

Alfredo Sgroi

Università di Catania

“PER LA PIÙ BELLA ITALIA”: D’ANNUNZIO E IL MITO DELLA RINASCENZA LATINA

La metamorfosi di d’Annunzio, prima scandaloso esteta e sacerdote laico del mito dell’arte, quindi cantore *engagé* della grandezza d’Italia e poeta-vate, comincia a profilarsi negli anni successivi alla dorata stagione “bizantina”, celebrata nel *Piacere* (1888), e dunque ben prima della fase tumultuosa coincidente con le note azioni militari e politiche negli anni della Grande Guerra. Bruciate le scorie di certo estetismo privo di sfumature politiche; trascorsi inquietamente passando da una maschera all’altra i primi anni, saggiando di volta in volta i codici veristi (nelle novelle) o i moduli russi, passando per inquiete sperimentazioni proto-simboliste, lo scrittore vira bruscamente nella direzione di un’arte sempre raffinata ed antagonista rispetto al grigiore dell’umbertina società borghese, ed al contempo orientata a raccogliere il testimone, anche ideologico, dell’amato-odiato Carducci¹.

Si può dire che la stagione creativa più importante, la cui parabola si svolge all’insegna del doppio binario della deprecazione delle miserie della disprezzata “italietta” del tempo, da una parte, dell’ansiosa attesa messianica di un fantomatico rinnovatore delle energie sopite della “stirpe”, dall’altra, si colloca cronologicamente tra gli anni Novanta dell’Ottocento l’inizio del Novecento. Per poi imboccare la via del nazionalismo aggressivo che nella prova del fuoco della

¹ Su questo tema indugia ANDREOLI A. (2004), *D’Annunzio*, Il Mulino, Bologna. Sulla scia di Carducci il giovanissimo d’Annunzio scriveva nel 1879 versi frementi per celebrare le “pugne e i trionfi antichi” di Roma, con l’avvento dei “di novelli” per l’Italia. La presenza ingombrante di Carducci peserà a lungo sull’aspirante poeta-vate.

Grande guerra conoscerà la sua più alta traduzione pratica. In principio c'è dunque l'ingresso da protagonista nel vivace ambiente che si forma intorno al "Convito" di de Bosis. E, ancora prima, l'apprendistato wagneriano e nicciano, maturato soprattutto a Napoli, in quel 1892 che segna notoriamente l'impatto decisivo con la filosofia di Nietzsche, e che altre stratificazioni ideologiche innesterà nella produzione letteraria dannunziana *fin de siècle*.

La metamorfosi di cui si diceva si sborza e chiarisce dunque proprio nel triennio in cui lo scrittore realizza la composizione del più "politico" dei suoi romanzi di questa stagione creativa: *Le vergini delle rocce* (tra il 1892 e il 1895). Essa si completa poi idealmente nella progettualità estetico-politica espressa nel romanzo *Il Fuoco* (1900) e nei peana patriottici che innervano in particolare i versi di *Elettra* (1904). E', questa, la fase forse più feconda dell'arte dannunziana, caratterizzata da quel groviglio di estetismo e propaganda politica su cui si basa il progetto della "rinascenza latina"², secondo la definizione resa famosa dall'articolo di de Vogüé (1895) apparso sulla "Revue des Deux Mondes", di cui lo stesso d'Annunzio si dichiara orgogliosamente profeta ed araldo, e nella quale la saldatura tra la celebrazione della romanità e il progetto di palingenesi della moderna civiltà europea costituisce il principale snodo. Il poeta guarda cioè al passato eroico ed artistico di Roma, passando per il Rinascimento, in vista di un futuro segnato dal risorgere dei positivi valori aristocratici (artistici e politici) espressi dalla stessa romanità, travalicando il presente segnato dal grigiore democratico e borghese. Il che deve avvenire, secondo d'Annunzio, riservando all'Italia, in quanto naturale culla della civiltà latina, e a se stesso in quanto campione della "rinascenza latina", il compito di guidare questo processo di rigenerazione. Perché soltanto riportando alla luce le antiche glorie di Roma (e del Rinascimento) sarà possibile guarire da quella malattia della decadenza che ammorba la modernità occidentale.

