

Gabriele d'Annunzio

LE VERGINI  
DELLE ROCCE



EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE  
DI GABRIELE D'ANNUNZIO



EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE  
DI GABRIELE D'ANNUNZIO

## Le vergini delle rocce



Gabriele d'Annunzio

LE VERGINI  
DELLE ROCCE

edizione critica a cura di  
Nicola Di Nino

---

IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI

Questo volume è stato pubblicato  
con il contributo del  
Comitato per l'Edizione Nazionale  
delle Opere di Gabriele d'Annunzio

ISBN 9788889320051  
© 2021 Il Vittoriale degli Italiani

# INTRODUZIONE





## Abbreviazioni bibliografiche

HÉRELLE: *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Rocco Carabba, 2004.

PROSE: G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, 2 voll.

SCRITTI: G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996 (vol. 1 1882-1888) e 2003 (vol. 2 1889-1938).

TREVES: *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1999.



## La vicenda creativa

In un'intervista a Giulio Piccini, Gabriele d'Annunzio indicava l'estate come il periodo prediletto per la scrittura: «L'estate è, per me, la stagione più propizia al lavoro. Tutti i miei lavori furono scritti nel dolce tempo».<sup>1</sup> Affermazione che si adatta perfettamente alle *Vergini delle rocce* la cui stagione compositiva cominciò nell'estate del 1894 e si concluse in quella successiva. L'autore, stabilitosi nel villino Mammarella sui lidi di Francavilla al Mare da cui si allontanò solo per qualche breve viaggio, si dedicò completamente al lavoro creativo e i progressi erano comunicati all'editore Emilio Treves e al traduttore francese Georges Hérelle. Grazie a questi carteggi possiamo ricostruire la gestazione mentale, la preistoria progettuale e la vicenda elaborativa del romanzo delle *Vergini*.

D'Annunzio cominciò a stendere il nuovo romanzo ai primi di giugno del 1894, un'indicazione cronologica che possiamo fissare con una certa sicurezza grazie alla missiva scritta il 4 giugno a Treves nella quale annunciava l'imminente avvio della scrittura, il provvisorio titolo del volume ed una presunta data di consegna: «Ieri preparai la carta per il nuovo romanzo e scrissi: *Capitolo I*. Il romanzo s'intitolerà probabilmente *Cor Cordium*. E sarà molto *empoignant*. Spero di averlo finito per ottobre. Sarà di mole mediana».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> L'intervista a Jarro, pseudonimo di Giulio Piccini, uscì col titolo *Confessioni di Gabriele D'Annunzio a Jarro* su «La Nazione» il 15 luglio 1914 ma è forse antecedente. Ora in *Interviste a D'Annunzio*, a cura di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, pp. 286-289 (la cit. è a p. 289).

<sup>2</sup> TREVES, lettera del 4 giugno 1894, p. 133.

## INTRODUZIONE

Nei giorni seguenti, quasi con le medesime parole, d'Annunzio dava la stessa notizia a Hérèlle: «Qui è la grande estate. Jeri feci il mio primo bagno di mare. E jeri scrissi in cima ad una pagina bianca *Capitolo I*, per cominciare il nuovo romanzo che sarà intitolato forse *Cor Cordium*». <sup>3</sup>

La scrittura, almeno agli inizi, procedette speditamente per poi rallentare nel luglio come spiegò a Treves: «Il lavoro nuovo procede ora con qualche lentezza, perché ho alcuni ospiti. Ma voi avete già letto il *primo capitolo*!». È anche plausibile che d'Annunzio fosse distratto dalle crescenti gelosie e nevrosi di Maria Gravina, cui era legato dal 1894, infatti negli stessi giorni confidava ad Hérèlle di sentirsi «molto infelice, e stanco di soffrire». <sup>4</sup>

Intanto, nel mese di agosto, Treves espresse all'autore la propria contrarietà per il titolo latino che avrebbe potuto scoraggiare il lettore. D'Annunzio, consapevole dell'acume editoriale del milanese, accettò il consiglio senza discutere: «Il romanzo, a cui lavoro, è intitolato – credo, definitivamente – *Le tre principesse*. Ho abolito, per voi, il titolo latino. Il nuovo titolo mi sembra, nel tempo medesimo, poetico e attraente». <sup>5</sup>

Questa scelta, che risultava più efficace della prima nell'indicare il soggetto del romanzo, fu però subito ripensata da d'Annunzio in quanto il titolo poteva indurre i lettori alla reminiscenza di un libro di Maurice Maeterlinck:

<sup>3</sup> HÉRELLE, lettera del 6 giugno 1894, p. 189.

<sup>4</sup> Ivi, lettera del 30 luglio 1894, p. 210. D'Annunzio aveva conosciuto la contessa siciliana a Napoli negli anni Novanta e dalla loro relazione nacque Renata. Il conte Ferdinando Anguissola, scoperta l'infedeltà della moglie con cui aveva avuto quattro figli, denunciò la coppia per adulterio. Il processo, iniziato nel 1893, fu penoso e costoso per d'Annunzio e la condanna a cinque mesi di reclusione fu finalmente condonata per regio indulto. I due rimasero legati fino agli ultimi anni del secolo quando d'Annunzio conobbe la Duse.

<sup>5</sup> TREVES, lettera del 23 agosto 1894, p. 137. Questo nuovo titolo è proposto anche a Hérèlle in una lettera del 27 ottobre 1894, p. 236.

## LA VICENDA CREATIVA

Il romanzo che scrivo non è più intitolato *Le trois princesses* ma *La Trinità*. Mi persuade a questo cambiamento, oltre la comunanza dei tre titoli che vedrete nel piccolo prospetto accluso, l'aver scoperto che c'è un libro di M. Maeterlinck intitolato *Le sept Princesses* e che questo medesimo scrittore ha pubblicato *L'intruse*. Queste due coincidenze mi dispiacciono. Del resto il nuovo titolo mi piace molto. Spero che piaccia anche a voi.<sup>6</sup>

Ma nemmeno *La Trinità* soddisfece d'Annunzio che, al limite del gioco scherzoso, cominciò a coniare un titolo dopo l'altro, «A proposito, il titolo del romanzo che scrivo è mutato ancora! *La vierge sage, la vierge folle et la vierge morte*»,<sup>7</sup> prima di giungere a quello definitivo annunciato e spiegato a Hérelle:

Quando trovai il titolo *La Trinité*, pensavo al comun carattere dei tre titoli in serie. Poi mi venne in mente il trabaccolo del *Martyr* che si chiama appunto *Trinité*, e il titolo cadde in disgrazia perché mi sembrò un nome di barca peschereccia.

Il titolo che vi comunicai ieri non mi dispiacerebbe, appunto per quel miscuglio di raffinatezza e d'ingenuità, essendo nel tempo medesimo *naïf et recherché*. Ma dovrebbe essere scritto su un frontespizio di stile antico, in una edizione magnifica, e non su la miserabile copertina gialla del Calmann-Lévy [...]. Pensate un poco alla *Vierge aux Rochers* di Leonardo, che di certo avete ammirato al Louvre. Ed ecco suggerito un titolo poetico e breve: *Le Vergini delle Rocce, Les Vierges aux Rochers*. Che ne dite? Questo titolo è preferibile all'altro, perché si tiene facilmente a memoria e perché ricorda un'opera di quell'immenso artefice a cui vorrei rapire una parte del sentimento misterioso che egli sa fondere nelle

<sup>6</sup> HÉRELLE, lettera del 5 novembre 1894, p. 242. Si ricordi che *L'intrus* è il titolo della traduzione francese de *L'Innocente*.

<sup>7</sup> Ivi, lettera dell'11 novembre 1894, p. 245.

## INTRODUZIONE

sue creature.<sup>8</sup>

Due giorni dopo, comunicando il nuovo titolo e definendo i termini contrattuali, d'Annunzio rivelò a Treves che il romanzo sarebbe stato anticipato in sei puntate sul «Convito», la rivista fondata, finanziata e diretta da Adolfo de Bosis nel 1895 e di cui il nostro si era fatto promotore: «Il romanzo sarà molto probabilmente pubblicato in una nuova rivista che uscirà in Roma, della quale io sarò *magna pars*. [...] Il romanzo ha per titolo definitivo: *Le Vergini delle Rocce* (*Les Vierges aux Rochers*). Conoscete la tela di Leonardo, che è al Louvre?». La lettera si chiudeva con un altro annuncio importante che indicava le future intenzioni dell'autore: «Come *Il Piacere*, *L'Innocente* e *Trionfo della Morte* formano una serie (*I romanzi della Rosa*) così *Le Vergini delle Rocce*, *La Grazia* e *L'Annunziatione* formano una seconda serie (*I romanzi del Giglio*)». <sup>9</sup> Un progetto che stava prendendo forma nella mente dell'autore già da qualche mese; ad Hérèlle nell'ottobre aveva annunciato la trilogia con titoli francesi: «I. *Le trois princesses*. II. *La sublime aventure*. III. *L'Annonciation*». <sup>10</sup>

I continui cambiamenti dei titoli e l'organizzazione dei romanzi in una nuova trilogia riflettevano gli sviluppi di una rinnovata poetica che d'Annunzio aveva intenzione di elaborare dopo il ciclo della Rosa. Un percorso faticoso, e la frustrazione era spesso esternata agli amici. Nel novembre scriveva a Treves che le *Vergini* lo stavano uccidendo «di fatica e di collera» <sup>11</sup> e qualche settimana dopo si confidava con Hérèlle: «Questa opera [...] per me è faticosissima. In questi giorni ho dovuto rileggere e meditare quattro o cinque dialoghi di Platone, e il *Convito* di Senofonte – per estrarne alcune idee che debbono servire di fondamento a un capitolo

<sup>8</sup> Ivi, lettera del 12 novembre 1894, pp. 252-253.

<sup>9</sup> TREVES, lettera del 14 novembre 1894, p. 146.

<sup>10</sup> HÉRÈLLE, lettera del 27 ottobre 1894, p. 240.

<sup>11</sup> TREVES, lettera del novembre 1894, p. 148.

di sintesi morale». <sup>12</sup> Nel nuovo anno, in ritardo rispetto alla prevista data di consegna, scriveva ancora a Treves: «Io sono oppresso dalla fatica; e, veramente, non ne posso più. *Le Vergini* mi danno una tortura atroce. Ve le mando quanto prima [...]. Io sono inchiodato al mio tavolino». <sup>13</sup> E ammoniva Hérèlle del duro compito che gli sarebbe toccato: «Oh, mio povero amico, quale immane fatica sarà per voi la traduzione! Ho adoperato uno stile *latino*, a grandi periodi pieni zeppi di proposizioni incidentali, e bisognerà conservare alla traduzione questo carattere un po' oratorio». <sup>14</sup> Nel marzo del nuovo anno, poi, era ancora la relazione con la Gravina a tormentarlo:

Spero di poter finire prima di Pasqua *Le Vergini*. Oltre la gran fatica che mi costano, sono turbato interiormente ed esteriormente; e la mia salute non è buona, da qualche tempo. Abuso troppo del mio cuore e del mio cervello; e tutte le costrizioni sono dannose. Ma spero (e mi auguro con tutta l'anima!) di finire le *Vergini* felicemente. Dopo, mi sentirò più libero e più calmo; e potrò prendere qualche risoluzione ormai necessaria non soltanto per la mia tranquillità ma per la mia *salvezza*: il che è assai più grave. <sup>15</sup>

Qualche settimana dopo ancora ad Hérèlle spiegava il lento procedere: «Quando avrete sotto gli occhi l'intero libro, comprenderete facilmente questa mia penosa difficoltà nel lavoro. Ma spero che sarò compensato dalla fatica e che questo libro significherà "cose grandi"». <sup>16</sup> Nel maggio «l'aspro tormento» <sup>17</sup> continuava e nel giugno all'ennesimo sfogo, «Ah che fatica e che stanchezza! Nessun libro mi ha

<sup>12</sup> HÉRELLE, lettera della prima metà di dicembre del 1894, p. 266.

<sup>13</sup> TREVES, lettera del 13 gennaio 1895, p. 151.

<sup>14</sup> HÉRELLE, lettera del 10 gennaio 1895, p. 277.

<sup>15</sup> Ivi, lettera del 12-13 marzo 1895, p. 296.

<sup>16</sup> Ivi, lettera del 29 marzo 1895, p. 303.

<sup>17</sup> Ivi, lettera del 5 maggio 1895, p. 310.

## INTRODUZIONE

dato mai tante torture», seguì finalmente una nota piena di giubilo che annunciava la conclusione del romanzo: «Oggi terminato capolavoro. Gloria in excelsis»,<sup>18</sup> data che fu annotata con precisione anche sul manoscritto: «Francavilla al Mare, 30 giugno '95 ore 9 e 30' del mattino».

L'uscita del libro a stampa non fu conseguente ma venne ritardata qualche mese. Già nel luglio, licenziando le ultime prove di stampa, d'Annunzio, abilissimo promotore di se stesso, sollevava il dubbio sulla pubblicazione dell'opera in estate: «Quando darete alla luce *Le Vergini*? Se anche la stagione influisse su la vendita, potremmo certo *rifarci* con una ripresa autunnale».<sup>19</sup>

Timore subito ripreso da Treves che propose di rinviare l'uscita del libro alla nuova stagione. D'Annunzio condivise la proposta, «rimandatela a ottobre, se vi sembra cosa utile»,<sup>20</sup> e rilanciò suggerendo di far uscire il romanzo a settembre in occasione del XXV anniversario dell'annessione di Roma al Regno d'Italia:

Credo che, per la pubblicazione del romanzo, potremmo scegliere una via di mezzo: cio è la data del 15 o del 20 settembre. Nelle *Vergini* molte pagine dicono di Roma e delle sue idealità, e anche contengono la figura della *terza Roma* nell'avvenire. Poiché il 20 settembre sarà festeggiato con solennità insolita, l'apparizione del libro (preparata con qualche articolo opportuno e pur anche con qualche polemica) potrebbe aver qualche effetto in quei giorni.<sup>21</sup>

L'uscita in libreria slittò solo di poche settimane, le vendite cominciarono il 13 ottobre 1895, con il volume che recava sulla copertina la data 1896: un altro piccolo ma strategico espediente editoriale che aveva lo scopo di prolungare la

<sup>18</sup> TREVES, lettera del 30 giugno 1895, p. 161.

<sup>19</sup> Ivi, lettera del 10 luglio 1895, p. 163.

<sup>20</sup> Ivi, lettera dell'11 luglio 1895, p. 165.

<sup>21</sup> Ivi, lettera del 15 luglio 1895, p. 166.



promozione del libro anche all'anno successivo. Comunque i primi risultati di vendita furono positivi: «So che le *Rocce* sono “un successo librario”. Intanto a Firenze *mancano* esemplari, molto ricercati!».<sup>22</sup>

A questa riuscita editoriale contribuì anche d'Annunzio che fu abile nel creare un senso di attesa per il suo nuovo romanzo dopo che era stato anticipato in sei puntate (tra il gennaio e il giugno del 1895) e a tiratura limitata sul «Convito» adornato da un'incisione di Giulio Aristide Sartorio e aperto dalla dedica, non inserita nel volume, «Alla pensosa bellezza questa aspirazione e questa preghiera».

L'anticipazione del romanzo sulla rivista romana era stata annunciata a Treves anche per meglio negoziare il compenso:

Per *Le Vergini* chiederei 4000 lire. Le ho cedute ai miei amici del *Convito* – a titolo di favore – per £. 2000: delle quali ho già ricevuto 500. Come vedete, la vostra offerta è troppo lontana dalla mia pretesa. Voi non volete ancora persuadervi che io sono diventato uno scrittore *prezioso*... non solamente nello stile!<sup>23</sup>

Un'astuta mossa di un autore disinvolto anche nel definire i dettagli economici di un contratto. Un'abilità che lo stesso Treves dovette riconoscere e, visti gli ottimi risultati delle vendite,<sup>24</sup> si affrettò a far firmare a d'Annunzio un accordo in esclusiva per le successive opere.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Ivi, lettera del 5 novembre 1895, p. 171. Entusiasmo trasmesso anche a HÉRELLE: «A Firenze tutti i librai avevano richieste insistenti e numerose», HÉRELLE, lettera del 14 ottobre 1895, p. 344.

<sup>23</sup> TREVES, lettera del 1 dicembre 1894, pp. 148-149.

<sup>24</sup> «Il successo librario in Italia è grandissimo: il mio editore gongola», HÉRELLE, lettera del 20 novembre 1895, p. 351.

<sup>25</sup> «Mio caro amico, ti rimando la bozza del contratto, con alcune lievi modificazioni. La prima è quella del tempo assegnatomi per la consegna delle cinque opere. *Cinque opere* in un anno! Ma io non sono Pietro Mascagni. Poiché tutti i nostri contratti anteriori sono su la base dei cinque

## INTRODUZIONE

Assai più complicata fu la vicenda editoriale in Francia dove d'Annunzio era autore noto e apprezzato. Il volume sarebbe dovuto uscire a puntate sulla *Revue des Deux Mondes*, una delle riviste più prestigiose del tempo, diretta da Ferdinand Brunetière che aveva già ospitato il *Trionfo della morte* tra il giugno e l'agosto del 1895. In quest'occasione all'autore fu chiesta la soppressione di alcune scene del quarto capitolo ritenute troppo "sensuali" e la sua reazione fu sconsolata: «Io sono lo scrittore destinato alla castratura, *for ever*».<sup>26</sup> La stessa sorte era toccata qualche anno prima a *L'Innocente*, rifiutato da Treves per immoralità e pesantemente censurato anche nella versione francese, *L'Intrus*, uscita per Calmann-Lévy.<sup>27</sup> E ancora nel 1905, stufo delle continue deturpazioni che subivano i suoi scritti, ammoniva Treves: «La mia proibità letteraria m'impedisce la castrazione».<sup>28</sup>

D'Annunzio, memore della vicenda del *Trionfo* e ossessionato dalla possibile nuova ingerenza di Brunetière, aveva

anni, desidero per amore di armonia che questo periodo di durata rimanga invariabile. Ho riportato alla somma *abituale* di L.re 3000 l'anticipazione per il terzo romanzo del Giglio. Bisogna anche stabilire – secondo il solito (e ne parliamo) – una eguale anticipazione per il dramma e per la *Grazia*; e inoltre L.re 2000 per il libro di critica e L.re 4000 per il libro scolastico. Cosicché le 5000 lire di anticipazione, che io prenderò il 16 dicembre prossimo, si preleveranno dalle anticipazioni dovutemi alla consegna dei primi due manoscritti. Mi sono spiegato? Dato il caso che io consegna *La Città Morta* e *La Grazia*, prima delle *Note su l'Arte*, (£ 3000 + £ 3000 = £ 6000), la cambiale di £ 5000 sarà annullata e io dovrò avere inoltre un residuo di L.re 1000. E così via per tutte le possibili combinazioni», TREVES, lettera del 2 dicembre 1895, pp. 172-173.

