardi ». Ed allora: « — Ah io avrei saputo possederti in mezzo alla strage, in un talamo di fuoco, sotto l'ala della morte! » —, dice in lui « l'anima antica » a colei che gli sta da presso. *L'anima antica?* Ben la riconosciamo; ma non vediamo quale sia *l'anima nuova*.

Poco dopo, tra i ricordi di un viaggio fatto in Grecia e le letture di libri relativi ai celebri scavi dello Schliemann a Micene, il D'Annunzio compose la *Città morta*, il cui motivo fondamentale è la suggestione di colpe mostruose, esalante da quel terreno maligno, impregnato degli antichi delitti ed incesti, il quale turba e rende impura l'anima di colui che si fa a frugare nelle sue viscere. Questa impressione di sacro maleficio, ed altre, splendidamente rese, dell'aspetto del paese sitibondo, in cui « le montagne sono fulve e selvagge come leonesse », e di una fonte che è colà la sola cosa viva, alla cui freschezza i sitibondi corrono a ristorarsi bevendo avidamente con la bocca prona, con tutta la faccia; e poi, ancora, di una cieca, che, con l'anima sensibilissima, vede più di quanto gli altri con gli occhi non vedano; queste ed altre siffatte sono la sostanza stessa del dramma. Leonardo, il cui affetto per la sorella Bianca è diventato a un tratto impuro, non sa liberarsi altrimenti dalla sua ossessione se non affogando Bianca nella fontana, mentre ella beve, uccidendo il corpo che egli, fratello, ha desiderato. Ritorna l'eroticismo omicida di Giorgio Aurispa, che trasse a morte nell'abisso l'amante Ippolita. Non c'è altro (1). — Nella *Gioconda* e nella *Gloria*, ciò che vi ha di vivo sono,

---

(1) Come mai un professore napoletano, E. Cocchia, sia riuscito a vedere in questo dramma, che è così chiaro, « la lotta interiore di una grande anima d'artista che, nella piena coscienza delle sue forze, si sente tuttora avvinta a quell'involucro terrestre, in cui pure ha trasfuso l'inesauribile tesoro delle sue impressioni d'uomo e di poeta », in verità, è cosa che supera la mia forza di comprensione. Le quattro figure del dramma sarebbero, secondo il prof. Cocchia, quattro corde dell'anima del D'Annunzio: Anna, la cieca, « l'arte del poeta che, pur essendo privo di una luce superiore, è riuscito a penetrare nel segreto dell'animo umano »; Bianca Maria, « l'ideale purissimo di un'arte eterna », cioè dell'arte ellenica; il poeta stesso si sdoppierebbe in Alessandro, l'amante adultero di Bianca

nella prima, le sensazioni di uno scultore innanzi a una misteriosa modella, dal cui corpo sembrano prorompere mille statue, e le sensazioni che ha e dà una donna alla quale sono state amputate le mani. Nella seconda, la sinistra figura della vecchia Anna Comnena, che « sembra un capo di eunuchi ingonnellato e impiasticciato di belletto, avanzo di chi sa quali razze imbastardite, con quell'occhio sonnolento che vela un abisso di astuzia e di cupidigia »; l'enigmatico volto fatto di risolutezza, libidine e delitto di Elena; qualche grido del vecchio Cesare Bronte, rovinato ed assassinato dalle due femmine. Il *Sogno di un mattino di primavera* (ispirato in parte dal *Sunset* dello Shelley) è lo studio di una demenza, cui serve di sfondo un adulterio e un'uccisione: ad Isabella è stato trucidato tra le braccia l'amante, ed ella ne ha stretto per un'intera notte il corpo che l'ha inondata di sangue, e quel sangue ha sempre innanzi gli occhi. Il *Sogno d'un tramonto d'autunno* rappresenta la meretrice Pantea, che discende la Brenta, sul Bucintoro, in festa, con un giovinetto pazzamente innamorato e tra le manifestazioni di brama furente degli altri amanti, anzi di tutti gli spettatori delle navi che le fan corteo; mentre la dogaressa Gradeniga, alle cui braccia ella ha strappato il giovinetto, arde di gelosia e di odio selvaggio, e fa da una maga compiere un incanto per procurar la morte a Pantea. Tra gli uomini in delirio si accende una battaglia; alle navi si appicca il fuoco; e tutti s'inabissano, tra il fuoco e il sangue, vaporando dall'incendio il profumo delle essenze e dei legni odoriferi, e sul fragore della catastrofe sormontando le grida disperate d'invocazione: — Pantea! Pantea! — Nella *Parabola delle Vergini fatue e delle Vergini prudenti*, il D'Annunzio prende partito (com'è da aspettarsi) per quelle che sanno gioire, per le vergini fatue: nella *Parabola dell'uomo ricco e del povero Lazzaro*, prende partito per l'uomo ricco, voluttuoso, crudele, il quale, dall'inferno, può dire a Lazzaro, ch'è in paradiso e pur è costretto invidiarlo: « Ecco, l'occhio mio ha veduto tutte queste cose, l'orecchio mio le ha udite, la mia lingua le ha assaporate, le mie nari le hanno odorate, le mie mani le hanno palpite, tutta la mia carne ne ha preso gioia! ».

