

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS NEOLATINAS

**O ROMANCE *LE VERGINI DELLE ROCCE* DE GABRIELE D'ANNUNZIO: A
CONSTRUÇÃO DE UMA ROMA PARA CANTELMO**

Cecília Justen de Souza

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2026

**O ROMANCE *LE VERGINI DELLE ROCCE* DE GABRIELE D'ANNUNZIO: A
CONSTRUÇÃO DE UMA ROMA PARA CANTELMO**

Cecília Justen de Souza

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas (Área de concentração: Estudos Literários Neolatinos; linha de pesquisa: Estudos Literários: poéticas, história e crítica).

Orientadora: Profa. Dra. Flora De Paoli Faria

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2026

CIP - Catalogação na Publicação

J729r Justen de Souza, Cecília
 O romance Le Vergini delle Rocce de Gabriele
D'Annunzio: A construção de uma Roma para Cantelmo /
Cecília Justen de Souza. -- Rio de Janeiro, 2026.
 106 f.

 Orientadora: Flora De Paoli Faria.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras Neolatinas, 2026.

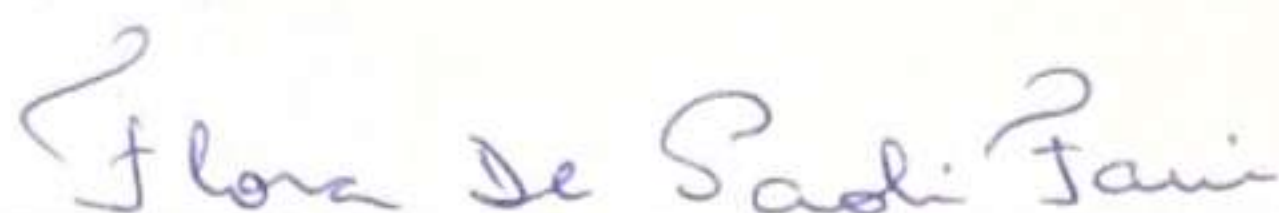
 1. Paisagem Literária. 2. Mito de Roma. 3.
Decadentismo Italiano. 4. Superuomo. 5. Gabriele
D'Annunzio. I. De Paoli Faria, Flora , orient. II.
Título.

**O ROMANCE *LE VERGINI DELLE ROCCE* DE GABRIELE D'ANNUNZIO: A
CONSTRUÇÃO DE UMA ROMA PARA CANTELMO**

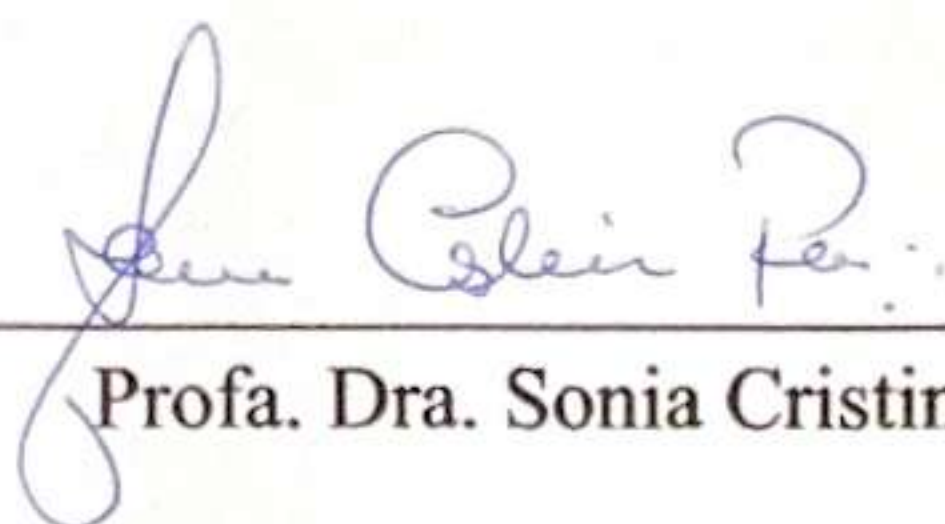
Orientadora: Professora Doutora Flora De Paoli Faria

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas.

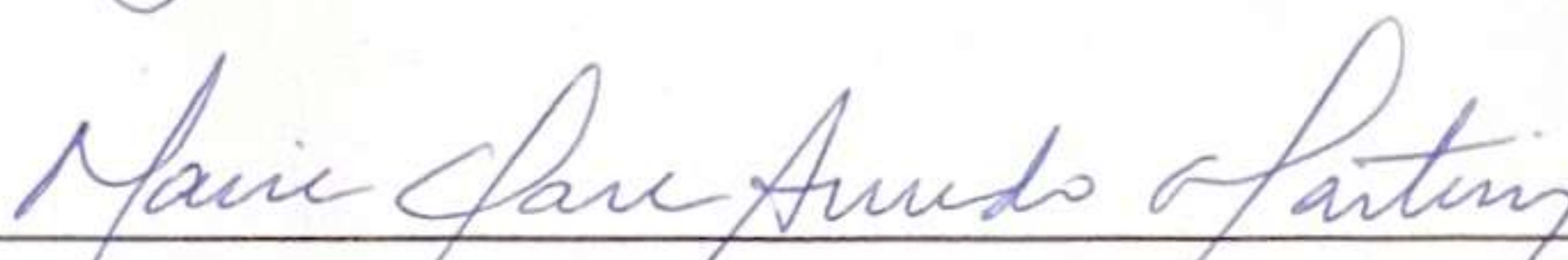
Examinada por:



Presidente, Profa. Dra. Flora de Paoli Faria



Profa. Dra. Sonia Cristina Reis – UFRJ



Profa. Dra. Maria Clara Amado Martins – UFRJ

Profa. Dra. Claudia Fátima Moraes Martins – UFRJ, Suplente

Prof. Dr. Mauro Porru – UFBA, Suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2026

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, minha base, meu suporte e meus melhores amigos.

Aos meus professores da graduação e da pós-graduação, que sempre estiveram ao meu lado. Agradeço especialmente à professora Fernanda, que me apresentou ao autor de quem tanto falo aqui, Gabriele D’Annunzio; às professoras Sônia e Priscila, que me auxiliaram durante todo o mestrado, incentivando-me sempre; e à professora Flora, minha orientadora, que me revelou o mundo dannunziano. As conversas e os encontros foram enriquecedores e essenciais para que eu conseguisse realizar esta dissertação. Obrigada: sem todas vocês, eu não saberia o que é a italianística.

Aos amigos que fiz pelo caminho, que me abraçaram e me encorajaram a seguir, meu muito obrigada.

E, por fim, à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil), pelo suporte financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa.

SOUZA, Cecília Justen de. **O romance *Le vergini delle rocce* de Gabriele D’Annunzio: a construção de uma Roma para Cantelmo**. 2026. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

RESUMO

O presente trabalho de dissertação tem por objetivo analisar a construção da paisagem literária (Jakob, 2005; Tuan, 2012) a partir da interpretação do sujeito-narrador (Eagleton, 2013; Collot, 2015) sobre a cidade de Roma, que se torna base para a propagação das ideias nacionalistas do protagonista da obra *Le Vergini delle Rocce* (1895/6), quinto romance do escritor italiano Gabriele D’Annunzio (1863-1938), inserido na poética decadentista do *Novecento* literário italiano (Binni, 1936). A narrativa evidencia a pretensão de Claudio Cantelmo, personagem principal, de instaurar uma nova monarquia para a nação recém-unificada, concebendo um espaço que se pretendia herdeiro legítimo do Império Romano e que configuraria sua *Terza Roma* (Brandalise, 2016). Nesse sentido, a ação e o discurso de Cantelmo permitem compreender uma leitura do conturbado contexto histórico do pós-*Risorgimento* italiano (Cimini, 2016), marcado por tensões políticas e pela busca de uma identidade nacional. Propomos, assim, examinar a cidade de Roma e a percepção espacial elaborada pelo narrador-personagem, investigando de que modo o imaginário urbano e os elementos paisagísticos contribuem para a construção do mito dannunziano do *superuomo* (Battaglia, 1993). Essa figura, encarnada por Cantelmo, surge como instrumento ideal para a recuperação dos tempos de glória da cultura italiana, articulando estética, política e ideologia. Ao analisar essa representação da *urbe* e suas ressonâncias simbólicas, busca-se compreender como D’Annunzio transforma o espaço romano em cenário e fundamento para o projeto de regeneração moral e política da Itália moderna.

Palavras-chave: Paisagem literária. Mito de Roma. Decadentismo italiano. *Superuomo*.

SOUZA, Cecília Justen de. **Il romanzo Le Vergini delle Rocce di Gabriele D'Annunzio: la costruzione di una Roma per Cantelmo**. 2026. Tesi di laurea magistrale (Lettere Neolatine) – Facoltà di Lettere, Università Federale di Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

RIASSUNTO

La presente tesi di laurea magistrale ha come obiettivo l'analisi della costruzione del paesaggio letterario (Jakob, 2005; Tuan, 2012) a partire dall'interpretazione del soggetto-narratore (Eagleton, 2013; Collot, 2015) della città di Roma, che diventa la base per la propagazione delle idee nazionaliste del protagonista dell'opera "Le Vergini delle Rocce" (1895/6), quinto romanzo dello scrittore italiano Gabriele D'Annunzio (1863-1938), inserito nella poetica decadentista del Novecento letterario italiano (Binni, 1936). La narrazione mette in evidenza l'ambizione di Claudio Cantelmo, personaggio principale, di instaurare una nuova monarchia per la nazione da poco unificata, concependo uno spazio che si pretende erede legittimo dell'Impero Romano e che configurerebbe la sua "Terza Roma" (Brandalise, 2016). In questo senso, l'azione e il discorso di Cantelmo consentono di comprendere una lettura del complesso contesto storico del post-Risorgimento italiano (Cimini, 2016), segnato da tensioni politiche e dalla ricerca di un'identità nazionale. Si propone, pertanto, di esaminare la città di Roma e la percezione spaziale elaborata dal narratore-personaggio, indagando in che modo l'immaginario urbano e gli elementi paesaggistici contribuiscono alla costruzione del mito dannunziano del superuomo (Battaglia, 1993). Tale figura, incarnata da Cantelmo, emerge come strumento ideale per il recupero dei tempi di gloria della cultura italiana, articolando estetica, politica e ideologia. Attraverso l'analisi di questa rappresentazione dell'urbe e delle sue risonanze simboliche, si intende comprendere come D'Annunzio trasformi lo spazio romano in scenario e fondamento del progetto di rigenerazione morale e politica dell'Italia moderna.

Parole chiave: Paesaggio letterario. Mito di Roma. Decadentismo italiano. Superuomo.

SOUZA, Cecília Justen de. **The novel *Le vergini delle rocce* by Gabriele D'Annunzio: the construction of a Rome for Cantelmo.** 2026. Master's Dissertation (MA in Neolatin Letters) – Faculty of Letters, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

ABSTRACT

This master's dissertation aims to analyze the construction of literary landscape (Jakob, 2005; Tuan, 2012) through the interpretation of the narrator-subject (Eagleton, 2013; Collot, 2015) of the city of Rome, which becomes the basis for the dissemination of nationalist ideas embodied by the protagonist of *Le vergini delle rocce* (1895/6), the fifth novel by the Italian writer Gabriele D'Annunzio (1863-1938), situated within the decadentist poetics of the Italian literary *Novecento* (Binni, 1936). The narrative reveals the ambition of Claudio Cantelmo, the main character, to establish a new monarchy for the recently unified nation by conceiving a space presented as the legitimate heir of the Roman Empire and configured as his *Terza Roma* (Brandalise, 2016). In this sense, Cantelmo's actions and discourse allow for an interpretation of the turbulent historical context of Italian post-*Risorgimento* (Cimini, 2016), marked by political tensions and the search for a national identity. This study therefore proposes an examination of the city of Rome and the spatial perception constructed by the narrator-character, investigating how urban imagery and landscape elements contribute to the formation of the Dannunzian myth of the *superuomo* (Battaglia, 1993). Embodied by Cantelmo, this figure emerges as an ideal instrument for the recovery of the glorious past of Italian culture, articulating aesthetics, politics, and ideology. By analyzing this representation of the city and its symbolic resonances, the study seeks to understand how D'Annunzio transforms Roman space into both the setting and the foundation of a project aimed at the moral and political regeneration of modern Italy.

Keywords: Literary landscape. Myth of Rome. Italian Decadentism. *Superuomo*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I. A VIDA COMO OBRA DE ARTE: D'ANNUNZIO E A ESTÉTICA DECADENTE.....	16
1.1 O final do século XIX e início do século XX: Reflexos históricos, políticos e estéticos.....	16
1.2 D'Annunzio e o Decadentismo.....	20
1.2.1 O decadentismo italiano.....	20
1.2.2 <i>Dannunzianesimo</i>	23
1.2.3 O artista pescarese e seu estilo de vida.....	25
II. <i>LE VERGINI DELLE ROCCE</i> : O TEXTO E SUAS ABRANGÊNCIAS.....	34
2.1 Um romance pós- <i>risorgimentale</i>	36
2.2 <i>Le vergini delle rocce</i> : o texto e sua estrutura.....	43
2.2.1 Uma mãe para a Itália: três virgens e a impossibilidade de escolha.....	51
2.2.2 <i>Capitolo di sintesi morale</i> : As referências morais de Cantelmo.....	57
III. ENTRE A CIDADE E O HOMEM.....	63
3.1 O mito de Roma e seus distintos significados.....	63
3.2 O espaço físico e a criação do espaço literário.....	66
3.3 <i>Übermensch</i> e o <i>superuomo</i> dannunziano: proximidades e distâncias.....	72
IV. UMA ROMA PARA CANTELMO.....	79
4.1 Roma e a sua dessacralização.....	79
4.2 Cantelmo e a preservação da grandeza de Roma.....	88
4.3 A Cidade Eterna como palco do <i>superuomo</i>	92
V. CONCLUSÃO.....	99
REFERÊNCIAS.....	102

INTRODUÇÃO

Ah, pai, quem poderá jamais desesperar-se do destino do Mundo enquanto Roma estiver sob os céus? Quando a penso e a adoro, não a consigo ver senão no ato em que foi representada na medalha de Nerva: com o leme nas mãos. Quando a penso e a adoro, não posso especificar sua virtude senão com a palavra de Dante: “em cada geração de coisas, aquela é ótima que é principalmente Uma”. E seu princípio de unidade, como já foi, deverá ainda ser agregador, ordenante e conservador de tudo o que é bom e maleável à ordem, no Mundo.¹

A cidade de Roma, ao longo da tradição ocidental, consolidou-se não apenas como espaço geográfico, mas como mito cultural, histórico, literário e político (Brandalise, 2016). Desde a Antiguidade, sua paisagem foi evocada como lugar de fundação, poder e universalidade, adquirindo ao longo dos séculos a capacidade de condensar imaginários coletivos.

No contexto italiano, essa centralidade foi reapropriada em diferentes séculos, especialmente por revolucionários e intelectuais no período do *Risorgimento*, quando a unificação política da península convergia com o fortalecimento da ideia de Roma como capital simbólica da nova nação (Giardina; Vauchez, 2016). Por conseguinte, mais do que um cenário estático, Roma reveste-se, desde a sua origem com o mito de Rômulo e Remo, como dispositivo literário e ideológico capaz de impulsionar narrativas e projetos individuais e coletivos (Gramsci, 2003).

É nesse horizonte que se insere o romance *Le vergini delle rocce* (1895/6), de Gabriele D’Annunzio (1863 - 1938). Escritor multifacetado e figura central do decadentismo italiano, ele ocupa um lugar de destaque na literatura e na cultura italiana do final do século XIX e início do XX, pois sua produção literária é diretamente influenciada pelo cenário literário europeu.

Giuseppe Antonio Borgese, ao escrever uma biografia sobre D’Annunzio, em 1909, já observava essa particularidade no escritor, a sua participação ativa em diferentes movimentos artísticos. Observou-se que o autor teve um percurso inicial no verismo italiano, um caminho

¹ Ah, padre, chi potrà mai disperare delle sorti del Mondo finchè Roma sia sotto i cieli? Quando io la penso e l'adoro, non so vederla se non nell'atto in cui ella fu effigiata su la medaglia di Nerva: col timone fra le mani. Quando io la penso e l'adoro, non so specificare la sua virtù se non con la parola di Dante: "in ogni generazione di cose, quella è ottima che è massime Una". E il suo principio di unità, come già fu, dovrà ancor essere adunatore ordinatore e conservatore di tutto ciò che è buono e pieghevole all'ordine, nel Mondo. (D’Annunzio, 2012, p.150);

Esta citação será analisada em capítulo posterior, em que observaremos a paisagem de Roma feita pelo personagem Cantelmo.

posterior no decadentismo francês, transitou também pelo romance russo, e enfim na lírica inglesa e tragédia grega. Por isso o termo *dannunzianesimo* é importante de ser analisado para que possamos entender o movimento literário próprio de D'Annunzio.