<sup>26</sup> HÉRELLE, lettera del 10 giugno 1894, p. 192.

<sup>27</sup> A nulla servì la protesta dell'autore: «Il Vostro giudizio sul mio libro è falso e contraddittorio. La fretta della lettura vi ha tratto in inganno. Come mettete insieme il marchese di Sade e Leone Tolstoj? Il mio libro è il più profondamente *morale* che sia stato scritto da cinquant'anni in Italia; e di Leone Tolstoj non v'è che una pagina *citata*. Tutto il resto è mio, originale primitivamente. La fretta della lettura vi ha tratto in inganno. Credo che a quest'ora la vostra opinione sia già diversa», TREVES, lettera del 20 agosto 1891, p. 96.

<sup>28</sup> TREVES, lettera del 25 ottobre 1905, p. 288.

confidato ad Hérelle: «Vi confesso che [...] ho poca voglia di rivolgermi a lui».<sup>29</sup> La frase doveva essere premonitrice e, quando Hérelle anticip   all'amico delle possibili obiezioni, la risposta di d'Annunzio fu decisa:

Sono scontento dei tentativi brunetiereschi o ganderaxiani che voi mi fate prevedere. Ascolter   molto volentieri le vostre osservazioni, ma, ahim  , voi mi troverete irremovibile. Non rinunzier   n   a *una linea*, n   a *una parola*, mai, anche a costo di non veder pubblicato il romanzo. Io considero *Le Vergini delle Rocce* come il mio «primo libro»; e l'ho composto con terribile rigore di pensiero e di stile. Quei pochi amici, per i quali *veramente* ho scritto il libro, stimano tra le pagine migliori appunto le prime, e specialmente quelle che rappresentano il mondo socratico. Comprendo che il pubblico non si diverta a certe cose, ma io rinunzio (ripeto) a farmi un *amuseur* del pubblico.<sup>30</sup>

Queste parole rivelano anche un altro interessante dettaglio: come s'intuisce dall'esordio d'Annunzio ed Hérelle non avevano ancora deciso a chi sottoporre le *Vergini*, se alla rivista di Brunetière o alla rivale *Revue de Paris* diretta da Louis Ganderax. Alla fine fu la prima ad accaparrarsi i diritti del romanzo nell'inverno del '95.<sup>31</sup>

Nel giugno del '96, come previsto, i contrasti esplosero. Hérelle aveva comunicato a d'Annunzio che Brunetière esigeva «le sacrifices du prologue». La parte era lunga, difficile da leggere e il contenuto filosofico troppo complesso, elementi che avrebbero potuto irritare il lettore francese: «Si nous imprimions ce prologue, il y a tout lieu de croire que, dans les circonstances présentes, nous jouerions    d'Annunzio le plus mauvais tour du monde».<sup>32</sup> Parere che d'Annunzio ac-

<sup>29</sup> HÉRELLE, lettera dell'11 luglio 1895, p. 326.

<sup>30</sup> Ivi, lettera tra il 18 e il 21 luglio 1895, p. 333.

<sup>31</sup> Ivi, lettera del 20 novembre 1895, pp. 351-352.

<sup>32</sup> Ivi, lettera di Brunetière ad Hérelle del 27 giugno 1896, p. 399.

## INTRODUZIONE

colse come «spiacevole» e frustrante: «Povera letteratura, ridotta a divertire gli imbecilli e le signore!».<sup>33</sup> E al Brunetière manifestò il disappunto per la richiesta di decapitare il libro di una parte fondamentale per la comprensione di esso e sulla quale doveva reggersi l'intera nuova trilogia del Giglio.<sup>34</sup>

Hérelle si assunse il compito di mediare tra i due, inamovibili dalle loro posizioni; e d'Annunzio fu il primo a cedere anche perché il ritardo nella pubblicazione poteva nuocere al potenziale successo dell'opera in Francia che, nel caso si fosse manifestato, lo avrebbe proiettato ai vertici della letteratura europea del tempo: «Il danno è duplice: materiale e morale. E io rinunzio a protestare, soltanto per fare *a voi* cosa gradita e per seguire il vostro consiglio prudente. A presto, caro amico. Dimentichiamo questo sopruso».<sup>35</sup>

Hérelle fu abile a smussare anche l'intransigenza di Brunetière proponendogli di pubblicare soltanto la prima parte, quella più breve, del prologo. Un compromesso che mise tutti d'accordo: «Io preferisco di veder sacrificato piuttosto il *secondo* prologo che il *primo*»,<sup>36</sup> scrisse d'Annunzio ad Hérelle e Brunetière fu leale nel rispettare la volontà dell'autore.

Queste «discussioni interminabili»<sup>37</sup> offrirono a d'Annunzio la possibilità di spiegare ad Hérelle i motivi della sua

<sup>33</sup> Ivi, lettera dei primi di luglio del 1896, pp. 400-401.

<sup>34</sup> Ivi, lettera di d'Annunzio a Brunetière del 5 luglio 1896, pp. 402-404.

<sup>35</sup> Ivi, lettera della metà del luglio 1896, p. 409. Qualche giorno dopo scrisse coi medesimi termini «Abbandonate le misere Vergini al loro destino!», lettera del 28 o 29 luglio 1896, p. 410.

<sup>36</sup> Ivi, la lettera del 4 agosto 1896 così continua: «Come quel primo brano di prosa è una specie di trasfigurazione poetica in cui appariscono i personaggi del dramma per cantare («*agunt et cantant*»), ho proposto al Brunetière di adoperare questo titolo: *Dramatis personae* e di dare il titolo di *Prologo* alla prima parte. La trovata mi sembra ingegnosa e accettabile. Credo che l'adotterò anche nel volume. E spero che il Brunetière si persuaderà a pubblicare il primo e il secondo. Che strana pretesa quella di voler dare per forza a un'opera d'arte un carattere che non ha e di volerle togliere il carattere essenziale dall'artefice impressole!», p. 413.

<sup>37</sup> TREVES, lettera del 3 luglio 1896, p. 190.

intransigenza: «Io sostengo che nella “prima parte” non una sola linea è oziosa. Tutto è necessario e intimamente collegato con il resto».<sup>38</sup> Il prologo doveva sostenere tutta la nuova trilogia di cui le *Vergini* costituivano il primo e fondamentale tassello. Al romanzo avrebbero fatto seguito, nelle intenzioni dell'autore, *La Grazia*, «il romanzo tragico, il *punctum saliens* della narrazione (la morte di Anatolia e la follia di Violante)», e *L'Annunziata*, «il romanzo di gioja» e conclusivo del ciclo.<sup>39</sup> Anche il *colophon* del manoscritto delle *Vergini* annunciava il nuovo romanzo: «Incomincia il libro della Grazia» e l'edizione *princeps* delle *Vergini* conteneva una simile nota, «Qui finisce il libro delle Vergini e comincia il libro della Grazia», e la pagina seguente elencava i titoli degli altri libri del ciclo «II. La Grazia. III. L'Annunziata. Epilogo».

Questa strenua difesa del proprio lavoro dalle forbici dell'accigliato Brunetière va quindi compresa nel più ampio contesto della nuova poetica che d'Annunzio stava elaborando e di cui ora diremo.

<sup>38</sup> HÉRELLE, lettera del 9 luglio 1896, p. 405.

<sup>39</sup> Ivi, lettera dell'11 luglio 1895, p. 327. D'Annunzio ribadì continuamente il carattere unitario del progettato nuovo ciclo di romanzi; cfr. TREVES, lettera del 10 luglio 1895, «*La Grazia* è il libro veramente tragico e il *punctus saliens* della mia narrazione trinitaria», p. 308. Lo stesso Hérelle aveva annotato delle precise indicazioni lasciate da d'Annunzio: «L'argomento della *Grazia* è essenzialmente tragico. Dopo che una delle vergini è stata spinta dalla passione sino al punto di augurare la morte a sua sorella, che crede preferita, accade che questa muoia di tifo; allora la gelosa, spaventata dal suo augurio al quale attribuisce un potere fratricida, diventa folle per il rimorso. L'argomento dell'*Annunziata*, al contrario, è l'inno della gioia: questo romanzo canta la felicità dell'unione feconda e la perfetta pienezza della vita nella libertà, nella bellezza e nell'amore [...]. La trilogia del “Giglio” ha come principio ispiratore la fede nell'importanza e nella santità della generazione», in Georges Hérelle, *Notolette dannunziane. Ricordi, aneddoti, pettegolezzi*, Pescara, Centro Nazionale di studi dannunziani, 1984, pp. 35-36. Argomentazioni analoghe furono esposte in una lettera del 23 ottobre 1895 a Vincenzo Morello e riprodotta in Id. *Gabriele d'Annunzio*, Roma, Società Libreria editrice Nazionale, 1910, pp. 62-63.



## Il romanzo-poema

Nel 1892, nella lettera dedicatoria a Matilde Serao che apriva il racconto lungo *Giovanni Episcopo*, d'Annunzio si lasciò andare ad un'insolita ed aspra autocritica che presagiva drastici cambiamenti nella sua prosa:

Di tutta la mia opera passata provavo quasi disprezzo, come d'una compagine senza vitalità, la quale non avesse più alcun legame col mio spirito e pure mi premesse d'un intollerabile peso. Certi brani di stile, in qualche mio libro di prosa, mi facevano ira e vergogna. Mi parevano vacue e false le più lucide forme verbali in cui m'ero compiaciuto. Mai artefice ripudiò la sua opera passata con maggior sincerità di disdegno.<sup>1</sup>

I «brani di stile» che causavano «vergogna» erano probabilmente quelli del *Piacere* (1889) e il *Giovanni Episcopo* doveva rappresentare «il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto; il quale è tanto appassionato dell'Arte che non può rassegnarsi a morire»,<sup>2</sup> la prima tappa di avvicinamento ad una nuova prosa che, dopo *L'innocente* (1892) e il *Trionfo della morte* (1894), trovava la sua completa realizzazione nelle *Vergini delle rocce*.

<sup>1</sup> *Giovanni Episcopo*, in PROSE, vol. 1, p. 1026. Qualche anno più tardi, parole simili furono usate con Hérelle: «Nessuno di loro prova per le mie opere, anche per la più recente, il *disgusto* che ne provo io. Voi sapete bene – credo d'avervelo detto – che io non posso rileggere senza dolore e vergogna la pagina scritta *jeri*. “*Plus ultra! Plus ultra!*” è un grido *quasi angoscioso* della mia coscienza d'artista», HÉRELLE, lettera del 21 maggio 1895, p. 311.

<sup>2</sup> *Giovanni Episcopo*, in PROSE, vol. 1, p. 1029.

## INTRODUZIONE

Questo percorso di rinnovamento non fu semplice: d'Annunzio era assai incerto sulla direzione da dare alla sua nuova prosa a causa delle continue suggestioni letterarie che gli arrivavano soprattutto per tramite francese.<sup>3</sup> Nel febbraio del 1893, non ancora terminata la stesura del *Trionfo* e affascinato dalla narrativa russa che stava riscuotendo sempre più successo in Europa dopo l'uscita del volume *Le Roman Russe* di Eugène-Melchior de Vogüé,<sup>4</sup> annunciò a Treves l'intenzione di scrivere un «romanzo (casto)»,<sup>5</sup> un'idea generica che potremmo forse collegare alla *Vita di Gesù* o alla *Madonna di Pompei*, due titoli menzionati in una lettera sempre all'editore milanese nel marzo e nel giugno dello stesso anno.<sup>6</sup> Questo progetto fu a lungo meditato, un ultimo riferimento alla *Vita di Gesù* era nel novembre del '93 seguito nel gennaio del nuovo anno dal desiderio di partire «per la Palestina: a preparare i materiali cristiani»,<sup>7</sup> e si realizzò solo molto avanti negli anni nel *Vangelo secondo l'Avversario* e in alcune parabole incluse nelle *Faville del maglio*.

Come nel caso del *Trionfo*, la cui stesura si sovrappose a quella del *Piacere* e de *L'Innocente*, anche le *Vergini* furono

<sup>3</sup> Si veda Guy Tosi, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese*, in «Quaderni del Vittoriale», 26, 1981, pp. 5-63. Ora in Id., *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi Studi (1942-1987)*, vol. II, a cura di Maddalena Rasera, Prefazione di Gianni Oliva, Lanciano, Carabba, 2013, pp. 855-940.

<sup>4</sup> Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman Russe*, Paris, Librairie Plon, 1886. Lo scrittore e diplomatico fu tra i più attivi a promuovere i lavori di d'Annunzio in Francia, cfr. *La Renaissance latine. Poèmes et romans. Gabriele d'Annunzio*, in «Revue des deux mondes», 1 gennaio 1895.

<sup>5</sup> TREVES, lettera del 5 febbraio 1893, p. 102.

<sup>6</sup> «Vi parlerò anche di una *Vita di Gesù*, a cui attendo», ivi, lettera del 6 marzo 1893, p. 106; «Accennavo ieri anche a una *Vita di Gesù* che medito e preparo, e alla quale mi darò con ardore nell'estate prossima perché il libro sia pronto nell'autunno», ivi, lettera del 7 marzo 1893, p. 107, e «Intanto preparo i materiali pel nuovo romanzo *La Madonna di Pompei*», ivi, lettera del 29 giugno 1893, p. 113.

<sup>7</sup> «Un editore mi fece calde offerte per la *Vita di Gesù*», ivi, lettera del 30 novembre 1893, p. 117 e lettera del 5 gennaio 1894, p. 119.



iniziate quando l'ultimo romanzo del ciclo della Rosa non era stato ancora completato. Un atteggiamento che dimostra come d'Annunzio volesse essere costantemente al passo delle mode e tendenze letterarie che si andavano diffondendo in Europa e ritornasse sulla propria scrittura in modo da uniformarla alle nuove acquisizioni poetiche. La figura del Cristo e il tema della pietà, presi dai modelli russi,<sup>8</sup> lo avevano affascinato e lo aiutarono a tratteggiare i caratteri di Tullio Hermil nell'*Innocente* e di Giorgio Aurispa nel *Trionfo*. Ma all'altezza delle *Vergini*, lo scrittore aveva rivolto la sua attenzione al dibattito sul romanzo-poema, in corso in Francia. L'emergente scuola simbolista aveva scelto questa forma per differenziarsi dal naturalismo, il genere che segnò gli esordi letterari del nostro scrittore (*Terra vergine*, *Il libro delle vergini* e *San Pantalone*) e riecheggì nella sua prosa almeno fino ai primi due romanzi del ciclo della Rosa (*Il Piacere* e *L'innocente*).<sup>9</sup>

Alcuni elementi del nuovo genere simbolista erano già stati introdotti nel *Trionfo*; mandando un fascio di cartelle manoscritte a Treves, d'Annunzio gli spiegava che il romanzo era «un'opera» in cui rappresentava «l'universo interiore

<sup>8</sup> «La morale evangelica predicata dagli Slavi», fu segnalata da d'Annunzio come uno dei fenomeni letterari degli anni Novanta a fianco del «pessimismo occidentale, formulato da Arturo Schopenhauer con elegante rigore e quindi dai romanzieri di Francia», in *Il romanzo futuro*, 31 gennaio 1892, *L'arte letteraria nel 1892 (la prosa)* e ripreso in *La morale di Emilio Zola. II*, 10 luglio 1893, in SCRITTI, vol. 2, pp. 18, 112 e 219.

<sup>9</sup> Sui rapporti tra d'Annunzio e la corrente simbolista cfr. *L'arte di Gabriele D'Annunzio*. Atti del convegno internazionale di studio di Venezia - Gardone Riviera - Pescara 7-13 ottobre 1963, Milano, Mondadori, 1968 e *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del convegno di Gardone Riviera 14-16 settembre 1973, a cura di Emilio Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976; Maria Teresa Marabini Moevs, *Gabriele d'Annunzio e le estetiche di fine secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976 in particolare le pp. 9-91; Gianni Oliva, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Milano, Mursia, 1992 e Giorgio Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, Il Mulino, 1996.

## INTRODUZIONE

di un'anima». <sup>10</sup> La scelta di soffermarsi principalmente sulla psicologia del personaggio, a scapito della descrizione obiettiva del mondo nel quale si muoveva, segnava il distacco dalla scuola naturalista. <sup>11</sup> A questo allontanamento faceva seguito la volontà di aderire alla nuova poetica simbolista e la scelta era esplicitata nella lettera dell'aprile 1894 a Francesco Paolo Michetti posta come prefazione al volume. Un testo «bilaterale», seguendo l'indicazione di Anco Marzio Mutterle, in quanto presentava la poetica del romanzo appena concluso e anticipava quella del nuovo. <sup>12</sup>

Nei primi paragrafi il poeta ricordava come più volte avesse ragionato con l'amico pittore sulle caratteristiche

d'un ideal libro di prosa moderno che - essendo vario di suoni e di ritmi come un poema, riunendo nel suo stile le più diverse virtù della parola scritta - armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno; sembrasse non imitare ma continuare la Natura; libero dai vincoli della favola, portasse infine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita - sensuale sentimentale intellettuale - di un essere umano collocato nel centro della vita universa. <sup>13</sup>

<sup>10</sup> TREVES, lettera del 16 marzo 1894, p. 124. Cfr. HÉRELLE, lettera del 16 novembre 1893, pp. 146-148.

<sup>11</sup> Nell'88 il giovane giornalista presagiva la fine del genere: «Il romanzo naturalista è all'agonia» e aggiungeva che il «fondamentale error letterario de' romanzieri naturalisti trasformati proviene da un errore scientifico. Essi credono che le cose esteriori esistano fuori di noi, indipendentemente, e che quindi debbano avere per tutti gli spiriti umani una medesima apparenza». Infine anticipava quelli che sarebbero stati i tratti del *Piacere*, il suo primo romanzo: «La descrizione naturalistica e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da produrre un vero e vivente organismo d'opera d'arte», in *L'ultimo romanzo*, in SCRITTI, vol. 1, pp. 1193-1194.

<sup>12</sup> Anco Marzio Mutterle, *La prosa delle Vergini delle rocce*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1993, p. 9.

<sup>13</sup> *Trionfo della morte*, in PROSE, vol. 1, p. 639.

