

FEDERICA ADRIANO

Utopia, estetismo e 'degenerazione' nelle 'Vergini delle rocce' di d'Annunzio

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FEDERICA ADRIANO

Utopia, estetismo e 'degenerazione' nelle 'Vergini delle rocce' di d'Annunzio

Sono in primo luogo l'archetipo nietzschiano dell'Übermensch e la deprecazione della deriva storico-politica, legata al Risorgimento quale rivoluzione mancata, i capisaldi teorici che conducono d'Annunzio a vagheggiare nelle 'Vergini delle rocce' (1895) la gloriosa palingenesi di una nuova Italia dominatrice. Pochi anni prima il francese Bourget nei suoi 'Essais de psychologie' (1883) aveva menzionato le strane forme di nevrosi che i Latini opporrebbero al decadimento della mediocre società borghese e presentato un 'ideal tipo' di uomo latino, analogo a quello concepito dal Pescaresse sotto il segno del Zarathustra nietzschiano. E prima di Bourget, il francese Taine aveva composto saggi di estetica e psicologia che eserciteranno un'influenza notevole sulle teorie del d'Annunzio critico. In questo romanzo sperimentale la mitologia politico-patriottica della forza e di un nuovo Rinascimento va dispiegandosi in un singolare amalgama di biologismo, estetismo, elitarismo e nazionalismo. Lungo questa linea, il mio contributo si propone di investigare le relazioni e suggestioni che intersecano le correnti filosofico-scientifiche europee 'fin de siècle' (e le loro modalità sia nell'indagare il processo creativo che nel declinare i concetti di 'decadenza' e 'degenerazione') con l'elaborazione dell'istanza politico-militante inscritta nelle 'Vergini' dannunziane.

È l'incontro fra l'archetipo nietzschiano dell'Übermensch e la deprecazione della deriva storico-politica nazionale, legata al Risorgimento quale rivoluzione mancata, a rappresentare il fondamento teorico che condurrà d'Annunzio a vagheggiare nelle *Vergini delle rocce* (1895) la gloriosa palingenesi di un «ideal tipo latino», capace di rifondare l'egemonia di una nuova Italia dominatrice, erede legittima dell'Impero romano: missione suprema demandata all'io narrante, il quale agogna di riscattare sé stesso e l'aristocrazia umbertina dalla condizione d'inferiorità in cui sono precipitati a causa della volgarità e corruzione dilaganti nella borghesia, classe sociale ormai dominante dei «nuovi barbari».¹ In questo arditissimo romanzo-poema – nel quale l'autore persegue fino in fondo sia la vocazione all'opera d'arte totale come suprema conciliazione fra i caratteri del genere lirico e quelli del narrativo, sia l'esigenza di superare la poetica naturalistica nella direzione simbolistico-decadente dell'estetismo – gli accadimenti reali paiono trasfigurarsi in ardue e complesse allegorie e l'intrico narrativo va gradualmente disfacendosi, per lasciare il campo al vasto dispiegarsi dell'interiorità psichica in una dimensione spazio-temporale assoluta.

Se nel suo saggio di psicopatologia applicata all'arte ed alla letteratura (*Entartung [Degenerazione]*, 1892-93) il positivista ungherese Max Nordau stigmatizzava come 'degenerata' tutta la modernità intellettuale europea, un decennio prima Paul Bourget – autore francese ben noto al Poeta – nei suoi *Essais de psychologie* (1883) aveva menzionato il senso di nausea e le strane forme di nevrosi che i Latini opporrebbero al decadimento della mediocre società borghese e disegnato un ritratto ideale di uomo latino, analogo a quello concepito dal Pescaresse sotto il segno del Zarathustra

¹ Opera unica dell'incompiuta trilogia del *Giglio* e manifesto ideologico del superomismo dannunziano, questo romanzo fu concepito ed abbozzato a Napoli nell'ottobre 1893, quindi portato avanti in contemporanea alla fase finale di stesura del *Trionfo della Morte*, nell'autunno 1894 (anno in cui il Poeta incontrò Eleonora Duse, con la quale nel settembre del '95 avvierà un vero e proprio sodalizio artistico-amoroso). Pubblicate per la prima volta a puntate fra gennaio e giugno 1895 sul 'Convito' di Adolfo De Bosis – la rivista romana che meglio interpretava gli ideali estetici di d'Annunzio – *Le vergini delle rocce* vedranno nell'autunno dello stesso anno presso Treves l'editio princeps in volume, che tuttavia porterà la data del 1896. Nelle prime intenzioni dell'autore i temi della follia e della morte avrebbero dovuto proseguire nel secondo romanzo del Ciclo (*La Grazia*), il quale si sarebbe concluso con una gioiosa rinascita (*L'Annunciazione, Epilogo*), andando a configurare un itinerario ideale. In corso d'opera il titolo del romanzo subì varie modifiche: il misticheggiante *La vergine saggia, la vergine folle e la vergine morta* è quello subito precedente al definitivo, che rimanda al celebre dipinto leonardesco. Si veda M. RICCIARDI, *d'Annunzio, Pirandello e il romanzo*, in AA.VV., *Pirandello e d'Annunzio*, Palermo, Palumbo, 1989, 62.