Além do conteúdo, a palavra sempre se mostrou essencial ao autor italiano, revelando sua busca extensa por uma linguagem de refinamento estético, marcada por sensualidade, musicalidade e riqueza imagética (Praz, 2018). Ao mesmo tempo, incorpora temas de ordem política, mitológica e nacionalista (Cimini, 2016). Temáticas estas que também contribuíram para a sua própria imagem, pois o escritor de Pescara, na região dos Abruzzos, construiu em sua obra e em sua vida pública a imagem do artista como *Vate*, um profeta-poeta capaz de orientar espiritualmente e culturalmente a nação.

Assim, observamos como a vida do autor se mistura com sua própria produção artística, fato que Luti (1996) sublinha como imprescindível para a compreensão da obra dannunziana, pois desta não se pode negar o valor documentário. A negação seria, para o estudioso, como renunciar a ligação estreita que vincula D'Annunzio a sociedade em que viveu, principalmente no que diz respeito a seu papel como jornalista, crítico ávido das mudanças socioculturais da nova nação.

Entretanto, esse valor quase autobiográfico também se revela em seu primeiro romance, *Il piacere* (1889), que já apresenta o início de uma estética dannunziana que vai sendo reelaborada, ampliada e adaptada em seus romances seguintes: *Giovanni Episcopo* (1891), *L'Innocente* (1892), *Il trionfo della morte* (1894), *Le vergini delle rocce* (1896), *Il fuoco* (1898) e, por fim, *Forse che sì, forse che no* (1910). Reformulações que são diretamente influenciadas por literaturas externas ao território italiano.

Além de jornalista e romancista, como já observamos, D'Annunzio também tem vasta produção literária em outros gêneros, como poemas, peças teatrais, diários e cartas, além de ter uma passagem forte e conturbada pela política italiana. Todavia, é nos romances, como *Il piacere*, *Il trionfo della morte* e *Le vergini delle rocce*, que observamos a tensão entre a exaltação estética individual e a aspiração a um papel coletivo, no qual o protagonista encarna o desejo de regeneração e de superação.

Essa dimensão se intensifica ao longo de suas produções, principalmente pela apropriação do pensamento nietzschiano, em especial na reelaboração do conceito *Übermensch*, transformado-o em *superuomo*. Em D'Annunzio este conceito se associa mais a um projeto de ordem política vitalista do que a uma ideia propriamente filosófica (Battaglia, 1993). Esse ponto, de todos os romances do escritor, está mais desenvolvido em *Le vergini*

delle rocce, em que o protagonista dannunziano vai viver a vida como se fosse uma obra de arte, porém projetando um renascimento cultural, estético e, principalmente, político.

Observamos com interesse como esse ideal surge conectado intimamente à paisagem de Roma e ao mito da sua centralidade histórica, já que no quinto romance de D'Annunzio, a paisagem romana poderia desempenhar papel decisivo não apenas na ambientação, mas na realização dos projetos do protagonista. A cidade agiria como catalisadora do desejo do personagem principal de gerar um filho que encarne o ideal de *superuomo*.

Assim, a paisagem adquire valor simbólico e performativo (Gomes, 1999), transformando-se em motor do projeto de vida que almeja o renascimento da nação italiana através do nascimento do Rei de Roma, o filho da nação.

Dessa forma se dá a escolha dessa obra como objeto de estudo, justificando-se exatamente pela sua posição particular no corpus dannunziano. O romance, diferentemente de suas narrativas anteriores (Antonucci, 2011), articula, de modo exemplar, a estética decadentista com a dimensão política e mítica de Roma, evidenciando como a literatura pode mobilizar espaços e imagens coletivas para projetar ideais de regeneração da sociedade moderna.

Além disso, a análise da paisagem literária neste romance nos permitirá compreender como se estruturam as relações entre espaço, mito e subjetividade, ao mesmo tempo em que ilumina a apropriação dannunziana do imaginário literário do final do século XIX e início do século XX, contribuindo para uma reflexão mais ampla sobre a função da paisagem na literatura.

Logo, o objetivo central desta pesquisa é investigar de que modo a paisagem literária de Roma, em *Le vergini delle rocce*, impulsiona o protagonista a conceber a ideia de gerar um filho, o *superuomo*. Para alcançar esse objetivo geral, propõem-se alguns objetivos específicos: (i) contextualizar a obra de D'Annunzio no interior do decadentismo italiano e do cenário histórico-cultural posterior ao *Risorgimento*; (ii) apresentar os fundamentos teóricos que orientam a análise, com destaque para as noções de mito de Roma, paisagem literária e *superuomo*; (iii) e examinar como a narrativa pessoal do protagonista mobiliza a paisagem romana para projetar, através do filho *superuomo*, um ideal de continuidade e de renascimento.

Do ponto de vista metodológico, esta dissertação fundamenta-se em uma abordagem histórico-literária (Sapegno, 1986), combinando a análise textual da obra com a leitura crítica de referenciais teóricos. O conceito de paisagem literária é mobilizado a partir de estudos que a compreendem como construção cultural, simbólica e narrativa, ultrapassando a função de

mero cenário estático. Deste modo, nos debruçaremos nas pesquisas realizadas principalmente por Jakob (2005), Tuan (2012) e Brandão e Oliveira (2020).

A noção de mito de Roma, por sua vez, é considerada em sua dimensão literária e política, observando-se como a cidade foi ressignificada no período posterior à unificação italiana e destacando-se, ainda, sua importância histórica para a concretização da nova nação (Giardina; Vauchez, 2016).

Por fim, o conceito de *superuomo* será retomado tanto em sua origem filosófica, através da leitura do *übermensch*, conceito introduzido de forma mais marcante em “Assim falou Zaratustra”, de 1883, obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844 - 1900), quanto em sua reelaboração pelo discurso dannunziano, de modo a compreender sua função no interior da narrativa. Acrescentamos ainda que a crítica dannunziana afirma que o livro do nosso *corpus* é aquele mais *superoministico*, fato que procuraremos verificar ao longo desta dissertação.

Para aprofundarmos as questões acima, organizamos este trabalho em quatro capítulos:

No primeiro capítulo, **A VIDA COMO OBRA DE ARTE: D’ANNUNZIO E A ESTÉTICA DECADENTE**, apresentaremos o contexto histórico-social do final do século XIX e início do século XX na Itália, períodos estes em que ocorreram profundas transformações sociais que influenciaram tanto as produções literárias da Europa quanto aquelas de Gabriele D’Annunzio. Para elaborarmos esse capítulo, o subdividimos em outros dois: **O final do século XIX e início do século XX: reflexos históricos, políticos e estéticos** e **D’Annunzio e o Decadentismo**. Este último subcapítulo ainda é dividido em outras três partes em que evidenciaremos o decadentismo italiano, o *dannunzianesimo* (termo que se refere especificamente à arte produzida por D’Annunzio), e o estilo de vida adotado pelo escritor que se confunde com a sua própria produção artística.

Já no segundo capítulo, **LE VERGINI DELLE ROCCE: O TEXTO E SUAS ABRANGÊNCIAS**, retomaremos o contexto histórico do *Risorgimento* explicitando-o, para podermos observar o romance dannunziano como consequência direta desse período. Analisaremos ainda as transformações políticas e culturais do cenário da época, fato que nos permite compreender a presença notável de Roma nas circunstâncias supracitadas. A partir deste, a cidade surge como mito de unificação nacional e palco simbólico de renovação, algo que não é apenas na política mas também está presente dentro do romance. Assim, dividimos esse capítulo em: **Um romance pós-risorgimentale e *Le vergini delle rocce*: o texto e sua estrutura**. Neste último subcapítulo além de analisarmos a narrativa em sua totalidade,

procuraremos entender outros dois pontos primordiais ao personagem principal: a busca por uma mãe que seja equivalente a sua linhagem aristocrática; e a necessidade do personagem em se aproximar de figuras históricas de valor, como Leonardo Da Vinci (1452 - 1519) e Sócrates (470 a.C. - 399 a.C.), representantes da arte e do pensamento. O desdobramento desses dois temas nos permitirá entender a construção da cidade de Roma como a Mãe da nação e a vontade de elevação espiritual e estética do protagonista durante seu processo de construção do *superuomo*.

No terceiro capítulo, **ENTRE A CIDADE E O HOMEM**, iremos detalhar os conceitos principais que norteiam a nossa análise da obra, construindo assim um capítulo de referencial teórico-metodológico. **O mito de Roma e seus distintos significados, O espaço físico e a criação do espaço literário, e *Übermensch* e o *superuomo* dannunziano: proximidades e distâncias** são os subcapítulos centrais para a compreensão de *Le vergini delle rocce*, pois, a partir de estudiosos citados ao longo do capítulo 3, construiremos uma imagem da obra dannunziana como consequência direta de um ideal de Roma como a Mãe da nação que renasce. Além deste, poderemos compreender a construção narrativa da paisagem realizada pelo protagonista e destrincharemos a reelaboração que D'Annunzio fez do conceito nietzschiano.

No quarto e último capítulo, **UMA ROMA PARA CANTELMO**, dedicamo-nos à análise da cidade a partir de citações escolhidas e retiradas da obra em que o personagem principal observa a cidade. Não apenas como ele se sente em uma cidade decadente que perdeu suas glórias, mas também como observa e como o espaço se constrói para impulsionar seus ideais. Tal reflexão poderá evidenciar como a paisagem romana é mobilizada para sustentar o projeto do protagonista e para articular estética, mito e ideologia. Este capítulo é dividido em três partes: **Roma e sua dessacralização, Cantelmo e a preservação da grandeza de Roma, e A Cidade Eterna como palco do *superuomo***.

Assim, a pesquisa pretende demonstrar que, em *Le vergini delle rocce*, a paisagem literária de Roma não se limita a ambientar a narrativa, mas desempenha função ativa na configuração do projeto do protagonista, constituindo-se como espaço simbólico de regeneração e de projeção de futuro. Ao analisar essa dinâmica, busca-se contribuir para os estudos sobre D'Annunzio e sobre a literatura italiana do final do século XIX e início do século XX, ressaltando a importância da paisagem como categoria crítica e como elemento constitutivo da narrativa literária.

Por fim, relativo às edições utilizadas das obras dannunzianas, reitero o uso de versões em italiano disponibilizadas de forma gratuita no site *Liber Liber*. A versão de *Le vergini*

delle rocce é eletrônica e publicada em 2012 pelo mesmo site, se tratando da obra original de 1896 a partir da publicação da editora Fratelli Treves Tip realizada em Milão.

A não utilização de traduções se deve pela dificuldade em encontrar as publicações das obras citadas, em especial do romance do nosso *corpus*, em português. No Brasil, foram feitas poucas traduções dos romances e outros textos de D'Annunzio, a maior parte dessas foram feitas por Marina Guaspari, publicadas pela editora Vecchi, no Rio de Janeiro, entre os anos de 1959 a 1961. *Le vergini delle rocce* está entre os romances traduzidos por Guaspari em 1961, em coleção intitulada pela editora de “As obras eternas”.

Dessa forma, as traduções em que não foi possível encontrar versão em língua portuguesa são de nossa autoria, principalmente àquelas que se referem aos textos dannunzianos. Assumimos a responsabilidade por essas traduções e em nota de pé de página se encontram os textos originais, priorizando assim a leitura da versão em português para que não se prejudique o ritmo de leitura. Optamos por essa modalidade para que também possamos contribuir com os estudos de Italianística no Brasil, possibilitando maior diálogo com estudiosos que não são da área.

I. A VIDA COMO OBRA DE ARTE: D'ANNUNZIO E A ESTÉTICA DECADENTE

O contexto histórico-social do final do século XIX e início do século XX, particularmente na Itália, registra profundas transformações que influenciaram as produções literárias de toda a Europa, incluindo aquelas de Gabriele D'Annunzio. E, apesar de percorrermos um caminho através das obras dannunzianas, já observaremos com maior atenção a obra do corpus, *Le vergini delle rocce*, fato que justifica a escolha do romance por sua matriz histórica.

Em um primeiro momento, para maior clareza de nosso objetivo, nos deteremos no exame do contexto histórico-político-estético do *Otto-Novecento* italiano, a fim de compreender em quais circunstâncias o movimento literário do decadentismo surge na Itália e por qual razão D'Annunzio se afirma, em determinado momento, como um de seus principais expoentes. Em seguida, seguiremos o próprio percurso das produções de D'Annunzio no interior desse cenário literário.

Tais estratégias preparam o campo para o próximo capítulo que se baseará numa análise mais acurada do quinto romance do autor, ao mesmo tempo em que traçaremos um breve histórico de suas produções narrativas, em especial aquelas do período dos anos entre 1889 a 1910, destacando principalmente suas diferenças com *Le Vergini delle Rocce*, sua obra mais *superomínica* (Battaglia, 1993) e na qual se baseia esta dissertação, conforme especificado na introdução.

1.1 O final do século XIX e início do século XX: Reflexos históricos, políticos e estéticos

Gabriele D'Annunzio transitou entre dois séculos que representaram, para a Itália e para o restante da Europa, um período de profundas transformações advindas do desenvolvimento da sociedade em geral (a decadência da aristocracia, a reorganização territorial, novas estruturas nacionais, etc).

O *Otto-Novecento*, termo em italiano que se refere ao período histórico entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, foi marcado pelo forte poder centralizado na mão da burguesia², que, por sua vez, assumiu atitudes agressivas e reacionárias. Segundo Alberto Asor Rosa, em seu livro *Storia europea della letteratura italiana*, de 2009, este fato fica evidente pelas lutas imperialistas e o crescimento das colônias europeias em todo o

² Aqui nos referimos à decadência da aristocracia previamente apontada, e o crescimento da burguesia através da nova classe, o proletariado.

período estudado, devido, dentre outras razões, à busca de matéria prima para a consolidação do processo de industrialização.

Entretanto, a Itália das últimas décadas do século XIX possuía um atraso no desenvolvimento industrial e econômico se comparado ao restante da Europa, principalmente a França e a Inglaterra, de modo que o impulso para o imperialismo no território era mais uma orientação ideológica do que uma tentativa de ajuste das estruturas econômicas em crise (Roncoroni, 1985). Este fato se estende até pelo menos 1911, com o governo de Giovanni Giolitti (1842 - 1928), período em que houve um maior incentivo à industrialização do país.

Giolitti, segundo Asor Rosa (2009), conciliou os interesses de grandes proprietários privados, da autoridade do Estado e das exigências cada vez mais pressionantes das massas trabalhadoras e das suas organizações políticas e sindicais. Dessa maneira, alguns dos grandes grupos industriais italianos surgiram neste período entre séculos, como a montadora automotiva Fiat. É nesta fase que o desenvolvimento econômico se encaminha, segundo Carlo Salinari (1973), para um nacionalismo exacerbado.

Em concordância com Salinari, Asor Rosa (2009) afirma que é na desproporção entre as tendências imperialistas internacionais e a realidade da Itália que nasce um nacionalismo irrealista que almejava um nacionalismo glorioso, uma projeção de uma honra nacional, uma política expansionista que exaltava a força da Itália, fato que servirá como justificativa para futuros conflitos dentro e fora do território.

Como consequência, temos um quadro contraditório: estagnação econômica e renovação do sistema produtivo, tensões revolucionárias espontâneas e novas organizações de trabalhadores, egoísmo burguês e sensibilidade pela questão social. Temas que se realizam também na literatura: “No nosso sistema literário convivem tensões opostas, por vezes ligadas a ideais e práticas decididamente contraditórias.”³ (Giovannetti, 2016, p. 37)

Dessa maneira, a mudança político-social também alterou intimamente as artes literárias. Diante da crise generalizada que assolava a sociedade, a reação dos intelectuais manifestou-se, segundo Porru (2011), em uma sensação difusa de desorientação, marcada pela incapacidade de se identificar tanto com a classe dominante quanto com uma classe própria de intelectuais.