E poco oltre aggiungeva che alla «alla continuità di una favola ben composta» aveva sostituito «la continuità di una esistenza individua manifestantesi nel suo triplice modo per un limitato periodo di tempo». Soddisfatto di aver realizzato il «proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche», spiegava che il nuovo romanzo rispondeva alla sua «ambizione più tenace», quella di poter «concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva moderna».<sup>14</sup>

Un altro elemento di novità del *Trionfo* era la ricercatezza linguistica: le «poche centinaia di parole comuni» usate dai suoi contemporanei furono arricchite da uno scavo dei «tesori lentamente accumulati di secolo in secolo» che aveva riportato alla luce una lingua non solo capace di rappresentare il «mondo esteriore» ma anche «gli “stati d'animo” più complicati e più rari».<sup>15</sup>

Con l'uso di questo «vocabolario d'una ricchezza incomparabile»<sup>16</sup> l'autore era convinto di essere riuscito a

fermare in una pagina con precisione grafica le più tenui fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell'incoercibile sogno. E, nel tempo medesimo, insieme con questi esattissimi segni, hanno elementi musicali così varii e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna.<sup>17</sup>

Una riflessione che conteneva un'altra novità del romanzo: l'utilizzo del nuovo vocabolario per produrre una sintassi che, imitando anche la prosodia latina, avesse ritmo

<sup>14</sup> Ivi, p. 640.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 640-641.

<sup>16</sup> Ivi, p. 641.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 641-642. Molti dei concetti sulla lingua e sull'uso di essa da parte dei contemporanei erano stati ripresi quasi alla lettera dall'articolo *L'arte letteraria nel 1892*, uscito il 28-29 dicembre 1892 su *Il Mattino*, ora in SCRITTI, vol. 2, pp. 110-115.

## INTRODUZIONE

simile a quello della musica di Wagner. D'Annunzio ambiva a creare una prosa capace di rappresentare le esperienze, le emozioni, i pensieri dei protagonisti e di cogliere le epifanie che si manifestavano nel mondo in cui essi agivano. Questa scelta simbolista, anticipata in parte nel *Trionfo*, trovava la sua completa realizzazione nelle *Vergini delle rocce*.

### *Il prologo: la nuova poetica*

Che il nuovo romanzo segni una frattura con il passato lo si intuisce fin dalle prime pagine. Il *Piacere* e il *Trionfo* erano stati entrambi preceduti da una lettera dedicatoria, un testo che nelle intenzioni dell'autore serviva da omaggio intellettuale e da dichiarazione poetica. Le *Vergini*, al contrario, sono aperte da un lungo prologo, diviso in due parti, che fonde originalmente l'inizio della fabula con l'esplicitazione della nuova poetica.

La prima parte del prologo, la più breve, si apre con due prolettici paragrafi esemplificativi della nuova prosa simbolica:

Io vidi con questi occhi mortali in breve tempo schiudersi e splendere e poi sfiorire e l'una dopo l'altra perire tre anime senza pari: le più belle e le più ardenti e le più misere che sieno mai apparse nell'estrema discendenza d'una razza imperiosa.

Su i luoghi dove la loro desolazione, la loro grazia e il loro orgoglio passavano ogni giorno, io colsi pensieri lucidi e terribili che le antichissime rovine delle città illustri non mi avevano mai dato. Per scoprire il mistero delle loro ascendenze remote, esplorai la profondità dei vasti specchi familiari dove talvolta esse non ravvisarono le loro proprie immagini soffuse d'un pallore simile a quello che annunzia il dissolvimento dopo la morte; ed a lungo scrutai le vecchie cose consunte su cui le loro mani fredde o febrili si posarono col medesimo gesto, forse, che avevano

usato altre mani già fatte polvere da gran tempo.<sup>18</sup>

Il narratore, nuovo *alter ego* di d'Annunzio come consuetudine, vuole salvare «quel brano della trama» della sua vita nella quale si relazionò con le «tre anime» «per impedire che il tempo [...] lo impallidisca o lo distrugga». Ma non ci troviamo di fronte ad un racconto tradizionale basato su fatti e accadimenti, piuttosto ad un resoconto di «pensieri», «misteri» e «immagini soffuse» che si sono sviluppati nel labirinto della mente del protagonista durante i suoi incontri con le vergini. Di conseguenza il difficile compito che il poeta ha dovuto affrontare nella sua nuova prosa è stato quello di riuscire a dare la «coerenza delle materie tangibili» alle esperienze prodotte dall'immaginazione di Claudio Cantelmo. Una sfida intrapresa con fiducia: «Per ciò oggi io tento l'arte».

E le ultime parole del protagonista, «io seppi comprendere le cose ineffabili», confermano che quell'«ambizione tenace» di creare la prosa moderna presentata nella lettera al Michetti, è stata realizzata: d'Annunzio nelle *Vergini* è riuscito a dare forma poetica al «tessuto spirtale» e simbolico del mondo del protagonista e delle tre vergini.<sup>19</sup>

La seconda parte del prologo introduce le tre donne del romanzo. L'arrivo del protagonista Claudio Cantelmo «nell'antico giardino gentilizio»<sup>20</sup> non è seguito da una

<sup>18</sup> Tutte le citazioni da *Le vergini delle rocce* s'intendono tratte dalla presente edizione. D'ora in avanti sono indicate con la sigla *Vergini* seguita dal numero di pagina. *Vergini*, p. 11.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>20</sup> Ivi, p. 13. Sulla figura del protagonista, Maria Teresa Imbriani ha reperito alcuni studi preparatori nei manoscritti dannunziani confluiti nel Fondo Gentili della Biblioteca Nazionale di Roma e pubblicati in «Nascondere il brutto, o volgerlo al sublime»: *nel laboratorio delle Vergini delle Rocce*, in «Quaderni del Vittoriale», 3, 2006, pp. 39-130 e in *Gabriele D'Annunzio. L'automatica di Claudio Cantelmo*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papi-

## INTRODUZIONE

descrizione dettagliata di esso ma, fedele alla nuova poetica, lo scrittore si sposta nella mente del protagonista per rappresentare le sue sensazioni, i pensieri e i ricordi. L'«ansia», l'«inquietudine», il «sentimento ignoto» e l'«oscuro istinto»<sup>21</sup> sono i sentimenti che caratterizzano l'animo dei personaggi prima dell'introduzione delle tre vergini: Massimilla, destinata al convento e sofferente per il suo «bisogno sfrenato di schiavitù», di donarsi ad «un essere più alto e più forte»;<sup>22</sup> Anatolia, anch'essa sofferente per l'infaticabile dedizione alla cura dei propri familiari; e, infine, l'«umiliata»<sup>23</sup> Violante che, dimenticata da tutti, si uccide con i profumi.

Le ultime, malinconiche parole di Violante, sono seguite da un paragrafo che chiude il prologo smarcando il lettore; l'incontro tra le donne e Cantelmo non è stato reale, ma è avvenuto nella mente del protagonista:

Così parlano in me le tre principesse mentre le evoco aspettanti nell'ora irrevocabile. Forse così, credendo che un messaggiere della Vita s'affacciasse ai cancelli del chiuso giardino, ciascuna riconosceva la sua virtù, emanava la sua seduzione, ravvivava la sua speranza, esagitava il sogno ch'era per congelarsi. – Ora illuminata da una grande e solenne poesia, lucentissima ora in cui emergevano e splendevano dall'interno cielo dell'anima tutte le possibilità!<sup>24</sup>

Questa conclusione, presentando la cifra stilistica del nuovo romanzo-poema basato su una scrittura non prosastica ma immaginativa, assegna al prologo il ruolo programmatico di dichiarazione poetica.

Ravvisata fin da subito l'importanza del suo scritto d'An-

ni, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, Pisa, ETS, 2007, pp. 217-228. Queste carte sono state riprodotte nell'Appendice della presente edizione, pp. 303-332.

<sup>21</sup> *Vergini*, rispettivamente alle pp. 13, 14 e 15.

<sup>22</sup> Ivi, p. 17.

<sup>23</sup> Ivi, p. 20.

<sup>24</sup> Ivi, p. 22.

nunzio decise di isolarlo dal resto del romanzo, in un primo momento era confuso nel tessuto narrativo, e gli affidò anche il compito di reggere l'intera nuova trilogia del Giglio, di cui *La Grazia* e *L'Annunciazione* dovevano costituire gli ultimi due pannelli. L'ultimo romanzo, infine, sempre secondo i progetti dell'autore, sarebbe stato seguito da un *Epilogo* che avrebbe dovuto bilanciare il ciclo.

Il manoscritto ci permette di seguire il percorso macrote-stuale che ha portato all'isolamento del prologo. L'occhietto con la dicitura "Prologo" fu aggiunto su una carta non numerata e, di conseguenza, fu cassato il titolo "Le Vergini delle Rocce" che apriva la carta 1. A seguito di questa scelta d'Annunzio decise di organizzare il romanzo in tre libri; la conferma è nella carta che riporta l'occhietto "I" segnata come 29*bis* e dunque inserita a posteriori mentre quelle che contengono i successivi numeri romani "II" e "III" non interrompono la numerazione e occupano regolarmente la carta 140 il primo e la 374 l'ultimo a testimonianza dell'acquisita struttura.

La scelta di suddividere il romanzo in tre libri si inserisce in un contesto più ampio in cui questo numero assume una rilevanza simbolica di chiara imitazione dantesca. L'elemento ternario ricorre in modo impressionante nel romanzo: il numero complessivo dei romanzi che avrebbero dovuto comporre il ciclo, pari a quello della "Rosa", e quello delle donne protagoniste, il nome della città di Trigento, i tre fiori di Massimilla (il giglio, il biancospino e il narciso), il riferimento alle mitiche triadi delle Cariti, Moire e Gorgoni, i tre ordini della fontana del giardino Montaga, fino all'uso dell'amata struttura ternaria in molti periodi (esemplarmente dal primo paragrafo del libro primo: «le più belle e le più ardenti e le più misere che sieno mai apparse», «Su i luoghi dove la loro desolazione, la loro grazia e il loro orgoglio passavano»<sup>25</sup>), senza dimenticare che tra i titoli inizialmente proposti c'erano *Le tre principesse* e *La Trinità*.

<sup>25</sup> Ivi, p. 11.

## INTRODUZIONE

Una volta terminato, la considerazione che d'Annunzio ebbe del prologo fu altissima e, come abbiamo detto, lo difese con forza dalle obiezioni mosse da Hérèlle e Brunetière. Quando inviò la parte al traduttore, d'Annunzio gli spiegò che stava componendo «un'opera di *grande stile*, un'opera di pura bellezza» e «tutta la prima parte è quasi *oratoria*»,<sup>26</sup> e qualche mese dopo gli offrì una spiegazione più articolata:

Perché voi comprendiate il sentimento che m'ispira, vi dirò che questo romanzo è tutto penetrato di poesia, è anzi un vero e proprio *poema*, rispondendo appunto alle origini poetiche del «roman». Gli avvenimenti reali vi appaiono trasfigurati da significazioni alte e complesse. Le tre figure delle vergini si muovono su un fondo di paesaggio che è in accordo con l'ardore e con la desolazione delle loro anime. Una catena di rocce acute si svolge sul loro orizzonte disegnandosi nel cielo, ora azzurre, ora bianche e raggianti, ora purpuree come fiamma, tra delicate e rosee come il più fine dei coralli.<sup>27</sup>

La volontà di ricondurre la scrittura alle origini del *roman* spinse d'Annunzio a ripensare di continuo alla propria poetica. Nel dicembre sottolineava il tono tragico del volume: «Voi non riconoscerete l'opera quale io ve la rappresentai a Venezia. S'è profondamente trasformata, non tanto nella favola quanto nello spirito che dentro vi circola. Doveva essere quasi un idillio malinconico, ed è invece una tragedia in cui scoppiano le più fiere energie umane».<sup>28</sup> E nel maggio del '95, prossimo alla conclusione, annunciava ad Hérèlle con soddisfazione di essere riuscito a «comporre un poema e non un romanzo nel senso volgare della parola; e che sono partito da questo principio: «La poesia è la realtà assoluta. Quanto più una cosa è poetica, tanto più è reale»».<sup>29</sup>

<sup>26</sup> HÉRÈLLE, lettera tra il 24 febbraio e il 7 marzo 1894, p. 289.

<sup>27</sup> Ivi, lettera del 12 novembre 1894, pp. 252-253.

<sup>28</sup> Ivi, lettera del 23 dicembre 1894, p. 274.

<sup>29</sup> Ivi, lettera del 5 maggio 1895, p. 310. Con parole quasi identiche si



La convinzione di aver scritto un poema, con «la prosa più energica e più fortemente vertebrata che io abbia mai composta»,<sup>30</sup> portò d'Annunzio a considerare le *Vergini* il suo «primo libro»<sup>31</sup> in quanto era riuscito a rigenerare la prosa del *roman* attraverso l'imitazione della bellezza pittorica e dell'armonia musicale. Coerentemente con queste idee ancora nel 1896, nel pieno della diatriba con Brunetière, d'Annunzio presentava le *Vergini* come un poema tragico e si riferiva al prologo usando la nomenclatura tipica della tragedia greca: «Come quel primo brano di prosa è una specie di trasfigurazione poetica in cui appariscono i personaggi del dramma per cantare («*agunt et cantant*»), ho proposto al Brunetière di adoperare questo titolo: *Dramatis personae* e di dare il titolo di *Prologo* alla prima parte».<sup>32</sup>

D'Annunzio fu così fiero del risultato raggiunto che inevitabile fu l'autocelebrazione e l'attacco ai prosatori e ai critici contemporanei. A Treves sottolineò la «differenza tra lo sforzo necessario per scrivere un libro come *Le Vergini* e quello (non necessario, veramente) per scrivere *La Barabonda*, o *L'onorevole Leonfonte*, o *La Maestrina*, o qualche altra simile prosa corrente»<sup>33</sup> e ad Hérèlle, rimproverato per non amare la «nuova espressione» artistica, ricordava che molti gli erano «grati d'aver osato scrivere un grande poema in questo tempo dominato dagli Zola, dai Marcel Prévost e dai Georges Ohnet... E – badate – io ho scritto un poema mentre sapevo bene che avrei potuto ottenere un immenso

rivolse all'amico appena lesse la traduzione di cui non rimase contento: «Voi dimenticate – spesso – che io ho voluto scrivere un *poema* e non un romanzo: o, più precisamente, un *romanzo* nel senso più poetico originario della parola», lettera tra il 6 e il 15 marzo 1896, p. 369.

<sup>30</sup> TREVES, lettera del 26 dicembre 1894 p. 149. Cfr. anche il riferimento alla «bella e solenne prosa», ivi, lettera del marzo 1895, p. 154.

<sup>31</sup> HÉRÈLLE, lettera tra il 18 e il 21 luglio 1895, p. 333.

<sup>32</sup> Ivi, lettera posteriore al 4 agosto 1896, p. 413.

<sup>33</sup> TREVES, lettera dell'11 luglio 1895, p. 165. Nell'ordine libri di Gerolamo Rovetta, Enrico Castelnuovo ed Edmondo De Amicis tutti editi da Treves.

## INTRODUZIONE

successo scrivendo uno dei soliti romanzi mondani e di “vita vissuta”». <sup>34</sup>

Nemmeno le possibili obiezioni della critica sembravano turbarlo, confortato dal giudizio ricevuto dall'amico Edoardo Scarfoglio:

Non dubito che la fine coronerà l'impressione colossale che sinora, di pagina in pagina, questo grande altare che tu hai innalzato alla bella forma ha suscitato in me. Appena tornato, la prima cosa che ricercai fu l'ultimo libro del *Convito*. Io sono persuaso aver tu fatto una così possente cosa, che anche il cuojo onde son ricoperti i rinoceronti d'Italia ne sarà trapassato... <sup>35</sup>

D'Annunzio era giunto alla convinzione che il desiderio espresso a Barbara Leoni nel lontano 1892, «debbo fare il capolavoro», si fosse finalmente realizzato con le *Vergini*. <sup>36</sup>

### *Il libro primo: il ritorno a Rebursa e il superuomo*

Le novità del romanzo non si limitano al prologo. Il percorso di progressiva riduzione degli avvenimenti narrativi cominciato nel *Piacere* può dirsi compiuto nelle *Vergini*: quasi seicento cartelle manoscritte la cui vicenda può essere riassunta in una manciata di righe. Il nobile Claudio Cantelmo intende generare il futuro Re di Roma, un *homo novus* che possa finalmente salvare l'Italia dalla rovina e dalla corruzione post-risorgimentale. Decide di ritornare a Rebursa, nell'antico feudo di provenienza nell'Agro romano,

<sup>34</sup> HÉRELLE, lettera tra il 1 e il 6 dicembre 1895, p. 355.

<sup>35</sup> Il frammento di lettera è citato da d'Annunzio stesso in una missiva ad Hérèlle dell'8 ottobre 1895, ivi, p. 342.

<sup>36</sup> Gabriele D'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*, a cura di Vito Salierno, Lanciano, Carabba, 2008, lettera del 5 gennaio 1892, p. 767.

dove nelle vicinanze risiede la decaduta nobile famiglia dei Capece-Montaga. L'attenzione di Claudio è per le tre figlie del principe Luzio, Massimilla, Anatolia e Violante, e, dopo averle corteggiate e aver ricevuto il rifiuto delle prime due, il romanzo termina con Claudio indeciso se rivolgersi a Violante.

La quasi completa soppressione della narrativa andava a vantaggio di altri importanti elementi formali presi dalla pittura, dalla filosofia e dalla musica che d'Annunzio aveva a lungo meditato nelle sue letture e ora inseriva nel romanzo-poema.

Nell'ultimo scorcio dell'Ottocento era molto viva la discussione sulla morte dell'arte in una società dominata dalla scienza e dalle macchine. D'Annunzio aveva affrontato l'argomento in una serie di articoli giornalistici pubblicati tra il 1892 e il '93 e che furono in larga parte ripresi nella famosa intervista, vera o presunta che sia, ad Ugo Ojetti del gennaio 1895.<sup>37</sup> Ne *Il bisogno del sogno* riconosceva al romanziere, al poeta, al pittore e al musicista la medesima capacità di affinare le sensazioni dello spettatore<sup>38</sup> e anticipava la rinascita e il successo del romanzo, la forma «che meglio d'ogni altra è capace di contenere una vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi».<sup>39</sup> L'articolo terminava con un auspicio che pareva rivolto a se stesso:

I romanzieri futuri dovranno fondere in un vasto e lucido cerchio gli sforzi compiuti dai loro predecessori, armonizzando tutte le varietà della conoscenza e tutte le varietà del mistero, rappresentando tutta la vita e nel tempo medesimo suggerendo tutti i sogni. E dovranno chiedere alla scienza l'antico elemento

<sup>37</sup> Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, 1895, ora in SCRITTI, vol. 2, pp. 1375-1390.

<sup>38</sup> *Il bisogno del sogno*, su *Il Mattino*, 31 agosto-1° settembre 1892, ora in SCRITTI, vol. 2, p. 74. Alcuni dei concetti qui articolati erano stati anticipati in *Il romanzo futuro*, 31 gennaio 1892, ivi, pp. 17-21.