nietzschiano.² Ancora in Francia, prima di Bourget, il positivista Taine aveva composto importanti saggi di estetica e psicologia [*Philosophie de l'art* (1866-69); *De l'intelligence* (1870)], i quali – attraverso il determinismo sociologico che li informa – eserciteranno un'influenza notevole sulle teorie del d'Annunzio critico.³

Dai miseri e splendidi anni trascorsi a Napoli (1892-93) fino al 1895 d'Annunzio si era immerso nello studio dell'etnografia e dei melodrammi wagneriani, ed aveva incontrato il titanismo aristocratico di Nietzsche, la cui *Nascita della tragedia* (1871-72) costituiva il riferimento essenziale per un rilancio dei classici greci nella prosaicità moderna ed interagiva con le suggestioni magico-misteriche del belga Maeterlinck, con l'estetismo nevrotico di Huysmans, la drammaturgia di Ibsen e le istanze dei modelli consueti: Dante, Poe, Tolstoj e Dostoevskij.⁴ Se già Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione* (1818-19) aveva proposto una *Weltanschauung* essenzialmente artistica, spiegando il mondo con un'analogia poetica, qui è soprattutto l'opera giovanile di Nietzsche – allievo del grande filosofo di Danzica – ad incarnare con la sua metafisica dell'arte il modello filosofico del Pescaresse (e del suo *alter ego* Cantelmo), il quale ambisce di comporre *sub specie antiquitatis* un poema in prosa allegorico-misticheggiante per un pubblico eletto di lettori colti, auspicando di diventare per la letteratura e per l'Italia quel che il Wagner nietzschiano – mirabile

² Com'è noto, in Nietzsche e d'Annunzio la nozione di *décadence* è largamente debitrice all'opera di Bourget, il quale rintracciava nel pessimismo baudelairiano la formulazione di una sorta di «*mélancolie comme l'inévitable produit d'un désaccord entre nos besoins de civilisés et la réalité des causes extérieures [...], d'un bout à l'autre de l'Europe, la société contemporaine présente les mêmes symptômes, nuancés suivant les races, de cette mélancolie et de ce désaccord. Une nausée universelle devant les insuffisances de ce monde soulève le cœur des Slaves, des Germains et des Latins. Elle se manifeste, chez les premiers par le nihilisme, chez les seconds par le pessimisme, chez nous-mêmes par de solitaires et bizarres névroses*». Poco più avanti leggiamo: «Par le mot de *décadence*, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop petit nombre d'individus propres aux travaux de la vie commune. [... *L'organisme social*] entre en *décadence* aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité» [la 'melanconia' sarebbe l'inevitabile prodotto di un disaccordo tra i nostri bisogni di esseri civilizzati e la realtà dei fattori esterni [...]; da un capo all'altro dell'Europa, la società contemporanea presenta gli stessi sintomi, differenziati a seconda delle stirpi, di questa melanconia e di questo disaccordo. Una nausea universale di fronte alle mediocrità di questo mondo rivolta lo stomaco degli Slavi, dei Tedeschi e dei Latini. Essa si manifesta nei primi con il nichilismo, nei secondi con il pessimismo, in noi medesimi con delle solitarie e bizzarre nevrosi. [...] Con il termine 'decadenza', si designa volentieri la condizione di una società che produce un numero troppo piccolo d'individui adatti alle fatiche della vita comune. [... *L'organismo sociale*] va in decadimento da quando la vita individuale è aumentata a dismisura sotto l'influenza del benessere acquisito e dell'ereditarietà] (P. BOURGET, *Oeuvres complètes. Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Librairie Plon, 1899, I, 10, 15); la trad. è mia.

³ Si veda G. TOSI, *D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victor*, «Studi Francesi», 34 (1968), 18-38.

⁴ La scoperta dannunziana di Nietzsche era avvenuta pressoché interamente attraverso la Francia, in un momento in cui niente era stato pubblicato in Italia sulla sua vita, né sulla sua opera. Infatti l'articolo *La bestia elettiva* (1892), tramite cui D'Annunzio faceva conoscere ai lettori napoletani la morale del filosofo tedesco, deriva tutto il contenuto da uno dei numerosi studi nietzschiani che si pubblicavano allora in Francia: *Nietzsche-Zarathoustra* di Jean de Néthy, uscito nello stesso anno. Quanto alle citazioni sparse nel *Trionfo della Morte*, le dobbiamo tutte all'antologia in francese di Lauterbach e Wagnon, *À travers l'oeuvre de Nietzsche*. Si vedano G. TOSI, *D'Annunzio découvre Nietzsche*, «Italianistica», III (1973), 3; ID., *Incontri di d'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, «Quaderni del Vittoriale», XII (marzo-aprile 1981), 26, 19; e V. TEREZIO, «*La nascita della tragedia*» di Nietzsche e i suoi riflessi in d'Annunzio, in AA.VV., *Verso l'Ellade: dalla «Città morta» a «Maia»* (Atti del XVIII Convegno Internazionale), Pescara, Edizars, 1995, 24-33. Nella ideazione delle *Vergini* svolse un ruolo centrale *Les Sept Princesses* (1891) di Maurice Maeterlinck – terzo dramma teatrale, dopo *L'Intruse* e *Les Aveugles* (1890), della 'trilogie de la Mort' – che inscena un lugubre castello in cui sette principesse dormienti un sonno malato vengono assistite dall'anziana coppia di sovrani e da un giovane principe.

sintesi di grazia apollinea e passione dionisiaca – rappresentava per il dramma in musica e per la Germania.⁵