Os ideais românticos que regeram a primeira metade do século XIX não mais caracterizam o final desse século e início do *Novecento*, em particular a filosofia positivista⁴

³ Nel nostro sistema letterario convivono cioè tensioni opposte, talvolta riconducibili a ideali e pratiche decisamente contraddittori (Giovannetti, 2016, p.37);

⁴ Corrente filosófica que surge na França ainda no início do século XIX, seu ideal era a ciência como a única forma de conhecimento;

que não englobava as contradições do mundo moderno (Roncoroni, 1985). É o isolamento na própria subjetividade, a recusa do presente implementada na evasão e distanciamento das contradições, que determinam o declínio dos modelos positivistas:

A oposição ao positivismo criticava qualquer elemento que não seja reconduzível ao simples ‘fato’ e à explicação em termos pragmáticos e materialistas de fenômenos como a inteligência, a criação artística, os sentimentos, as paixões (Porru, 2011, p. 106)

Ainda na opinião de Porru (2011), que retoma a visão de Asor Rosa (2009), a situação do século XIX tem uma matriz histórica, pois os intelectuais não tinham conseguido se livrar de certas ambiguidades ideológicas referentes às diferenças sociais, principalmente na Itália que ainda enfrentava os efeitos do processo da unificação. Logo, os literatos italianos do final do século XIX e início do século XX procuraram difundir ideias e expressar sentimentos mais próximos ao público de leitores burgueses, criando uma nova identidade artística.

A questão da identidade literária italiana se apresenta durante todo o *Novecento* e se caracteriza, segundo Casadei (2013), como um emaranhado de interseções, visto o número de movimentos e poéticas que se fazem presentes não apenas no século XX. Questão esta que pode ser observada na figura e estética multifacetada de Gabriele D’Annunzio até os dias atuais.

Casadei (2013) ainda sublinha que os fatores histórico-políticos e socioculturais que caracterizam este período histórico, principalmente por ser este o século das duas grandes guerras e também do *ventennio fascista* (1922 - 1943), influenciaram as produções literárias. A literatura italiana, assim como a economia, refletia as fortes tendências internacionais, que no entanto não abrandaram os problemas gerados, por exemplo, pela sua multiforme questão linguística, particular característica italiana e que já se faziam presentes à D’Annunzio desde o início de sua produção.

Mesmo sem chegar a níveis tão sublimes, é, no entanto, evidente que a escolha da língua italiana, ou seja, do toscano manzoniano que foi depois progressivamente padronizado, nunca foi um dado adquirido para os nossos autores até às gerações nascidas no segundo pós-guerra; aliás, a defesa dos dialetos implicava frequentemente um bilinguismo. [...] A partir da segunda metade do século, contudo, a escolha dos dialetos revela-se sobretudo defensiva, seja para manifestar a nostalgia de uma dimensão sociocultural em vias de extinção, seja para propor uma denúncia extrema contra a massificação e, depois, a globalização.⁵ (Casadei, 2013, p. 12)

⁵ Anche senza arrivare a livelli così sublimi, è però evidente che la scelta della lingua italiana, ovvero del toscano manzoniano poi progressivamente standardizzato, non è mai stata scontata per i nostri autori fino alle generazioni nate nel secondo dopoguerra; anzi, la difesa dei dialetti implicava spesso un bilinguismo. [...] Dalla seconda metà del secolo, però, la scelta dei dialetti risulta soprattutto difensiva, o per manifestare la nostalgia di una dimensione socioculturale in via di estinzione, o per proporre un’estrema denuncia contro la massificazione e poi la globalizzazione (Casadei, 2013, p. 12)

A questão da língua nacional permaneceu até depois da Unificação Italiana, com fim oficial em 1861. Não foi suficiente a criação de um sistema escolar de base para resolver a questão dos dialetos, já que estes eram as vivências sociolinguísticas da nação. Dessa maneira, a relação entre a língua oficial italiana e os dialetos foi diversificada conforme o período.

D'Annunzio, por sua vez, observava esse contraste e o apresentava em suas produções. Mesmo que sua figura tenha sido seguida como um personagem, ele teve destaque também por suas temáticas e suas inovações estilísticas, particularmente pelo plurilinguismo presente em suas narrativas. O autor tinha a intenção de reconstruir a linguagem literária italiana através da reapropriação e ressignificação de modelos estrangeiros e antigos:

D'Annunzio é um consumidor onívoro de palavras, que dissemina arcaísmos, tecnicismos e preciosismos; é um compulsador de vocabulários e de léxicos especializados [...]: extrai deles todo o possível, pondo em prática uma sua posição teórica bem clara, que o torna um incomparável (e consciente) artífice da palavra, um artista que da citação, da retomada da frase alheia, extrai frequentemente o ponto de partida para a própria criação, com habilidade prodigiosa.⁶ (Marazzini, 2004, p. 382)

Nas suas obras, D'Annunzio já utilizava títulos em diversas línguas, do francês ao alemão, passando pelo inglês e o espanhol, não se esquecendo dos dialetos de sua região, o *Abruzzo*. Era objetivo buscar uma língua nacional que estivesse à altura de refletir literariamente a produção artística daquela época. Segundo Zollino (2018), foram essas características que moldaram também a literatura do *Novecento*, pois contribuíram para outras produções posteriores.

Podemos então afirmar que o período entre séculos, em que D'Annunzio produziu, foi um momento conturbado politicamente e que reflete o período posterior a Unificação Italiana. Além disso, observamos que as influências europeias não apenas serviram de base para a construção de um novo movimento literário italiano, mas evidenciaram as diferenças históricas, políticas, sociais e, principalmente linguísticas da Itália.

⁶ D'Annunzio è un consumatore onnivoro di parole, che dissemina arcaismo, tecnicismi, preziosismi; è un compulsatore di vocabolari e di lessici specialistici [...]: ne cava tutto il possibile, mettendo in pratica una sua posizione teorica ben chiara, che ne fa un impareggiabile (e cosciente) artefice della parola, un artista che dalla citazione, dalla ripresa della frase altrui, prende sovente lo spunto per la propria creazione, con abilità prodigiosa (Marazzini, 2004, p. 382)

1.2 D’Annunzio e o Decadentismo

Na tentativa de melhor conhecer a produção literária de D’Annunzio, consideramos oportuno contextualizar o movimento decadentista, do qual o artista foi um dos maiores representantes na cultura italiana.

Nesta dissertação, consoante com os estudiosos já apresentados, entendemos o decadentismo como movimento advindo das experiências histórico-culturais do final do *Ottocento*, como aprofundamento da estética romântica, o que será melhor exemplificado na análise que estamos propondo de *Le Vergini delle Rocce*.

Conforme foi explicitado na introdução desta pesquisa, o exame da estética decadentista será dividido em três etapas: a primeira refere-se à presença dessa estética na Itália em geral; em um segundo momento, buscaremos examinar a presença desta estética nas produções de D’Annunzio, que era denominada de *dannunzianesimo* por parte da crítica, esta que via nas produções dannunzianas alguns aspectos particulares que se distanciaram da tradição literária italiana; e o terceiro, finalmente, será dedicado ao exame do estilo de vida do artista pescarese.

1.2.1 O decadentismo italiano

O intelectual burguês da Itália finissecular, diante das transformações históricas do “Risorgimento”, sonha com um governo reservado aos “eleitos” que consiga reduzir ao silêncio a “plebe”, fantasia sucessos imperialistas, despreza a “vileza” do tempo presente. Nesse contexto, as experiências culturais europeias contemporâneas contribuem para alimentar, de forma mais acentuada, nos artistas italianos, a tendência à evasão do quadro deprimente da realidade quotidiana e para suscitar, com suas sugestões irracionalistas, indeterminados projetos de renovação. [...] O decadentismo italiano, então, deriva dessas vicissitudes culturais que se coligam, de forma anômala e com certo atraso, às outras culturas mais evoluídas e maduras. (Porru, 2011, p. 107)

Como observado nas reflexões anteriores, os séculos XIX e XX foram períodos de grandes transformações em todo o cenário europeu, principalmente na Itália por conta da sua tardia unificação. Foi no cenário do *Risorgimento Italiano*⁷ que os intelectuais moldaram uma nova cultura baseada, como afirma Porru (2011), em um povo “eleito” e em uma renovação cultural através das experiências europeias.

⁷ Em referência à “Unificação Italiana”, este é um termo que explicitaremos no capítulo 2;

De acordo com Roncoroni (1985) o decadentismo foi inserido na Itália no período final do *Risorgimento*, consequentemente criou-se um movimento atrasado em relação a outros países europeus, mesmo que seus ecos tenham sido benéficos para que a corrente decadentista se manifestasse no território num sentido de desprovincialização da literatura.

Segundo Oliva (2011), a nova nação estimulava os escritores a limitarem seus campos de investigação às províncias e zonas periféricas, de modo que a observação dos costumes forneceu uma imagem detalhada de um único corpo territorial, da nova nação.

O objetivo era apresentar uma Itália remota e desconhecida, com hábitos, tradições e necessidades diferentes de um lugar para outro, trazendo para o primeiro plano as questões sociais. Gabriele D'Annunzio tem o mesmo ponto de partida, sem no entanto atingir os mesmo resultados, já que ele caminhou por conta própria para construir uma realidade quase contrária ao modelo inicial, sua própria arte, o *dannunzianesimo*⁸.

Binni (1936) aponta que o modelo inicial construído por D'Annunzio se baseou nas lacunas deixadas pelo romantismo italiano, este que era menos europeu e revolucionário se comparado às outras nações. Faltava, conforme aponta o estudioso, o sentido de ironia, do forte dinamismo da natureza e sobretudo a relação entre o romantismo e o decadentismo. Faltavam também os elementos sensuais que podem ser considerados o indício da corrente decadentista. Temas que D'Annunzio apresenta em seu primeiro romance, *Il Piacere*.

Assim, compreender o início do movimento decadentista dentro da Itália é complexo por todos os motivos destacados acima, mas principalmente pela falta de claros documentos, diferentemente da literatura francesa que inaugurou a corrente literária com as revistas *Revue wagnerienne* (1885), *Le décadent* (1886), e a personalidade de Charles Baudelaire (1821 - 1867).

Na França, ser decadente (ou simbolista) significa sobretudo perceber a precariedade da própria atividade de intelectuais, socialmente marginalizados em relação ao desenvolvimento do real; na Itália, significa, em vez disso, afirmar a autonomia e, ao mesmo tempo, a superioridade do literato, por definição portador de um sistema de valores não históricos, não suscetíveis de serem arranhados pelas mudanças da civilização.⁹ (Giovannetti, 2016, p.47)

O primeiro ambiente de aspecto decadentista italiano foi a *Scapigliatura milanese*, que entretanto se dedicava muito mais ao aspecto político que literário, devido à época em que

⁸ Ver subcapítulo 1.2.2;

⁹ In Francia essere decadenti (o simbolisti) significa soprattutto percepire la precarietà della propria attività di intellettuali, socialmente emarginati rispetto allo sviluppo del reale; in Italia significa invece affermare l'autonomia e insieme la superiorità del letterato, per definizione portatore di un sistema di valori non storici, non suscettibili di essere scalfiti dai mutamenti della civiltà (Giovannetti, 2016, p. 47)

surgiu. Ainda assim, o grupo apresentou semelhanças com as cenas decadentes de outras nações.

A *Scapigliatura milanese*, como o próprio nome indica, surgiu em Milão durante o processo de Unificação Italiana (1815 - 1871), período em que Roma se consolidava como capital da nova nação. Mais do que um reflexo do espírito decadente, o movimento dialogava sobretudo com uma vivência boêmia de matriz romântica. No entanto, ainda lhe faltava o elemento essencial que marcaria as correntes posteriores: a valorização do subconsciente como dimensão capaz de exigir a fusão absoluta entre vida e arte (Binni, 1963), base decadentista.

Os *scapigliati* possuem, portanto, um grande valor histórico, mas não um valor artístico-literário (Binni, 1963), e é precisamente das suas lacunas que melhor se percebe a sua importância funcional como momento máximo de desequilíbrio social e literário. É em seu movimento que se compreende a linha entre o romantismo e as qualidades da nova poesia, o distanciamento da tradição cultural em direção a uma nova alternativa muito moldada na europeização e modernidade.

Por fim, Binni (1963) afirma que o maior esforço desta Itália recentemente unificada era desprovincializar-se, tornar-se europeia, e logo os *scapigliati* sentiram a necessidade de transmitir essa modernidade. Deste modo, o decadentismo anunciava-se na Itália como um programa de modernização nacional, de europeísmo, não possuindo já uma tradição literária como na França ou na Inglaterra. Nasceu como uma necessidade de esgotamento completo do passado, ainda apegada a ideais românticos e as fortes necessidades do ativismo moderno.

Por outro lado, em um nível mais filosófico e científico, a era do decadentismo é caracterizada sobretudo por um posicionamento antipositivista, rejeitando a razão. Num segundo momento, caracteriza-se também pelo seu irracionalismo influenciado pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Estes ideais priorizam a ação e, conforme aponta Roncoroni (1985), é por tal razão que o intelectual decadente italiano desenvolve uma atitude que convida à superação da mediocridade do presente com o uso da ação violenta em consonância com os mitos imperialistas.

A filosofia nietzschiana vai ao encontro desses pressupostos, pois estes, partindo da análise da origem da tragédia grega, identificava no homem a presença de dois espíritos que ele denomina, referindo-se a duas divindades gregas, “Apolínea” e “Dionisíaca”. O primeiro é o espírito racional, o segundo é o espírito da vontade de ação, de poder do instinto criativo do homem. Na história Ocidental, segundo Nietzsche, a partir de Sócrates, passando por Cristo e pelo cristianismo, até à era da burguesia, o espírito apolíneo sufocou o dionisíaco, ou seja, a

razão ultrapassou a ação, levando a vida do homem à mediocridade e sufocando aquele espírito primordial de força que só se realiza plenamente no *Übermensch*¹⁰, o Além-do-homem.

Em “Assim Falou Zarathustra”, obra nietzschiana de 1883, o Além-do-homem, capaz de estar fora da moralidade comum, tem a obrigação de criar uma nova humanidade. Dessa maneira surge essa teoria que, muitas vezes alterada e forçada para fins puramente antidemocráticos, teve durante muito tempo grande influência na cultura europeia e em *Le Vergini delle Rocce* (Roncoroni, 1985).

A partir de tais explicitações podemos concordar com os estudiosos aqui citados que quem melhor alcançou a imagem decadente no território italiano foi D’Annunzio. Ele é o seu expoente mais emblemático, pois transmitiu aos seus textos os ideais modernos de sensualidade, fez da sua poesia um instrumento de consciência nacional, e criou um modo de vida voltado exclusivamente para a fruição da arte (Roncoroni, 1985). Além disso, na nossa obra em análise, podemos observar plenamente a influência da filosofia nietzschiana e a vontade de poder.

1.2.2 *Dannunzianesimo*

A compreensão mais clara do conceito de *dannunzianesimo* nos permite entender a completude da força de Gabriele D’Annunzio no decadentismo italiano e no período histórico já descrito. Entretanto, Bramerini (2023) aponta uma nova visão, afirmando que D’Annunzio não pertenceu ao decadentismo europeu, mas sim à temática decadente, aos resíduos de uma sensibilidade romântica da qual o poeta absorve e reelabora. Para ele, D’Annunzio é inventor e criador, não plagiador como o autor já foi colocado.

É importante observar ainda que Giuseppe Antonio Borgese (1882 - 1952), em sua biografia de 1909 sobre D’Annunzio, apontava no escritor italiano um percurso inicial no verismo italiano, um caminho posterior no decadentismo francês, brevemente depois no romance russo, e enfim na lírica inglesa e tragédia grega. Influências que nos mostram a figura multiforme do autor. Borgese (1909) ainda afirma que todo o contato de D’Annunzio com textos exteriores às suas produções estão inseridos em suas obras, o que reconhece a influência estrangeira e italiana em seus escritos.

Estas experiências culturais e ambientais sublinhadas refletem-se nas características da obra de D’Annunzio, que, de um lado, as coleções poéticas, comprovam uma inclinação literária refinada e precisa; do outro, com as coletâneas de novelas *Terra vergine* (1882) e *San*

¹⁰ Ver capítulo 3;

Pantaleone (1886), por exemplo, retomam os temas e ambientação das narrativas veristas, remodelando-as em uma estética de contemplação da barbárie (Asor Rosa, 2009).

Ainda na opinião de Asor Rosa (2009), basta ler uma obra de D'Annunzio, quer seja ela política, teatral, em prosa ou versos, para reconhecer o antigo e o moderno concentrado em um só texto, temas gregos, romanos, renascentistas, literatura francesa e russa, música alemã, e até pinturas pré-rafaelitas são passíveis de serem identificadas, como já dissemos, em um só texto.

Podemos dizer que D'Annunzio possui uma espécie de contínua metamorfose, que não se limita a ser um mero reflexo de uma forte incoerência biográfica e poética, mas também uma intuição não lógica de formas de arte nunca propostas antes.¹¹ (Bramerini, 2023, p. 28)

Dessa maneira, podemos concluir que D'Annunzio bebeu das mais diversas fontes culturais, históricas e literárias para que o *dannunzianesimo* se tornasse um conceito que, segundo Mirabile (2014), foi o ápice do decadentismo italiano.