Passato e futuro debbono dunque essere inestricabilmente uniti. E per superare l'errore del tempo, in una visione della storia che considera l'avvento del razionalismo cristiano-borghese utilitarista e democratico non un fattore di progresso, ma viceversa la sorgente di tutte le degenerazioni, il ruolo del poeta-vate celebratore della romanità e del nuovo culto degli eroi torna ad essere cruciale³.

² Menzionato nella *Nota sul "Rinascimento latino"*, apparsa su "Il Convito" nel numero di febbraio del 1895, firmata da De Bosis. L'autore pare sia stato invece lo stesso d'Annunzio. Si leggano in proposito gli *Scritti giornalistici*. Del mito della "rinascenza" lo scrittore parla pure in una lettera inviata a Emilio Treves il 5 gennaio 1895.

³ Fondamentale in questo senso la lezione del Carlyle autore del saggio *Gli eroi*. Secondo la MARABINI MOEVES M.T. (1976), *G. D'annunzio e le estetiche di fine secolo*, Japadre, L'Aquila, d'Annunzio conobbe l'opera di Carlyle attraverso la mediazione di Angelo Conti. Al Vittoriale

Tale è dunque la cornice ideale entro cui si colloca il progetto palingenetico dell’*alter ego* dannunziano Claudio Cantelmo, protagonista di *Le vergini delle rocce*. Attraverso il suo personaggio lo scrittore ribadisce la dicotomia su cui si fonda la sua concezione etico-politica: da un lato c’è una *pars destruens*, consistente nell’aspra critica del sistema di valori su cui si fonda la moderna società borghese; dall’altro una *pars costruens*, incarnata nel progetto (abortito) di generare il nuovo “re di Roma”, ossia di preparare l’avvento della “rinascenza latina” e il ripristino dei valori “aristocratici”.

L’arte, in questo contesto, resta per d’Annunzio il mezzo più efficace per distaccarsi dalla grigia realtà oltre la quale non vi è nessun approdo metafisico e alcuna redenzione possibile: per questo motivo gli eroi dannunziani, dalla fisionomia spesso innervata da una struggente malinconia che si insinua nelle pieghe del roboante e velleitario superomismo, non aspirano ad alcun riscatto ultraterreno, e sono quindi lontanissimi dalla disprezzata morale evangelica. Per loro tutto si gioca nella dimensione dell’immanenza, entro quella sfera pratico-politica nella quale l’affermazione dell’individuo passa preferibilmente per la sua eccezionale connotazione di eroe-artista.

Ne *Le vergini delle rocce* il primo annuncio di tale concezione si presenta all’interno del *Libro primo*, in cui lo scrittore formula una critica corrosiva del presente, immiserito dal trionfo della grigia civiltà borghese subentrata alla dorata civiltà aristocratica, del tutto inadeguata ad indirizzare l’Italia verso quella grandezza vagheggiata dai protagonisti del processo risorgimentale. L’invettiva anti-borghese di d’Annunzio presente nel romanzo del 1895 è comunque in gran parte frutto di una rielaborazione de coevo articolo *La bestia elettiva*⁴. Partendo da esso l’autore chiarisce che per risollevare le virtù della stirpe latina ci si deve porre in una posizione di radicale antagonismo rispetto alla realtà odierna, nella quale per i “valori eroici” non vi è alcuna possibilità di affermazione. E’ proprio all’interno di questo contesto che si colloca l’amara constatazione del disfaccimento della classe aristocratica e dei suoi alti valori morali nella società contem-

è conservata una copia in traduzione francese: *Les heros*, (Paris, Armand Colin, 1888). Il testo presenta numerosi segni di lettura e alcune note autografe.