Cornice ideologica dell'intero romanzo, il *Prologo* del libro primo allinea un paio di frasi di ascendenza dantesca («Io vidi con questi occhi mortali» e «Quel brano della trama di mia vita») rimandano agli *incipit* della *Vita nuova* e della *Commedia*) alla duplicazione epico-formulare di un periodo incipiente in tono biblico-sapientiale («Tali io le conobbi nel tedio dei giorni comuni»), andando a porre in arcana *ouverture* l'opera tutta sotto la cifra simbolica di un io poetante i casi memorabili accadutigli nel corso di un viaggio iniziatico: l'io del poeta veggente, investito dal Fato della missione suprema di ricercare, incidere nella mente e quindi testimoniare al mondo la Bellezza, al fine di preservarla dalla sua caducità. L'accumulo di termini relativi allo sguardo, al fenomeno visivo ed alla conoscenza, con la gran parte dei verbi coniugati alla prima persona del passato remoto ('vidi', 'occhi', 'sieno apparse', 'colsi', 'scoprire', 'esplorai', 'specchi', 'immagini', 'scrutai', 'conobbi'), attiva l'idea che l'artista sia il soggetto privilegiato di un'esperienza metafisica che, coinvolgendo e travolgendo i sensi e l'intelletto, accende una visione istantanea, intuitiva e quasi atemporale, foriera di una conoscenza assoluta, eccezionale fino ai limiti del misticismo. Tale nozione va dispiegandosi poco più avanti, laddove l'io – proprio come una sorta di demiurgo o di medium di una epifania divina – sembra piuttosto subire che agire una *gnòsis* straordinaria, trasmutandosi da individuo investigante in puro soggetto della conoscenza, dimentico di sé e come 'posseduto' dalla bellezza diversa e complementare delle tre fanciulle, in lui assurte al rango di Essenze platoniche del Bello, di opere d'arte viventi, due delle quali – Anatolia e Massimilla – mostreranno di possedere un'indole scavra di malizia e soavemente ignara della *vis* creativa e fascinatória promanante dalla loro persona.⁶ L'intero romanzo viene del resto trapunto da frequenti occorrenze del simbolismo religioso – tanto greco e pagano quanto dantesco e cristiano – relativo al numero tre, in riferimento sia alle vergini che ai fenomeni della natura ad esse collegati.⁷ E il giovane protagonista, sedotto dal carisma triplice ed uno delle 'Moire-beatrici', descriverà un atto gnoseologico del tutto analogo a quello illustrato da Schopenhauer a proposito dell'esperienza estetica concessa al genio ed all'artista:

⁵ La critica ha più volte segnalato come la fruizione primaria del *corpus* schopenhaueriano da parte di d'Annunzio risalisse assai probabilmente ai tempi del *Piacere*, grazie alla mediazione di Angelo Conti; a tal proposito si vedano M. T. MARABINI MOEVS, *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976, e TOSI, *Incontri di d'Annunzio...*, 3-63.

⁶ «Quel brano della trama di mia vita, che fu da loro medesime operato inconsapevolmente, ha per me tal pregio inestimabile ch'io voglio impregnarlo del più acuto aroma *conservatore* per impedire che il tempo in me lo impallidisca o lo distrugga. Per ciò oggi io tento l'arte» (G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, introd. e cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1995, 3; da cui si cita).

⁷ «– Il bulbo di narcisso nell'erbario ha germogliato per la terza volta? – le domandai d'improvviso un giorno, mentre eravamo su le acque del Saurgo in vicinanza della città morta» (168). Se la menzione della città morta qui sembra alludere al futuro di claustrale cattività che attende Massimilla, altrove nel romanzo non pochi stilemi e *loci* testuali anticipano temi e motivi che torneranno nella *pièce* teatrale *La città morta* (1898). Penso alla similitudine fra Bianca Maria ed Antigone, che rimanda a quella fra Anatolia e l'eroina sofoclea; alla torbida leggenda di Umbelino e Pantea; a temi della psichiatria positivista quali l'ereditarietà, la melanconia, l'isterismo e lo sdoppiamento psichico; alla rocciosità ellenica degli elementi del paesaggio, che nel romanzo vedono le località abruzzesi intrecciarsi alle suggestioni magnogreche. Per un'analisi accurata della trama di analogie e simboli che connette le immagini del paesaggio alle vergini ed alla fenomenologia del femminile, si veda L. CURRERI, *1894-1896: la funzione del paesaggio nella trasfigurazione 'verginea' e nella 'sterile' chiusura del corpo, in Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, Pisa, ETS, 2008, 145-170.