---

Maria, e Leonardo, l'amante incestuoso; e il fratello ucciderebbe Bianca Maria (l'arte ellenica) perchè il rivale possa amarla di amore puro! E le stesse maravigliose scoperte il critico fa nel *Sogno di un mattino di primavera* e nella *Gioconda* (vedi E. COCCIA, *Il pensiero critico di Francesco de Sanctis*, Napoli, 1899, pp. 103-108). Con questo sistema d'interpretazione, per l'appunto, il Marino scriveva le allegorie morali ai canti del suo *Adone*.

## IV.

Un piccolo gruppo di opere del D'Annunzio costituisce la sua *poesia civile*; e, in esso, le composizioni più notevoli sono le *Odi navali* e la *Canzone di Garibaldi*. Andrea Sperelli scrollava le spalle, infastidito, allo spettacolo della commozione popolare pel reggimento di soldati italiani, distrutto a Dogali: — Quattrocento bruti, morti brutalmente! — Il D'Annunzio, sotto il nuovo pretesto patriottico, è attratto e affascinato, in realtà, dalla guerra, o dal godimento ideale della guerra, anzi della strage. Pochi, forse, ricordano un opuscolo da lui pubblicato nel 1888: *L'armata d'Italia*, in cui discute, per l'appunto, l'amministrazione e l'ordinamento della marina da guerra italiana. Ed ivi, in mezzo ai dati statistici e ai ragionamenti tecnici e alle osservazioni sull'educazione che deve darsi ai marinai delle torpediniere, non sa trattenersi dal dire, rapito, pensando alla parte a questi assegnata in battaglia: « S'avvicineranno essi alla gran nave nemica sotto la grandine incessante delle mitragliatrici e dei cannoni a tiro continuo, capaci di dare più che seicento colpi al minuto con incredibile sicurezza. S'avvicineranno a quattrocento metri: a men di quattrocento, se sarà possibile. Lanceranno il primo siluro; lanceranno il secondo. E nessuna gioia umana eguaglierà la loro se potran vedere la mostruosa corazzata nemica inclinarsi in sul fianco, volgere al cielo le inutili bocche de' suoi cannoni da cento, e rapidamente scomparire, con le sue torri e con le sue batterie, in un gorgo smisurato! ». La stessa forma d'interessamento dette luogo alle *Odi navali*, con la celebrazione della nave da guerra, della torpediniera:

Naviglio d'acciaio, diritto veloce guizzante,  
bello come un'arme nuda,  
vivo palpitante  
come se il metallo un cuore terribile chiuda...

e col lamento pel prode Saint-Bon, che Morte doveva vedere, non volto cinereo affondato nel guanciaie, ma corpo procombente e versante fuor delle vene fiotti di sangue, sul ponte della nave ammiraglia. — Nella *Canzone di Garibaldi*, non c'è patria, non c'è popolo, non c'è libertà: niente di quel che costituisce la figura storica del popolano di Nizza, dal gran cuore. Ma c'è la guerra e c'è l'idillio. Le descrizioni degli eroi garibaldini, di Bixio, di Nullo, di Schiaf-

fino, sono meramente pittoresche, ossia fisiche. Una delle parti più splendide è la lotta sul Gianicolo, intorno a Villa Corsini:

luoghi già d'ozi, di piaceri  
di melodie e di magnificenze  
fuggitive, orti custoditi da cieche  
statue ed arrisi da fontane serene,  
trasfigurati subito in rossi inferni  
vertiginosi, chi dirà la bellezza  
che in voi s'alzò dalla ruina e stette  
su l'Urbe, come terribile astro a sera?