⁴ Non deve essere dimenticato però che tali posizioni si affermarono già nell’ambito del bizantinismo romano nel corso degli anni Ottanta. Esiste comunque una complessa stratificazione delle diverse componenti culturali ed ideologiche, anche contraddittorie, che si saldano nella *Weltanschauung* di Claudio Cantelmo (e di d’Annunzio): dalle posizioni di Nietzsche e Schopenhauer a quelle di un Barrés o di un de Vogüé. Il 10 luglio del 1895 l’autore scrive a Treves: “Penso che la parte politica delle *Vergini* non potrà non avere qualche effetto sul volgo. Vi sono parole incise con mano assai fiera”.

poranea. Questo processo di decadenza è illustrato simbolicamente nel romanzo in quelle sequenze narrative nelle quali lo scrittore si sofferma sul “crepuscolo dei re”, individuando alcuni personaggi emblematici, la cui parabola esistenziale rappresenta in modo esemplare il percorso discendente dell’aristocrazia, che ha sancito il trionfo dei nuovi “barbari” dediti unicamente agli affari, ed ostili ad ogni culto della bellezza e ad ogni ideale aristocratico di “vita ascendente”⁵. Ma Roma, pur profanata dal saccheggio, resta comunque la “Madre” delle nazioni, dal cui seno soltanto può scaturire il riscatto della civiltà occidentale mediante il recupero degli antichi valori “vitalistici” celebrati dal paganesimo. A questo assunto ideologico il Vate resterà costantemente fedele.

La concezione dannunziana è inquadrabile nel particolare clima ideologico alimentato dal mito della “renaissance latine”, affermatosi in Francia negli anni successivi al 1870 e diffusosi in Italia nello scorcio finale dell’Ottocento, dal poeta declinato però in modo comunque originale. Nel senso che quello che era un progetto eminentemente politico-ideologico si qualifica in d’Annunzio soprattutto come una pulsione innovativa fondata su una visione del mondo essenzialmente estetizzante. Lo conferma chiaramente quanto si legge nel *Proemio* al “Convito”, là dove d’Annunzio (1895) auspica: “questo nostro *Convito* possa raccogliere un vivo fascio di energie militanti le quali valgano a salvare qualche cosa bella e ideale dalla torbida onda di volgarità che ricopre ormai tutta la terra privilegiata dove Leonardo creò le sue donne imperiose e Michelangelo i suoi eroi indomabili”⁶.

La “rinascenza latina” ha bisogno di padri nobili da cui attingere esempi. Alcune figure, come quella di Leonardo, diventano in questo senso fondamentali poiché assurgono a paradigma della sopita grandezza italiana.

Già nel 1888, nella prefazione-dedica a *Il piacere*, d’Annunzio non a caso faceva esplicitamente riferimento proprio alla lezione di Leonardo da Vinci, lasciando intendere che essa era stata da lui assimilata in una fase ancora più precoce. Nello stesso romanzo Elena Muti è rappresentata come una figura ambigua e fatale, enigmatica e inquietante come la *Monna Lisa* leonardesca⁷. D’Annunzio cercava in effetti di accreditare la sua immagine di devoto seguace ed erede di Leonardo, dedito alla contemplazione delle sue tele e alla lettura dei suoi scritti

⁵ Il termine “barbaro” viene utilizzato da d’Annunzio per indicare spregiativamente la nuova classe borghese nell’articolo del 31 agosto- 1 settembre 1892 *Il bisogno del sogno*, pubblicato su “Il Mattino”.

⁶ D’ANNUNZIO G., *Scritti giornalistici 1889-1938...*, pp. 283-286.

⁷ Sulle suggestioni leonardesche presenti nel romanzo si sofferma Migliore (1994).

allo scopo di trarvi l’ispirazione per la composizione delle sue opere narrative e poetiche. Così l’impronta leonardesca si rintraccia anche nella raccolta *La Chimera* (1890), in cui è compresa *Gorgon*⁸, nella quale campeggia il ritratto inquietante di una bellezza femminile medusea, costruito mediante un formulario tipicamente leonardesco. La personalità polimorfa di Leonardo, pionieristico emblema dell’artista moderno e campione di quella tensione verso la “totalità” che caratterizzò il Rinascimento, evidentemente incarnava già un modello irrinunciabile per l’artista votato al riscatto della nazione; modello destinato a saldarsi da lì a poco con la filosofia di Nietzsche e con le ventate nazionaliste-*revanchiste* francesi, fino a dare vita ad una omogenea e in parte nuova visione dell’identità nazionale.