Seguindo o estudo de Mirabile (2014), podemos entender que a arte dannunziana combina a palavra, os sons e a visão sem recusar o passado e sem aderir a vanguarda futurista, tornando-o não apenas o símbolo do movimento, mas criando para si um próprio estilo de arte que moldou a sua própria vida. Em consonância com o estudioso, Gennaro (2015) afirma: “A arte tende a confundir-se com a ação e, na ação, entre outras coisas, a tornar-se política. D'Annunzio seduz as massas, envolve-as, ambiciona, com carisma, assumir a sua liderança.”¹² (Gennaro, 2015, p. 124)

Para Bramerini (2023), os aspectos mais significativos do movimento dannunziano são: (i) o esteticismo artístico, a arte como criação absoluta; (ii) o esteticismo prático, em máxima relação com o artístico; (iii) análise das próprias sensações quase de modo narcísico; (iv) panismo, abandonando os sentidos reais os dissolvendo com a natureza, sentindo-se parte do todo; e (v) o sabor à palavra, escolhida mais pelo seu valor evocativo e musical do que pelo seu significado lógico.

Gabriele D'Annunzio conseguiu criar um estilo de vida e de arte únicos, pertencentes única e exclusivamente à sua pessoa, que foram adotados

¹¹ Possiamo dire che D'Annunzio ha una sorta di continua metamorfosi, che non si limita a essere un mero riflesso di una forte incoerenza biografica e poetica, ma anche un'intuizione alogica di forme d'arte mai proposte prima (Bramerini, 2023, p.28);

¹² L'arte tende a confondersi con l'azione e nell'azione, tra l'altro, a farsi politica. D'Annunzio seduce le masse, le coinvolge, ambisce, con carisma, ad assumerne la guida (Gennaro, 2015, p.124);

subsequentemente também por outros seus contemporâneos decadentes.¹³
(Bramerini, 2023, p. 34)

Assim concluímos que o *dannunzianesimo* é a influência exercida por D'Annunzio, sua arte literária e seus costumes nas representações literárias, morais e políticas no recém território unificado. Todas essas faces assumem esse nome que é um procedimento típico da personalidade do autor.

Teorizamos ainda, recorrendo aos estudos de Binni (1936), que foi o ambiente da nova capital da Itália Unificada, Roma, o cenário que também favoreceu a atmosfera decadente ao poeta. Dessa forma, faz-se necessário examinar a passagem de D'Annunzio pela capital italiana.

1.2.3 O artista pescarese e seu estilo de vida

Como sublinhado nos subcapítulos anteriores, D'Annunzio absorveu as tendências do decadentismo europeu e de outros movimentos literários, artísticos e filosóficos para se tornar o símbolo dessa corrente no território italiano. Além de moldar o seu próprio estilo de vida que, como observado, é conhecido como *dannunzianesimo*.

O movimento único do escritor o tornou exemplo no território. Apesar de ser uma figura polêmica que transitava entre admiradores e opositores, D'Annunzio era conhecidíssimo em toda a nação recém unificada, que ainda lutava por uma desprovincialização, e representava quase um milhão de leitores curiosos sobre suas obras, mas principalmente sobre seu estilo de vida.

Ser *dannunziano* então não significava apoiá-lo, mas procurar e consumir a sua produção mesmo que indiretamente, pois até mesmo aqueles que não tinham acesso à sua personalidade, se sustentavam através das leituras de jornais e revistas que sempre revisitavam o autor colocando-o entre contrários, ora como anjo, ora demônio, ora artista, ora impostor¹⁴.

Como também pudemos evidenciar, o decadentismo faz parte de uma vontade de viver a vida como se fosse uma obra de arte, temática que pertence a toda a estética criada por D'Annunzio e seu estilo de vida. O autor se torna personagem fora do comum, para Piromalli (1994) é mito superior aos outros, este que traz consigo valores simbólicos e absolutos. O

¹³ Gabriele d'Annunzio riuscì a creare uno stile di vita e di arte unici, appartenenti solo ed esclusivamente alla sua persona, che adottarono successivamente anche altri suoi coetanei decadenti (Bramerini, 2023, p.34);

¹⁴ Destaco aqui a pesquisa “Quem era Gabriele D'Annunzio? Anjo ou demônio? Artista ou charlatão? Aventureiro ou vate?” de Dalla Bona e Lobão, 2022.

estudioso ainda esclarece que D'Annunzio se propõe como “divo”, um exemplo a ser seguido por todos. Podemos retomar o próprio termo *Vate*, o profeta-poeta.

É verdade ainda que o maior responsável por sua publicidade foi o próprio D'Annunzio. É ele quem alimenta o mito de um escritor excêntrico desde sua primeira publicação com *Primo Vere* (1872). Segundo Giannattasio (2022), o *Vate* foi um dos personagens mais influentes do primeiro *Novecento* exatamente pela publicidade, antes mesmo que esta existisse de fato.

Em uma época sem o marketing, eram os próprios artistas que ditavam as regras do mundo publicitário, criando uma linguagem que hoje podemos destacar como polissêmica e persuasiva. Figuras fônicas e retóricas, jogos métricos e rítmicos, trava-línguas e cantigas infantis entraram na linguagem publicitária, de acordo com a estudiosa, por conta das estratégias e estilos sempre presentes na literatura.

O primeiro caso da evidente capacidade publicitária de D'Annunzio, como já apresentado, é com a promoção do seu primeiro livro, *Primo Vere*. Em 13 de novembro de 1880, no jornal *Gazzetta della Domenica* de Florença, foi noticiado por G. Rutini, nome fantasia:

Gabriele D'Annunzio, o jovem poeta já conhecido na república das letras, de quem se tem falado frequentemente no nosso jornal, dias atrás (5 de novembro), na estrada de *Francavilla*, ao cair do cavalo devido a uma súbita perda de forças, morreu no local. Dentro de alguns dias deveria ser lançada a nova edição do seu *Primo Vere*.¹⁵ (Giannattasio, 2022)

A notícia chegou até Pescara, sua cidade natal, onde o jovem de dezesseis anos reapareceu vivo e saudável, como se nada tivesse acontecido, admitindo ter sido ele mesmo o autor da notícia de sua morte. Obviamente, pela emoção em torno de seu falso falecimento, seu livro teve um enorme sucesso e vendeu muitas cópias.

Outras atividades que merecem destaque são: a titulação *Rinascete* em 1917, criando um verdadeiro rebranding¹⁶, segundo Giannattasio (2022); as publicidades para a marca de automóveis italiana, Fiat, mudando até mesmo o gênero do substantivo *automobile*, em português “automóvel”, de masculino para feminino¹⁷.

¹⁵ Gabriele d'Annunzio, il giovane poeta già noto nella repubblica delle lettere, di cui si è parlato spesso nel nostro giornale, giorni addietro (5 novembre) sulla strada di Francavilla, cadendo da cavallo per improvviso mancamento di forze, restò morto sul colpo. Fra giorni doveva uscire la nuova edizione del suo *Primo Vere*. (Giannattasio, 2022);

¹⁶ Termo que explicita o processo estratégico que envolve a mudança da identidade de uma marca, isto pode ocorrer através de alterações no nome, logotipo, identidade visual, ou até mesmo no tom de comunicação e posicionamento da marca;

¹⁷ *Mio caro Senatore... L'Automobile è femminile. – scrisse il poeta in una lettera ad Agnelli – Questa ha la grazia, la snellezza, la vivacità d'una seduttrice; ha, inoltre, una virtù ignota alle donne: la perfetta obbedienza. Ma, per contro, delle donne ha la disinvolta levità nel superare ogni scabrezza* (Giannattasio, 2022), em

Alguns licores também fizeram sucesso¹⁸ por conta de D'Annunzio, é o caso de: *Aurum*, *Select*, *Amaretto di Saronno* e *Amaro Montenegro*. Além disso, como já visto no caso de *Rinascence*, as habilidades de D'Annunzio relacionadas à nomeação também incluem o nome da marca de biscoito “SAIWA”. Algumas palavras de uso comum também podem ser atribuídas ao escritor: *scudetto*, *tramezzino*, *velivolo* e *vigili del fuoco*¹⁹ são algumas delas.

Assim, no fim de sua carreira, D'Annunzio mostrou ter consciência de seu próprio personagem e a necessidade de mistificá-lo. Então, aponta Angelo Piero Cappello (1996), em seu artigo sobre o período em que o autor morou em Roma, a dificuldade de elaborar as passagens que D'Annunzio teve na cidade, pois todas as situações contadas são alteradas pelo autor, este dará em muitos momentos versões opostas sobre sua própria trajetória.

Cappello (1996) ainda esclarece que D'Annunzio pretendia construir uma imagem a ser decodificada por seus contemporâneos e por seus posteriores de “*imaginifico*”, um criador de imagens. Ele reconhece isso no *Proemio* da biografia de Cola di Rienzo (1313-1354), dizendo sobre si mesmo: “Talvez eu faça uma invenção de uma figura para contar de forma velada uma das minhas vidas secretas”.²⁰

Deste modo, a construção de um personagem singular que vai misturar a vida e arte cria obstáculos para o entendimento de suas ações e intenções. Observamos então o percurso literário de D'Annunzio traçando um fio condutor no seu longo percurso criativo. Esse entendimento nos leva a escolher o romance *Il Piacere* como parte da análise do capítulo, já que o texto nos apresenta Roma como cenário primordial artístico. Essa escolha visa compreender um D'Annunzio narrador que apresentava em seus textos um conceito de potência do homem, fato que nos interessa visando o cenário histórico já descrito e nossa obra de *corpus*.

Entretanto, antes de o escritor publicar seu primeiro romance, ele iniciou seu percurso literário, como já observado, na poesia, com *Primo Vere*; mais um exemplo da versatilidade dannunziana nos é oferecido nos discursos políticos: em 1879, publicou *Ode a re Umberto* e *L'Armata d'Italia*, em 1888. Antes disso, em 1882, publicou *Canto novo* e *Terra vergine*,

tradução: “Meu caro Senador... O Automóvel é feminino. – escreveu o poeta em uma carta a Agnelli – Esta tem a graça, a leveza, a vivacidade de uma sedutora; tem, além disso, uma virtude desconhecida das mulheres: a obediência perfeita. Mas, em contrapartida, das mulheres têm uma despreocupada leveza ao superar toda asperidade”;

¹⁸ Em 1921, Stanislao Cobiainchi, da Amaro Montenegro, decide presentear D'Annunzio, que estava em exílio, com algumas garrafas de sua bebida; o poeta, por sua vez, escreve em próprio punho uma carta elogiando o produto, carta esta que Stanislao usou como slogan da sua marca;

¹⁹ Escudeto (relacionado ao título do campeonato italiano), sanduíche de pão de forma (lanche tipicamente italiano), aeronave (termo técnico), bombeiros;

²⁰ Forse farò una invenzione d'una figura per raccontare coperto una delle mie vite segrete (Cappello, 1996, p.126)

seguido por um conjunto de novelas ambientadas na sua região natal, que fora cenário de algumas outras suas produções.

Vale lembrar ainda que D'Annunzio publicou também uma série de peças teatrais, foi autor de poesias, discursos políticos e textos jornalísticos, ele mesmo sublinhou em muitos momentos que não gostaria de ser apenas um poeta, destacando seus papéis múltiplos e seus interesses²¹ que fugiam de etiquetas.

Seu período na cidade de Roma pode ter intensificado essa grande produção. Entre 1882 e 1889, D'Annunzio se muda para a Cidade Eterna, onde, ainda muito jovem, começa a caminhar pelos salões da capital, tanto nos círculos políticos quanto naqueles literários, sendo logo percebido e apreciado.

Asor Rosa (2009) aponta o círculo da *Cronaca Bizantina*²² como aquele mais especial, pois ali *carduccianesimo*²³ e verismo²⁴ entrelaçaram-se e dissolveram-se criando um decadentismo incipiente, fato observado pelo autor. Desse modo, a recente capital italiana se transformou em palco para as produções dannunzianas.

É na nova capital que D'Annunzio escreve seu primeiro romance, no qual conhecemos Andrea Spirelli, o protagonista que é um alter-ego do escritor. *Il Piacere* é narrativa fruto da sua experiência pessoal e mundana (Asor Rosa, 2009), é a obra baseada na vivência em Roma, e é neste romance onde, pela primeira vez, aparece o tipo de herói dannunziano, produto da particular filosofia e moral do poeta, que confunde a arte com a vida (Antonucci, 2011).

Para Luti (1996), negar o valor documentário de *Il Piacere* seria como renunciar a ligação estreita que vincula D'Annunzio a sociedade em que vive e, ainda adiciona a importância da obra para a literatura nacional:

Escrever um romance de ambiente romano, que tivesse sabor de escândalo e, ao mesmo tempo, na prosa, um valor altamente lírico. Era preciso transportar para a paisagem romana aquilo que famosos romancistas haviam criado para Paris.²⁵ (Luti, 1996, p. 41)

²¹ D'Annunzio movimentou-se entre os domínios literários e políticos, revelando seu desejo de integrar em sua trajetória pessoal e artística diferentes esferas da vida pública;

²² Periódico romano alusivo aos versos de Carducci: *Impronta Italia domandava Roma, Bisanzio essi le hanno dato*, em tradução: A Itália em peso demandou Roma, Bizâncio eles lhe deram; Bizâncio é capital de um mundo quando Roma está em crise;

²³ Influência de Giosuè Carducci (1835 - 1907) na literatura e na poesia;

²⁴ Movimento literário italiano que surgiu no século XIX, em que seus artistas buscavam retratar a realidade social com maior fidelidade; um dos seus maiores representantes foi Giovanni Verga (1840 - 1922);

²⁵ Scrivere un romanzo d'ambiente romano, che avesse sapore di scandalo e insieme nella prosa un valore altamente lírico. Bisognava trasportare nel paesaggio romano ciò che famosi romanzieri avevano creato per Parigi (Luti, 1996, p. 41)

Segundo Asor Rosa (2009), um dos postulados fundamentais da personalidade de D'Annunzio é exatamente seu desejo em modelar a vida como uma obra de arte, isto é, que quis inspirá-la com os mesmos conceitos e valores que deram origem à sua pesquisa literária.

Representando tal fato, *Il Piacere* narra a jornada de Andrea Sperelli, um nobre dândi²⁶ romano, nascido em *Abruzzo*, assim como o autor, e que reside no *Palazzo Zuccari*²⁷. Seu amor fatal por Elena Muti, mulher enigmática e fascinante, o leva à solidão e à consciência de estar observando uma era histórica em mudança: a passagem do poder da nobreza de Roma para a democracia popular; esta que será tema do quinto romance de D'Annunzio, *Le vergini delle Rocce*.

Il Piacere é então um romance sobre um personagem, mas também sobre uma cidade observada por esse protagonista com características tão decadentes e tão semelhantes à própria imagem que D'Annunzio moldou de si mesmo.

Terry Eagleton (1943-) em seu “Como ler literatura” (2013), explica a necessidade de um espaço literário que permita ao personagem contextualizar e propagar suas ideias. Tal assertiva pode ser exemplificada pelas figuras de Spirelli, de Cantelmo, mas também do próprio D'Annunzio, no qual via o Belo como este caminho:

Belo é aquilo que faz sentir-se bem, e o sentido estético substitui o sentido moral, de modo a poder viver momento a momento uma vida única e suprema, procurando no prazer o meio para conhecer a vida inconsciente, que escapa aos esquemas do intelecto e da razão.²⁸ (Bramerini, 2023, p. 9)

Assim, D'Annunzio esteve atrás do Belo, um valor que é essencial em *Il Piacere* e em suas outras produções. A obra, entretanto, abre um percurso que Borgese (1909) intitula como “a crise sensual”, pois é neste momento que sua narrativa ganha espaço para a busca do luxo como sinônimo de grandiosidade.

Dessa maneira, Roma é uma cidade barroca, suntuosa, refinada, mundana e corrupta. Nencioni (1893) se refere à obra como “um livro moderno italiano no qual a imensa e trágica paisagem da Urbe é melhor retratada, depois das três odes romanas do Carducci.”²⁹, assim é a verdadeira personagem da história.