E pone sotto gli occhi i cadaveri dei combattenti accumulati a piè degli agrifogli, dei balaustri, delle statue, delle urne; il pendio diventato riviera di sangue, cupo bulicame di membra lacere; gl'incendii, le grida; i legionarii ansanti, arsi di sete e d'ira, armati di tronconi e di schegge, neri di fumo e di polvere; e l'incontro della fresca schiera giovanile del Medici, sopravveggnente, con le barelle dei feriti e dei moribondi, che ridono di riso non umano, e quelli che non possono ridere balenano dagli occhi e gettano le bende, scoprendo le membra tronche e le grandi ferite, ed uno scuote il moncherino come un aspersione sui nuovi arrivati.... L'idillio è dato dal ritirarsi di Garibaldi a Caprera, con solo un sacco di semente, nella pace campestre. Ma, forse, ho detto male *idillio*; l'idillio suppone una vita intima, che qui manca. Vi ha invece, vivacissima, la rappresentazione degli incidenti della vita rustica. Garibaldi, rientrato nella sua casetta:

s'accosta  
al bianco letto che dà i profondi sonni,  
ove il lin rude par che di sale odori  
(lavato in mare e torto su lo scoglio?).

Nella notte, si leva al lamento di un agnello e va in cerca del perduto tra i dirupi:

Ed ecco un che di bianco, un che di lieve  
nell'ombra, come una falda di neve  
intiepidita da una pena vivente....

Non vi sembra di toccar anche voi quell'essere vivo, là, nel freddo notturno della montagna? E non vi par di precipitarvi col povero animaletto intirizzito al caldo ed al ristoro del latte materno, subito che l'eroe lo riporta alla stalla?

Senza indugio il pastore apre  
la porta e cáuto depone al limitare  
di pietra il redo che, su le oblique zampe  
lanose, come un infante traballa,  
bela dal roseo muso, per l'ombra calda  
saltella in cerca della poppa gonfiata.

v.

Le ultime tre grandi opere del D'Annunzio sono il *Fuoco*, la *Francesca da Rimini* e le *Laudi*. Si è egli mutato, dopo tante e svariatissime influenze ed esperienze, e dopo tanto invocare e proclamare un rinnovellamento e una purificazione della sua arte? Non pare. Queste ultime sono, certamente, tra le sue opere più vigorose, che prendono posto accanto al *Trionfo della morte*, ben più importanti delle *Vergini delle rocce*, dei drammi, dei *sogni* e delle *parabole* degli anni intermedi; ma siamo sempre innanzi a un contrarsi e distendersi di nervi, più che a contrasti ed accordi di pensieri e di volontà, o a questi solo in quanto si traducono in quelli.

Nel *Fuoco*, il D'Annunzio immagina una relazione passionale tra un giovane poeta e una grande attrice, disperata di aver perduto fin l'ultimo vestigio della sua giovinezza e paurosa di ritrovarsi sola in un deserto cinereo. A quali studii e investigazioni egli sottopone il corpo di quella donna, « che pareva portare per lui nellè sue vesti raccolta e muta la frenesia delle moltitudini lontane, dalla cui bestialità compatta ella aveva sollevato il brivido fulmineo e divino dell'arte con un grido di passione o con uno schianto di dolore o con un silenzio di morte »; quel corpo nel quale « credeva scoprire i vestigi di tutte le voluttà e di tutti gli spasimi, non più giovane, ammolito da tutte le carezze e rimasto ancora sconosciuto per lui »! Desidera: « Ah, io ti possederò come in un'orgia vasta; io ti scrollerò come un fascio di tirsi; io scoterò nella tua carne esperta tutte le cose divine e mostruose che t'aggravano, e le cose compiute, e quelle in travaglio che crescono dentro di te, come in una stagione sacra ». Ma, soddisfatta la brama, il giovane si parte da lei all'alba, preso quasi da disgusto, avido di luce, di aria fresca, di moto, di gioventù. E non altro che un gioco di emozioni è nei capitoli, mirabili, del labirinto e della visita a Murano. Nel romanzo, sono, inoltre, sparse confessioni sulla sua vita intima di uomo e di artista, teorie sull'arte, disegni di opere future da scrivere e di teatri da fondare, ed impressioni reali e fantastiche della folla, di Venezia,