Nel gennaio del 1893, sempre riferendosi a Leonardo, d’Annunzio aggiunge: “è [...] un uomo meraviglioso, forse il più alto esemplare della razza umana su la terra, nel quale la vita si rivelò completa con l’armonia piena delle sue diverse potenze, Leonardo da Vinci, studiando l’acqua e cercando le leggi che governano i movimenti, trovò nelle liquide ondulazioni la linea del sorriso femminile”⁹. Tanto basta per fare di Leonardo il primo perno ideale sul quale incardinare il vagheggiato riscatto dell’Italia. Il secondo è rappresentato dal mito della Romanità.

Ripristinare il culto del Bello e i fasti imperiali, passando per lo scandaglio della grandezza passata, è d’altra parte operazione propedeutica all’avvento di una nuova civiltà “aristocratica”. Da questa convinzione scaturisce la vagheggiata alleanza tra intellettuali ed aristocratici in funzione antiborghese, dalla quale potrà finalmente nascere una nuova stirpe di Eroi-esteti. Ma in attesa che questo sogno diventi realtà un “vento di barbarie”¹⁰, metafora dell’imperversare della squallida *Weltanschauung* egualitaria, ossia democratico-borghese, soffia impetuoso su Roma (e sull’Italia). La città eterna viene perciò rappresentata come il simbolo dell’attuale decadenza della nazione. In essa scorrazzano indisturbati coloro che d’Annunzio ribattezza sprezzantemente come i “nuovi barbari”: banchieri, speculatori, affaristi senza scrupoli, *parvenus* arricchiti che non possono celare le loro origini ignobili con i segni esteriori del nuovo fasto; deturpatori dell’antica bellezza di Roma e cancro da estirpare per spianare la strada all’avvento della

⁸ Dapprima pubblicata il 23 agosto del 1885 sulla “Cronaca Bizantina” con il titolo *Il paradiso perduto*, confluisce nella raccolta nel 1886.

⁹ L’articolo di d’Annunzio (1893) si intitola *Una tendenza*.

¹⁰ L’espressione è ripresa dall’articolo dannunziano pubblicato su “La Tribuna” il 7 giugno del 1893 e intitolato *Preambolo*.

nuova Italia. Perché proprio da Roma deve partire il generale riscatto della “stirpe” e l’avvento della nuova civiltà latina, che dovrà sorgere sulle ceneri del defunto parlamentarismo, ovvero l’infezione che ha contaminato e corrotto l’Italia post-risorgimentale.

Questa posizione ideologica rappresenta in realtà la spia di uno stato d’animo ampiamente diffuso tra gli intellettuali e gli artisti *fin de siècle*, molto inquieti di fronte alle tumultuose trasformazioni della società di massa, che vanno nella direzione di una crepuscolare decadenza egualitaria ed utilitaristica. Per loro, come per d’Annunzio, che si mostra sempre sensibile e pronto percettore delle novità, occorre imprimere una vigorosa virata al corso della storia. Tale compito non poteva che essere assunto dal poeta-vate (d’Annunzio medesimo), il quale sa coniugare il ripristino dei valori estetici della classicità e del rinascimento con quelli, moderni, del nazionalismo. Spetta insomma agli intellettuali “sostenere militarmente la causa dell’Intelligenza contro i barbari”. Ed in particolare agli intellettuali italiani, chiamati ad uscire dalla comoda torre d’avorio in cui spesso si rifugiano per scendere come novelli profeti tra il popolo, e propagare il verbo della “rinascenza latina” anche a costo di contaminarsi assumendo un ruolo politico. Perciò d’Annunzio non esita nel 1897 ad entrare direttamente nell’agone come candidato della destra. E ad innervare le sue opere di questi anni di espliciti richiami all’urgenza del dibattito politico.

Si inquadra in questo stesso contesto- frutto di un complesso coacervo di frustrazioni personali, di delusione storica, di astiose ricerche di compensazioni- l’invettiva contro gli esiti mediocri del Risorgimento italiano, condivisa da un’intera generazione di intellettuali post risorgimentali (si pensi al Pirandello de *I vecchi e i giovani*).