²⁶ O dândi é uma figura literária que surge no século XIX e representa um ideal de elegância, refinamento e culto à estética; Além de se vestir bem, o dândi transforma a própria vida em arte, adotando uma postura aristocrática, se afastando da moral burguesa e valorizando a beleza acima da ética; é um conceito símbolo do decadentismo e do esteticismo (Faria, 2006);

²⁷ Palácio localizado na *Piazza Trinità dei Monti* no *Campo Marzio* de Roma;

²⁸ Bello è ciò che fa stare bene, e il senso estetico sostituisce il senso morale, in modo da poter vivere attimo per attimo una vita unica e suprema, ricercando nel piacere il mezzo per conoscere la vita inconscia, che sfugge agli schemi dell'intelletto e della ragione (Bramerini, 2023, p. 9)

²⁹ Un libro moderno italiano nel quale il paesaggio immenso e tragico dell'Urbe è meglio dipinto, dopo le tre odi romane del Carducci (Nencioni, 1893, p.383)

Este é o local perfeito para Andrea Sperelli, um esteta, amante do belo em constante busca pelo prazer, viver sua vida frenética, suas próprias aventuras amorosas, em torno de obras de arte e objetos refinados, levando uma vida cheia de charme, refletindo o estilo e a elegância da aristocracia da qual faz parte:

Roma era o seu grande amor: não a Roma dos Césares, mas a Roma dos Papas; não a Roma dos Arcos, das Termas, dos Fóruns, mas a Roma das Vilas, das Fontes, das Igrejas. Ele teria dado todo o Coliseu pela *Villa Medici*, o *Campo Vaccino* pela *Piazza di Spagna*, o Arco de Tito pela Fonte das Tartarugas. A magnificência principesca dos *Colonna*, dos *Doria*, dos *Barberini* o atraía muito mais do que a grandiosidade imperial em ruínas. E o seu grande sonho era possuir um palácio coroado por Michelangelo e decorado pelos Carracci, como o *Farnese*; uma galeria cheia de Rafaéis, Ticianos, Domenichini, como a *Galleria Borghese*; uma vila, como a de Alessandro Albani, onde os buxos profundos, o granito vermelho do Oriente, o mármore branco de Luni, as estátuas da Grécia, as pinturas do Renascimento, as próprias memórias do lugar compuseram um encanto em torno de algum seu amor soberbo. Na casa da marquesa d'Ateleta, sua prima, sobre um álbum de confissões mundanas, ao lado da pergunta «O que vós gostaríeis de ser?» Ele havia escrito «Príncipe romano».³⁰ (D'Annunzio, 2018, p. 49)

O culto à beleza e à exuberância sensual são reservados a poucos eleitos, visto que este culto é privativo dos espíritos superiores, aos quais tudo é concedido. A sensibilidade singular e sublime é referência que também será feita por Claudio Cantelmo em *Le vergini delle rocce* quando der vazão ao seu *superuomo*. A beleza da vida é então descrita como um emaranhado de sensações vividas pelo homem, mas que incluem seus antepassados.

Dessa forma, o dândi dos romances de D'Annunzio é um homem livre, que se deixa levar pelos prazeres da vida para fugir da realidade em que se encontra. Para Bramerini (2023), essa vida excessiva, cheia de escândalos, mas também de atitudes incomuns, é na verdade uma forma de satisfazer uma necessidade de protagonismo, mas também de superar a insatisfação de viver num mundo sempre desprezado. O estudioso ainda afirma que é uma

³⁰ Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore. In casa della marchesa d'Ateleta sua cugina, sopra un albo di confessioni mondane, accanto alla domanda «Che vorreste voi essere?» egli aveva scritto «Principe romano» (D'Annunzio, 2018, p.49)

busca transgressora e contraditória de um homem fundamentalmente insatisfeito e procurando por algo que não encontrará³¹.

As contradições apresentadas, que vão permear todos os romances e outras produções de D'Annunzio, apresentam, principalmente no período entre séculos, as dificuldades do fim do verismo e do nascimento do decadentismo, levando consigo a insatisfação e a procura por algo novo e melhor. É uma questão histórica e cultural.

Assim, *Il Piacere* termina com Andrea e seu fracasso, já que ele não consegue dominar a realidade em que vive³². Dessa forma, a narrativa se encerra com a venda da casa de Maria, uma de suas amantes, em razão das dívidas de jogo acumuladas pelo marido, episódio que simboliza a ruína da beleza buscada. Essa queda experimentada por Spirelli encontra paralelo na vida privada do próprio D'Annunzio, que foi obrigado a abandonar Roma por falta de recursos financeiros, vendo suas obras e propriedades confiscadas. A decadência do belo de seu personagem e de si.

O escritor italiano nos mostra seus sentimentos em suas obras, pois inicialmente escreve sobre uma Roma modelo, de uma vida perfeita, onde se pode viver todos os prazeres. É uma cidade tipicamente decadente, síntese do esteticismo e da natureza *dannunziana*, em que o próprio autor viveu seu período naquela “Roma do bem”, ou seja, uma Roma burguesa, da alta sociedade.

Dessa maneira, seu primeiro período romano é entre 1881 a 1891, é ali que chega para completar os estudos universitários e é dali que se retira para escrever seu primeiro romance. Após este período, os retornos de D'Annunzio a Roma se tornam ocasionais e breves, por isso, a sua imagem ligada à capital é referente a esses anos que determinaram a sua formação cultural, literária, pessoal e biográfica.

Quase como se o ar encantador de Roma tivesse, de repente, transformado o adolescente ingênuo num homem adulto, o jovem desprevenido e romântico num homem de mundo experiente. E, de fato, pelo que sabemos, Roma deve ter realmente causado um efeito exultante sobre a imaginação e a fantasia do jovem bárbaro que desceu do *Abruzzo* pastoral para uma cidade cintilante de mundanidade e seduções.³³ (Cappello, 1996, p. 127)

³¹ Fato de conhecimento de D'Annunzio pois explicando sobre o conteúdo de *Le vergini delle rocce* a Ferdinand Brunetière (1849 - 1906), escritor e crítico francês, D'Annunzio afirma que a poesia de Cantelmo é aquela de “action retenue”, ou seja, a impossibilidade da realização de seus projetos políticos (Di Nino, 2021);

³² O que também nos remete a Claudio Cantelmo e à impossibilidade de gerar o seu *superuomo*, como veremos no capítulo 2;

³³ Quasi che l'aria ammaliante di Roma avesse di colpo trasformato l'ingenuo adolescente in un uomo fatto, il giovinetto sprovveduto e romantico in uno smalzato uomo di mondo. E, in effetti, per quel che ne sappiamo, Roma dovette davvero fare un effetto esaltante sull'immaginazione e la fantasia del giovane barbaro calato dall'Abruzzo pastorale in una città scintillante di mondanità e di seduzioni (Cappello, p.127, 1996);

A Roma de 1881 é consequência do *Risorgimento*, mas é também um novo reino, laico, de vinte e seis milhões de habitantes que chegava para recriar sua própria história na mais recente capital. Para Cappello (1996), é essa Roma, mas principalmente aquela dos Barberini³⁴, que foi a sedução de D'Annunzio, assim como fora de seus personagens iniciais.

Um fascínio tão profundo que Cappello (1996) identifica na descrição da cidade de Roma uma mudança significativa na produção do autor, uma adequação ao seu estilo ao estilo arquitetônico da cidade: “Os anos romanos foram densos de leituras, enfrentadas com a mesma passionalidade com que esgotaram os parênteses eróticos.”³⁵ (Luti, 1996, p.40)

Todavia, como já apontado, a Roma de D'Annunzio termina com o penhoramento de muitos objetos pessoais por conta de dívidas acumuladas nos anos em que passou na capital. Dentre os objetos estão: uma harpa, dois dentes de javali, duas lâmpadas japonesas, uma pele de veado branca, vinte e dois tapetes, dois tamboretes orientais, almofadas, armas antigas, vasos e um biombo. Objetos estes que confirmam a imagem singular, extravagante e exótica de D'Annunzio.

Se afastando da cidade, o escritor irá retornar à capital apenas para algumas atividades. Entre 1895 a 1897, tem-se como destaque a criação da revista *Convito* junto a Adolfo De Bosis (1863 - 1924), poeta italiano. Revista esta que publicará inicialmente *Le Vergini delle Rocce*³⁶. É também entre esses anos que D'Annunzio publica outros dois romances significativos para a estética decadente: *L'innocente* e *Il trionfo della morte*.

Já o período entre 1898 a 1900 é marcado pela sua presença no parlamento, o escritor se torna deputado e inicia a sua participação ativa na vida política do país. É neste momento que também trabalha em seu livro *Il Fuoco*, caracterizado pela falência do *superuomo* que havia atingido seu ápice no romance anterior. Seu retorno posterior à capital também aparece com inspirações para seu último romance, *Forse che sì forse che no*, pois em maio de 1909 que começa a frequentar o campo de aviação de *Centocelle* em Roma.

Em suma, o que se observa é que no seu primeiro romance e no seu quinto podemos identificar um paralelismo: ambos têm a cidade de Roma como cenário, corroborando a importância da cidade de Roma que continuava a influenciar a vida e a arte do autor.

³⁴ Família nobre originária da Toscana que se transferiu a Roma, onde aumentou sua fortuna, teve um de seus familiares no posto de Papa, Urbano VII, de quem recebeu o título de “Principe di Palestrina”, um dos títulos da nobreza mais prestigiados do Estado Pontifício; foram verdadeiros mecenas e apoiaram, por exemplo, Gian Lorenzo Bernini (1598 - 1680). O Palácio Barberini e a Igreja de Santo Ivo em *La Sapienza* também foram construções encomendadas pela família;

³⁵ Gli anni romani furono densi di letture, affrontate con la stessa passionalità con cui esauriva le parentesi erotiche (Luti, 1996, p.40);

³⁶ D'Annunzio publicou muitos textos no *Convito*, a maior parte deles miravam o estabelecimento de um renascimento intelectual e político, em que colocava o nome de *Rinascimento latino*, renascimento latino. Não é estranho então que a primeira publicação de *Le vergini delle rocce* tenha sido nessa revista.

Entretanto, são duas cidades opostas, representando o desejo do artista em ressignificar a Cidade Eterna, significativa para a própria história de um país que estava em busca de uma própria identidade, aproximando-a em suas obras ao seu próprio estilo de vida, duplicando assim a figura de seus protagonistas.

II. LE VERGINI DELLE ROCCE: O TEXTO E SUAS ABRANGÊNCIAS

No capítulo anterior, nos dedicamos a elaborar a figura de Gabriele D'Annunzio como autor consciente da criação de um mito sobre si. Além disso, evidenciamos como o contexto sociocultural do *Otto-novecento* foi propício ao surgimento de novas ideias e movimentos multiformes, tanto na literatura européia quanto na arte dannunziana.

Observamos também os anos romanos de D'Annunzio, período denso de leituras para o autor, e no qual ele tinha como objetivo ser o intérprete italiano da renovação européia (Luti, 1996). Dessa maneira, *Il Piacere* é o início desse percurso, um texto chave que apresenta a complicada psicologia do personagem dannunziano e do próprio escritor.

Desse modo, recordamos nosso breve histórico sobre a presença da cidade de Roma no primeiro romance de D'Annunzio, obra que configura-se como uma síntese entre o esteticismo e a insaciável curiosidade do autor pela natureza (Luti, 1996). O estudioso afirma ainda que esse provavelmente seria o romance mais sincero do escritor, no qual construiu um verdadeiro documento de paixões e mitos decadentes, aspectos que se destacam também no romance do nosso corpus.

Em *Le vergini delle rocce*, observamos um protagonista que vive pela arte e por suas paixões, ao mesmo tempo em que está imerso em uma Roma carregada de mitos, tanto por questões históricas quanto pela conexão com a estética do movimento literário. O que nos chama atenção, então, não é apenas o término de uma crise social, mas a proclamação do nascimento de uma nova era, superior às precedentes, marcada por uma autêntica progressão social e cultural: um advento reservado a um número limitado de homens “eleitos”³⁷. Estes, segundo Giovannetti (2016), são aqueles que possuem:

As características do *superuomo*, do indivíduo excepcional na moral e no intelecto, capaz de se distanciar de modo aristocrático do embrutecimento das massas, e de as dominar com os instrumentos da sua própria capacidade expressiva, ou seja, da sua própria arte³⁸ (Giovannetti, 2016, p. 41)

Ainda segundo o estudioso, estaríamos no início de uma “sociedade superior”, sustentada por ideais imperialistas, na hegemonia de um herói e no superamento de valores burgueses, por isso a arte também se faz heróica e busca celebrar, exaltar e glorificar as

³⁷ Ao falarmos sobre “eleitos” estamos fazendo referência direta a posição tomada por Claudio Cantelmo. O personagem acredita que em uma sociedade poucos são eleitos como figuras superiores, por possuírem um conhecimento artístico e político. A ideia também já foi apresentada no primeiro capítulo desta dissertação através do pensamento de Porru (2011).

³⁸ Le fattezze del superuomo, dell'individuo eccezionale nella morale e nell'intelletto, capace di distaccarsi in modo aristocratico dell'abbrutimento delle masse, e di dominarle con gli strumenti della propria capacità espressiva, cioè della propria arte. (Giovannetti, 2016, p.41)

histórias de seus heróis. Esses são os ideais que já estavam presentes no final do *Ottocento* e estão no decadentismo italiano. E é nesse contexto de fortes mudanças que D'Annunzio escreve o seu *Le Vergini delle Rocce*.

Esboçado ainda na fase final de *Il trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce* é o primeiro e único livro da trilogia incompleta do Giglio³⁹, que deveria representar o conceito de *superuomo* (Adriano, 2018), sintetizando assim o único manifesto da trilogia inacabada.

Foi produzido durante os anos vivenciados em Nápoles, onde D'Annunzio estava imerso nos estudos melodramáticos wagnerianos e nas leituras de Nietzsche, em particular “O Nascimento da Tragédia” (1872). Obra esta que constitui uma referência essencial para o renascimento dos clássicos gregos em suas produções textuais. A influência nietzschiana, como já destacado, não estava presente apenas nas obras dannunzianas, na verdade, sua figura e seus conceitos, como o *Übermensch*, “Além-do-homem”, muito se relacionavam com os traços histórico-literários europeu.

Le vergini delle rocce é, então, segundo Antonucci (2011), um romance que continua a estética das narrativas anteriores, entretanto, representa também a maturidade estilística de D'Annunzio, consequência direta de uma longa pesquisa estética-ideológica na filosofia de Nietzsche e na musicalidade de Wagner.

A música, segundo a lição que de Schopenhauer conduz a Wagner, Nietzsche e ao simbolismo, é a arte que, melhor do que qualquer outra, é capaz de materializar esteticamente o que é espiritual e ideal.⁴⁰ (Mutterle, 1989, p. 276)

De acordo com Sorge (2013), a relação entre o musicista e o autor italiano culminou na produção de *Il trionfo della morte* e teve seu declínio em *Il Fuoco*. O livro do nosso corpus seria então o ápice da relação musical do autor. Relação esta que fora construída através da leitura do texto “Caso Wagner” de Friedrich Nietzsche publicado pela primeira vez em 1888, e que foi lido por D'Annunzio em sua tradução francesa⁴¹.

Wagner foi para D'Annunzio fonte de inspiração, modelo de estilo de vida e encarnação de seus desejos de arte. O autor era fascinado pela modernidade do musicista

³⁹ D'Annunzio pretendia escrever três livros que completariam a trilogia do *Giglio*, no qual *Le vergini delle Rocce* seria o primeiro romance, e os outros dois não foram concluídos; alguns teóricos estudados, como Di Nino (2021), apontam para a impossibilidade da realização dos desejos de Cantelmo e a situação histórica do início do *Novecento* como razões para que D'Annunzio se afastasse da temática proposta; seu romance seguinte, *Il Fuoco*, de 1898, comprova o afastamento da temática política com a queda do *superuomo* e a morte de Wagner;

⁴⁰ La musica, seconda la lezione che da Schopenhauer porta a Wagner, Nietzsche e al simbolismo, è l'arte che meglio di ogni altra è in grado di materializzare esteticamente ciò che è spirituale e ideale. (Mutterle, 1989, p. 276)

⁴¹ O contato de D'Annunzio com Wagner e Nietzsche se deu quase inteiramente pela França; ele fez a leitura de *Nietzsche-Zarathustra* de Jean de Néthy, de 1892, e as citações que aparecem em *Trionfo della Morte*, por exemplo, são de *À travers l'oeuvre de Nietzsche* de Lauterbach e Wagnon de 1893;

alemão, cuja personalidade singular, inquieta e contraditória representava as multicamadas de seu tempo (Sorge, 2013). Dessa forma, o texto dannunziano foi influenciado no uso de palavras e na musicalidade pela genialidade do compositor alemão, principalmente em suas poesias e seus textos teatrais.

O escritor considerava a música uma linguagem primordial. Wagner era descrito por D'Annunzio como um poeta “das inquietudes, das ansiedades, das aspirações, das repugnancias, das mil delicadas e incuráveis enfermidades que afligem o espírito moderno”⁴² e ainda afirmou: “Eu sou, como Riccardo Wagner, filho do século”⁴³; para Di Nino (2021), isso significava ser um poeta decadente.

Le vergini delle rocce, dessa forma, consegue unir as ideias de Nietzsche e de Wagner perfeitamente, pois, para Di Nino (2021), temos um personagem que se considera superior, de uma linhagem aristocrática que Nietzsche sustentava, e este daria uma nova vida a classe política, guiando a nação através do renascimento das artes, como Wagner desejava.