Nel godimento di questo spettacolo [il mondo come *rappresentazione*] consiste la gioia estetica. (La completa soddisfazione, l'acquietarsi finale, il vero stato desiderabile ci si presentano sempre e soltanto nell'immagine, nell'*opera d'arte*, nella poesia, nella musica. [...]) (Il soggetto puro della conoscenza subentra in quanto si riesce a dimenticare sé stessi per essere completamente assorbiti dagli oggetti contemplati; di modo che essi soli rimangono nella coscienza). Ma, siccome di solito gli esseri umani non sono capaci di far ciò, essi, di regola, non hanno il dono di una apprensione delle cose puramente oggettiva, che costituisce il talento dell'artista.⁸

A seguito di una lunga e sofferta riflessione sulla crisi attuale dell'aristocrazia, Claudio si volge indietro a meditare il passato per cercarvi dei paradigmi morali ed intellettuali, che vengono individuati in Socrate, in Leonardo da Vinci e tra i suoi stessi antenati: è l'abbrivo di una *quête* che colloca nel segno della nietzschiana volontà di potenza lo sforzo dell'io narrante di dirigere, unificare e strutturare armonicamente la propria personalità mediante il controllo sul proliferare caotico delle sensazioni ed il dominio su impulsi e passioni disgreganti;⁹ e di imporsi un'autodisciplina costante che, corroborata dalla rilettura meditativa dei grandi dell'antichità, dovrà edificare la sua vita in modo che questa possa trascendere i limiti imposti agli uomini comuni dalle leggi positive dell'adattamento all'ambiente «nel variar continuo dei casi»,¹⁰ fino ad aderire ad un modello di forza, bellezza, virtù e perfezione. Nel suo idealismo il mito della forza quale legge primaria della natura si unisce all'invettiva contro l'ascesa irresistibile della plebaglia borghese – colpevole di perenne oltraggio alla Bellezza – e contro il sistema democratico moderno – rea incarnazione di un controsenso storico –, convivendo con la teoria biologico-sociologica di un decadimento morale e mentale dell'aristocrazia. Da qui sia l'anelito a plasmare un'opera d'arte di eccezionale valore estetico, sia il progetto politico-darwinistico di generare da una fattrice di nobile stirpe un dominatore, un futuro «re di Roma», in grado d'instaurare un nuovo sistema sociale guidato da «uomini superiori» secondo valori aristocratici ed antidemocratici.¹¹

La *paidèia* introspettiva di Socrate è quella di un 'aristocrate' disposto a sfidare col sacrificio estremo la «tirannide plebea» dei Trenta pur di rimanere fedele a sé stesso, cioè ad un ideale tanto pragmatico quanto spirituale, in cui l'aspetto estetico dello «Stile» informa di sé la sfera etica. Patria del grande filosofo, l'Ellade è anche la terra cui Cantelmo, in definitiva, ascrive il merito di aver individuato e definito la «*eugenèia*», di aver cioè primariamente concepito quelle che diventeranno la legge social-darwiniana dell'ereditarietà eugenetica e la nietzschiana «virtù di stirpe», delle quali egli stesso si autoprofetizza il sommo Rivelatore (pp. 18-9).¹² Come Socrate e lo stesso Leonardo, pure Claudio incarna un'individualità eletta ed avverte dentro di sé la presenza di un *dàimon*, una guida

⁸ A. SCHOPENHAUER, *Parerga e paralipomena*, a cura di G. Colli e M. Carpitella, 2 voll., Milano, Adelphi, 549-550.

⁹ In un'epistola inviata a Georges Hérelle nel dicembre 1894 d'Annunzio scrive: «In questi giorni ho dovuto rileggere e meditare quattro o cinque dialoghi di Platone e il *Convito* di Senofonte» con il fine di proiettarne alcune idee in un «capitolo di sintesi morale»; M. Cimini (a cura di), *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, Lanciano, Carabba, 2004, 266. A. SGROI, *Il poema totale. Le vergini delle rocce' di Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Boopen, 2009, 24, osserva che le lezioni di Socrate e Leonardo s'intersecano, entrambe mettendo capo al dettato apollineo del ἑνὸς θεοῦ.

¹⁰ G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, 12.

¹¹ L'invettiva contro la borghesia, ricorrente in varie parti del romanzo, risulta in gran parte da una rielaborazione dell'articolo *La bestia elettiva* [G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura di A. Andreoli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003, II, 86-94].

¹² A seconda del contesto, il sostantivo greco 'ευγένεια' può significare 'nobiltà' relativa a condizioni di nascita (cioè di famiglia, progenie, razza), di animo, di conformazione fisica, di stile retorico.

spirituale che si esprime con la voce dell'avo Alessandro Cantelmo, un fiero condottiero morto in battaglia nel Quattrocento, il cui ritratto sarebbe stato dipinto proprio dal da Vinci. Quanto a quest'ultimo, buona parte dei critici ha sovente messo in luce che qui la figura del genio rinascimentale – anima irrequieta, sognatrice e visionaria; pensatore libero e laico; esteta eccentrico; alchimista, scienziato ed artista totale; strenuo indagatore e continuatore della natura; acuminato osservatore dell'interiorità e pittore della sua enigmatica essenza – risulta largamente debitrice all'icona tracciata dal pensiero estetico finesecolare, in primo luogo dal *Leonard de Vinci* di Séailles e dagli *Studies in the History of the Renaissance* (1873) di Pater.¹³

Una delle fonti utilizzate dallo scrittore per comporre la personalità abnormemente immaginifica di Cantelmo potrebbe identificarsi nel trattato tainiano *De l'intelligence*, i cui volumi – nell'edizione del 1895 – si trovano al Vittoriale:

L'idée du moi est donc un produit; à sa formation concourent beaucoup de matériaux diversement élaborés. Comme tout composé mental ou organique, elle a sa forme normale; [...]. Par conséquent l'idée du moi peut dévier et se trouver monstrueuse; [...], nous pouvons nous tromper en plusieurs façons à propos de notre moi.