<sup>39</sup> *Il bisogno del sogno*, cit., in SCRITTI, vol. 2, p. 75.

## INTRODUZIONE

che oggi manca all'arte: - il meraviglioso.<sup>40</sup>

Con queste parole d'Annunzio s'inseriva nella discussione sul ruolo della scienza e dell'arte e nel gennaio 1893 in *Una tendenza* affermò la supremazia della seconda:

L'arte, esprimendo con più forza e con più lucidità quel che la natura esprime oscuramente, rappresentando con la maggior possibile esattezza verbale i più complessi fenomeni interiori per rendere visibili i loro rapporti nascosti, decomponendo gli elementi per organare nuove forme e dando a queste tutta l'intensità del reale, infine scoprendo nelle rappresentazioni le analogie che le collegano l'una all'altra, non soltanto può fornire alla scienza indizii preziosi ma può rendere manifesto ciò che ancora è dubbio.<sup>41</sup>

Tra le scienze, d'Annunzio salvava solo la psichiatria poiché capace di entrare negli spazi più remoti della coscienza di un individuo. Non a caso la pazzia e la malattia erano temi decadenti che affascinarono molto lo scrittore, da sempre attratto dalle zone inesplorate della psiche e dal mistero e dall'enigma: si pensi all'istinto omicida di Tullio Hermil nell'*Innocente*, alle manie suicide di Giorgio Aurispa e all'epilessia di Ippolita Sanzio nel *Trionfo*, alla follia di Aldoina, alla nevrosi di Antonello e Oddo e a Violante «che si uccide con i profumi»<sup>42</sup> nelle *Vergini*.

Il superamento del positivismo, una scienza che secondo l'autore frazionava troppo l'indagine per limitarla ad un «piccolo campo speciale»,<sup>43</sup> continuava nell'*Elogio dell'epoca* in cui d'Annunzio riconosceva capacità veggenti all'artista poiché riusciva ad andare oltre la natura e a cogliere le

<sup>40</sup> Ivi, p. 76.

<sup>41</sup> *Una tendenza*, su *Il Mattino*, 30-31 gennaio 1893, ora in SCRITTI, vol. 2, p. 123.

<sup>42</sup> *Vergini*, p. 82.

<sup>43</sup> *Elogio dell'epoca*, su *Il Mattino*, 23 giugno 1893, ora in SCRITTI, vol. 2, p. 205.

analogie segrete degli oggetti: «Mai l'anima umana ha avuto con l'anima delle cose comunioni più profonde. Le cose non sono se non i simboli dei nostri sentimenti, e ci aiutano a scoprire il mistero che ciascuno di noi in sé chiude». E dopo un nuovo ammiccamento alla psichiatria chiudeva lo scritto elogiando l'arte: «Mentre i critici ignoranti celebrano i funerali della poesia, la scienza rende all'arte l'antico elemento che pareva dovesse per sempre mancarle: IL MERAVIGLIOSO». <sup>44</sup>

Questo dibattito spinse alla riscoperta di quegli artisti che si erano imposti per la superiorità del loro genio e potevano servire da modello per il presente. Tra le figure predilette da d'Annunzio, un posto privilegiato lo occupò Leonardo il quale, dopo un primo ammiccamento nella lettera al Michetti che apriva il *Piacere*, <sup>45</sup> nell'articolo *Una tendenza* fu definito «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, [...] studiando l'acqua e cercando le leggi che ne governano i movimenti, trovò nelle liquide ondulazioni la linea del sorriso femminile». <sup>46</sup>

Il genio leonardesco, rimeditato anche attraverso la lettura della *biographie psychologique* di Gabriel Séailles, <sup>47</sup> era omaggiato con il titolo del romanzo, omonimo del dipinto al Louvre, e con citazioni dai suoi scritti poste ad esergo delle

<sup>44</sup> Ivi, pp. 206-207. Le parole dell'ultima citazione sono dall'articolo *Il bisogno del sogno*, cit., e riprese in *Il romanzo futuro*: «Nell'esplorazione del rinnovato mondo, l'arte andrà innanzi alla scienza. Alla scienza che va coordinando le verità sperimentate, l'arte proporrà ipotesi, fornirà indizi di verità ancora nascoste, presenterà documenti rivelatori. E la scienza renderà all'arte l'antico elemento che oggi le manca: *il meraviglioso*», ivi, p. 20.

<sup>45</sup> Nella lettera dedicatoria a Francesco Paolo Michetti, d'Annunzio ricorda l'amico pittore «intento a penetrare i segreti del Vinci e del Tiziano», in *PROSE*, vol. 1, p. 3.

<sup>46</sup> *Una tendenza*, cit., in *SCRITTI*, vol. 2, p. 125.

<sup>47</sup> Gabriel Séailles, *Léonard de Vince, l'Artiste et le Savant*, Paris, H. Laurens, 1892.

## INTRODUZIONE

due parti del prologo e dei tre libri delle *Vergini*. Con questa scelta, analoga a quella dei due volumi *Sous l'oeil des barbares* e *Un homme libre*, della trilogia *Le Culte du moi* di Maurice Barrès,<sup>48</sup> d'Annunzio dialogava apertamente con Leonardo e tentava d'imitarlo secondo il motto *ut pictura poesis*.<sup>49</sup>

La riscoperta del modello vinciano s'inseriva nel più ampio contesto europeo in cui molti intellettuali stavano spingendo per il superamento del positivismo che aveva generato le poetiche naturaliste e veriste. L'analisi oggettiva del reale si limitava alla semplice annotazione dei fatti osservati e lo scrittore, sentendosi ai margini, rivendicava una nuova centralità. Il modello era l'artista rinascimentale, un uomo completo che si era affermato nelle arti e nelle scienze. E Leonardo, nelle cui opere pittoriche era riuscito ad esprimere «la forza occulta del sogno»,<sup>50</sup> aveva ispirato a d'Annunzio il concetto di “meraviglioso”. Un sentimento che nasceva con il superamento della realtà sensibile e l'accesso nel mondo del mistero e del simbolo.

Formativi per d'Annunzio furono i testi di Walter Pater<sup>51</sup> e il dialogo con Angelo Conti, lo storico dell'arte che aveva conosciuto a Roma nella redazione della *Cronaca bizanti-*

<sup>48</sup> Maurice Barrès, *Le Culte du moi* composto da *Sous l'oeil des Barbares* (Paris, Lemerre, 1888), *Un Homme libre* (Paris, Perrin, 1889), e *Le Jardin de Bérénice* (ivi, 1891).

<sup>49</sup> Donatella Dell'Aquilano, *D'Annunzio e il leonardismo fin de siècle*, in «Critica letteraria», III, 100, 1998, pp. 553-578; ma sul culto di Leonardo nella città toscana cfr. anche Gianni Oliva, *Leonardo e leonardismo nella cultura fiorentina tra Otto e Novecento*, in *I luoghi delle parole. Geografie letterarie dopo l'Unità*, Milano, Bruno Mondadori, 2020, pp. 59-72.

<sup>50</sup> «L'alto potere per cui il Vinci dalle precisioni dell'analisi assorgeva alle creazioni di quei paesi nel tempo medesimo strani e reali, ove si spande l'anima di qualche sua donna misteriosa», aggiungeva d'Annunzio in *Per la gloria d'un vecchio II*, 25-26 luglio 1892, in SCRITTI, vol. 2, p. 47.

<sup>51</sup> Walter Pater, *The Renaissance – Studies in Art and Poetry*, London, Macmillan, 1873 (tradotto in *Il rinascimento*, a cura di Mario Praz, Napoli, ESI, 1946); *Plato and Platonism. A series of lectures*, London, Macmillan, 1893.

## INTRODUZIONE

na negli anni Ottanta.<sup>52</sup> Le riflessioni del *Doctor Mysticus* sull'arte erano condivise da d'Annunzio:

Ogni grande artista, piuttosto che continuare il pensiero d'un altro artista o seguire l'indirizzo di una scuola, fa rinascere e rinnova le idee eterne degli uomini [...]. Sono le età felici della vita che ritornano e si rinnovano negli spiriti geniali; è la vita con le sue primavere, che, dopo i periodi di stanchezza, fiorisce nuovamente nei capolavori dell'arte. È la Grecia sempre, cioè l'età in cui la primavera fu più ricca di colori e di sole, che ritorna giovanilmente eterna e riprende il suo impero sulle anime elette degli uomini [...]. Il capolavoro del genio è la natura continuata nelle sue aspirazioni verso la bellezza. Il pittore, dice il Séailles nel suo bellissimo libro su Leonardo, è più che il discepolo della natura; "son génie est la nature même qui CONTINUE son oeuvre par l'esprit".<sup>53</sup>

E nella *Beata riva*, Conti definiva l'anima dell'artista come quella che «più intimamente d'ogni altra può mettersi in relazione con l'anima delle cose». <sup>54</sup> Una visione simbolista approvata da d'Annunzio così come quella che le arti

<sup>52</sup> *Giorgione*. Studio di Angelo Conti, Firenze, Fratelli Alinari, 1894 e *La Beata riva. Trattato dell'oblio*, Milano, Treves, 1900; il primo riedito a cura di Ricciarda Ricorda, Novi Ligure, Città del silenzio edizioni, 2007, il secondo da Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, edizioni da cui citiamo. Una lunga recensione del *Giorgione* fu per d'Annunzio l'occasione per presentare la sua nuova poetica e chiudere definitivamente i conti con positivismo e naturalismo. Lo scritto, *Note su Giorgione e su la critica*, uscì sul primo numero de «Il convito» nel gennaio 1895. D'Annunzio, elogiando il volume del «dolce filosofo», ritraccia il percorso che lo ha portato alla riscoperta di Socrate e degli «antichi maestri» della Grecia classica «i quali riuscirono ad esprimere nella forma più alta e più pura tutti i pensieri e tutte le aspirazioni di nostra stirpe» e di Leonardo «il primo uomo moderno». Senza dimenticare il motto secondo cui la prosa moderna «per essere perfetta, deve *non imitare, ma CONTINUARE la natura*», ora in SCRITTI, vol. 2, pp. 287-311.

<sup>53</sup> Conti, *Giorgione*, cit., pp. 140 e 156.

<sup>54</sup> Id., *La Beata riva*, cit., p. 11.

## INTRODUZIONE

tendono «a raggiungere la condizione di musica».<sup>55</sup> Un sincretismo artistico, ripreso dal Pater,<sup>56</sup> che avrebbe generato un nuovo Rinascimento.

Il recupero dei migliori intelletti continuava nella ripresa di Dante (condivisi erano i temi dell'utilità del sovrano per garantire il benessere del mondo e quelli della nobiltà e della virtù di stirpe trattati nella *Monarchia*) e di Socrate.

Il greco, «cultore di musica e maestro di stile»,<sup>57</sup> è introdotto nel romanzo con un reverenziale esclamativo d'impronta latina: «Ah perché non rivive oggi in qualche terra latina il Maestro che sapeva con un'arte così profonda e così nascosta risvegliare ed eccitare tutte le energie dell'intelletto e dell'animo in quanti gli s'accostavano per ascoltarlo?».<sup>58</sup>

Il debito intellettuale di Cantelmo-d'Annunzio verso Socrate è esplicitato in un lungo paragrafo in cui gli insegnamenti del filosofo sono ritenuti fondamentali per la formazione morale e spirituale di un uomo moderno:

L'Antico m'insegnò la commemorazione della morte in un modo consentaneo alla mia natura, affinché io trovassi un pregio più raro e un significato più grave nelle cose a me prossime. E m'insegnò a ricercare e scoprire nella mia natura le virtù sincere come i sinceri difetti per disporre le une e gli altri secondo un disegno premeditato, per dare a questi con pazienti cure un'apparenza decorosa, per sollevare quelle verso la perfezione somma. E m'insegnò ad escludere tutto ciò che fosse difforme alla mia

<sup>55</sup> Id., *La musica della pittura*, in *Giorgione*, cit., p. 89. Preceduto dalla citazione in inglese dal Pater: «*All art constantly aspires towards the condition of music*», p. 85.

<sup>56</sup> Nelle *Note su Giorgione e su la critica*, d'Annunzio cita «la formula di quello stilista delicato e ricco che fu Walter Pater, morto di recente, ignoto in Italia fino a oggi: “*All art constantly aspires towards the condition of music*, tutte le arti aspirano costantemente a raggiungere la condizione di musica”», in *SCRITTI*, vol. 2, pp. 293-294.

<sup>57</sup> *Vergini*, p. 33.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 29.



idea regolatrice, tutto ciò che potesse alterare le linee della mia imagine, rallentare o interrompere lo sviluppo ritmico del mio pensiero. E m'insegnò a riconoscere con sicuro intuito quelle anime su cui esercitare il beneficio e il predominio o da cui ottenere una qualche straordinaria rivelazione. E anche mi comunicò infine la sua fede nel demònico; il quale non era se non la potenza misteriosamente significativa dello Stile non violabile da alcuno e neppur da lui medesimo nella sua persona mai.<sup>59</sup>

Questa riscoperta di Socrate avveniva a svantaggio della figura del Nazareno sulla quale d'Annunzio, come abbiamo detto, aveva vagamente ipotizzato di scrivere una *Vita* seguendo i modelli russi. Come ha illustrato Pietro Gibellini, il filosofo greco fu preferito e il suo pensiero rivisitato durante un'«acuta e febbrile allucinazione nietzschiana».<sup>60</sup> L'influenza di Friedrich Nietzsche, già emersa nel *Trionfo* con un riferimento a Zarathustra, fu così marcata che spinse d'Annunzio a includere nel romanzo il manifesto teorico delle sue idee politiche.

Alla figura del filosofo tedesco, ancora poco conosciuto in Italia, il nostro si avvicinò per tramite della cultura roma-

<sup>59</sup> Ivi, pp. 36-37.

<sup>60</sup> Le cause che spinsero l'autore ad abbandonare la scrittura di una vita di Gesù sono state spiegate da Gibellini secondo il quale «la figura del Nazareno, già evocata da una voga europea, specialmente russa, tempestivamente orecchiata da Gabriele nelle fase della “bontà”, ha un ruolo precipuo per il rapporto con la figura di Socrate, rivisitata dall'acuta e febbrile allucinazione nietzschiana fatta propria da d'Annunzio giusto nell'attacco delle *Vergini*, prima opera intieramente assegnabile alla fase superomistica che succede in Gabriele a quella della “bontà”, e che la nega. Certo, nel passaggio dal ciclo della Rosa alla trilogia del Giglio (di cui le *Vergini* resteranno l'unico pannello) può collocarsi lo “schema di pura idealità” che il d'Annunzio dice di vagheggiare nella lettera del 25 maggio: “Dopo tante depravazioni e tante violenze, voglio prendermi un bagno nell'acqua di virtù”», in *L'eroe imperfetto: per l'autografo delle Vergini delle rocce*, in Pietro Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, p. 35.

## INTRODUZIONE

na durante la fondazione della *Revue Wagnérienne* o forse durante il soggiorno napoletano del 1891-'93.

Le idee superomistiche del tedesco furono fondamentali per l'elaborazione del pensiero politico di Cantelmo e sono esplicitate fin nella prima sequenza del libro primo. Il protagonista, rivendicando che «il mondo è la rappresentazione della sensibilità e del pensiero di pochi uomini superiori, i quali lo hanno creato e quindi ampliato e ornato nel corso del tempo e andranno sempre più ampliandolo e ornandolo nel futuro»,<sup>61</sup> con amarezza constatava come il tempo presente fosse popolato da individui che nulla avevano conservato degli uomini antichi e nulla avevano di superiore. Per queste loro carenze si erano resi responsabili delle «più ignominiose violazioni e dei più osceni connubii che mai abbiano disonorato un luogo sacro». <sup>62</sup> Cantelmo esprimeva tutto il suo ripudio per la società contemporanea ed esaltava il suo ideale aristocratico attraverso il progetto di generare il futuro Re di Roma: «Il sentimento della mia progressiva e volontaria individuazione verso un ideal tipo latino». <sup>63</sup>

Queste idee non erano nuove in quanto furono già abbozzate in uno dei primi scritti politici di d'Annunzio, *La bestia elettiva* pubblicata sul *Mattino* di Napoli nel 1892. <sup>64</sup> Sulle colonne del quotidiano conservatore il giovane giornalista attaccava con sarcasmo tutte le case nobiliari al potere in Europa alle quali, però, non preferiva «il dogma dell'Ottantanove», l'idea democratica del popolo sovrano, poiché nata «vecchia» e ritenuta «ignobile» e «vanitosa». <sup>65</sup> Secondo il poeta, l'unica via di riscatto per la modernità era l'affermazione di «uomini superiori», membri di una nuova aristocrazia che, «levandosi sopra il bene e sopra il male», avrebbe scalzato la vecchia forma di potere facendo prevalere il «di-

<sup>61</sup> *Vergini*, p. 27.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>64</sup> SCRITTI, vol. 2, pp. 86-94.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 89.

ritto del più forte». <sup>66</sup>

Nelle *Vergini* i concetti sono gli stessi ma, passando da uno stile giornalistico ad uno aulico, meglio articolati. La preferenza per i tempi antichi, epoca di «Pensiero» e «Bellezza», è espressa al lettore con una lunga domanda retorica che riprendeva parte del lessico della *Bestia elettiva*:

Dobbiamo noi riconoscere il gran dogma dell'Ottantanove, aprire i portici dei nostri cortili all'aura popolare, coronar di lumi i nostri balconi di travertino nelle feste dello Stato, diventar soci dei banchieri ebrei, esercitar la nostra piccola parte di sovranità riempiendo la scheda del voto coi nomi dei nostri mezzani, dei nostri sarti, dei nostri cappellai, dei nostri calzolai, dei nostri usurai e dei nostri avvocati? <sup>67</sup>

La «Gran Bestia» generata dall'idea democratica, cui ancora l'autore si riferiva usando la metafora del «dogma dell'Ottantanove», può essere fermata solo con la forza, «la prima legge della natura, indistruttibile, inabolibile», posseduta da «una classe privilegiata». Questo gruppo di uomini eletti deve formare «una oligarchia nuova, un nuovo reame della forza» capace di «ricondere il gregge all'obedienza». <sup>68</sup> E Cantelmo trova il paradigma di un uomo eletto e superiore nell'antenato Alessandro conte di Volturara che, al pari di Claudio, guardava a Leonardo come modello: «Si appassionò ai segreti formidabili di quell'affascinante creator di madonne il qual superava in novità d'ingegni tutti i maestri e compositori di strumenti bellici». <sup>69</sup> Il compito che Claudio si è prefisso è quello di far risorgere la «stirpe» e la «virtù» passata generando un superuomo simile all'avo Alessandro. <sup>70</sup> L'auspicio, spiegato ad Ojetti, è il compimen-

<sup>66</sup> Ivi, p. 92.