Assim, Gabriele D'Annunzio, como pôde ser observado, foi um leitor do seu tempo. Influenciou-se e foi inspirado pelas artes que viveu e observou, da mesma forma que esses procedimentos são identificados no período no qual esteve inserido durante os anos de suas produções.

A compreensão do período estudado exige ressaltar as transformações culturais e políticas que se manifestaram em toda a Europa e, de modo particular, na Itália. Nesse sentido, neste capítulo pretendemos não apenas apresentar a obra em análise, mas também examinar o contexto histórico no qual a narrativa se insere.

2.1 Um romance pós-*risorgimentale*

Com data de publicação em 1896, propositalmente para coincidir com a festa do XXV aniversário da anexação de Roma no Reino de Itália, *Le Vergini delle rocce* aparece sob uma perspectiva política no qual se situa toda a nova experiência ideológica dannunziana:

Creio que, para a publicação do romance, poderíamos escolher um meio-termo: ou seja, a data de 15 ou 20 de setembro. Em *Le Vergini*, muitas páginas falam de Roma e das suas idealidades, e também contemplam a figura da terceira Roma no futuro. Visto que o dia 20 de setembro será celebrado com a solenidade habitual, o aparecimento do livro (preparado com algum artigo oportuno e até mesmo com alguma polêmica) poderia ter

⁴² “Delle inquietudini, delle ansie, delle aspirazioni, delle ripugnanze, delle mille delicate e incurabili infermità da cui è afflitto lo spirito moderno” (Di Nino, 2021, p.47);

⁴³ “Io sono, come Riccardo Wagner, Figlio del secolo” (Di Nino, 2021, p.47);

algun efeito naqueles dias.⁴⁴ – D’Annunzio a Treves, 15/07/1895⁴⁵ (Di Nino, 2021, p.10)

A produção se situa em um momento de crise na democracia italiana, em que há uma oposição da burguesia nacionalista às reformas giolittianas⁴⁶, além da exaltação da guerra como catarse do indivíduo, afirmação da raça e da pátria, e novas propostas de governo que revelam a falência dos ideais do *Risorgimento*. Segundo o próprio protagonista, Cantelmo: “a vida pública não é senão um espetáculo miserável de baixa e desonra”⁴⁷.

De acordo com Luti (1996, p.48), “será possível enquadrar melhor a típica posição do nacionalismo dannunziano nos seus reflexos culturais precisamente à luz da crise europeia”⁴⁸. E é esta mesma crise que aprofunda no personagem uma solidão do indivíduo como espelho da crise geral.

A grande crise europeia encontra uma solução no restabelecimento e na consolidação do privilégio burguês. A mensagem de *Le vergini delle rocce* é essa, para Luti (1996), a descrição de uma crise burguesa, antidemocrática, antisocialista e cegamente nacionalista. Todos os pontos podem ser observados a partir das consequências trazidas pelo movimento de unificação italiana, *Risorgimento*, mas também pelos ideais que circulavam em toda a Europa naquele período:

O mal-estar da modernidade, a crise dos ideais do *Risorgimento* (entre os quais, não por acaso, está também a crise dos programas mazzinianos, ou seja, republicanos) recebem uma resposta sublimadora, reativa; quem escreve não tenciona de forma alguma refletir a degradação da civilização, mas, exatamente ao contrário, delineia objetivos de tipo superior, encarna mitos pelos quais – pelo menos nas intenções – o comportamento da sociedade civil deveria ser pautado. O poeta torna-se *Vate*, guia moral da Nação, farol de valores não apenas estéticos, mas também espirituais e políticos.⁴⁹ (Giovannetti, 2016, p. 28)

⁴⁴ 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 contemplano la figura della terza Roma nell’avvenire. Poiché il 20 settembre sarà festeggiato con solennità in solita, l’apparizione del libro (preparata con qualche articolo opportuno e pur anche con qualche polemica) potrebbe aver qualche effetto in quei giorni;

⁴⁵ Por conta dos livros que reúnem as correspondências de D’Annunzio com o seu tradutor francês, George Hérelle, e seu editor, Emilio Treves, é possível entender e reconstruir pelo menos parte do processo mental do autor enquanto ele escrevia *Le Vergini delle rocce*. Nesta citação, por exemplo, vemos a performance ideológica por detrás da obra de nosso corpus.

⁴⁶ Ou seja, do governo de Giovanni Giolitti; ver capítulo 1;

⁴⁷ La vita pubblica non è se non uno spettacolo miserabile di bassezza e di disonore (D’Annunzio, 2012, p.22).

⁴⁸ Sarà possibile inquadrare meglio la tipica posizione del nacionalismo dannunziano nei suoi riflessi culturali proprio alla luce della crisi europea (Luti, 1996, p.48)

⁴⁹ Il disagio della modernità, la crisi degli ideali risorgimentali (fra i quali, non a caso, c’è anche la crisi dei programmi mazziniani, cioè appunto repubblicani) ricevono una risposta sublimante, reattiva; chi scrive non intende affatto rispecchiare la degradazione della civiltà, ma esattamente all’opposto tratteggia obiettivi di tipo superiore, incarna miti ai quali – almeno nelle intenzioni – dovrebbe informarsi il comportamento della società civile. Il poeta si fa Vate, guida morale della Nazione, faro di valori non solo estetici ma anche spirituali e politici (Giovannetti, 2016, p.28);

O *Risorgimento* foi o período que marcou profundamente as transformações culturais, sociais e políticas no território italiano entre os anos de 1848 e 1870. Seu principal objetivo era a unificação da Itália, inserindo-a no conjunto das nações modernas da Europa do século XIX. Assim, o orgulho por esse novo “ressurgimento” permeou todo o período, tornando-se um dos movimentos nacionais mais significativos da história italiana (Asor Rosa, 2009).

Antes de ser um movimento político e militar, foi um movimento de construção intelectual que atravessou séculos. As ideias de nação e liberdade circulavam amplamente pela Europa, por conta do Iluminismo⁵⁰, das experiências da Revolução Francesa (1789 - 1799) e das guerras napoleônicas.

A Itália, fragmentada e sob o domínio de potências estrangeiras, se mostrou fértil para a recepção desses ideais que alimentavam o desejo por unificação e independência, ideais que já estavam presentes em pensadores do território do século XIV, por exemplo. O movimento romântico europeu também influenciou o período e os intelectuais italianos que observavam a valorização das identidades nacionais.

A respeito desse movimento são diversas as correntes ideológicas que procuraram entender o *Risorgimento* e seus discursos. Uma leitura possível é a do filósofo italiano Antonio Gramsci (1891 - 1937). Para ele, as raízes do movimento não devem ser atribuídas a apenas um único evento histórico, mas devem ser compreendidas no contexto da reconfiguração do sistema europeu. Esta que marcava o enfraquecimento de potências tradicionais, a ascensão da Prússia e o enfraquecimento do papado, não apenas como potência europeia, mas também como possível organizador da nova nação.

O declínio do poder papal inviabilizou qualquer projeto de unificação sob sua hegemonia, abrindo caminho para outras forças políticas liderarem o processo *risorgimentale* (Gramsci, 2023). Além da influência internacional, Gramsci (2023) aponta que não podemos pensar num processo independente dos eventos internos da península, pois estes induziram à novas ideias e atividades também políticas.

Desse modo, e com figuras ideológicas de bastante força que serão citadas posteriormente, o movimento teve início com a revolta em Veneza, em 16 de março de 1848, e, para Asor Rosa (2009), encerrou-se em 20 de setembro de 1870 com a tomada de Roma⁵¹,

⁵⁰ O Iluminismo foi um movimento intelectual e cultural na Europa dos séculos XVII e XVIII, marcado pela valorização da razão, da ciência e da liberdade individual;

⁵¹ Seguiremos a visão de Asor Rosa (2009) que propõe o fim do *Risorgimento* em 1870 com a tomada de Roma, apesar do Reino de Itália ter surgido em 1861 e outros territórios terem sido anexados apenas depois da Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918);

até então sob o domínio papal. Posteriormente, a cidade foi transformada na capital do país recém-unificado, em 1871.

Ao longo desses vinte e dois anos, os italianos enfrentaram três guerras, fundaram e defenderam duas repúblicas democráticas, a de Veneza e a de Roma, e promoveram ações voluntárias e revolucionárias, como a *Spedizione dei Mille*, um evento em que mil voluntários, sob o comando de Giuseppe Garibaldi (1807 - 1882), partiram em direção à Sicília com o objetivo de derrubar a monarquia Bourbon⁵². Pequenas insurreições também ocorreram em diversas cidades⁵³, culminando no fim do poder temporal do papa após mais de mil e duzentos anos.

A Primeira Guerra de Independência tinha como propósito libertar a Lombardia e o Vêneto do domínio austríaco. No entanto, a superioridade militar do Império Austríaco impediu o sucesso italiano nessa primeira investida. Em 1849, Camillo Paolo Filippo Giulio Benso, Conde de Cavour (1810 - 1861), assumiu o cargo de chefe do Conselho e inaugurou o chamado “decênio de preparação”. Durante esse período foi declarada uma nova guerra contra a Áustria, desta vez com o apoio decisivo da França de Napoleão III. As vitórias conquistadas naquela que ficou conhecida como a Segunda Guerra de Independência resultaram na anexação da Lombardia ao Reino da Sardenha por meio de tratados diplomáticos.

Quase simultaneamente, a Emília-Romanha e a Toscana também foram incorporadas ao Reino da Sardenha. Contudo, esse avanço territorial implicou em perdas territoriais significativas: a região da Savóia e a cidade de Nice foram cedidas à França como contrapartida pelo apoio de Napoleão III. Essas concessões não ocorreram sem controvérsias, pois Giuseppe Garibaldi, figura central do processo de unificação, manifestou-se veementemente contra as decisões estratégicas de Cavour, especialmente no que diz respeito à entrega de Nice, sua cidade natal.

Num campo mais radical do movimento, a hegemonia de Giuseppe Mazzini (1805 - 1872), até então principal liderança revolucionária do período, foi gradualmente substituída pela figura de Giuseppe Garibaldi. Embora também mazziniano, Garibaldi apresentava uma postura menos rigorosa e mais pragmática (Asor Rosa, 2009). A consolidação desse novo direcionamento político-ideológico ocorreu com a fundação de novos partidos políticos, liderado pelo próprio Garibaldi.

⁵² A Casa Real de Bourbon foi uma família nobre e importante casa real germânica descendente dos francos. Durante o século XVI, os reis Bourbon governaram França e Navarra. Já no século XVIII, membros da Casa de Bourbon detiveram tronos em Espanha, Duas Sicílias e Parma; Recordamos a influência desta casa real em nossa obra de análise, pois Cantelmo busca uma mãe que tenha feito parte da linhagem dos Bourbon.

⁵³ Como exemplo: Milão, Parma, Módena, Bolonha, Nápoles, Palermo, Brescia, entre outras.

Em 27 de outubro do mesmo ano, Garibaldi encontrou-se com Vittorio Emanuele II (1820 - 1878) em Teano, na Campânia, e lhe entregou os resultados das conquistas no sul, anexando oficialmente os territórios ao Reino da Sardenha. Pouco tempo depois, em fevereiro de 1861, foi realizado o primeiro encontro do novo Parlamento italiano, sediado em Turim, com representantes de todas as províncias⁵⁴. Ainda em 1861, Vittorio Emanuele II assumiu, para si e para seus sucessores, o título de Rei da Itália, encerrando a primeira fase do processo de unificação. Permaneciam, entretanto, duas questões centrais: o Vêneto e Roma.

A chamada “questão romana” foi enfrentada em duas tentativas que foram ambas mal sucedidas (Asor Rosa, 2009). A primeira empreitada, realizada pelo sul, resultou em uma ação fratricida marcada pela violência, durante a qual Garibaldi foi ferido. Na segunda tentativa, as forças de Garibaldi procuravam chegar a Roma pelo norte, mas foram interceptadas em Mentana por tropas francesas, em novembro de 1867. O confronto causou cerca de 150 mortes e 250 feridos, provocando escândalo internacional e agravando a oposição a Napoleão III, que passou a ser visto como um traidor dos ideais de libertação dos italianos.

Esse episódio entrou em contradição com a narrativa idealizada que descrevia o *Risorgimento* como um processo linear e pacífico (Asor Rosa, 2009). Na realidade, tratou-se de um período violento, marcado pela emergência de grupos patrióticos que exaltavam a nação de forma intensa, muitas vezes distanciando-se da maioria da população italiana, que permanecia indiferente e alheia aos acontecimentos políticos.

Segundo Sapegno (1986), por esse motivo, o nacionalismo italiano não pode ser entendido como um mero “acidente do progresso”. Ao contrário, enraizou-se profundamente na cultura do país, pois foi cultivado por várias gerações de intelectuais a partir das guerras vividas durante o processo de unificação.

Já a chamada “questão do Vêneto” foi solucionada em julho de 1866, quando o Reino da Itália se aliou à Prússia e, juntos, conseguiram derrotar as tropas austríacas que ainda ocupavam o território. Quatro anos depois, a derrota das tropas francesas diante do poder prussiano privou Roma da proteção tradicionalmente oferecida pela França, abrindo caminho para a resolução da “questão romana”.

O governo italiano tentou resolver a situação de Roma por vias diplomáticas, mas a negativa do papa levou à ação militar. Em 20 de setembro de 1870, as tropas comandadas por Raffaele Cadorna (1815 - 1897) invadiram o território pontifício de Lácio e conseguiram

⁵⁴ Piemonte, Ligúria, Sardenha, Lombardia, Emília-Romanha, Toscana, Marcas, Úmbria e todo o sul da Itália (Abruzzos, Campânia, Molise, Apúlia, Basilicata e Calábria);

entrar em Roma através de uma brecha na *Porta Pia*. No ano seguinte, em outubro de 1871, os cidadãos romanos votaram a favor da anexação da cidade ao Reino da Itália.

Na segunda metade de 1871, a capital do reino, que havia sido transferida de Turim para Florença em 1864, foi enfim estabelecida em Roma, encerrando formalmente o processo de unificação política italiana. A conquista de Roma e sua elevação à condição de capital marcou o fim simbólico de um domínio milenar do poder papal, que por sua vez se declarou prisioneiro. Os italianos, historicamente fragmentados e submetidos a influências estrangeiras, encontraram-se, enfim, unidos sob uma única estrutura político-institucional, podendo se inserir no cenário europeu como uma nação formalmente constituída (Banti, 2004). Roma como capital era este símbolo de união.

Entretanto, Sapegno (1986) reforça a ideia que os italianos não se sentiam, necessariamente, politicamente divididos, mas sim pertencentes a diferentes Estados com suas respectivas histórias e identidades culturais. Eram, antes de tudo, florentinos, venezianos, milaneses, etc, e esse era o ponto de vista a partir do qual se relacionavam com os demais, principalmente com outros italianos. O vínculo que os unia era, portanto, mais antropológico e cultural do que propriamente político, o que realmente os aproximava era a defesa de suas autonomias regionais.

Já no plano político-ideológico, os eventos do *Risorgimento* geraram uma reconfiguração profunda: a esquerda tradicional foi desarticulada, e uma burguesia moderada, laica e anticlerical passou a ocupar o centro do poder. Enfraqueceu-se, assim, a influência da Igreja, que havia sido marcante na fase inicial do processo *risorgimentale*. Em seu lugar, afirmaram-se valores mais voltados à pátria, à liberdade, ao progresso, à ordem e à propriedade, ideais que correspondiam aos setores sociais favoráveis à unificação.

Em síntese, a unificação italiana não foi obra exclusiva de personagens como Cavour e Garibaldi, nem um simples reflexo das circunstâncias políticas internacionais, ainda que o apoio da França de Napoleão III tenha sido importante. Conforme analisa Banti (2004), o *Risorgimento* é, antes de tudo, o resultado de um longo processo cultural e político que remonta a figuras como Dante Alighieri (1265 - 1321).

Como consequência das transformações políticas, os escritores e intelectuais também passaram a se engajar nesse processo de unificação (Sapegno, 1986). Nesse contexto, desponta o chamado *secondo romanticismo*, que, segundo Asor Rosa (2009), não apresenta grande originalidade em relação ao primeiro movimento romântico, mas carrega em si um novo propósito que abriu espaço para autores ligados tanto ao movimento dos *scapigliati* quanto ao decadentismo.

Trata-se de uma geração literária com experiências e necessidades comuns, moldada pelas mudanças políticas e sociais do período. Com os anos posteriores à unificação, especialmente após 1861, observa-se a emergência de uma nova geração de escritores, aqueles que eram crianças ou jovens durante os eventos de 1848 e 1849 e que, mais tarde, participaram diretamente da Terceira Guerra de Independência.