di una muta di cani di varia razza, ed altre ed altre. — La *Franческа* mal si paragona a quella di Dante, di cui il D'Annunzio non continua — e come potrebbe? — la concezione. Ognuno ricorda le fini osservazioni del De Sanctis sulla coscienza del *peccato*, che penetra tutto l'episodio dantesco, e sulla delicatezza, la gentilezza, il pudore, che la colpevole, la dannata, mette in ogni sua parola, pur facendo sentire la forza della passione, che ancor non l'abbandona. Ma il D'Annunzio ne ha cavato (la definizione è sua, nel *Commiato*) un « poema di sangue e di lussuria ». — Il primo volume delle *Laudi* descrive un viaggio verso l'Elladè sacra, e un ritorno a Roma; ma (salvochè in alcune intenzioni, le quali restano mere intenzioni) non ha nulla dei viaggi dell'anima di una *Divina Commedia*, o del *Pilgrim's Progress*. Viaggio per viaggio, si potrebbe paragonare piuttosto al poemetto del viaggio in Germania, al *Deutschland*, di Errico Heine. Se non che, dove l'Heine ha tanta fantasia satirica da sfogare, e tanti sentimenti ora teneri ora elevati da effondere, il D'Annunzio rivede gesti di statue elleniche e gesti di dèi, di eroi e di poeti antichi, aspetti di montagne deserte e di città ruinate, e fantastica ora su un'orrida vecchia serva di meretrice, che gli si muta a poco a poco nella figurazione dell'Elena greca caduta sempre più basso di amori in amori, ora sulle grida feroci dei vincitori e i lamenti inascoltati dei vinti, che sembrano uscire, in canto amebeo, dai campi di battaglia dell'Ellade. Egli ha vissuto, ormai, la vita di diecimila anime; può inneggiare alla *Diversità*, da lui amata e coltivata; il disgusto degli amori lascivi e furenti lo ha spinto ad amori più calmi coi miti, con la storia, con gli oggetti naturali. Quel sentimento *pànico*, che già, un tempo, si formò in Andrea Sperelli e in Giorgio Aurispa nelle loro crisi e convalescenze, è diventato uno stato più frequente, e quasi consueto, del suo spirito. La sua anima umana non vive che del suo sforzo perenne di effigiarsi su tutte le cose come un sigillo imperiale: non più su quelle sole che attiravano il suo ardore giovanile. Ed egli compone *laudi*, nelle quali loda tutte, tutte le cose, perchè di tutte ha saputo e sa farsi un godimento.

Allorchè, nella *Laus vitae*, dal pelago dove gli è apparsa la visione di Ulisse, il pensiero del poeta ricorre alle sorelle e alla madre lontane, che, nella casa paterna, dal tetto arguto di nidi, guardano forse verso l'Adriatico mare e favellano di lui, — egli acquista per un momento coscienza del contrasto tra le contemplazioni della sua arte e quelle pure immagini; ed esce in alcuni accenti dolcissimi, rari, se non gli unici forse dei suoi, nei quali tremi una diversa commozione, e non affettata o di reminiscenza letteraria:

Pur, se taluna di voi  
improvviso mirasse  
l'aspetto della mia  
Libertà, d'orror tremerebbe  
e di spavento, perduto  
credendo il fratello suo caro,  
per sempre perduto;  
nè più oserebbe toccarmi  
nè dirmi parola di pace.  
E bagnerebbe di pianto  
le incolpabili mani  
materne, alla misera donna  
pregando l'oblio del suo nato.  
E lo stranier che merca  
e froda al publico sole,  
il falso mendico che ostenta  
nel trivio l'ulcera immonda,  
il marinaio rissoso  
che batte il fanciullo e il vegliardo,  
parrebbero a quella men empia  
del caro fratello perduto!

Ma da questo momentaneo smarrimento, da questo pudore fuggevole, egli si rialza subito, volgendosi sicuro alla madre, che lo comprenderà:

Qual sono, per te sarò sacro,  
per te gloriosa in patire  
e resistere, o madre!  
E tu, che immota rimani  
a costringer nelle tue braccia  
come in ferrea zona la casa  
fenduta dai fulmini, il soffio  
dell'immenso mondo  
in me sentirai vorticoso  
senza terrore, e tutto  
saprai.....;

col giusto orgoglio dell'artista, che si sente immacolato, perchè rispecchia anche l'impurità della vita nella purità dell'arte.

*continua.*

BENEDETTO CROCE.