En premier lieu, certains matériaux étrangers peuvent s'introduire dans l'idée que nous avons de lui. Il y a des circonstances où une série d'événements imaginaires s'insère dans la série des événements reels; nous nous attribuons alors ce que nous n'avons pas éprouvé et ce que nous n'avons pas fait. – A l'état de veille, la chose est rare; elle n'arrive guère qu'aux hommes don't l'imagination est surexcitée. [...] Des hommes ont vu un fait très-simple; peu à peu, à distance, en y pensant, ils l'interprètent, ils l'amplifient, ils le munissent de circonstances, et ces détails imaginaires, faisant corps avec le souvenir, finissent par sembler des souvenirs comme lui. La plupart des legends, surtout les legends religieuses, se forment de la sorte. [...]

Toutes ces conditions se rencontrent dans le rêve; c'est pourquoi nous avons en songe, non-seulement des perceptions extérieures fausses, mais encore des souvenirs faux. [...] dans ce cas [... *les hallucinations psychiques*] le malade s'aliène et rapporte à autrui des pensées qui sont à lui; il entend par la *pensée*, il écoute des «voix secrètes, intérieures»; on lui parle «à la muette»; il voit «invisiblement».

Le point de départ de ces illusions n'est pas difficile à démêler; on le trouve dans le procédé d'esprit de l'écrivain dramatique, du conteur, de toute imagination vive; au milieu d'un monologue mental, [...] une sorte de personnage intérieur surgit et nous parle à la deuxième personne. [...] Ainsi se sont formés le démon de Socrate, et le génie familier du Tasse.¹⁴

¹³ Facendo innanzitutto riferimento alla prima e più attendibile edizione della vita di Leonardo del Vasari, W. PATER, *Il Rinascimento*, trad. it. a cura di M. Praz, Napoli, ESI, 1946, 111, 113, 115-117, 121, afferma che chi «ha fissato nei secoli successivi il tipo esteriore del Cristo era un ardito speculatore che dava scarso credito alle opinioni degli altri uomini, e stimava assai più l'essere filosofo che cristiano». E più avanti: «Lo vediamo in giovinezza affascinar tutti con la sua beltà, improvvisar musica e canti, comprare uccelli in gabbia e liberarli, mentre passeggiava per le vie di Firenze, vago di bizzarre e splendide vesti e di focosi cavalli. [...] La sua arte, se doveva esser qualcosa nel mondo, doveva venir gravata in maggior dose dalla significazione della natura e dall'intento dell'umanità. [...] Sicché si profondò nello studio della natura. E così facendo seguì la maniera degli antichi studiosi; [...] e per anni parve a coloro che gli erano intorno come uno che ascoltasse una voce, muta per gli altri uomini. [...] Due idee specialmente eran fisse in lui, come riflessi di cose che nell'infanzia avevan colpito la sua mente oltre la misura d'altre impressioni: il sorriso delle donne e il moto di grandi masse d'acqua. E in tali studi si delineò una certa penetrazione degli estremi della bellezza e del terrore, [...]». Curiosità e desiderio di bellezza, ecco le due forze elementari del genio di Leonardo».

¹⁴ H. TAINÉ, *De l'intelligence*, Paris, Librairie Hachette et C., 1870, 2 voll., II, 191-193, 196-200 [L'idea dell'io è dunque un prodotto; concorrono alla sua formazione molti materiali diversamente elaborati. Come ogni conformazione mentale o organica, essa ha la sua forma normale; [...]. Di conseguenza l'idea dell'io può deviare e diventare mostruosa; [...], noi possiamo ingannarci in parecchi modi a proposito del nostro io. In primo luogo, certi materiali estranei possono introdursi nell'idea che noi abbiamo di esso. Ci sono delle circostanze in cui una serie di avvenimenti immaginari s'inserisce nella serie degli avvenimenti reali; noi allora ci attribuiamo ciò che non abbiamo provato e ciò che non abbiamo fatto. – Allo stato di veglia, la cosa è rara;

Secondo la mia ipotesi critica, il protagonista del romanzo patisce di una forma blanda di sdoppiamento della personalità, appannaggio positivistico di artisti ed individui di eccezione, che si estrinseca attraverso manifestazioni allucinatorie. Sarà proprio il suo ‘demonico’ a suggerire a Claudio di avviare il progetto paligenetico lontano da Roma, la metropoli decadente che egli abbandonerà per recarsi nel feudo avito, non lontano da Trigento, la vallata che accoglie il castello isolato e fatiscante dei borbonici Capece-Montaga. Un’aura tetra di desolazione e disfacimento avvolge nella sua cappa la famiglia, l’antico palazzo e lo scabro paesaggio naturale, che con le sue linee aguzze di rocce ed erte di precipizi sinistramente minacciosi funge da correlativo oggettivo alla *Stimmung* ‘crepuscolare’ dei protagonisti, che le movenze e i gesti indefiniti e lenti rassomigliano a fantasmi fluttuanti in un limbo senza tempo o a ruderi di una città morta: l’anziano patriarca è come il relitto sopravvissuto ad un mondo ormai scomparso, mentre l’obesa consorte vagola negli abissi di un delirio di grandezza che attosca ineluttabilmente l’aria della casa comunicandosi ai figli, soprattutto ad Antonello, un mesto ipersensibile che cova i sintomi nevrotici della ribotiana *maladie de la volonté* e pare vocato alla follia.