Essa nova fase também marca uma ampliação das atividades intelectuais em várias regiões da Itália. Nesse contexto, Milão assume uma posição de destaque, tornando-se, segundo Asor Rosa (2009), o centro econômico e cultural que mais se aproximava dos grandes modelos urbanos europeus, como Paris e Londres. Na capital lombarda, fortemente marcada pela herança *manzoniana*⁵⁵, houve uma renovação da vida literária: surgiram novos debates, novas relações intelectuais e, sobretudo, uma clara vontade de ruptura com as tradições anteriores (Banti, 2004). É nesse cenário que se desenvolve a *Milano scapigliata*, um espaço de transição entre tendências como o positivismo, o verismo e o socialismo:

Trata-se de um conceito para todos os efeitos historiográfico, ligado a uma certa e bem definida visão do mundo, que, como tal, está no centro de uma série de considerações críticas e de debates ideológicos de natureza frequentemente polêmica.⁵⁶ (Giovannetti, 2016, p. 15)

Por fim, como aponta Asor Rosa (2009), no período pós-unificação, a identidade nacional construída pela literatura e pelas artes passou a ter um peso equivalente à dimensão política e institucional. Tornou-se necessário, mais do que nunca, “sentir-se italiano” não apenas por cidadania, mas por pertencimento cultural.

Essa necessidade de autoafirmação nacional refletia também uma consciência da fragilidade linguística e da heterogeneidade cultural do país recém-unificado. Sapegno (1986) destaca que Gabriele D’Annunzio soube interpretar essa particularidade italiana: a Itália era uma nação jovem, mas sem uma linguagem comum que a definisse plenamente, era um país em busca de si.

É nesse contexto que se insere *Le Vergini delle Rocce*, quinto romance de D’Annunzio. Assim, Cimini (2016) compreende esta obra como fruto direto dessa geração marcada pelo ideal unificador. A história escrita por D’Annunzio representa um esforço de afirmação estética e simbólica de uma identidade italiana, tendo como cenário a cidade de

⁵⁵ Referência direta ao autor de *I Promessi Sposi* (1827), Alessandro Manzoni (1785 - 1873), obra que marca a consolidação da língua italiana;

⁵⁶ Si tratta di un concetto a tutti gli effetti storiografico, legato a una certa e ben definita visione del mondo, che come tale è al centro di una serie di considerazioni critiche e di dibattiti ideologici di natura sovente polemica (Giovannetti, 2016, p.15);

Roma, agora capital do novo Estado, espaço onde se cruzam as promessas da modernidade com as sombras e glórias do passado.

2.2 *Le vergini delle rocce*: o texto e sua estrutura

Este romance está todo penetrado de poesia, é, na verdade, um verdadeiro e próprio poema⁵⁷ (Di Nino, 2021, p.26) – D’Annunzio à Hérèlle, sobre *Le vergini delle rocce*, 12/11/1894

Pensem que eu quis compor um poema e não um romance no sentido vulgar da palavra; e que parti deste princípio: “a poesia é a realidade absoluta. Quanto mais uma coisa é poética, tanto mais é real”⁵⁸ (Di Nino, 2021, p.26) – D’Annunzio à Hérèlle, sobre *Le vergini delle rocce*, 05/05/1895

Em oposição às narrativas anteriores, *Le vergini delle rocce* é um desejo de D’Annunzio depois de tanta “depravação e violência”⁵⁹, seu intuito era “tomar um banho na água de virtude”⁶⁰, como escreveu ao seu editor depois da publicação de *Il trionfo della morte*.

Desse modo, ainda se distanciando das imagens de seus romances primários, o autor acrescenta a uma carta ao seu tradutor francês: “Cabelos, mãos, águas, rochas, já fundem paisagem real e simbólica na epifania das três princesas, ou dos seus fantasmas mentais.”⁶¹, referência direta ao seu novo livro:

Nada podia igualar em singularidade de beleza aquele campo austero que florescia. Sobre aquela terra fulva e áspera como a juba do leão as cândidas e rosadas florações evocavam os fantasmas das donzelas curvadas com trepidação sobre os vastos e aveludados peitos dos gigantes lendários.⁶² (D’Annunzio, 2012, p. 119)

Toda relação de D’Annunzio com a escritura de seu então novo romance está presente no livro *Carteggio D’Annunzio - Hérèlle (1891-1931)*, publicado em 2004, em que Mario Cimini, grande estudioso de D’Annunzio, reúne 492 documentos relativos às

⁵⁷ Questo romanzo è tutto penetrato di poesia, è anzi un vero e proprio poema (Di Nino, 2021, p.26)

⁵⁸ Pensate che io ho voluto 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” (Di Nino, 2021, p.26)

⁵⁹ Dopo tante depravazioni e tanta violenza (Di Nino, 2021, p.35)

⁶⁰ Prendere un bagno nell’acqua di virtù (Di Nino, 2021, p.35)

⁶¹ Capigliatura, mani, acque, rocce, fondono già paesaggio reale e simbolico nell’epifania delle tre principesse, o dei loro fantasmi mentali;

⁶² Nulla poteva eguagliare in singolarità di bellezza quella campagna austera che fioriva. Su quella terra fulva e aspra come la giubba del leone le candide e rosee fioriture evocavano i fantasmi delle donzelle trepidamente piegate su i petti vasti e vellosi dei giganti leggendarii. (D’Annunzio, 2012, p.119)

correspondências entre D’Annunzio e Hérèlle, sublinhando a natureza de confiança estabelecida entre os dois⁶³.

É através dessas cartas que podemos dizer que para o autor italiano escrever *Le vergini delle Rocce* foi uma atividade “extremamente cansativa”, principalmente por conta de seu capítulo de “síntese moral”⁶⁴. D’Annunzio também afirmou em outros momentos, entre 1894 e 1895: “*Le vergini delle rocce* estão me matando de cansaço e de raiva”⁶⁵ e “*Le vergini delle rocce* me dão uma tortura atroz”⁶⁶.

Destacamos outras correspondências sobre a escritura da obra:

Espero poder terminar antes da páscoa *Le Vergini*⁶⁷. Além da grande fadiga que me causa, estou perturbado interior e exteriormente; e a minha saúde não está boa há algum tempo. Abuso demasiado do meu coração e do meu cérebro; e todas as constrições são prejudiciais. Mas espero (e desejo com toda a alma!) terminar *Le Vergini* felizmente. Depois, me sentirei mais livre e mais calmo; e poderei tomar alguma resolução que é agora necessária não apenas para a minha tranquilidade, mas para a minha salvação: o que é muito mais grave.⁶⁸ (Di Nino, 2021, p.9) – D’Annunzio à Hérèlle, 13/03/1895

Quando tiverem o livro inteiro debaixo dos olhos, compreenderão facilmente esta minha dolorosa dificuldade no trabalho. Mas espero que serei recompensado pelo esforço e que este livro significará “coisas grandiosas”⁶⁹ (Di Nino, 2021, p.9) – D’Annunzio à Hérèlle, 29/03/1895

Ah, que fadiga e que cansaço! Nenhum livro jamais me deu tantas torturas.⁷⁰ (Di Nino, 2021, p.9) – D’Annunzio à Hérèlle, 05/05/1895

Além da escrita em italiano, D’Annunzio demonstrava uma constante preocupação com a tradução de suas obras, sobretudo em relação à preservação da musicalidade, da estilística e do conteúdo, aspectos fundamentais em sua poética e, ao mesmo tempo, de difícil

⁶³ Ele começou a escrever seu romance em junho de 1894, pois nesse mês, ele dava a notícia à 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*”; em tradução: Aqui é o grande verão. Ontem fiz o meu primeiro banho de mar. E ontem escrevi no topo de uma página em branco Capítulo I, para começar o novo romance que talvez se intitule *Cor Cordium*;

⁶⁴ Ver subcapítulo 2.2.2;

⁶⁵ *Le vergini delle rocce* mi uccidono di fatica e di collera (Di Nino, 2021, p.8);

⁶⁶ *Le vergini delle rocce* mi danno una tortura atroce (Di Nino, 2021, p.9)

⁶⁷ Aqui podemos perceber a alteração do título da obra que teve diversos nomes: *Cor cordium* foi alterado por ser um título latino; *Le tre principesse* é abolido pela similaridade com a obra *Le sept Princesses* de Maurice Maeterlinck (1862 - 1949); *Le Trinità* e *La vierge sage, la vierge folle et la vierge morte* são opções que D’Annunzio descarta para, finalmente, escolher *Le Vergini delle Rocce*;

⁶⁸ 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 (Di Nino, 2021, p.9)

⁶⁹ 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” (Di Nino, 2021, p.9)

⁷⁰ Ah che fatica e che stanchezza! Nessun libro mi ha dato mai tante torture (Di Nino, 2021, p.9)

transposição para outra língua. Essa atenção revela não apenas o cuidado do autor com a recepção estrangeira de seus textos, mas também a consciência de que sua escrita ultrapassava os limites semânticos para alcançar dimensões sonoras. Tal fato pode ser observado em mais uma carta, datada em abril de 1900, em que D'Annunzio afirma a Hérèlle:

É preciso – peço-lhe encarecidamente – respeitar a minha obra. Uma tradução deve reproduzir, com a maior fidelidade possível, o texto nos seus méritos e nos seus defeitos.⁷¹ (Ciano, 2021, p.172)

Logo, é explícito o seu desejo de reprodução da obra original, apontando que o texto traduzido deveria preservar sua obra sem reduzi-la às normas culturais da língua de chegada. Sobre o seu quinto romance ele adiciona:

Eu usei um estilo latino, com períodos longos repletos de orações incidentais, e será preciso conservar na tradução este caráter um tanto oratório.⁷² (Di Nino, 2021, p.9) – D'Annunzio à Hérèlle, 10/01/1895

Para o escritor italiano, a publicação da obra deveria ser cuidadosamente planejada também em sua versão francesa, de modo a conservar ao máximo seu estilo. D'Annunzio demonstrava especial preocupação com a difusão de suas obras na França, sobretudo porque via naquele ambiente literário um espaço decisivo que poderia projetá-lo no conjunto da literatura europeia de sua época (Di Nino, 2021).

Não rinunciarei nem a uma linha, nem a uma palavra, jamais, mesmo ao custo de não ver o romance publicado. Eu considero *Le Vergini delle Rocce* como o meu “primeiro livro”⁷³; e eu o compus com terrível rigor de pensamento e de estilo. [...] Compreendo que o público não se divirta com certas coisas, mas eu renuncio (repito) a me tornar um *amuseur* do público.⁷⁴ (Di Nino, 2021, p.13) – D'Annunzio à Hérèlle, 21/07/1895

Com essas correspondências apresentadas podemos perceber que a escritura da obra foi exaustiva e muito cuidada pelo escritor, que se preocupou com detalhes de linguagem e de conteúdo. Por tal razão, ele também afirma que este é um romance poema⁷⁵.

⁷¹ Bisogna - ve ne prego vivamente - rispettare l'opera mia. Una traduzione deve riprodurre, con la maggior possibile fedeltà, il testo nei suoi pregi e nei suoi difetti (Ciano, 2021, p.172)

⁷² Ho adoperato uno stile latino, a grandi periodi pieni zeppi di proposizioni incidentali, e bisognerà conservare alla traduzione questo carattere un po' oratorio (Di Nino, 2021, p.9)

⁷³ D'Annunzio explica à Hérèlle que estava fazendo uma obra em grande estilo, de pura beleza, em que a primeira parte é quase oratória. É a convicção de ter escrito algo tão poético que, provavelmente, foi o motivo que o levou a crer ter feito o seu primeiro livro;

⁷⁴ Non rinuncerò né a una linea, né 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. [...] Compreendo che il pubblico non si diverta a certe cose, ma io rinuncio (ripeto) a farmi un *amuseur* del pubblico (Di Nino, 2021, p.13)

⁷⁵ A preocupação de D'Annunzio com a França também o fez estar sempre atrás das modas e tendências europeias que se difundiam no país, a questão do “romance poema”, por exemplo, já estava em debate na França antes mesmo da produção de *Le vergini delle rocce* (Di Nino, 2021);

Anco Marzio Mutterle (1989) adiciona à afirmação do autor que é esta uma obra em que a melodia e o ritmo ditam até mesmo o significado do que é apresentado, com longos monólogos que representam a solidão, a melancolia e a beleza do personagem, consequência direta dos estudos das obras de Wagner.

As escolhas lexicais, sintáticas, retóricas e métricas dão à linguagem dannunziana um novo tom à narrativa. *Le vergini delle rocce* é uma procura de criar um poema em prosa, em que a questão lírica conduz à narrativa. Logo, a atenção dada por D'Annunzio com a sua tradução é justificada e vai ao encontro com os pontos observados acima.

A ligação íntima do escritor com a palavra não tem origem no romance do nosso corpus, porém, D'Annunzio, de acordo com Mario Praz em seu *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (2018), é como Claudio Cantelmo quando se trata do amor à palavra, é ele um totalitário como o protagonista da obra:

De várias maneiras, D'Annunzio manifesta o seu amor sensual pela Palavra. [...] D'Annunzio faz, no campo do vocabulário, algo semelhante ao que os restauradores fazem no campo das artes figurativas. [...] Mas D'Annunzio, na sua obra de “valorização” de um vocábulo, é raramente discreto. Ele é um totalitário à maneira do seu Claudio Cantelmo.⁷⁶ (Praz, 2018, p. 400)

É então a partir da totalidade da palavra que podemos pensar nas ideias totalitárias de Cantelmo: a obra tem como núcleo dramático a aspiração do protagonista em gerar um filho que será o futuro Rei de Roma, realizando em suas projeções o seu alívio para a solidão e distanciamento do mundo moderno. Ele, um nobre, pretende criar um homem que possa salvar a Itália das destruições e corrupções consequentes do período *risorgimentale* (Di Nino, 2021).

Para isso, Cantelmo, último representante de uma família aristocrática, busca uma progenitora que estivesse à altura dessa criação. Retorna, portanto, à cidade natal de seu antepassado, Alessandro Cantelmo. Este que fora um grande nobre italiano que tivera lugar de destaque na sociedade quando foi arquiteto e militar à serviço de Cesare Borgia (1475 - 1507), cardeal e nobre do Renascimento, além de filho de Rodrigo Borgia (1431 - 1503), eleito Papa Alexandre VI em 1492.

É interessante destacar inicialmente que personalidades reais se misturam e se fundem à interpretação dannunziana com personagens fictícios⁷⁷. Estes servem a D'Annunzio, mas

⁷⁶ In vari modi il D'Annunzio manifesta il suo amor sensuale per la Parola. [...] Il D'Annunzio fa, nel campo del vocabolario, qualcosa di simile a quello che i restauratori fanno nel campo delle arti figurative. [...] Ma il D'Annunzio, nella sua opera di “messa in valore” di un vocabolo, è di rado discreto. Egli è un totalitario al modo del suo Claudio Cantelmo. (Praz, 2018, p.400)

⁷⁷ Figuras reais do Renascimento, dos séculos XIII e XV, da Igreja Católica, da Mitologia Grega e da Grécia Antiga aparecem ao lado de personagens criados por D'Annunzio;

principalmente a Cantelmo, para argumentar a favor de seu ponto de grandiosidade que irá se misturar parcialmente com a Teoria da Evolução das Espécies, proposta por Charles Darwin (1809 - 1882) em 1859, em que Cantelmo se apresenta como eleito por suas questões hereditárias, estas que o levam a figuras de importância histórica dentro do território italiano.

Retornando ao ponto central da obra, Cantelmo sai da cidade para o campo, propondo um *locus amoenus*⁷⁸ para realizar seu desejo-missão. Lá, encontra-se com as irmãs Montaga (Violante, Anatolia e Massimilla), descendentes aristocráticas que, após conhecer as glórias do período dos Bourbon no reino das Duas Sicílias, vivem em completo isolamento, prisioneiras de suas próprias alucinações depois do período do *Risorgimento*. São, segundo Brugnara (2009), almas evocadas por Cantelmo como fantasmas mentais, retomando a intenção já posta pelo autor.

Eu vi com estes olhos mortais em breve tempo desabrochar e resplandecer e depois murchar e, uma após a outra, perecerem três almas sem par: as mais belas e as mais ardentes e as mais miseráveis que já apareceram na extrema descendência de uma raça imperiosa.⁷⁹ (D'Annunzio, 2012, p. 7)

As três princesas, “mais belas, ardentes e miseráveis”, que esperam seu hóspede no “antigo jardim nobre”⁸⁰ são três irmãs que vegetam em um estado crônico de melancolia (Adriano, 2018). Dentro delas existe algo misterioso que palpita em Cantelmo, e que o incita a “descobrir o mistério das suas origens remotas”⁸¹ e de seu “sangue eloquente”⁸². Entretanto, as características buscadas e apresentadas por Cantelmo são aquelas não para escolher uma esposa entre as irmãs, mas sim identificar dentre essas a mais adequada para a procriação do rei de Roma, uma Mãe da nova nação.