<sup>67</sup> *Vergini*, p. 53.

<sup>68</sup> Ivi, rispettivamente alle pp. 52, 53 e 54.

<sup>69</sup> Ivi, p. 61.

<sup>70</sup> Ivi, p. 65.

## INTRODUZIONE

to di un percorso circolare che, partendo dall'antichità greca, giunga al presente:

Il nuovo Rinascimento avrà comuni col Rinascimento anteriore i caratteri che questo medesimo ebbe comuni col periodo ellenico dell'arte, con la meravigliosa età di Fidia, d'Apelle, di Sofocle, di Platone. Ambedue le ideali primavere dello spirito umano derivano il loro straordinario rigoglio da una magnifica forza: dal sentimento dell'energia e della potenza elevato al sommo grado. Ambedue significano la più superba affermazione della Vita. E nell'uno e nell'altro periodo l'arte non è se non la trasfigurazione naturale delle persone e delle cose reintegrate nella pienezza del loro essere.<sup>71</sup>

L'idea di mettere al mondo un nuovo Alessandro, un «Uomo della Vita»<sup>72</sup> un *Uebermensch*, era di derivazione nietzschiana, come lo stesso d'Annunzio lasciava intendere nella conclusione dell'articolo *La bestia elettiva*.<sup>73</sup>

Se indubbia e meritoria è la precocità del nostro a introdurre in Italia «la dottrina»<sup>74</sup> di un filosofo che di lì a poco divenne un punto di riferimento per gli intellettuali di mezza Europa, è altresì vero che queste teorie sulla naturale preva-

<sup>71</sup> SCRITTI, vol. 2, pp. 1388-1389.

<sup>72</sup> Ivi, p. 1387.

<sup>73</sup> «Il vero “nobile” non somiglia in nulla agli slombati eredi delle antiche famiglie patrizie. Egli è l'uomo libero più forte delle cose, convinto che la personalità supera in valore tutti gli attributi accessori. Egli è una forza che si governa, una libertà che s'afferma e si regola sul tipo della dignità. Egli ha l'occhio infallibile quando guarda in sé medesimo. E in questa autocrazia della coscienza è il principal segno dell'aristocrate nuovo», ivi, pp. 93-94. Val la pena ricordare che il termine *Uebermensch* risale al Cinquecento e fu ripreso in epoca moderna da Goethe, Richter e Herder. Nella metà dell'Ottocento il termine, usato nel *Faust*, era variamente tradotto in “più che mortale”, “più che uomo”, “più che umana creatura”. Di certo d'Annunzio fu tra i primi ad usare il nome di “superuomo”. Cfr. Bruno Migliorini, *Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana*, in Id. *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 227.

<sup>74</sup> SCRITTI, vol. 2, p. 92.

lenza del più forte e sull'affermazione di un superuomo rientrano in un contesto di idee che circolavano già da tempo in Europa, si pensi al darwinismo, e di certo note a d'Annunzio: la storia dei grandi eroi di Thomas Carlyle; l'individualismo di Ralph Emerson e quello di Maurice Barrès che continuava nelle idee "aristocratiche" di Charles Maurras; il determinismo di Hippolyte Taine che considerava l'opera d'arte il risultato di diversi fattori tra cui l'elemento ereditario; le "batailles de race" di Paul Bourget che in *Une idylle tragique* del 1896 aveva anche lui presentato la «figure d'un homme supérieur». <sup>75</sup>

Non meno importante è ricordare che la conoscenza del pensiero di Nietzsche fu indiretta in quanto d'Annunzio l'apprese per via francese con la lettura del *Nietzsche-Zarathustra* di Jean de Néthy uscito nel '92, e le citazioni usate nel *Trionfo* furono prese dall'antologia, sempre in francese, *À travers l'oeuvre de Nietzsche* di Lauterbach e Wagnon. <sup>76</sup>

Infine, com'era solito nelle sue letture, anche nel caso di Nietzsche d'Annunzio si appropriò unicamente delle idee che gli parevano più confacenti alle proprie. Dell'articolato pensiero filosofico del tedesco il nostro condivise l'esaltazione del vitalismo e del sensualismo così come l'idea di un superuomo che potesse riscattare la corrotta società contemporanea. Questi temi, al centro del dibattito intellettuale e politico del tempo, generarono tre ambiziosi progetti in prosa: il *Trionfo della morte*, le *Vergini* e il *Fuoco*, nelle intenzioni dell'autore, dovevano rappresentare rispettivamente l'aspetto sensuale, politico ed estetico del superuomo.

<sup>75</sup> Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*, London, Fraser, 1841; Paul Bourget, *Une idylle tragique*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Plon, 1902, p. 108.

<sup>76</sup> Jean de Néthy, *Nietzsche-Zarathustra*, in «La revue blanche», Aprile 1892, pp. 206-212 e Paul Lauterbach e Adrien Wagnon, *À travers l'oeuvre de Friedrich Nietzsche*, Paris, Albert Schulz, 1893. L'antologia era stata identificata da Guy Tosi, *D'Annunzio découvre Nietzsche (1892-1894)*, in «Italianistica», II, 1973, pp. 481-513, ora in Id., *D'Annunzio e la cultura francese*, vol. I, cit., pp. 469-512.

## INTRODUZIONE

Nelle *Vergini*, il pensiero politico di d'Annunzio batteva su uno dei temi più insistenti della sua ideologia: la nuova borghesia, dedita alla speculazione e all'avido guadagno, è ritenuta l'unica responsabile della corruzione in cui è precipitata la modernità. E l'inevitabile disinteresse per le manifestazioni artistiche era già stato denunciato nell'articolo *Esposizione promotrice* del marzo 1885: «La terza Roma in fatto d'arte è ancora un po' barbara. La suprema indifferenza del gran popolo romano per ogni produzione spirituale di qualsiasi genere si va affermando ogni giorno più». <sup>77</sup> L'invettiva contro Roma proseguiva nella descrizione degli abusi edilizi, presentati in tutta la loro ferocia nell'articolo *Preambolo* del 7 giugno 1893. Tutta la prima parte di questo scritto è riversata con minime modifiche nelle *Vergini*. Un elemento interessante che potrebbe dimostrare come forse già a quell'altezza lo scrittore pensasse al personaggio di Cantelmo e al suo programma politico:

Su i prati signorili dove nella primavera anteriore le violette erano apparse per l'ultima volta più numerose dei fili d'erba, biancheggiavano pozze di calce, rosseggiavano cumuli di mattoni, stridevano ruote di carri carichi di pietre, si alternavano le chiamate dei mastri e i gridi rauchi dei carrettieri, cresceva rapidamente l'opera brutale che doveva occupare i luoghi già per tanta età sacri alla Bellezza e al Sogno.

Sembrava che soffiasse su Roma un vento di barbare e minacciasse di strapparle quella raggiante corona di ville gentilizie a cui nulla è paragonabile nel mondo delle memorie e della poesia. Perfino su i busi della Villa Albani, che eran parsi immortali come le cariatidi e le erme, pendeva la minaccia dei barbari.

Il contagio si propagava da per tutto, rapidamente. <sup>78</sup>

<sup>77</sup> SCRITTI, vol. 1, p. 271. Si veda anche Giorgio Bárberi Squarotti, *La Roma di Claudio Cantelmo. D'Annunzio e l'immagine della nuova capitale*, in «Italianistica», XL, 2, 2011, pp. 141-151.

<sup>78</sup> *Vergini*, p. 70.

«Il piccone, la cazzuola e la mala fede»<sup>79</sup> sono le armi che hanno violato la città e sconfitto la Bellezza e l'Arte. Di fronte a questo scempio, la decisione di Cantelmo è polemica e ambiziosa: «ritrarsi dallo spettacolo»<sup>80</sup> per ritornare a Rebusa dove ambire a generare il nuovo Re di Roma.

Questo percorso di rinascita parte con lo sguardo rivolto al passato, al ritorno alle origini nel piccolo centro nell'Agro Pontino, dove la famiglia Cantelmo aveva possedimenti.

La critica ha da tempo ipotizzato che il nome immaginario del paese sia l'italianizzazione del titolo del romanzo *À rebours* (1884) di Joris-Karl Huysmans. L'ipotesi è suggestiva dal momento che l'affinità con il testo francese è anche nel contenuto: il protagonista Des Esseintes, deluso dalla frivolezza della vita parigina, scelse di andare *à rebours*, a "ritroso", "controcorrente", per allontanarsi dalla società e rifugiarsi in un piccolo paese di provincia. Qui è preso da una snervante isteria estetizzante che lo porta ad ammassare mobili, tappezzerie e arredi come Andrea Sperelli nel *Piacere*. Se la fascinazione per il testo francese era confermata dallo stesso d'Annunzio,<sup>81</sup> è anche probabile che il nome sia arrivato allo scrittore tramite le febbrili letture e consultazioni che compiva ogni qualvolta era in procinto di preparare

<sup>79</sup> Ivi, p. 71. Cfr. *Preambolo*, in SCRITTI, vol. 2, pp. 195-200. La stessa polemica contro la speculazione edilizia nella città capitolina e la riaffermazione dell'Arte come alternativa al degrado era alla base del programma del «Convito». Il *Proemio*, scritto da d'Annunzio, si apre così: «Noi vogliamo sperare che 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», ivi, pp. 283-286; poi con varianti diventò *La parola di Farsaglia* raccolto nel 1926 nel *Libro ascetico della giovane Italia*, in Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2005, vol. I, pp. 419-422.

<sup>80</sup> *Vergini*, p. 72.

<sup>81</sup> «*Il Piacere* è un libro molto curioso, tutto impregnato di arte; che ha forse qualche parentela con l'*À rebours* di J. K. Huysmans», in HÉRELLE, lettera del 14 novembre 1892, p. 101.

## INTRODUZIONE

un nuovo libro: la storia ricorda, infatti, i duchi di Rebursa, originari di Aversa, che durante l'epoca normanna e angio-nna si contraddistinsero per la loro disobbedienza verso i re e gli imperatori del tempo. Stessa realtà storica per i Cantelmo che furono duchi di Popoli tra il XIII e il XVIII secolo.<sup>82</sup>

Il ritorno al paese d'origine significa ritrovare nella vicina Trigento la nobile famiglia, decaduta dopo la cacciata dei Borboni, dei Capece-Montaga. E sono le figlie del principe Luzio l'oggetto del desiderio di Claudio: nelle sue intenzioni, la scelta di una di loro deve portare alla nascita di colui che riscatterà la decadenza morale e sociale dell'Italia contemporanea.

### *Il libro secondo: la musica in prosa*

Il libro si apre con un precoce quanto inatteso deragliamento degli ambiziosi piani di Cantelmo e il progetto di generare il superuomo finisce, per tutto il libro, ai margini. L'incontro con Oddo e Antonello Montaga non ha alcun tratto vitalistico ed energetico: i due appaiono «infermicci», «turbati e smarriti» e, come Claudio nota, «malati» e «depressi».<sup>83</sup> Una medesima atmosfera dimessa e malsana accoglie Claudio al suo arrivo nella villa nobiliare. Nelle stanze del decaduto palazzo si aggira Aldoina, «la vecchia principessa demente» paragonata ad una Erinni che potrebbe travolgere con la sua «follia tutte le creature del suo sangue» causando la «dissoluzione della sua progenie».<sup>84</sup>

Anche il «vecchio corpo esausto»<sup>85</sup> del principe Luzio

<sup>82</sup> Angelo Cirillo, *I Rebursa. Una vicenda europea*, Consulta della Pastorale Universitaria e della Cultura, Aversa, 2018. Per la genealogia della famiglia Cantelmo, d'Annunzio utilizzò il volume di Carlo De Lellis, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, Napoli, Honofrio Saulo, 1654.

<sup>83</sup> *Vergini*, rispettivamente alle pp. 79 e 81.

<sup>84</sup> Ivi, p. 108.

<sup>85</sup> Ivi, p. 120.



ha perso tutto il suo vigore. L'infermità dei nobili e il tetro silenzio che occupa ogni spazio della casa turbano Claudio che fatica a cogliere la bellezza delle giovani Anatolia, Violante e Massimilla.

All'indugio sulla malattia, metafora della condizione storica, segue l'immagine della morte, altro motivo decadente:

Ma mi strinse l'anima un'angoscia non provata da lungo tempo quando posi il piede su la soglia copersa di mirto e d'alloro, dove nessuna voce cara mi dava il benvenuto chiamandomi per nome. Le immagini dei miei morti mi comparvero a piè della scala e mi fissarono con gli occhi trascolorati, senza un gesto, senza un cenno e senza un sorriso.<sup>86</sup>

La negatività di queste immagini disorienta Cantelmo, «un'ansietà indefinibile mi premeva il cuore».<sup>87</sup> Spaesato, cerca di esorcizzare la paura della morte e della malattia e di recuperare la sua «natura ferace»,<sup>88</sup> il suo vitalismo, nel demònico, la personificazione del genio e immaginaria guida d'impronta socratica che, nel labirinto della sua mente, tenta di rassicurarlo:

«Non temere! Accogli l'ignoto e l'impreveduto e quanto altro ti recherà l'evento; abolisci ogni divietto; procedi sicuro e libero. Non avere omai sollecitudine se non di vivere. Il tuo fato non potrà compiersi se non nella profusione della vita».<sup>89</sup>

Nel silenzioso e lugubre giardino dei Capece-Montaga, Claudio cerca di trovare qualche accenno di bellezza nei volti e nelle gentili movenze delle tre vergini: «Oggi non conosco

<sup>86</sup> Ivi, pp. 91-92.

<sup>87</sup> Ivi, p. 99.

<sup>88</sup> Ivi, p. 95.

<sup>89</sup> Ivi, p. 97. Sul demònico si veda anche la lettera a HÉRELLE del 9 gennaio 1896: «La voce del demonico mi trae fieramente dal molle oblio», p. 360.

## INTRODUZIONE

di voi se non le sembianze e qualche parola fugace; ma sento che domani ciascuna di voi in tutto il suo essere corrisponderà all'immagine che dentro di me respira e palpita».<sup>90</sup>

Parole che, nella speranza del "domani", sembrano anche contenere un nefasto presagio di fallimento. Simbolico, in questo senso, è l'improvviso passaggio della demente Aldoina nel giardino del palazzo: il lento procedere della portantina, lo scricchiolio dei legni, e le «serventi vestite di grigio come le beghine, taciturne e tristi», assumono le sembianze di un tetro convoglio funebre che getta ombre funeste nell'animo dei giovani «ammutoliti» e «immobili» in un «silenzio gelido».<sup>91</sup>

Le incertezze di Cantelmo chiudono il libro. Nel rientro solitario verso Rebusa medita sulla scelta da compiere ed i primi dubbi s'insinuano: «La perfezione di quella trinità m'attira e poiché è necessario pel mio compito eleggere, io rimango perplesso e non senza timore d'esser deluso come un uomo».<sup>92</sup> Il desiderio di avere tutte e tre le vergini, tentativo che ricorda quello di Sperelli di unire in un'unica persona le amanti Elena Muti e Maria Ferres, aumenta con le ambigue parole del demònico che sembrano dissuadere Cantelmo dal rompere l'armonia:

Perché aspiri tu al possesso legittimo dei corpi, quando le immagini ideali ornano già della loro triplice grazia la casa del tuo sogno? Tu non potresti togliere le tre prigioniere dalla loro carcere senza toglierle pur dall'incanto che le trasfigura [...]. Puoi tu, o poeta, raffigurarti Egle Aretusa e Ipertusa cacciate dal loro giardino? Eracle vestito-di-stelle, quando penetrò in quel paradiso occidentale per rapirvi i frutti d'oro, rinunziò a trar seco le figlie della Notte poiché pur nella sua anima atroce sentì ch'egli avrebbe menomato e forse distrutto il mistero paradisiaco di lor bellezza.

<sup>90</sup> *Vergini*, p. 112.

<sup>91</sup> Ivi, rispettivamente alle pp. 175 e 174.

<sup>92</sup> Ivi, p. 177.

## IL ROMANZO-POEMA

«O despota,» gli dissi allora «io penso a Colui che deve venire.»<sup>93</sup>

Questo dialogo a due voci nella mente di Claudio prelude ad ulteriori complicazioni che emergeranno nell'inconclusivo ultimo libro.

Oltre all'utilizzo del dialogo interiore tra i diversi pensieri di Claudio, la rappresentazione dei suoi dubbi e delle sue incertezze è resa da d'Annunzio anche con l'efficace contrapposizione tra silenzi e suoni che sollecitano sensazioni positive o negative nell'animo del protagonista.

È il suono dell'acqua nel giardino nobiliare a scatenare le prime impressioni: «Mi giungeva all'orecchio una voce soffocata; che era il chioccolio sommesso d'una fontana nascosta nella vicinanza. E un'ansietà indefinibile mi premeva il cuore».<sup>94</sup> Mentre il gioco degli echi nel cortile è descritto come «un effetto di sonorità prodigioso. Pare l'artificio di un musico. Credo che un armonista attento troverebbe qui il segreto di accordi e di dissonanze sconosciuti».<sup>95</sup>

La «cadenza delle rime latine»,<sup>96</sup> scritte su un'altra fontana, sollecita l'orecchio musicale di Claudio e il «suono del riso», che erompe tra i giovani, rivela al protagonista «la profondità inaccessibile del mistero che ciascuna delle tre vergini portava in sé medesima».<sup>97</sup> A questi suoni si contrappone il «grandissimo» silenzio che chiude il libro: «Tale che nel percepirlo io mi sgomentai davanti all'immensità delle cose mute ch'esso abbracciava».<sup>98</sup>

<sup>93</sup> Ivi, pp. 178-179.

<sup>94</sup> Ivi, p. 99.

<sup>95</sup> Ivi, p. 143.

<sup>96</sup> Ivi, p. 165. Com'è noto i distici furono scritti da Cesare de Titta dopo l'esplicita richiesta di d'Annunzio. Cfr. PROSE, vol. 2, p. 1154. Cfr. anche Mirko Menna, *Traduzioni in latino delle Elegie romane di Gabriele D'Annunzio*, in «Critica letteraria», 125, 2004, pp. 759-788.

<sup>97</sup> *Vergini*, p. 168.

<sup>98</sup> Ivi, p. 170.