Già nell’anamnesi solenne del prologo l’io narrante mostra consapevolezza della sorte di decadimento genetico e di alienazione che alligna nel sangue dei Montaga, ma ritiene che proprio la «estrema discendenza d’una razza imperiosa», intaccata dalla tara degenerativa, possa far germogliare i semi vitali capaci di generare una forza rinnovata e dominatrice.¹⁵ La propensione per lo scandaglio interiore, l’erotismo acceso e tortuoso, l’estetismo decadente e l’orgoglio di incarnare uno spirito «raro» ed «eletto», includono la figura di Claudio Cantelmo nel solco tracciato dai precedenti doppi dell’autore: Andrea Sperelli, Tullio Hermil e Giorgio Aurispa; tuttavia l’asprezza del paesaggio, le eccentriche qualità psichiche – a metà strada fra spiritismo, metempsicosi e sdoppiamento dell’io – e gli ideali wagneriano-nietzschiani lo assimilano in primo luogo al protagonista del *Trionfo*: Giorgio si scopre posseduto dall’arcana presenza spirituale dello zio Demetrio, che gli comunica la sua stessa pulsione suicida; Claudio avverte la voce demonica del suo «genio familiare», che risuona dentro di sé per indicargli la strada da percorrere. Come Giorgio, anche Claudio ambisce ad una genitura più che umana, alla luce di un disegno superomistico destinato a fissarsi in uno stadio puramente velleitario, proprio come le iperegoiche chimere del predecessore. Ma la personalità di Claudio – come giustamente sottolinea buona parte della critica – non ha più la ‘multanimità’ nevrotica e l’accidia morbosa degli anteroi del Ciclo della Rosa. Come

essa capita quasi solo agli uomini la cui immaginazione è sovraccitata. [...] Degli uomini hanno visto un fatto molto semplice; poco a poco, a distanza, pensandoci su, essi lo interpretano, l’amplificano, lo adornano di circostanze, e questi dettagli immaginari, facendo corpo con il ricordo, finiscono per sembrare dei ricordi come quello. La maggior parte delle leggende, soprattutto le leggende religiose, si formano così. [...] Tutte queste condizioni si riscontrano nel sogno; per tale ragione in sogno noi abbiamo, non soltanto delle percezioni esteriori false, ma anche dei falsi ricordi. [...]; in questo caso [... *le allucinazioni psichiche*] il malato si aliena ed attribuisce ad altri dei pensieri che sono suoi; egli intende attraverso il *pensiero*, egli ascolta delle “voci segrete, interiori”; gli si parla “in silenzio”; egli vede “invisibilmente”. Il punto di partenza di queste illusioni non è difficile da rintracciare; lo si trova nel processo mentale dello scrittore drammatico, del narratore, di ogni immaginazione viva; nel mezzo di un monologo mentale, [...] spunta una sorta di personaggio interiore e ci parla alla seconda persona. [...] Si sono formati così il demone di Socrate ed il genio familiare del Tasso; la trad. è mia.

¹⁵ D’ANNUNZIO, *La bestia elettiva*, 3. Nell’articolo d’Annunzio formula per la prima volta l’ipotesi di un’evoluzione selettiva, circoscritta ad isolate porzioni di un’umanità destrutturata in base a criteri pseudoscientifici, vincolando allo stato di arretratezza i gruppi da discriminare politicamente: essa assegna alla razza «superiore» l’attitudine ad elevarsi e progredire, all’«inferiore» un destino di schiavitù e sofferenza; (si veda F. ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, Pisa, ETS, 2014, 219).

fosse un eroe barresiano, adesso egli appare provvisto di un metodo razionale e soprattutto di un'energia volitiva tali da sostenere il suo progetto di strutturazione armoniosa delle componenti dell'io, in modo da profilarsi come il superamento ideale della tabe decadente. Ciò è reso possibile anche da un cambiamento di prospettiva, ossia dalla rivalutazione parzialmente positiva del concetto di malattia e dalla sua rifunzionalizzazione all'interno del sistema dannunziano, secondo un'ottica risalente in ultima analisi, *Nietzsche magistro*, alla lezione degli antichi greci, i quali seppero riconoscere dignità metafisica e potenziale creativo ai morbi endemici nella loro popolazione e trarre ispirazione artistica perfino dalle malattie nervose.¹⁶

Le suggestioni culturali europee che d'Annunzio sa trasfondere in questo romanzo non si limitano al verbo nietzschiano di Zarathustra, ma risultano molteplici e stratificate. Campeggia la nobile *paideia* dei classici, secondo un percorso che va dal Socrate dei pluricitati *Dialoghi* platonici – in primis il *Fedone* ed il *Simposio*, ma anche l'*Apologia* – a quello del *Convito* di Senofonte e al da Vinci. Nella parte iniziale del *Libro primo* delle *Vergini* l'io narrante delinea la figura del filosofo greco ed il suo cenacolo di brillanti discepoli: come già in Platone, Socrate è maestro assoluto di autonomia e libertà morale rispetto ad ottica ed azioni altrui oltre che musico ed *arbiter* di eleganza estetica; qui, tuttavia, viene rivisitato in chiave nietzschiana: per il suo vitalismo è perfino dichiarato superiore a Gesù, la cui figura – di contro – subisce un ridimensionamento notevole a causa delle idealità rinunciarie, pacifistiche, altruistiche ed egualitarie del messaggio evangelico.¹⁷ Lo stesso personaggio di Claudio è un ibrido fra l'icona dell'eroe ellenico e quella dell'artista-filosofo nietzschiano, in quanto aspira ad assommare in sé l'ebbrezza dionisiaca dei tragediografi greci (Eschilo e Sofocle) e l'apollinea razionalità di Socrate. La mitologia politico-patriottica della forza, della "rinascenza latina" e di un nuovo Rinascimento, formulata da scrittori francesi come Maurice Barrès e Melchior de Vogüé, va dispiegandosi in un singolare amalgama di biologismo, estetismo, elitarismo e nazionalismo, nel quale la sacralizzazione del glorioso passato di Roma, del suo Impero