La furia iconoclasta della corrosiva critica contro lo stesso tradimento del Risorgimento italiano sembra lambire perfino il grande mito garibaldino, (“Primieramente... in Roma ho appreso questo: ‘Il naviglio dei Mille salpò da Quarto sol per ottenere che l’arte del baratto fosse protetta dallo Stato’...”)¹¹.

La monarchia Sabauda, che pure aveva suscitato tante speranze nello scrittore, si è rivelata incapace di collocarsi alla guida del movimento che deve realizzare la “rinascenza latina”. Proprio per questo motivo il testimone deve passare agli uomini “intellettuali”, e quindi all’uomo “nuovo”, epifania nazionale del nicciano *Uebermensch*, così definito secondo una terminologia destinata a grande fortuna in epoca fascista, in grado di coniugare raffinatezza intellettuale e vigore eroico.

¹¹ Si legga d’Annunzio (1895).

Non, dunque, come Andrea Sperelli esteta sdegnosamente alieno dall’azione pratica e refrattario al contatto con le masse, ma viceversa uomo d’azione e gagliardo dominatore del popolo.

È sempre in funzione della nuova consapevolezza della necessità del nesso pensiero-azione che matura nel medesimo arco temporale la decisione dannunziana di saggiare la via del teatro, in quanto arte che, adeguatamente riformata, può meglio delle altre comunicare alle masse proprio il verbo del profeta della “rinascenza latina”. Comincia così quel percorso che, partendo dai languori dei “*Sogni*” e dall’onorica discesa nelle viscere dell’antichità classica (*La città morta*), approda infine alla stagione dei proclami ideologici affidati alle tragedie *La Gloria* (1899) e *Più che l’amore* (1906), manifesto della “Terza Roma”, nonché alla sistemazione teorica e *a posteriori* dipanata nella progettualità del *Fuoco*¹². Il tutto, come una sorta di preludio ai veri e propri inni poetici dedicati all’edificazione della “più bella Italia”, che nelle *Laudi*, ed in particolare nella già ricordata *Elettra*, conoscono il momento più solenne ed ideologicamente incisivo.

Il protagonista della tragedia *La gloria*, ad esempio, è l’ennesima declinazione del superuomo mancato. A Ruggero Flamma (interpretato dal grande attore Ermete Zacconi), si affianca l’altrettanto consueta *femme fatale*: la seducente Comnena (impersonata da Eleonora Duse). I cinque atti della *pièce* si trascinano però troppo stancamente lungo una parabola intralciata dalle eccessive preoccupazioni ideologiche, nella quale viene ricostruito l’abortito tentativo rivoluzionario condotto da Ruggero Flamma contro l’anziano dittatore Cesare Bronte. Non è qui la sede per discutere se nella tumultuosa caduta di quest’ultimo, a cui comunque si sovrappone lo scacco finale del suo successore, anch’egli passivo succubo della conturbante sensualità della Comnena, si alluda effettivamente alla contemporanea eclissi del potere crispino. O, viceversa, se la vera protagonista dell’opera sia proprio la donna, raffigurata nei soliti panni della vorace nemica che vampirizza l’uomo e ne paralizza le capacità d’azione¹³. Ciò che conta è altro: sono, ai fini del nostro discorso, proprio quella antiteatrali e violente invettive che vengono rivolte a più riprese contro il putrido mondo dei “vecchi”, dominato dagli intrighi di palazzo e dall’angustia della *Realpolitik*. Intrighi e miserie che strozzano ogni tentativo di risollevarlo la “forza latina”. Perciò, si legge nella seconda scena del primo atto, è ancora “tempo di distruggere”. Ossia di abbattere l’odiata genia dei “falsi liberatori” (i borghesi del Risorgimento) per spianare la strada alla “giovine

¹² Senza dimenticare *La nave* (1905).