## INTRODUZIONE

Questa costante presenza di suoni e melodie se da un lato s'inserisce nel tentativo di imitare la musica nella prosa, dall'altro rivela un'altra novità del romanzo-poema: lo scrittore considera la musica un linguaggio primordiale, inconscio, capace di sciogliere gli enigmi del mondo. Un'idea che aveva preso dal maggior musicista del suo tempo, Richard Wagner verso il quale ebbe, negli anni del *Trionfo* e delle *Vergini*, una sincera venerazione e un non tanto celato spirito emulativo. Nella lettera al Michetti posta in apertura del *Trionfo* lo scrittore diceva di ambire con la sua prosa a «gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna».<sup>99</sup>

Con questo sforzo l'autore intende pareggiare il maggior successo raggiunto dal tedesco, la fusione delle arti nella musica, ed un primo tentativo era stato compiuto proprio nelle ultime pagine del *Trionfo* dove alla storia d'amore di Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio era stata sovrapposta quella di *Tristano e Isotta* di Wagner.<sup>100</sup>

Se escludiamo il sincretismo raggiunto nelle opere teatrali, sono forse le *Vergini* la prosa più wagneriana di d'Annunzio e per questo motivo il rapporto con il tedesco merita qualche considerazione.

L'incontro con l'opera del compositore avvenne a Napoli, negli anni Novanta, e tra il luglio e l'agosto del 1893 d'Annunzio prese posizione in una *querelle* nata dopo la

<sup>99</sup> *Trionfo della morte*, in PROSE, vol. 1, p. 642.

<sup>100</sup> L'imitazione fu definita da Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini «uno dei plagi più clamorosi del d'Annunzio», sottolineando come l'autore avesse plagiato «intercalandole, due versioni francesi del *Tristano e Isotta*: l'una per mano di Challemeil e Lacour (1892), l'altra di un non meglio identificato Nerthal (1893)», ivi, p. 1296. La prima è quella di Paul Challemeil-Lacour contenuta in *Quatre poèmes d'opéras, traduits en prose française, précédés d'une Lettre sur la musique* [à Frédéric Villot, Paris, 15 septembre 1860] par Richard Wagner. *Le Vaisseau fantôme, Tannhauser, Lohengrin, Tristan et Iseult* (Paris, A. Bourdillat, 1861). La seconda di Nerthal, *Tristan et Yseult: la passion dans un drame Wagnérien*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1893.

pubblicazione del libello *Der Fall Wagner* in cui Nietzsche attaccava il conterraneo.<sup>101</sup>

Nel primo dei tre articoli apparsi su *La Tribuna* e intitolati *Il caso Wagner*,<sup>102</sup> traduzione dell'originale tedesco, d'Annunzio, dopo l'articolo sulla *Bestia elettiva* del '92, reintroduceva Nietzsche al lettore italiano, uno «dei più originali spiriti che sieno comparsi in questa fine di secolo»,<sup>103</sup> e riportava dapprima il pensiero del filosofo e poi le obiezioni mosse a Wagner. Nietzsche si augurava l'emergere di «un'aristocrazia nuova, lentamente e implacabilmente formata per selezione» che avrebbe ricollocato «nel suo posto d'onore il *sentimento della potenza*, levandosi sopra il Bene e il Male e riprendendo le redini per domare le masse a suo profitto».<sup>104</sup> Un «rivoluzionario aristocratico» avrebbe assunto la guida politica della società e sarebbe stato il degno rappresentante di un ideale «eroico e soggettivo» lontano dal modello della «democrazia socialista» che invece Wagner tentava di rappresentare nella sua musica. Con questa scelta, il musicista rappresentava secondo Nietzsche «il tipo esemplare dell'artista *decadente*» che portava con sé «tutte le debolezze e tutte le infermità del secolo».<sup>105</sup>

Il secondo articolo di d'Annunzio era dedicato alla presentazione di Wagner. Il compositore era descritto come il poeta «delle inquietudini, delle ansie, delle aspirazioni, delle ripugnanze, delle mille delicate e incurabili infermità da cui è afflitto lo spirito moderno». Questi temi erano fin troppo simili a quelli del nostro che infatti esclamava con orgoglio: «Io sono, come Riccardo Wagner, Figlio del secolo», ossia un poeta «*decadente*».<sup>106</sup>

<sup>101</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, Leipzig, Naumann, 1888.

<sup>102</sup> Gabriele d'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di Paola Sorge, Roma-Bari, Laterza, 1996, ora in SCRITTI, vol. 2, pp. 233-251.

<sup>103</sup> Ivi, p. 234.

<sup>104</sup> Ivi, p. 235.

<sup>105</sup> Ivi, p. 237.

<sup>106</sup> Ivi, pp. 239 e 243.

## INTRODUZIONE

Riconosciuta l'affinità poetica col musicista, d'Annunzio chiudeva l'articolo elencando le divergenti e inconciliabili idee artistiche dei due tedeschi:

Il Wagner dall'aspirazione alla salute, alla forza, alla gioia, alla giovinezza, a tutte le virtù della vita *ascendente* inchina verso le virtù contrarie, verso la morale negativa, verso l'Evangelo dell'umiltà, verso la Rinunzia. Il Nietzsche si solleva da questa *foeda superstitione* verso la morale affermativa, ponendo il sentimento della potenza come principio della vita ed esaltando trionfalmente l'*Io* contro ogni abnegazione.

Così il filosofo si mette fuori dal suo tempo, mentre l'artefice rientra nel suo tempo. Ma l'uno, pur glorificando la vita, spazia in un dominio puramente speculativo; mentre l'altro *realizza* le sue astrazioni nella forma concreta dell'opera d'arte.<sup>107</sup>

Questa conclusione a prima vista potrebbe sembrare obiettiva nell'esplicitare le differenti ideologie di Nietzsche e Wagner, ma ad una lettura più approfondita il messaggio era un altro. D'Annunzio era attentissimo nella scelta del linguaggio dei suoi scritti e non ci sembra casuale l'uso del sostantivo *artefice* per rivolgersi a Wagner, lo stesso termine che d'Annunzio amava usare per riferirsi a se stesso. L'ultima frase conteneva poi l'ambizione del poeta di essere come il tedesco, di avere la stessa capacità di realizzare (verbo in corsivo) le «astrazioni nella forma concreta dell'opera d'arte»: una definizione della poetica simbolista che d'Annunzio aveva cominciato a preferire proprio in quegli anni.

Nell'ultimo pezzo della serie lo scrittore, partendo dalla conclusione di Nietzsche che riteneva Wagner «il più grande corruttore del secolo», confutava tutto il giudizio negativo del filosofo basato su «accuse, rampogne, ironie [...] vanissime e indegne».<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Ivi, pp. 243-244.

<sup>108</sup> Ivi, pp. 245 e 249.

Nell'analisi stilistica del libello nietzschiano, d'Annunzio evidenziava la «successione disordinata delle idee», l'«incoerenza sintattica delle frasi» e la «furia dell'invettiva» e a queste contrapponeva lo stile wagneriano che, al contrario, aveva saputo rispondere alle «condizioni generali dello spirito e dei costumi» dell'epoca.<sup>109</sup> D'Annunzio affermava che «soltanto alla musica è oggi dato esprimere i sogni che nascono nella profondità della malinconia moderna, i pensieri indefiniti, i desiderii senza limiti, le ansie senza cause, le disperazioni inconsolabili, tutti i turbamenti più oscuri e più angosciosi» e «Riccardo Wagner non soltanto ha raccolto nella sua opera tutta questa spiritualità e questa idealità sparse intorno a lui, ma, interpretando il nostro bisogno metafisico, ha rivelato a noi stessi la parte più occulta di nostra intima vita».<sup>110</sup> Un elogio del musicista che culminava nella citazione conclusiva del terzo atto del *Tristano ed Isotta* che, come abbiamo detto, era stato ripreso nel *Trionfo*.

In questi articoli era chiara l'ammirazione di d'Annunzio per Wagner e, allo stesso tempo, il rapporto con Nietzsche era lasciato aperto. Non si trova infatti negli scritti un giudizio negativo sul pensiero del filosofo al quale veniva solo contestata l'interpretazione dell'opera del musicista. Possiamo invece affermare che nelle *Vergini* d'Annunzio abbia realizzato il sincretismo tra le idee nietzschiane e wagneriane. La speranza dell'emergere di un superuomo, auspicata già a conclusione della lettera al Michetti nel *Trionfo*, «prepariamo nell'arte con sicura fede l'avvento dell'*Ueßermensch*»,<sup>111</sup> diventava nel nuovo romanzo vero e proprio progetto politico: un essere superiore, di stirpe aristocratica come Nietzsche sosteneva, avrebbe dato vita ad una nuova classe politica e guidato la nazione attraverso un rinascimento delle arti e della bellezza, come Wagner auspicava.

Nel romanzo Claudio Cantelmo era l'*artifex* che ambiva

<sup>109</sup> Ivi, p. 249.

<sup>110</sup> Ivi, p. 250.

<sup>111</sup> *Trionfo della morte*, in PROSE, vol. 1, p. 644.

## INTRODUZIONE

a generare un superuomo pari ai modelli filosofici, letterari e artistici passati. Ma, come anticipato, la scelta della vergine trovò complicazioni inaspettate.

### *Il libro terzo: la sconfitta del superuomo*

Il terzo ed ultimo libro, articolato in un lasso temporale più ampio dei precedenti, è il capitolo dei contrasti. La primissima descrizione anticipa i conflitti interiori ed esteriori dei protagonisti nell'antitesi, spesso ossimorica, di colori, suoni e sensazioni:

Con un turbamento visibile elle ascoltavano le melodie infinite della primavera, inclinandosi o volgendosi talvolta verso le loro proprie ombre che le precedevano o le seguivano quali azzurre figure protese a baciare la terra. Una confusa gioia di libertà e di speranza passava talvolta nei loro occhi abbagliati; una parola senza suono schiudeva talvolta le loro labbra rendendole simili agli orli delle coppe traboccanti. E, quando elle si soffermavano, io pensavo con un'intima ebrezza alla piena che le soffocava.<sup>112</sup>

La compagnia delle vergini e l'indecisione della scelta provoca un turbine di contrastanti emozioni nell'animo di Claudio. La visione di una goccia di sangue nel palmo di Violante, feritasi nel rovetto, suscita nell'uomo «un sentimento indefinibile che non si può rendere se non confusamente con l'immagine di una immensa ruota girante in giri precipitosi la quale d'un colpo si arresti».<sup>113</sup> E poi, indeciso nella scelta della compagna, le emozioni della «vicenda d'amore» generano in lui una melodia interiore che lo fanno trasalire:

Sembravami di aver trovato una nuova specie di per-

<sup>112</sup> *Vergini*, p. 187.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 189.



## IL ROMANZO-POEMA

cezioni: le più strane e le più diverse si coordinavano spontaneamente in me. Talvolta ne nasceva una musica così nuova e così bella che sembravami d'esser sul punto di trasfigurarmi; e pensavo che fosse per effettuarsi il mio desiderio di divenire un dio.<sup>114</sup>

Ma questa dimensione estatica si esaurisce improvvisamente di fronte all'incapacità di Claudio di dichiararsi a Massimilla. Nonostante sia tentato dalla giovane, la solitudine del momento lo atterrisce e sente il bisogno di colmare il vuoto con la presenza delle altre sorelle ansiosamente cercate con lo sguardo:

Noi eravamo soli, in una strana solitudine ove io sentiva quasi direi la vacuità dello spazio aereo che avrebbero occupato le altre due figure se presenti accanto a noi. E l'ansietà che quell'assenza produceva nel mio spirito era penosa come l'affanno dell'attesa. – Dov'erano, che facevano Anatolia e Violante in quell'ora? Stavano anch'esse nel giardino? – Io le vedevo spuntare alla svolta d'ogni sentiero, e immaginavo l'espressione del loro primo sguardo nell'incontrarci.<sup>115</sup>

A questa mancanza di parole, Claudio giustappone la ricchezza simbolica delle immagini vissute con un riferimento alla trasfigurazione provata da Dante con la visione di Beatrice nella *Vita Nuova*: «Io *vidi* uno spirito, che non era il mio, giungere di repente e mantenersi per alcuni attimi in quella parte della vita, di là dalla quale – secondo il verbo di Dante – non si può ire più per intendimento di ritornare». Non importa che la donna non possa più essere partecipe dell'impresa di Claudio, il protagonista è comunque appagato dalle emozioni che Massimilla ha mosso nel suo animo e, continuando il parallelismo dantesco, la vergine è definita

<sup>114</sup> Ivi, pp. 189-190.

<sup>115</sup> Ivi, p. 204.

## INTRODUZIONE

«la beatrice».<sup>116</sup>

La distanza da Massimilla, «“partita di questo secolo”»,<sup>117</sup> aumenta quando Claudio comprende il motivo che sembra aver indotto la donna alla monacazione: la tragica scomparsa del promesso sposo l’ha spinta a rifuggere dalle atmosfere di morte, comprese quelle della casa natale, per cercare la vita altrove:

Per rivivere, per riavere un’illusione di vita, ella si sforza di comunicare con le cose vive. Non l’hai tu veduta quando affonda le mani nella verzura e resta in quell’atto per sentirsi scorrere su la pelle i bruchi? Non sai tu ch’ella passa ore ed ore nel giardino a cercare le bestiole e a farsele amiche?<sup>118</sup>

La parte seguente del libro è occupata dalla presentazione dell’ideologia politico-superomistica di Cantelmo-D’Annunzio in un lungo dialogo con il principe Luzio.

L’affinità delle famiglie dei Cantelmo e dei Montaga è nella stessa volontà di difendere il «sentimento della virtù di stirpe».<sup>119</sup> Secondo Claudio, anche Luzio vive e spera in un risorgimento aristocratico che possa riportare la nazione nelle mani di un Re risoluto e deciso nell’azione di governo e non in quelle di un «assente», «sottomesso» che svolge il ruolo con «la diligenza e la modestia di un publico scriba».<sup>120</sup> E, parafrasando le critiche mosse nella *Bestia elettiva*, l’attacco di Claudio investe tutti i sovrani del tempo presente:

Il crepuscolo dei Re è tutto cinereo, cieco d’ogni splendore. Spingete lo sguardo pur oltre i paesi latini. All’ombra di troni posticci vedrete falsi monarchi compiere con esattezza le loro funzioni pubbliche e in aspetto di automi o attendere a coltivar le loro

<sup>116</sup> Ivi, p. 211.

<sup>117</sup> Ivi, p. 212.

<sup>118</sup> Ivi, p. 215.

<sup>119</sup> Ivi, p. 221.

<sup>120</sup> Ivi, p. 222.

manie puerili e i loro vizii mediocri. Il più potente, il padrone di più vaste turbe, corroso nei suoi muscoli erculei dal tarlo del sospetto, si consuma solo in una cupa misantropia, non avendo nemmeno il gusto di contrapporre alle piccole formule chimiche dei suoi ribelli una qualche magnifica strage ad arme bianca per irrigare e concimare le sue terre isterilite.<sup>121</sup>

Come nell'articolo del '92, il timore è che «la Folla», la *bestia elettiva*, possa inghiottire «nei suoi gorgi melmosi» non soltanto la regalità «ma tutte le cose grandi e nobili e belle, tutte le idealità sovrane che furono un tempo la gloria dell'Uomo pugnace e dominatore». Ma questo «dissolvimento» è visto con «giubilo» da Claudio consapevole che la «Folla» dopo aver distrutto tutto e non avendo capacità di ricostruire «si sentirà perduta nel suo deserto ingombro di rovine, non vedendo innanzi a sé alcuna via e alcuna luce». Ed è questo il momento in cui il superuomo deve emergere, «Allora scenderà su lei la necessità degli Eroi; ed ella invocherà le verghe ferree che dovranno novamente disciplinarla»,<sup>122</sup> un'opportunità che Claudio non vuol lasciarsi sfuggire: «Ebbene, caro padre, io penso che questi Eroi, che questi nuovi Re della terra debbano sorgere dalla nostra razza e che fin da oggi tutte le nostre energie debbano concorrere a prepararne l'avvento prossimo o lontano. Ecco la mia fede».<sup>123</sup>

D'Annunzio-Cantelmo, rifacendosi al concetto di nobiltà spirituale che si trasferisce per via ereditaria come sosteneva Dante nella *Monarchia*, aspira alla nascita di un «uomo superiore», figlio di una «razza» nobiliare abituata alla «dominazione» e all'«imperio». Un «concorso di sanguis», una «vasta esperienza di culture» ed un «propizio accordo di circostanze» concorreranno all'emergere di un nuovo Re, emulo dei latini e guida della nazione.<sup>124</sup> Un percorso che si

<sup>121</sup> Ivi, p. 224.

<sup>122</sup> Ivi, p. 226.

<sup>123</sup> Ivi, pp. 226-227.

<sup>124</sup> Ivi, pp. 228-229.

## INTRODUZIONE

compie attraverso una graduale selezione: «Ogni eccellenza del tipo umano sia l'effetto di una virtù iniziale che per innumerevoli gradi, d'elezione in elezione, giunge alla sua intensità massima e si manifesta ultimamente nella progenie col favore delle congiunture temporanee».<sup>125</sup>

Un esempio del passato, generato da questo processo selettivo, cui Claudio guarda con ammirazione è l'avo Andrea Cantelmo, «dottissimo nelle lingue, matematico insigne, maestro di architettura militare, scrittore di scienza bellica, [...] buon conoscitore e splendido protettore delle arti liberali».<sup>126</sup> E la richiesta formulata a Luzio per «crear quest'Uno» è quella che s'instauri «una volontà duplice», «un'alleanza» di sangue tra le due famiglie.<sup>127</sup>

Quest'esplicita proposta di potersi unire con una delle vergini è sottolineata dall'inaspettato gesto di Anatolia che, dopo aver ascoltato in silenzio e nell'ombra il discorso di Claudio, si alza ed esce dalla stanza. Un movimento che non passa inosservato e fa ricadere il protagonista in tutte le sue incertezze: «E, mentre saliva dal giardino chiuso il profumo della sera, mi si spandeva per l'anima un sentimento oscuro come di un fascino che s'addensasse intorno a me con la lentezza di quell'ombra crepuscolare».<sup>128</sup>

Un sentimento che invade l'animo di Claudio anche quando, terminato l'incontro con Luzio, ritorna nel momento più importante e atteso, quello della scelta:

Era in me un'inquietudine confusa e ineguale, che talvolta s'addensava fino a opprimermi come un'angoscia. Io sentivo che omai l'ora della scelta mi stava sopra inevitabile e che non potevo più indugiarmi nelle vicende tormentose e dilette del desiderio e della perplessità né più studiarmi di fondere in una armonia i tre nobili ritmi. Per l'ultima volta in quel

<sup>125</sup> Ivi, p. 230.

<sup>126</sup> Ivi, p. 237.

<sup>127</sup> Ivi, p. 241.

<sup>128</sup> Ivi, p. 242.