¹⁶ «214. *Nobilitazione della realtà*. [...] Così alcuni popoli, grazie a quell'arte dell'idealizzazione, delle malattie hanno fatto grandi forze ausiliarie della civiltà: i Greci, ad esempio, che nei primi secoli soffrivano di grandi epidemie nervose (del tipo dell'epilessia e del ballo di San Vito), ne trassero lo splendido tipo della baccante. – I Greci infatti niente possedevano meno che una robusta salute; il loro segreto fu di adorare come divinità anche la malattia, purché avesse *potenza*» (F.W. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano. Un libro per spiriti liberi*, intr. a cura di G.M. Bertin, trad. it. di M. Ulivieri, Roma, Newton Compton Editori, 1979).

¹⁷ Nel *Simposio* Socrate è anche maestro di eleganza stilistica; in *Fedone* IV egli descrive un'apparizione onirica: «Insomma, capitava questo: mi ritornava di frequente un sogno, in passato, sempre lo stesso, oggi sotto quest'aspetto, domani sotto un altro, ma con l'identico messaggio: «Socrate [diceva] crea musica e suonala. Io, fino a qualche tempo fa, avevo la sensazione che il sogno mi spronasse e pungolasse a ciò che già facevo solitamente, [...] cioè a crear musica, dato che per me la filosofia è la sublime musica, ed io proprio questo facevo» (PLATONE, *Simposio, Apologia di Socrate, Critone, Fedone*, a cura di E. Savino, Milano, Mondadori, 1987, 281). Nietzsche cita questo stesso brano del *Fedone* nella *Nascita della tragedia*. Socrate è un personaggio vitale anche nel *Convito* di Senofonte, dove mostra di apprezzare la ginnastica, la danza e la musica. Nelle *Vergini* d'Annunzio propone una riformulazione della dottrina delle Idee, le quali possono materializzarsi e diventare conoscibili attraverso la creazione artistica. Tale rilettura di Platone in chiave estetica rimanda anche al pensiero del filosofo Walter Pater, autore degli studi su *Plato and Platonism* e sul *Rinascimento*. Cfr. M.T. MARABINI MOEVS, *Gabriele d'Annunzio fra Winckelmann e Schliemann*, in AA.VV., *D'Annunzio e la cultura germanica* (atti del VI Convegno Internazionale di studi dannunziani), Pescara, 1985, 63-74; e soprattutto M. T. IMBRIANI, 'Nascondere il brutto', o volgerlo al sublime? nel laboratorio delle *Vergini delle rocce*, «Quaderni del Vittoriale», n. s. (2006), 3, 39-130.

e del Rinascimento finisce per saldarsi al progetto di guarigione e rinnovamento della moderna civiltà europea dal grigiore democratico e dal morbo della decadenza.¹⁸

Le principessine che attendono l'ospite nell'«antico giardino gentilizio» sono tre povere e splendide creature che vegetano in uno stato di dolce e cronica malinconia. Dentro di loro si occulta qualcosa di arcano che Claudio intuisce, e che lo incita a «scoprire il mistero delle loro ascendenze remote», del «sangue eloquente» che scorre nelle loro vene. Il pallore delle «tre prigioniere» è «simile a quello che annunzia il dissolvimento dopo la morte»; nelle loro parole e nei loro gesti egli sa cogliere il disagio di una minaccia angosciosa, di un «divieto tirannico», un malessere sottile del quale le loro anime «inesauste e chiuse» paiono perlopiù inconsapevoli. La fragile Massimilla – la quale rivendica una fede intensa, anelando al sacrificio totale di sé nel chiuso di un monastero – cela, in realtà, e reprime, un ardore potente che va ad incanalarsi tra gli argini rassicuranti della sublimazione, tradendo i primi sintomi del masochismo e del misticismo isterico. Una reciproca e velata pulsione erotica serpeggia fra le relazioni che Claudio intrattiene con ciascuna delle sorelle, ma si tratta di un complesso connubio fra *eros* e *thànatos*, nel quale l'aspirazione ad un legame concreto e sano – pur presente nell'animo inquieto dei quattro personaggi – finisce costantemente abortita. Egli si sente attratto da tutte e tre e ne desidera il possesso fisico, dato che la personalità di ciascuna sa esprimere in sommo grado una peculiarità del femminile: ora lo affascina la remissività funerea di Massimilla, ipostasi di un'obbedienza vocata all'autoannullamento; ora lo conturba e sgomenta l'avvenenza carnale e superlativa di Violante, terrificata 'sacerdotessa' di Eros e quindi potenziale 'Nemica'; infine lo persuade l'interiorità forte e generosa di Anatolia, allegoria dell'Amore sublime. Eppure non riuscirà a sedurre nessuna delle vergini, anche perché il suo temperamento amoroso – innervato di vampate superficiali, di fantasie poligamiche e di narcisismo sadico – trova espressione in dimensioni prevalentemente irrisolute, artificiose ed intellettualistiche.¹⁹ Ma c'è dell'altro, un'ermetica oltranza che sembra stringere le tre sorelle in un sinolo indissolubile e rendere ragione di una effettiva impossibilità di scelta fra loro, collegandosi al ricorrere costante del numero tre ed alle sue valenze metafisico-dantesche di perfezione ad un tempo artistica e divina.²⁰ Le sorelle Montaga, in effetti, godono di un triplice statuto narrativo: il primo, basilare e *secundum litteram*, coincide con l'ontologia di personaggi funzionali alla struttura della *fabula*; il secondo pertiene al livello estetico; il terzo al piano mistico, gli ultimi due dei quali risultano saldamente intrecciati, a significare che il mondo del Bello e dell'Arte