¹³ Una suggestiva lettura della tragedia è proposta in ARTIOLI U. (1995), *Il combattimento invisibile*, Laterza, Bari.

anima nazionale”, che può risorgere in futuro soltanto grazie all’avvento di “nuovi liberatori”. Tocca a Giordano Fauro proclamare profeticamente che “l’uomo nuovo non è ancora nato”, e che dunque ci si trova in mezzo al guado, al centro di una “bufera” rivoluzionaria che deve spazzare il vecchio sistema ed avviare “il Rinascimento latino”, fuggendo definitivamente “l’ombra perfida di Bisanzio su la Terza Roma”.

Se Cesare Bronte è veramente la trasfigurazione di Crispi, è evidente che la sua caduta non solo non ha nulla di grandioso (viene perfidamente avvelenato dalla Comnena), ma soprattutto non è affatto foriera di quel cambiamento epocale profetizzato da Fauro e clamorosamente tradito da Ruggero Flamma. Evidentemente, sembra voler dire l’autore, ci vuole ben altro: occorre una radicale rigenerazione che passa per l’avvento di un eroe-esteta, audace agitatore e trascinate oratore, il quale, a differenza di Flamma, non ha orrore delle masse, ma le sa invece pienamente dominare. E che mediante la potenza del “verbo” riesce ad incarnare compiutamente “l’uomo nuovo”, che solo può realizzare il riscatto di Roma e dell’Italia. È però significativo che la vicenda dell’aspirante eroe declini fatalmente verso lo scacco finale. La verità è che dal fascino torbido della decadenza e della dissoluzione l’immaginario dannunziano non riesce ad emanciparsi; ed anzi, l’autore dà il meglio di sé proprio perpetuando nelle sue opere la rabbiosa rappresentazione dell’insanabile contraddizione tra le aspirazioni palingenetiche del nuovo “aristocrate” e la dura legge del principio di realtà. Allora non resta altro da fare che continuare a coltivare grandi sogni per il futuro e ispirate celebrazioni del passato, scavalcando il detestabile presente, troppo angusto per non ridursi a semplice bersaglio della corrosiva polemica antiborghese. E così nasce anche la grande utopia del teatro per le masse che Stelio Effrena- ennesima maschera dell’autore- nel *Fuoco* annuncia a beneficio dei suoi adoranti discepoli, ma guarda caso sullo sfondo di una Venezia in disfacimento, tra languori sensuali ed epifanie mortuarie (la morte di Wagner, ad esempio), senza alcun bagliore autentico di vita.

Significativamente, il progettato teatro per le masse da costruire a Roma sul Gianicolo, versione italiana e nazionale della Bayreuth germanica e wagneriana, non potrà mai vedere la luce¹⁴. Ed anche Stelio uscirà malinconicamente di scena come uno sconfitto, o se si preferisce un inetto che brucia in orgasmi furenti l’amore declinante per l’ormai anziana e sterile Foscarina (la Duse), senza potere

¹⁴ Il progetto in questione viene illustrato da Stelio Effrena nel corso del colloquio iniziale con Daniele Glauro. Questo il passo: “Bayreuth!- interrompe il Principe Hoditz. – No; il Granicolo, gridò Stelio Effrena uscendo all’improvviso dal suo silenzio vertiginoso- un colle romano. Non il legno e il mattone dell’Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo.”

intrecciare il rivitalizzante sodalizio estetico-erotico con la giovane Donatella Arvale. Nel romanzo d’Annunzio non intende affatto ripercorrere semplicemente le tappe della sua nota *liaison* con “la divina”; il suo obiettivo è invece quello di declinare la relazione erotica al centro del *plot* in senso simbolico (e “Simbolista”), facendone cioè l’emblema di un’esemplare evoluzione della sua raffinata sensibilità artistica. La “conquista” della donna da parte del protagonista, infatti, simboleggia la preminenza dello scrittore (e del drammaturgo) sull’attrice. L’artista-seduttore, cioè, deve diventare il demiurgo che con la forza divina della parola concepisce e guida il processo creativo, esattamente come quello politico. La seduzione erotica si intreccia così in maniera inestricabile con quella “spirituale”: Stelio deve dominare la Foscarina in quanto donna e in quanto attrice. Lo stesso, in prospettiva, deve fare nei confronti della cantante Donatella Arvale, anche per procreare finalmente quell’agognato erede che la Foscarina non gli può dare. Ma, soprattutto, deve imporsi sulla massa, destinata ad essere asservita al suo disegno estetico e politico.