## IL ROMANZO-POEMA

giorno le tre beatrici m'apparivano congiunte, sotto  
la luce d'un medesimo cielo.<sup>129</sup>

Ma, come Massimilla, anche Anatolia si nega ai progetti di Claudio: «Il mio voto è inviolabile».<sup>130</sup> La donna, dedita alla cura dei familiari, prova a spingere l'uomo verso Violante: «È la primogenita: ha quasi un diritto... Ella è degna... Non so; il cuore vi dirà qualche cosa, forse la verità».<sup>131</sup>

Le parole di Anatolia silenziano i propositi di Claudio e turbano i suoi pensieri. Ancora una volta ben riuscito è l'utilizzo dei suoni per descrivere i sentimenti provati dai protagonisti:

Ma trasalimmo, sotto un onda di suono improvvisa  
che giungeva fino a noi da un'ignota origine. Così  
grave era il silenzio negli alti deserti, che ci pareva  
non violabile; e, per lo smarrimento dei nostri sensi,  
quella infrazione inattesa ci percosse da prima come  
un fatto straordinario. Anatolia si strinse al mio  
braccio, interrogandomi con gli occhi dilatati.

– Secli – io le dissi, riconoscendo la natura del  
suono. – Le campane di Secli...

E stemmo in ascolto, l'uno a fianco dell'altra, chi-  
ni verso il cratere sonoro, nell'ombra che il macigno  
gettava su le nostre teste.

Sonoro come un gigantesco timpano, il cratere  
vacuo ripercoteva le onde dei metalli vibranti con-  
fondendole in un cupo rombo continuo che si propa-  
gava per la solitudine di luce indefinitamente. Per  
tutta la solitudine, ove la materia originale splende-  
va impietrita nelle sue mille espressioni di furia e di  
dolore, per la valle fulva solcata dal fiume serpenti-  
no, per le propagini alpestri declinanti fino al mare  
lontano, per ogni luogo la voce di bronzo modulata  
dalla terribile bocca ignea diffondeva la sua parola  
misteriosa. Più oltre ancóra sembrava giungere, an-

<sup>129</sup> Ivi, p. 253.

<sup>130</sup> Ivi, p. 261.

<sup>131</sup> Ivi, p. 268.

## INTRODUZIONE

córa più oltre, nello spazio senza fine, nelle plaghe d'oltremonte e d'oltremare, là dove la mia vista si perdeva stanca, là dove trascorreva come un vento carico di pòlline un mio pensiero informe e incoercibile ma pur dotato d'un'oscura virtù creatrice. Un gran sentimento confuso – in cui si agitavano innumerevoli cose di dolore e di gioia, di passato e d'avvenire, di morte e di vita – mi travagliava la coscienza e sembrava dilatarla e approfondirla come fa dell'oceano la tempesta.<sup>132</sup>

Il sollievo che sembra tornare nell'animo dei giovani al termine dello scampanò è arrestato da un altro “suono” che scuote la coppia:

Quando le campane di Secli tacquero, avemmo un sollievo illusorio; ma subito ci accorgemmo che nella quiete dell'aria l'affanno palese dei nostri respiri aumentava la nostra sofferenza, e ci parve di udire troppo distintamente il rombo delle nostre vene.<sup>133</sup>

Claudio è ora attraversato dallo stesso pensiero che aveva chiuso il libro secondo. Solo quando ricompone le tre vergini in un unico quadro il protagonista recupera armonia ed equilibrio mentale: «Composi per l'ultima volta in una armonia infinitamente bella e dolorosa la bellezza e il dolore delle tre principesse».<sup>134</sup> E non a caso questa unità scricchiola non appena Claudio volge lo sguardo a Violante, «Segrete analogie congiungevano i circostanti misteri al suo mistero»,<sup>135</sup> anticipando quello che, nei progetti dell'autore, doveva essere il seguito della vicenda.

Infine, riprendendo le immagini d'apertura, il libro si chiude con una serie di giustapposizioni di colori e di sentimenti per sottolineare, ancora una volta, i contrasti che han-

<sup>132</sup> Ivi, pp. 270-271.

<sup>133</sup> Ivi, p. 274.

<sup>134</sup> *Ibidem.*

<sup>135</sup> Ivi, p. 276.

no caratterizzato le relazioni tra i protagonisti non solo in quest'ultimo libro ma nell'intero romanzo:

Su le nostre teste il cielo non conservava delle sue nubi se non qualche lieve traccia simile alla poca cenere bianca dei roghi consunti. Il sole accendeva in giro i culmini delle rocce, rilevando nell'azzurro i loro lineamenti solenni. Una grande tristezza e una grande dolcezza cadevano dall'alto nella chiostra solitaria, come una bevanda magica in una coppa rude.

Qui vi riposarono le tre sorelle, qui vi io raccolti la loro ultima armonia.<sup>136</sup>

### *Conclusioni*

Ad una prima analisi, l'assenza di una chiara conclusione e l'incertezza sulle sorti dei protagonisti potrebbe essere spiegata con la volontà di d'Annunzio di mantenere il lettore nell'attesa di leggere la continuazione della vicenda nel «libro della Grazia»,<sup>137</sup> come annunciato nel *colophon* del manoscritto. Ma, sebbene d'Annunzio avesse accennato a più riprese e almeno fino al 1904 al proposito di continuare la trilogia, questa non fu mai completata e le *Vergini* costituiscono una sorta di punto di non ritorno nella prosa dello scrittore.<sup>138</sup>

Diverse sono le argomentazioni che possiamo offrire per comprendere questa scelta. Anzitutto la nuova struttura del romanzo-poema ha demolito quella della prosa tradizionale: alla consueta suddivisione in capitoli d'Annunzio preferisce una serie di sequenze diseguali per lunghezza e separate tra

<sup>136</sup> Ivi, pp. 276-277.

<sup>137</sup> Ivi, p. 277.

<sup>138</sup> L'idea di portare a termine il Ciclo è menzionato a TREVES in una lettera del 21 gennaio del 1900 (p. 223) e ad HÉRELLE il 1° novembre del 1904 (p. 570).

## INTRODUZIONE

loro da uno spazio bianco. Anche l'unità narrativa è esplosa: le vicende non seguono una linea temporale precisa ma assecondano lo sviluppo di esse nella mente di Cantelmo.

Con il superamento del naturalismo, i fatti sono ambientati in un paesaggio stilizzato che occupa il posto di un'azione che non c'è. L'ambiente roccioso dei comuni dell'Agro Pontino è descritto occhieggiando le tele di Leonardo e paragonato, a lavoro compiuto, a quello greco: «Sapete voi che ho ritrovato in Grecia tutte le Rocce del mio libro, e dovunque diffuso il sentimento che regna nelle mie pagine precise? Ho provato una gioia grande nello scoprire tanta analogia di espressione tra le figure delle montagne elleniche e quelle della mia arte recente». <sup>139</sup>

La semplificazione paesaggistica genera, come nei quadri di Leonardo, un senso di mistero che invita il lettore a cogliere i simboli nascosti e segreti di esso. Per analogia, è eliminata la descrizione dei protagonisti e della loro fisicità è offerta solo qualche vaga pennellata. Le tre vergini sono presentate in modo enigmatico – Massimilla «colei che ascolta, ammira e tace», Anatolia dal «cuore infaticabile» e Violante la «creatura speciosa, nelle cui linee visibili era incluso il più alto mistero della Vita, il mistero della Bellezza» <sup>140</sup> – con il narratore che spesso si sofferma su alcuni particolari fisici delle donne. Ad esempio sui loro sguardi tristi e profondi che danno un alone di mistero ai loro volti come in quelli delle donne ritratte da Leonardo. All'indugio sui capelli segue quello sulle mani messaggere, sempre secondo il vinciano, dei più reconditi segreti dell'anima.

In particolare, la descrizione delle mani non è un tema nuovo e si trova in quasi tutta la produzione poetica e narrativa di d'Annunzio a partire dalle prose e dalle liriche degli esordi. <sup>141</sup> Nel romanzo Cantelmo cerca di continuo con lo

<sup>139</sup> TREVES, lettera del settembre 1895, p. 168.

<sup>140</sup> *Vergini*, rispettivamente alle pp. 18, 19 e 21.

<sup>141</sup> Sulle mani cfr. Anna De Macina, *Simbologie dannunziane: lettura de Le Vergini delle rocce*, in «La nuova ricerca», 12, 2003, p. 175 e cfr.



sguardo le mani delle donne connotandole sempre positivamente, «mani colme di tutti i beni della giovinezza», e ponendole in opposizione alle «pallide nervose e inquiete come quelle delle isteriche»<sup>142</sup> dei fratelli Antonello e Oddo. L'osservazione continua sul principe Luzio, «le sue mani, quasi per miracolo, non avevano sofferto alcuna ingiuria dalla malattia e dalla vecchiezza, non mostravano alcuna deformazione senile. S'erano conservate belle e pure»,<sup>143</sup> ed è così abituale da destare la curiosità di Violante: «Ma perché voi guardate con tanta assiduità le nostre mani? Siete un chiromante, forse? – Sono un chiromante – io risposi per gioco». <sup>144</sup> Una risposta che conferma come Cantelmo cerchi di cogliere nelle mani e nei loro movimenti la rappresentazione esteriore dell'anima degli individui con cui interagisce.

Un altro elemento formale, utilizzato fin dall'*Innocente*, è la ripetizione nel testo di intere frasi o parti di esse. Esemplificativa è la citazione leonardesca posta ad esergo del libro terzo: «... a sedere, con le dita delle mani insieme / tessute, tenendovi dentro il ginocchio / stanco». <sup>145</sup> La frase è usata per descrivere una consueta postura assunta da Massimilla e ricorre identica nella seconda parte del prologo e per due volte nel libro terzo. E, ancora, la domanda «Ah, chi sarà di noi l'eletta?»<sup>146</sup> è ripresa identica nel paragrafo successivo del prologo e nel libro secondo. Anche l'espressione «colui che deve venire»,<sup>147</sup> utilizzata per designare il futuro Re di Roma, è iterata quattro volte nel libro. Un ultimo esempio è la ripetizione del desiderio di Antonello per le sorelle: «Bisogna condurle sotto i fiori». <sup>148</sup> A lungo rincorso, per ben quattro volte, è finalmente realizzato da Claudio ad inizio

PROSE, vol. 2, p. 1151.

<sup>142</sup> *Vergini*, pp. 14 e 80.

<sup>143</sup> Ivi, p. 121.

<sup>144</sup> Ivi, p. 169.

<sup>145</sup> Ivi, p. 185.

<sup>146</sup> Ivi, pp. 14, 16 e 96.

<sup>147</sup> Ivi, pp. 12, 179, 218 e 241.

<sup>148</sup> Ivi, pp. 84, 86 e 173.

## INTRODUZIONE

del libro terzo: «E le condussi sotto i fiori».<sup>149</sup>

Il ripetersi di queste frasi oltre a tenere unita la struttura prosastica e a far riemergere nel testo i motivi dominanti, generano un evidente ritmo che, secondo lo stesso d'Annunzio, doveva essere «simile al *leit-motiv* wagneriano».<sup>150</sup> Questa tecnica continua nell'uso della figura etimologica che tiene insieme interi paragrafi. Come esempio si veda il verbo *aspettare* usato quattro volte nella prima sequenza del secondo prologo (dove compare anche l'aggettivo *inaspettato*) e la successiva è agganciata alla precedente con l'utilizzo nella prima frase del sostantivo *aspettazione* e con il verbo *aspettare* ripreso poco oltre.

L'iterazione è, infine, ancor più evidente all'interno delle singole sequenze dove d'Annunzio ricorre ad un'altra collaudata struttura, la ripresa ternaria di singole parole o gruppi di essi. È sufficiente restare nel prologo per trovare esempi fin nel primo periodo dove alla sequenza di quattro verbi all'infinito seguono tre comparativi: «Io vidi con questi occhi mortali in breve tempo *schiodersi* e *splendere* e poi *sforire* e l'una dopo l'altra *perire* tre anime senza pari: le *più belle* e le *più ardenti* e le *più misere* che sieno mai apparse nell'estrema discendenza d'una razza imperiosa». Il paragrafo successivo è aperto ancora nel segno della triplice ripetizione: «Su i luoghi dove la *loro desolazione*, la *loro grazia* e il *loro orgoglio* passavano ogni giorno».<sup>151</sup> Un ultimo esempio lo prendiamo dalla seconda parte dove un intero paragrafo è retto dalla ripetizione di un particolare fisico delle vergini:

Non mai forse – io penso – i loro belli *occhi vela-*

<sup>149</sup> Ivi, p. 187.

<sup>150</sup> HÉRELLE, lettera del 23 marzo 1892, p. 79; e nella lettera del 14 novembre 1892 scriveva: «I più grandi effetti sono ottenuti con una *cadenza* di frasi», p. 97. L'anno precedente rispondendo alle lamentele di Treves su alcune ripetizioni ravvisate nell'*Innocente*, d'Annunzio spiegava: «Le *ripetizioni* sono *volute*, ed hanno una profonda ragione d'arte», in TREVES, lettera del 20 agosto 1891, p. 97.

<sup>151</sup> *Vergini*, p. 11. Corsivi nostri.

*ti si fecero intenti come in quell'ora: occhi velati di malinconia e di tedio, ove la troppo lunga consuetudine delle apparenze sempre eguali aveva abolito la mobilità dell'indagine; occhi velati di mutua pietà, ove le forme degli esseri familiari si riflettevano senza mistero e senza mutamento, fisse nelle linee e nel colore della vita inerte.*<sup>152</sup>

Questa cura maniacale della prosa, un lavoro che era stato descritto come faticoso a Treves e Hérelle,<sup>153</sup> consente a d'Annunzio di ottenere un duplice successo. Anzitutto è riuscito a costruire un linguaggio le cui parole rievocano quella bellezza che era stata coperta dal cemento della società borghese e, in aggiunta, lo scrittore riesce nell'intento di emulare il ritmo e l'armonia della musica nella sua prosa. L'ambizione di pareggiare Wagner, già espressa nel *Trionfo*, ha finalmente trovato il suo pieno compimento nelle *Vergini*.

Per seguire le fasi dello sviluppo di questa raffinata prosa d'arte, particolarmente proficuo è lo studio delle correzioni dell'autografo. Analizzandolo nella sua interezza, si vede come il lavoro correttorio di d'Annunzio fosse al limite dell'ossessione. L'autore aveva l'abitudine di correggere man mano che scriveva e quando la carta era troppo travagliata e non aveva più spazio per ulteriori correzioni la ricopiava eliminando la stesura precedente. La prova è nell'alternarsi nell'autografo di pagine fitte di cancellature e riscritture ad altre con minime o nessuna correzione.

Per questa ragione, come già evidenziato da Gibellini,<sup>154</sup> l'autografo delle *Vergini* è al tempo stesso minuta e bella copia ed è pressoché impossibile stabilire quante versioni

<sup>152</sup> Ivi, pp. 14-15. Corsivi nostri.

<sup>153</sup> Si veda anche la lettera del 2 maggio 1894 a HÉRELLE: «Io sono (e voglio essere), sopra tutto, uno stilista. Io ho l'orrore della frase comune, della frase fatta. Pur nella rappresentazione delle cose men significanti, io proseguo una ricerca acutissima della parola. Confrontate una mia pagina con una di un qualunque scrittore italiano contemporaneo, – e vedrete la differenza», pp. 175-176.

<sup>154</sup> Gibellini, *L'eroe imperfetto...*, cit., pp. 38-40.

## INTRODUZIONE

precedenti di una carta esistano. La sopravvivenza fortuita di 52 carte, stesure precedenti rifiutate da d'Annunzio ma non cestinate, ci offre delle importanti conferme.<sup>155</sup>

Nel gruppo di fogli troviamo, ad esempio, più versioni di una stessa carta (due stesure delle cc. 235 e 580 e tre delle cc. 573 e 585) che dimostrano come d'Annunzio insoddisfatto anche di una sola frase preferisse ricopiarla su un nuovo foglio piuttosto che proseguire sul precedente. E quando la scrittura si inceppava di nuovo oppure le correzioni cominciavano ad essere troppe, l'autore ricopiava di nuovo la carta eliminando la precedente: questo *modus operandi* spiega la presenza di testimoni doppi o tripli della stessa pagina. È come se lo spazio pulito del nuovo foglio e la ricopiatura servissero all'autore per ritrovare chiarezza d'immagini e fluidità di scrittura.

Un'altra consuetudine di d'Annunzio era quella di preparare una risma di fogli e di procedere con la scrittura sul solo recto di essi. Nel caso delle carte sopravvissute, è invece nel verso di alcune di esse che troviamo ulteriori prove dell'assiduo lavoro sul lessico.

Nei versi delle cc. 224, 573, 587 e 592 sono annotate alla rinfusa delle parole o delle brevi immagini che non furono utilizzate nella stessa carta ma in luoghi anche distanti dell'autografo. Seppur non confortati da altri esempi, questi elementi sembrano provare che d'Annunzio tendesse ad annotare certe espressioni, immagini e parole per evitare che gli sfuggissero e, solo in un secondo momento, avrebbe provveduto a sistamarle e ad inserirle in qualche punto della sua scrittura. Fedele all'obiettivo di creare una nuova prosa d'arte, d'Annunzio voleva far prevalere la forma sul contenuto e questi esempi ne sono la prova. Inoltre possiamo anche ipotizzare che l'autore non cestinasse subito un foglio appena ricopiato ma lo conservasse fino a quando avesse inserito o definitivamente rifiutato le eventuali note appuntate sul

<sup>155</sup> Le carte sono nel Fondo Gentili della Biblioteca Nazionale di Roma, segnate ARC 21.42/1, di seguito descritte e riprodotte in Appendice.

verso.

Gli appunti sono i seguenti e i numeri tra parentesi si riferiscono alle carte dell'autografo. Nel verso della c. 224 si trova annotato: «Riportavo a casa la mia anima *carica* come una nube...». L'espressione è utilizzata due volte nel romanzo: «Io sentivo la mia anima carica come una nube» (295) e «non sentivi tu la tua anima carica come una nube?» (372). Sempre sulla c. 224 si trova l'abbozzo: «Che mai / sapore poteva / avere per noi / dopo quel / sorso di vino / mirrato, / la mensa a cui / sedemmo» che diventa: «Qual mai sapore poteva avere per noi, dopo quei sorsi di vino mirrato, la mensa a cui sedemmo?» (251).