¹⁸ Si veda la conferenza di E.M. DE VOGÜÉ, *Il Regno d'Etruria* [1896], trad. it. a cura di G. Biagi, in AA.VV., *La vita italiana durante la Rivoluzione francese e l'Impero*, Milano, Treves, 1897, 333-335: «L'invasione rivoluzionaria, da principio acclamata perché abbattava i vostri secolari tiranni, fu alla sua volta opprimente e sanguinosa: la dominazione napoleonica fu conculcatrice, abusiva, perché la fantasia arbitraria del Grande disconobbe il diritto dei popoli a governarsi liberamente. Ma cotesta ultima prova era necessaria per scuotere e staccare l'Italia dall'antico regime, per risvegliare il sentimento nazionale che doveva ben presto trovare la sua forma e tradurre in una realtà politica il vecchio sogno dell'Alighieri. [...] Ho parlato un giorno, a proposito dei vostri scrittori, del rinascimento latino. Ho detto come fossimo rimasti colpiti in Francia dalla recrudescenza del movimento letterario italiano. Noi altri stranieri, siam forse meglio di voi disposti a misurare la crescente influenza di cotesto movimento, e la diffusione continua al difuori delle opere che i vostri poeti e romanzieri impongono all'attenzione dell'Europa. Vedo qui dinanzi a me un di quei romanzieri che hanno trovato da noi tanta fortuna; e invito Gabriele d'Annunzio a darmi ragione con nuovi lavori».

¹⁹ Cfr. SGROI, *Il poema...*, 119-120.

²⁰ Mi pare utile, al riguardo, tentare di risalire all'etimo di 'Trigento', il toponimo di derivazione latina della vallata che accoglie villa Montaga, composto dal numerale cardinale *tria* (tre) e dal participio passato *genitum* di *gigno* ('genero'; al passivo 'nasco', 'provengo'), che quindi significherà 'triplice nascita' e simili.

fonda la sua sussistenza in una dimensione più che umana. Lo status triadico e quello verginale (codificato già nel titolo) rimandano entrambi al dogma trinitario ed all'alveo mariano, innalzando le giovani donne alla sfera sacra del mistero e della intangibilità divini, mentre il titolo – alludendo esplicitamente alla *Viergeaux Rochers* leonardesca ed in modo cifrato alla grazia ineffabile del loro 'stile' – oltre ad inscrivere nell'orizzonte sovrumano dell'arte ne ribadisce la contiguità con la sfera metafisica.

Le tesi filosofiche più radicali di d'Annunzio finiscono per convergere tutte nello statuto ideologico di questo romanzo sperimentale e 'politicissimo', nel quale l'eroe narratore va professando attraverso un lessico ostentatamente nietzschiano la sua fede superomistica in una vita ascendente all'insegna del culto aristocratico della stirpe, della forza e della bellezza. E tuttavia, il fatto che pure la vicenda di Cantelmo – proprio come quella delle creature protagoniste dei romanzi precedenti – vada a configurarsi sotto il segno dell'inetitudine, sta probabilmente a significare che la pur egoica *Weltanschauung* del Pescarese non riuscisse ad identificarsi *tout court* con le fumose astrazioni partorite dalla delirante volontà di potenza del suo personaggio. Potremmo ricavare un indizio a favore di tale ipotesi in un brano della contiana *Beata riva*, dove – come suggerisce la Lorenzini – sembra proprio che la voce di Ariele prenda le distanze da quella apologia della Bellezza collegata alla violenza ed alla lussuria:

dopo tutto ciò che t'ho riferito dei filosofi e dei poeti greci intorno alla miseria di questa nostra esistenza umana, quale importanza può ancora avere per te medesimo la preghiera di Claudio Cantelmo alla Bellezza del mondo e la sua lode ai suoi maggiori, 'per le belle ferite che apersero, [...] per le loro stragi, le loro ebbrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie?'; quale importanza e qual significato possono mai avere queste parole, al cospetto della grande poesia e della vera filosofia? Il dolore, chiamato *volontà* dallo Schopenhauer e *desiderio* da Leonardo, è l'essenza del mondo [...]. È dunque necessario che Claudio Cantelmo, dopo trascorsa la sua vana esistenza, ricominci a vivere, e riveda il sole, le piante, le rupi, gli uomini, con altri occhi.²¹

²¹ A. CONTI, *La beata riva, trattato dell'oblio: preceduto da un ragionamento di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Treves, 1900, 141.