In realtà, Stelio riesce soltanto a realizzare compiutamente la fuga nella dimensione a-storica e sovra-temporale nel mito, mentre il suo tentativo di dominare con la parola “il mostro occhiuto”, ovvero la Chimera che rappresenta la massa, magari mediante la ritualità drammatica, non ha alcuna possibilità reale di sbocco¹⁵. Lo stesso “fuoco” dell’arte, cui allude il titolo, non basta a purificare la putredine che ammorbida la realtà. Né il protagonista, come l’autore, altro sa fare che imbastire affascinanti menzogne lontane dalla vita reale.

Al di là dei proclami, dunque, ciò che resta è soltanto l’accesa esaltazione delle glorie patrie, additate come esempi da imitare per la nuova stirpe eroica chiamata a rianimare le “virtù attive del popolo italiano.” E’ in questo contesto medesimo orizzonte ideologico che si colloca la raccolta *Elettra*, divisa in due sezioni: da un parte si leggono le composizioni dedicate all’“esaltazione degli eroi”, con cui il poeta accoglie l’eredità di Carducci e si accredita come nuovo Vate della giovane nazione italiana; dall’altra la serie delle “città del silenzio”. E’ dunque nella prima parte che vengono ospitate alcune delle più significative, e ridondanti, odi civili composte a cavallo del 1900. Anzitutto l’appassionata canzone *A Dante* (1899), nella quale il poeta fiorentino, già presenza pregnante ne *Le vergini delle rocce*, assume al ruolo di ispirato profeta dei destini della “Italia bella”. O, ancora, *Al Re giovine* (1900), scritta a ridosso del drammatico

¹⁵ Lucide notazioni sul romanzo si leggono nel saggio di CATALANO E. (2004), *Il carro di Tespi e la barca d’Acheronte*, Laterza, Bari.

regicidio di fine secolo, nella quale si invita il nuovo sovrano Vittorio Emanuele III a porsi alla guida del riscatto dell'Italia.

Tonalità più dolenti si leggono invece nella struggente poesia dedicata ai marinai morti in Cina. Senza tuttavia trascurare il momento più solenne del Risorgimento, ovvero la presa di Roma, rievocata nell'appassionata ode *A Roma* (1900), in cui la storia dell'Urbe appare dominata da un superiore disegno salvifico, giacché è destino fatale che la città divenga ancora una volta ciò che fu nel glorioso passato imperiale, ossia il faro dell'umanità: "O Roma, o Roma, in te sola, \ nel cerchio delle tue sette cime, \ le discordi miriadi umane \ troveranno ancora l'ampia e sublime \ unità. Darai tu il novo pane \ dicendo la nuova parola".

Il sogno imperiale stride però con l'attuale condizione italiana, giacché la Patria appena riunificata resta ancora prona di fronte alle altre nazioni europee, come truceamente rimarca la chiusa di *A uno dei Mille* (1900): "La terza Italia si distende sotto \ ogni bertone come una bagascia \ E Roma all'ombra delle querci sacre \ pascola i porci".

Tali composizioni dannunziane erano sovente destinate alla lettura pubblica, affidata allo stesso autore, che in questa maniera tendeva ad accentuare quella componente oratoria che ormai era prevalente nella sua sempre più intesa attività politica. Ciò spiega perché lo stesso lessico di queste opere appare intessuto di formule rituali, spesso attinte dal linguaggio liturgico, e connotato dall'insistenza di certi *Leitmotiven*, la cui iterazione, quasi a farne degli *slogan*, doveva giovare a coinvolgere emotivamente l'uditorio (più che il lettore) a cui il poeta si rivolgeva nelle sue appassionate *performances* oratorie. In questo senso si può ribadire che proprio a cavallo del 1900 l'osmosi tra arte ed impegno civile, nella direzione di un acceso nazionalismo, era ormai il tratto dominante della produzione artistica dannunziana.