Il verso della terza ricopiatura della c. 573 contiene i frammenti: «La nuova / diventerebbe così / vorace che / e basta che io volga / il capo perché l'antica / si spegnesse» limati in: «La nuova diventerebbe in breve così vorace che io dovrei sacrificarle tutti i beni della mia anima. E l'antica è così fievole che basta ch'io volga altrove il capo perché si spenga» (577). Sul verso di 587 sono annotati i seguenti termini: «Ella Anatolia / Il suo velo / aver qualche cosa / Quando sentivo / Quando / credemmo / ma ci accorgemmo / che nella laceratura / E, certo, qualche / del guanto / un po' di sangue / su la pelle». Una buona parte di questi frammenti sono utilizzati per la stesura di un periodo della c. 588: «Ella certo si sentiva soffocare, ma non si sbendò. La veemenza dell'anelito le sollevava il seno e faceva palpitare il velo; un fremito infrenabile le scoteva le mani coperte di guanti lacerati: lacerati forse contro i sassi aguzzi, in qualche caduta perigliosa». Infine nella c. 592 si trova l'espressione «quasi una cenere bianca» utilizzata nella conclusione del romanzo per descrivere il cielo sulle teste dei protagonisti: «Non conservava delle sue nubi se non qualche lieve traccia simile alla poca cenere bianca dei roghi consunti» (596).

Infine tutte le correzioni interne alle 52 carte dimostrano la meticolosa cura linguistica dell'autore. Ad es. nella c. 234 l'espressione «la scala nobile» è cambiata in «la magnifica scala balaustrata» prima di diventare nell'autografo «l'am-

## INTRODUZIONE

plissima scala balaustrata». Poco oltre al comune e generico «vento impetuoso» è preferito il più specifico «bufera» confermato anche nella carta che entrò nell'autografo.

Un altro esempio dalla stessa carta ci illustra il graduale processo di limatura di una frase. In quella rifiutata si legge in prima stesura: «Il palazzo era troppo vasto e troppo vacuo» poi corretto in «L'edificio infatti era troppo ampio e troppo vacuo». Nella carta confluita nell'autografo la frase è dapprima mantenuta e poi aggiustata invertendone con eleganza l'ordine: «Troppo ampio e troppo vacuo era infatti l'edificio».

Anche la c. 302 è esemplificativa del travagliato percorso di elaborazione linguistica. La frase: «Così, come nella prima salita, io attraevo in me le tre creature che offerivano al mio desiderio la conquista di una compiuta armonia» è corretta per ben tre volte: «Così, come già nella prima salita, io attraevo in me le tre forme diverse che offerivano alla mia potenza la gioia di quella compiuta armonia» cambiata in «Così, come già nella prima salita, io attraevo in me le tre forme che offerivano ai miei poteri la gioia di quella compiuta armonia» e infine scritta «Così, come già nella prima salita, io attraevo in me le tre forme che offerivano a tutti i poteri del mio essere la gioia invasa di quella compiuta armonia». Nel passaggio sulla carta entrata nell'autografo la frase è ancora modificata in: «Così, come già nella prima salita, io attraevo in me le tre forme integrali che offerivano a tutti i poteri del mio essere la gioia del manifestarsi e dell'appagarsi in una ampia», e finalmente assume la sua forma definitiva in: «Così, come già nella prima salita, io attraevo in me le tre forme integrali che offerivano a tutti i poteri del mio essere la gioia del manifestarsi e dell'appagarsi totalmente in una compiuta armonia».

Superiori per quantità e tipologia, le correzioni interne all'autografo offrono, ovviamente, maggiori e più solidi esempi per comprendere il febbrile lavoro dannunziano sulla lingua e sulla prosa. Diamo di seguito un'ampia esemplificazione degli interventi correttori apportati dall'autore. Il

numero tra parentesi indica la carta dell'autografo.

La maggioranza delle correzioni mira ad espandere e dilatare il testo: «cred[e]» sostituito da «si muove» e infine ampliato in «si muove con una vaga antiveggenza» (8); «della frequenza» diventa «dell'ingenua frequenza» (14); «Su gli alberi e su gli arbusti» cambia in «Su taluni alberi, su taluni arbusti» (15); «se la mia volontà potesse trarre» ampliato in «se la mia volontà potesse per via di elezione e di esclusioni trarre» (31).

L'espansione del testo è realizzata con aggiunte interlineari, da singole parole, «ardentemente» (79), «poiché» (83), «allora» (84), «in vero» (161), «pur» (248), «belle» (346), ad intere frasi: «vestirono» in «vestirono, per i bei palafreni che blandivano» (84), «Difendetevi» in «Poiché oggi non più i mortali tributano onore e riverenza ai cantori alunni della Musa che li predilige, come diceva Odisseo, difendetevi» (86).

Un altro espediente usato per espandere il testo è la gemmazione: una singola forma verbale o nominale è raddoppiata: «l'essenza» si moltiplica in «l'aroma e l'accordo» (18); «partendo per l'esilio» si amplia in «prima di partire per un esilio senza ritorno» (25); «di bagliori» in «d'ombre e di luci nuove» (66); «trepidando» diventa «smorto e malfermo» (356).

Ma è opportuno ricordare anche qualche percorso al contrario che punta ad alleggerire la frase: «estrema speranza» corretto nel solo «speranza» (29), «rigata di delizia e di mestizia» abbreviato in «rigata di delizia» (47-48) e «mio benefico e il mio predominio» perde il possessivo in «benefico e il predominio» (51).

Nella sua volontà di realizzare un romanzo-poema, d'Annunzio dedica gran cura alle scelte lessicali. Per nulla incline alle frasi fatte, l'autore aveva sempre rivendicato lo scavo linguistico alla ricerca di termini desueti. Questa esplorazione non era condotta solo sui testi letterari ma anche sui vocabolari della Crusca e del Tommaseo-Bellini in modo

## INTRODUZIONE

da rimettere in circolo parole che erano rimaste confinate in questi repertori. La prosa delle *Vergini* è ricca di termini ricercati: gli specchi da «grandi» diventano «vasti» (2) e poi si passa da «guanciale» a «origliere» (16), «versare» «spargere» (19), «suprema» «eccelsa» (22), «mani» «palme» (24) «bellezza» «venustà» (42), «grosse» «tumide» (43), «mirabile» «mirifica» (43), «testimone» «testimonio» (54), «su dal terreno umido mi saltava alla faccia» «su dalle gramigne putride mi ventava in viso» (62) e da «romore» a «strèpere» (452).

La correzione punta alla scelta di parole letterariamente più precise: l'«esistenza» si fa «tedio» (3), «vita» torna «esistenza» (23) e la creatura da «sovrana» diventa «speciosa» (26). La ricercatezza è anche raggiunta con l'uso di una semplice variante fonetica o grafica come «frangere» corretto in «infrangere» (21) e l'uso di «inconscienza» (22), «costituito» (92), «constrizione» (169 *passim*), «construire» (79 *passim*), «constellata» (425), «constretta» (463) e «construtto» (593). Altre fonti di parole rare sono i vocabolari della lingua latina e greca da cui d'Annunzio prese ad esempio «blandirono» (84), «negre» (130), «fulva» (152), «argentina» (164), «aurino» (296), «navalestri» (524) e «olocausto» (17), «deucalionico» (92), «onice» (297), «antere» (391), «bruchi» (448).

Assidua era la ricerca di termini tecnici. D'Annunzio era orgoglioso di questa sua precisione che divenne un tratto distintivo della sua scrittura. Possiamo citare: «erborare» (443) l'attività di Simonetto, promesso sposo di Massimilla, «febbre pernicioso» (445) la malaria che lo uccise, il «garrire» delle rondini (446) e «nembo» (452), termine introdotto nell'Ottocento per indicare le nuvole gravide di pioggia. Una scelta che dimostra la precocità di d'Annunzio nel cogliere e inserire nella sua scrittura anche dei neologismi. Nelle *Vergini* le voci dialettali sono assenti e gli influssi cosmopoliti sono attentamente filtrati. Nel testo compaiono, ad esempio, il francesismo «capellatura» (48) e l'ispanismo «giunchiglia» (14).



La ricerca della musica in poesia e dell'elevazione del dettato si riscontra nella preferenza per le forme tronche: «guidare» diventa «guidar» (20), «divenire» «divenir» (23), «vapore» «vapor» (59), «latino» «latin» (74), «quale» «qual» (77), «mano» «man» (80), «imperare» «imperar» (92) e «precedere» cambiato in «avanzar» (97).

La sintassi subisce lo stesso trattamento con la preferenza per le forme arcaiche («si sia» diventava «siasi» 4) ma anche espandendosi («antiche, figlie» passa a «antiche perché non figlie ma vittime» 4). Lo stesso ordine delle parole è ritoccato spostando, ad esempio, l'aggettivo prima del nome: «inaspettate trasfigurazioni» diventa «trasfigurazioni inaspettate» (7); «poesia grande e solenne» «grande e solenne poesia» (29), «proposito deliberato» «deliberato proposito» (35), «l'anima fraterna» «fraterno spirito» (99) e «sorriso benigno» da «benigno ed eroico sorriso» (422).

Inoltre, per dare respiro alla pagina, il periodare è pausato e scandito da d'Annunzio con continui a capo, indicati soprattutto nella prima parte con dei segni in lapis blu.

L'autografo conserva anche alcune incertezze sulla scelta dei nomi di alcuni personaggi. Il primo nome pensato per Massimilla Montaga è Maria Clementina (17) e quello della sorella Anatolia è provvisoriamente Costanza (20). Il primo nome dell'antenato Alessandro Cantelmo è Massimiliano (101) mentre quello di Pantea Montaga è Maristella (286). Simonetto Belprato, membro di una famiglia del paese di Trigento e promesso sposo di Massimilla, prima del provvisorio Ignazio Belprato è stato Lorenzino Mormile (442). Un'ultima incertezza riguarda la città dove i fratelli Capece-Montaga trascorsero del tempo prima di rientrare a Trigento: a Vienna è preferita Monaco (166).

Infine segnaliamo che una pennellata del palazzo dei Capece-Montaga, descritto nel libro primo, sembra essere in un appunto del 1881-'82 riportato in un taccuino: «Sopra guarda il castello diruto dal monte giallastro baciato dal sole

## INTRODUZIONE

morente...». <sup>156</sup> Inoltre, scorrendo gli appunti successivi al romanzo è interessante notare come alcune immagini siano ricorrenti nell'autore. Ad esempio un paio di versi dall'*Isottèò*, «pareva il dito fragile e mortale / d'una ninfa cangiata in arboscello» (ballata X del ciclo *Isaotta nel bosco*), sembrano ispirare una descrizione di Massimilla nel libro terzo: «le piccole dita bionde che si alzano in cima ai rami dei pini». <sup>157</sup> L'immagine ritorna in due appunti dei taccuini, «I fusti si diradano, nelle radure si scorgono allora le cime degli alberi, verdi, fiorite, con le innumerevoli piccole dita tra bionde e rosee che oscillano in cima [...]. Quando si va dalla torre verso la pineta per entrare, si vede sul cielo azzurro la linea bassa degli alberi verdi sormontati dalle dita pendenti nel roseo: apparenza deliziosa» (Taccuino XIII, Torre Astura, 1897) e «I pini hanno alla cima i rametti simili a dita “che giocano con l'aura che si perde”» (2 luglio 1899); <sup>158</sup> ed è finalmente ripresa nella *Sera fiesolana* in *Alcyone*. E in un appunto del 12 giugno 1919, d'Annunzio rievoca alcune immagini socratiche usate nel libro primo: «Le Teste di Ferro – Episodio delle capigliature. Il taglio. Il ricordo di Socrate». <sup>159</sup>

In conclusione è evidente come le correzioni toccavano solo la forma e mai la vicenda narrata, l'intervento correttivo di d'Annunzio puntava esclusivamente ad una maggiore raffinatezza e precisione linguistica. Da tutti gli esempi proposti si deduce che la vicenda elaborativa è essenzialmente interna all'autografo e le varianti tra stampe, di cui diamo conto nella nota filologica, sono minime e limitate principalmente ad interventi grafici. Alcune varianti lessicali furono inserite durante la correzione delle bozze della stampa

<sup>156</sup> Gabriele d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965, I [1881-1882], p. 6.

<sup>157</sup> *Vergini*, p. 193.

<sup>158</sup> D'Annunzio, *Taccuini*, cit., XIII [1897], p. 169 e in Id. *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976, X 1899, p. 105.

<sup>159</sup> D'Annunzio, *Taccuini*, cit., vol. 2, CXXV 1919, p. 1165.

in rivista, mentre nella prima edizione in volume, quella per Treves del 1896, d'Annunzio uniformò, ad esempio, la grafia delle parole scritte sull'autografo con la [j] lunga intervocalica in [i]: ad esempio «gioja», «noja» cambiati in «gioia» e «noia».

Tutti questi elementi formali rendono le *Vergini* un testo innovativo del quale era forse difficile proporre uno sviluppo ulteriore come suggerì Giansiro Ferrata: «Era impresa difficilissima rinnovare nel secondo e terzo volume i modi, le intensità di stile che più sostengono o innalzano il primo». <sup>160</sup> Un'ipotesi ripresa anche da Eurialo De Michelis secondo il quale i romanzi successivi non furono scritti «per non riequilibrare gli squilibri». <sup>161</sup>

All'interpretazione proposta dai due studiosi, possiamo affiancare una riflessione fatta dallo stesso autore. D'Annunzio già durante la scrittura si era accorto che lo stile e il contenuto del romanzo sarebbero stati apprezzati e compresi da pochi lettori «*mibi, musis et paucis*». <sup>162</sup> E, a scrittura ultimata, si confidava con Hérèlle: «Penso che le “Rocce” in Francia non potranno avere se non un successo puramente letterario in un pubblico di raffinati. E, in somma, l'intera trilogia del Giglio non potrà essere gustata se non da un piccolo numero di spiriti curiosi». <sup>163</sup>

La constatazione di aver scritto un'opera sperimentale che poteva allontanarlo dal grande pubblico potrebbe essere un'altra ragione che indusse d'Annunzio a tenere in sospeso il progetto della nuova trilogia: «Penso che – specialmente dopo l'ultima battaglia combattutasi intorno al mio nome – sia per me utilissimo il lanciare un libro che colpisca il *gran pubblico* e possa avere una larga diffusione». Il riferimento

<sup>160</sup> Gabriele d'Annunzio, *Le Vergini delle rocce*. Prefazione di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1994 (1940<sup>1</sup>), p. 7.

<sup>161</sup> Eurialo De Michelis, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 160.

<sup>162</sup> HÉRELLE, lettera del 10 aprile 1895, p. 308. E nel maggio gli diceva che «quei tre o quattro amici pei quali scrivo questo libro, ne sono entusiasti», lettera del 5 maggio 1895, p. 310.

<sup>163</sup> Ivi, lettera del 21 marzo 1896, p. 374.

## INTRODUZIONE

era al *Fuoco*, ancora provvisoriamente intitolato la *Città morta*, un «dramma di passione, che si svolge a Venezia, a Firenze e a Roma. Si compone, nel tempo medesimo, di *osservazione diretta* e poesia». <sup>164</sup> Se anche nel nuovo libro è confermata la forma del romanzo-poema, l'autore sperava che il tema *passionale* potesse richiamare un pubblico di lettori più ampio di quello delle *Vergini*. Con questa scelta d'Annunzio tornava a reindossare i panni dell'*amuseur* di cui si era polemicamente spogliato durante la composizione delle *Vergini*. <sup>165</sup>

Alle considerazioni sulla forma dobbiamo aggiungere quelle sul contenuto e l'ideologia. Ad un'attenta lettura, soprattutto del lungo monologo di Claudio al principe Luzio, si vede come oltre i proclami e le ambizioni resti davvero poco di superomistico nel dire e soprattutto nel fare di Claudio. Abbiamo più volte sottolineato le sue incertezze e inquietudini e, se almeno fino al libro secondo, la voce interiore del demònico aveva tentato di indirizzare il protagonista, questa scompare nel libro terzo lasciando Claudio in balia della sua confusa aspirazione e dell'incapacità di scegliere e di esprimere i propri sentimenti. Piuttosto che rompere l'ordine del giardino Montaga portando via una vergine per dar vita ai suoi progetti superomistici, Claudio ha sempre preferito ricomporre la trinità e non a caso l'ultima parola del romanzo è «armonia». Un gesto che non ha mai trovato il corrispettivo nell'interiorità di Claudio dominata dal disordine generato dai continui dubbi e ripensamenti.

Scegliendo di tratteggiare Cantelmo come un eroe fragile e indeciso al pari dei precedenti Sperelli, Hermil e Aurispa, ci sembra che d'Annunzio abbia voluto evitare il rischio di ridurlo ad un carattere metafisico tutto preso dalla sua ideologia filosofico-politica (forse è anche questo il motivo della sparizione del demònico nel libro terzo). Spiegando il con-

<sup>164</sup> Ivi, pp. 374-375.

<sup>165</sup> «Comprendo che il pubblico non si diverta a certe cose, ma io rinunzio (ripeto) a farmi un *amuseur* del pubblico», ivi, lettera tra il 18 e il 21 luglio 1895, p. 333.

tenuto del romanzo a Brunetière, d'Annunzio scrisse che la poesia di Cantelmo era quella «de l'action retenue», ossia dell'impossibilità della realizzazione dei suoi progetti politici.<sup>166</sup> In questo modo Claudio perde l'aura superomistica e assume una sostanza tutta umana evidente nella sua costante incertezza, ansia e debolezza. Il rifiuto ricevuto da Massimilla e Anatolia mette sotto scacco la sua ambizione e quest'umilissima sconfitta contribuisce ad umanizzare la sua figura.

Ci pare plausibile ipotizzare che d'Annunzio, già durante l'elaborazione delle *Vergini*, si fosse accorto del rischio di continuare a sviluppare un'idea superomistica di cui egli stesso non era del tutto convinto e forse per tal ragione scelse di sospendere la trilogia. Ciò nulla toglie ai vertici di modernità raggiunti nello stile e nella retorica: il romanzo-poema era stato scritto con una prosa dal «tessuto melodico»<sup>167</sup> che costituì un traguardo ineguagliato in tutta la prosa dannunziana e che sembra quasi anticipare la grande stagione lirica delle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*.

<sup>166</sup> Ivi, lettera a Brunetière del 5 luglio 1895, p. 403. Una riflessione simile è riportata anche da Vincenzo Morello citando una lettera ricevuta da d'Annunzio: «Con l'apparizione della volontà comincia nei romanzi del Giglio l'apparizione della potenza. E, nota, Claudio Cantelmo (nelle *Vergini delle rocce*) non deve nulla a Federico Nietzsche la cui dottrina, del resto, non vale affatto per la novità ma soltanto per le forme liriche ond'è vestita dal poeta frenetico. Se tu ti ricordi di certe odi del *Canto Novo*, convieni con me che là sono i germi dell'idea di potenza e di predominio, i quali si svilupperanno in Cantelmo con un risultato di pura poesia e in Stelio Effrena (*Fuoco*) con un risultato di azione e di elevazione, poiché in lui è un nuovo elemento: la simpatia», in Morello, *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 62.

<sup>167</sup> Gianfranco Contini, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Firenze-Milano, Sansoni, 1974, p. 170.