Per molti versi il culmine di questa attività è rappresentato dalla nota celebrazione del mito di Garibaldi in *La notte di Caprera* (1901), al quale non a caso d'Annunzio dedica la bellezza di oltre mille versi, dando vita ad un vero e proprio poema epico concentrato sulla figura dell'eroe risorgimentale, ritratto nel momento della rievocazione della sua straordinaria parabola esistenziale, che coincide con quella del Risorgimento della Patria. La stessa scelta stilistica, basata sull'unione del quinario e del settenario per costruire una versificazione aritmicamente rallentata, echeggiante volutamente quella, popolare, delle antiche *Chansons de geste*, serve a connotare la composizione in senso spiccatamente politico-ideologico, nella direzione di una mitologia risorgimentale della quale il poeta vuole essere laico sacerdote e guida suprema.

Anche la morte di Giuseppe Verdi (27 gennaio del 1901) offre l’occasione per celebrare in una infiammata lettura pubblica un altro carismatico esponente dell’epica risorgimentale. La canzone *In morte di Giuseppe Verdi* viene infatti letta il 27 febbraio dello stesso anno nell’Aula Magna dell’Istituto Fiorentino di Studi Superiori. Ormai il poeta-oratore è diventato uno scaltrito trascinatore dell’uditorio. Superati gli impacci e le ansie che ancora angustiavano il suo *alter ego* Stelio Effrena, può perciò sempre più disinvoltamente indossare i panni, un poco istrionici, del profetico predicatore dei nuovi destini della Patria. Salvo essere costretto a lasciare precipitosamente l’Italia a causa dei tanti debiti contratti e a rifugiarsi in Francia, prima del plateale ritorno in patria, appena in tempo per porsi alla guida del movimento interventista al tempo della Grande Guerra. Occasione, questa, molto propizia per tornare ad indossare i panni ormai congeniale del cantore del riscatto dell’Italia.

La centralità del tema della “rinascenza latina” resta al centro dell’immaginario ideologico e poetico dannunziano anche in questa fase cruciale, per essere poi riconfermata anche nelle opere più tarde dell’autore. Basti menzionare l’*Ode pour la résurrection latine* collocata in apertura del quinto libro dei *Canti della guerra latina* (1914–1918). È questo, l’estremo canto del cigno del poeta, destinato malinconicamente all’eclissi come figura politica, soppiantato da un ben più scaltro Mussolini, e a rimanere intrappolato nella gabbia dorata del Vittoriale.

Summary

“FOR THE MOST BEAUTIFUL ITALIAN” D’ANNUNZIO AND THE MYTH OF LATIN RENAISSANCE

The theme of this work is: “*D’Annunzio and the myth of Renaissance latine*”. The essay lets us see the course the poet followed, from the first esthetic experiences to a literary production called *engage* from a political point of view. It refers to those poetic and narrative works where d’Annunzio celebrates the myths of the “Risorgimento” (Garibaldi, Vittorio Emanuele) and prophesies the reborn of the imperial grandeur, based on the creation of the “third Rome”.

Streszczenie

Niniejszy esej zatytułowany *Dla najpiękniejszych Włoch: D'Annunzio a mit odrodzenia Rzymu*, pozwala zapoznać współczesnego czytelnika z artystyczną stroną utworów lirycznych włoskiego pisarza, zaangażowanego polityka i poety pochodzącego z Abrucji; przegląd wybranych utworów koncentruje się na percepcji dzieła literackiego i podkreśla jego estetyczny walor. Szczegółowej analizie zostają poddane utwory poetyckie i prozatorskie, w których D'Annunzio gloryfikuje mit epoki *risorgimento* – *romantyzmu*, a w szczególności poszczególnych osób, jak: Garibaldi, Cavour, czy Vittorio Emanuele, oraz przepowiada odrodzenie się nowego imperium i powstanie „trzeciego Rzymu”.

Słowa kluczowe: D'Annunzio, *risorgimento*, romantyzm włoski. Garibaldi, Cavour, mit odrodzenia Rzymu.