Ao final, porém, a vontade do protagonista de ter um filho que seja o reflexo de um *superuomo* acaba sendo ofuscada pela complexidade da busca pela mulher ideal. A pulsão erótica que permeia suas relações com as três irmãs se torna central, já que ele se sente atraído por todas e deseja delas apenas a posse física. Assim, o protagonista, ainda essencialmente dannunziano, mantém-se como um dândi movido por seus desejos íntimos, e não por ideais coletivos e políticos.

A obra, dividida em quatro partes, começa com o **PROLOGO**, que estabelece o tom e as tensões que acompanharão o desenvolvimento da trama, mas que já identificam no

⁷⁸ Expressão latina que significa “lugar agradável”, é um *topos* literário que descreve um espaço idealizado, geralmente um ambiente natural associado à segurança, conforto e paz;

⁷⁹ 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. (D'Annunzio, 2012, p.7)

⁸⁰ Antico giardino gentilizio (D'Annunzio, 2012, p.8)

⁸¹ Scoprire il mistero delle loro ascendenze remote (D'Annunzio, 2012, p.7)

⁸² Sangue eloquente (D'Annunzio, 2012, p.8)

personagem principal um totalitário. Com apenas 7 páginas, essa é a “*cornice ideológica*”⁸³ de todo o romance, moldando os ideais e expectativas de Cantelmo ao adentrar num verdadeiro sonho ideológico em que cada irmã se apresenta em sua forma ideal, falando através dos pensamentos evocados por ele mesmo. Nenhuma das irmãs Montaga possui voz própria.

As três princesas solteiras esperavam ali o amigo não visto há muito tempo, o quase coetâneo a quem estavam ligadas por alguma recordação da infância e da adolescência, o único herdeiro de um nome não menos antigo e não menos ilustre que o delas. Esperavam assim um seu igual, um regressado das cidades magníficas, portador de um sopro daquela grande vida à qual elas haviam renunciado.⁸⁴ (D’Annunzio, 2012, p. 9)

Segundo Adriano (2018), o estado triádico e virginal das princesas de Rebusa se referem ao dogma trinitário, elevando as jovens à esfera sagrada do mistério divino e da intangibilidade. O título, por exemplo, alusivo ao quadro de 1483-86, *Vergini delle Rocce*, de Leonardo da Vinci, além de inscrevê-las no horizonte sobre-humano da arte, reitera sua continuidade com a esfera metafísica.

Essas características artísticas-divinas pontuadas por Adriano (2018) se fazem presentes no prólogo também por unirem uma série de frases com ascendência dantescas: “Eu vi com estes olhos mortais”⁸⁵ e “Aquele trecho do enredo da minha vida”⁸⁶, retornando respectivamente a *Vita Nuova* (1294) e A Divina Comédia (1472), ambas obras de Dante Alighieri; com outras de tons bíblicos, como: “Assim eu as conheci no tédio dos dias comuns”⁸⁷; situando toda a obra numa abertura simbólica dos casos memoráveis que o eu poeta vivenciou:

Aquele trecho do enredo da minha vida, que foi por elas mesmas criado inconscientemente, tem para mim tal valor inestimável que eu quero impregná-lo do mais agudo aroma conservador para impedir que o tempo em mim o empalideça ou o destrua. Por isso, hoje eu tento a arte.⁸⁸ (D’Annunzio, 2012, p. 3)

A arte é o caminho que o evidencia como sujeito privilegiado de experiências que o deixam a um conhecimento absoluto e único. Para Adriano (2018), isto também fica evidente

⁸³ Estrutura narrativa em que uma parte do texto é inserida dentro da história;

⁸⁴ Le tre principesse nubili aspettavano quivi l'amico non veduto da lungo tempo, il quasi coetaneo a cui erano legate da qualche ricordo di puerizia e di adolescenza, l'unico erede di un nome non meno antico e non meno insigne del loro. Aspettavano così un loro eguale, un reduce dalle città magnifiche apportatore d'un soffio di quella grande vita a cui esse avevano rinunziato (D’Annunzio, 2012, p.9);

⁸⁵ Io vidi con questi occhi mortali (D’Annunzio, 2012, p.7);

⁸⁶ Quel brano della tram di mia vita (D’Annunzio, 2012, p.7);

⁸⁷ Tali io le conobbi nel tedio dei giorni comuni (D’Annunzio, 2012, p.7);

⁸⁸ 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 (D’Annunzio, 2012, p.3);

no acúmulo de termos relativos à visão e ao conhecimento, com grande parte dos verbos conjugados na primeira pessoa do *passato remoto*⁸⁹: *vidi, colsi, esplorai, scutai, conobbi*⁹⁰.

Já o **LIBRO I** se molda a partir da imagem de uma Roma destruída, fato que observaremos mais a frente⁹¹, e esta é a razão pela qual o protagonista afirma:

O mundo é a representação da sensibilidade e do pensamento de poucos homens superiores, os quais o criaram e, subsequentemente, ampliaram e adornaram no decorrer do tempo e irão sempre mais ampliando-o e adornando-o no futuro. O mundo, tal como hoje se apresenta, é um dom magnífico concedido pelos poucos aos muitos, pelos livres aos escravos: daqueles que pensam e sentem àqueles que devem trabalhar. – E reconheci, portanto, a mais alta das minhas ambições no desejo de trazer algum adorno, de acrescentar algum valor novo a este mundo humano que eternamente se engrandece em beleza e dor.⁹² (D’Annunzio, 2012, p. 16)

O protagonista quando diz que “o mundo é a representação da sensibilidade e do pensamento de poucos homens superiores”, constata com muita amargura que o tempo em que vivia era populado por indivíduos que não conservavam nada dos homens antigos e por isso nada tinham de superiores. Por essa carência eram responsáveis pelas “mais ignominiosas violações e das mais obscenas uniões que jamais tenha desonrado um lugar sagrado”⁹³. Cantelmo, então, exprime todo o seu repúdio a sociedade contemporânea e exalta o seu ideal aristocrático através de um projeto do futuro Rei de Roma:

Só, sem parentes próximos, sem nenhum laço comum, independente de todo poder familiar, dono absoluto de mim e dos meus bens, eu tinha então, profundíssimo naquela solidão – como em nenhum outro tempo e em nenhum outro lugar – o sentimento da minha progressiva e voluntária individuação em direção a um ideal tipo latino.⁹⁴ (D’Annunzio, 2012, p. 25)

Cantelmo não se vê apenas como o eleito para a mudança de Roma, mas se vê na necessidade de sair e se afastar da cidade para encontrar o que busca, encerrando uma parte significativa da obra, a presença do protagonista na nova capital.

⁸⁹ Tempo verbal que equivale ao tempo “mais que perfeito simples” na língua portuguesa;

⁹⁰ Vi, colhi, explorei, examinei, conheci;

⁹¹ Como buscamos analisar a construção da cidade de Roma para a propulsão dos ideais do *superuomo*, analisaremos o **LIBRO I** no capítulo 4;

⁹² 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. Il mondo, quale oggi appare, è un dono magnifico largito dai pochi ai molti, dai liberi agli schiavi: da coloro che pensano e sentono a coloro che debbono lavorare. – E riconobbi quindi la più alta delle mie ambizioni nel desiderio di portare un qualche ornamento, di aggiungere un qualche valor nuovo a questo umano mondo che in eterno s'accresce di bellezza e di dolore (D’Annunzio, 2012, p.16);

⁹³ Più ignominiose violazioni e dei più osceni connubii che mai abbiano disonorato un luogo sacro (D’Annunzio, 2012, p. 33);

⁹⁴ Solo, senza consanguinei prossimi, senz'alcun legame comune, indipendente da ogni potestà familiare, padrone assoluto di me e del mio bene, io aveva allora profondissimo in quella solitudine - come in nessun altro tempo e in nessun altro luogo - il sentimento della mia progressiva e volontaria individuação verso un ideal tipo latino (D’Annunzio, 2012, p. 25);

Para Mutterle (1989), é no **LIBRO II** que temos a grande fábula de Cantelmo, em que o personagem entra na vida e no palácio nobre das princesas, onde o tempo é impreciso e seus desejos se tornam verdadeiros tormentos. Assim, o projeto de gerar o *superuomo* fica em segundo plano, quando o encontro com a família Montaga se torna o seu verdadeiro foco.

Iniciando este capítulo, o encontro com os irmãos Montaga, Oddo e Antonello, é aquele mais particular, pois estes já não são energéticos, os dois parecem enfermos, “perturbados e perdidos”, e como Cantelmo percebe, doentes e depressivos:

Ambos me pareciam tomados por uma agitação estranha, quase febril; tinham os gestos desordenados e um tanto convulsivos, a palavra rápida e quase ansiosa: o aspeto de dois prisioneiros doentes, acabados de sair da prisão como se saíssem de um sonho opressor, perturbados e perdidos e quase ébrios no primeiro contato com a vida estranha. Quanto mais eu os olhava, mais manifestos apareciam nas suas pessoas os sinais singulares; e começavam a dar-me pena e inquietação.⁹⁵ (D’Annunzio, 2012, p. 48)

Nos cômodos do palácio decaído também se encontra com a mãe Aldina, “a velha princesa demente”, que poderia levar a sua loucura para “todas as criaturas do seu sangue” causando uma “dissolução de sua progênie”:

Assim, subitamente, me era revelado na sua atrocidade o suplício a que o Destino havia condenado aqueles últimos sobreviventes de uma estirpe caída; e a figura evocada pelas palavras de uma vítima certa me aparecia agigantada sob uma luz trágica. Eu via na minha imaginação a velha princesa demente, sentada na sombra de um aposento remoto, e um dos seus filhos inclinado para ela, com as mãos aprisionadas nas mãos maternas. O ato da lúgubre fascinadora me parecia fatal e inexorável. Parecia-me que ela devia inconscientemente atrair para a sua loucura todas as criaturas do seu sangue, uma após a outra, e que nenhuma delas pudesse subtrair-se à vontade cega e cruel. Semelhante a uma Erínia familiar, ela presidia à dissolução de sua progênie.⁹⁶ (D’Annunzio, 2012, p. 68)

A imagem da mãe e dos irmãos Montaga é também a imagem de Roma, por consequência, da sociedade italiana. Para Cantelmo, é como encontrar parte de uma linhagem decaída pelo tempo. Além desses, o príncipe também tem uma descrição decadente,

⁹⁵ Mi sembravano entrambi tenuti da un'agitazione strana, quasi febrile; avevano i gesti disordinati e un po' convulsi, la parola rapida e quasi ansiosa: l'aspetto di due prigionieri infermicci, esciti allora allora dal carcere come da un sogno opprimente, turbati e smarriti e quasi ebbri nel primo contatto con la vita estranea. Come più io li guardava, più manifesti mi apparivano nelle loro persone i segni singolari; e cominciavano a darmi pena e inquietudine (D’Annunzio, 2012, p.48);

⁹⁶ Così, subitamente, mi si rivelava nella sua atrocità il supplizio a cui il Destino aveva condannato quegli ultimi superstiti d'una stirpe caduta; e la figura evocata dalle parole d'una vittima certa mi appariva ingigantita sotto una luce tragica. Io vedeva nella mia immaginazione la vecchia principessa demente, seduta nell'ombra di una stanza remota, e uno de' suoi figli chino verso di lei, con le mani imprigionate nelle mani materne. L'atto della lugubre fascinatrice mi sembrava fatale e inesorabile. Mi sembrava ch'ella dovesse inconsciamente attrarre nella sua follia tutte le creature del suo sangue, l'una dopo l'altra, e che nessuna di loro potesse sottrarsi alla volontà cieca e crudele. Simile a una Erinni familiare, ella presiedeva alla dissoluzione della sua progenie (D’Annunzio, 2012, p.68);

afirmando possuir um “velho corpo exausto” que perdeu todo o seu vigor, como a cidade que decai após sua grandiosidade, entendida como momento anterior à unificação:

Senti tremer aquele velho corpo exausto, quando ele me abraçou e me beijou na testa com ato paterno. Mantendo ainda uma mão no meu ombro, ele me fitou longamente no rosto como que sonhando acordado enquanto no azul acinzentado dos seus olhos enfraquecidos passava uma onda de memórias, de mágoas e de arrependimentos.⁹⁷ (D’Annunzio, 2012, p. 76)

Assim, a morte e a doença possuem uma imagem importante para a obra, representando a perda da grandiosidade da raça buscada por Cantelmo, principalmente por serem símbolos decadentes caros a D’Annunzio. O autor também estudava a psiquiatria e considerava a doença e a loucura fortes aliados para a chegada de uma consciência pura no indivíduo. Esses eram temas que o fascinavam e estavam presentes em várias obras suas, não apenas no quinto romance como vimos. Entretanto, é exatamente pelas alucinações que permeiam toda essa parte do livro que as primeiras dúvidas surgem em Cantelmo sobre seu projeto apresentado em toda a parte inicial do livro:

Mas, uma vez que a perfeição daquela trindade me atrai e uma vez que é necessário para o meu desígnio escolher, eu permaneço perplexo e não sem receio de ser desiludido como um homem.⁹⁸ (D’Annunzio, 2012, p. 116).

Por fim, é o **LIBRO III** que encerra a jornada de Cantelmo, mas com a perspectiva de que o tempo continua o mesmo e que todo o seu esforço foi em vão. A impossibilidade de gerar um *superuomo* é também a impossibilidade de manter um tempo de glória que, na verdade, sempre foi parte de uma ilusão do personagem. E no dilema de escolher entre as três irmãs e o medo de falhar em sua missão, Cantelmo desiste de seu dito dever.

2.2.1 Uma mãe para a Itália: três virgens e a impossibilidade de escolha

A proposta de Claudio Cantelmo para o ressurgimento de uma potência italiana vem a partir da sua observação do contexto no qual está inserido. Para a mudança, ele acredita que um filho seja o caminho ideal para alcançar seus objetivos, pensamento atrelado a sua teoria sobre a superioridade da linhagem. Desse modo, o protagonista dannunziano se retira da

⁹⁷ Sentii tremare quel vecchio corpo esausto, quando egli mi abbracciò e mi baciò in fronte con atto paterno. Tenendo ancora una mano su la mia spalla, egli mi fissò poi lungamente in volto come trasognato mentre nell'azzurro cinereo dei suoi occhi indeboliti passava un'onda di memorie, di cordogli e di rimpianti (D’Annunzio, 2012, p.76);

⁹⁸ Ma, poichè la perfezione di quella trinità m'attira e poichè è necessario pel mio còmpito eleggere, io rimango perplesso e non senza timore d'esser deluso come un uomo (D’Annunzio, 2012, p.116);

cidade decadente de Roma para ir até Rebursa⁹⁹, terra fictícia do ancestral do protagonista. Local este suspenso numa espécie de idealização atemporal do passado pessoal e intelectual do personagem principal.

É em Rebursa que também vive a família Capece Montaga em um modelo de “antigo jardim nobre”, no qual as irmãs virgens funcionam para o protagonista como o seu encontro perfeito com o *locus amoenus*, criando a fábula mitológica ideal¹⁰⁰ de Cantelmo.

Além disso, é saindo da cidade corrupta de Roma que é possível encontrar a mãe para o seu filho, o futuro Rei da Itália: uma mãe que está fixa no tempo, sem influências do presente, apenas com um passado de grandiosidade em uma monarquia que foi retirada da Itália quando esta se unificou.

Nunca talvez – eu penso – os seus belos olhos velados se tornaram tão atentos como naquela hora: olhos velados de melancolia e de tédio, onde a demasiado longa familiaridade das aparências sempre iguais havia abolido a mobilidade da indagação; olhos velados de mútua piedade, onde as formas dos seres familiares se refletiam sem mistério e sem mutação, fixas nas linhas e na cor da vida inerte.¹⁰¹ (D’Annunzio, 2012, p. 10)

Tal fato é de extrema importância para Cantelmo, pois uma mãe vivendo nos moldes antigos, que ele considera o ideal, e sem influência do moderno, seria necessário para retomar a nação almejada. Então, cada irmã, segundo Barisonzi (2015), leva consigo uma representação dessas imagens antiquadas: Violante é o jardim da contemplação, por sua imagem estática descrita por Cantelmo; Anatolia é a consolação, “uma ruína solitária”¹⁰²; e Massimilla é a meditação, por ser a personagem mais devota.

Desse modo, não temos apenas um espaço espiritual, este é o ponto de ação principal da obra, pois elas são as guardiãs do passado e dos valores que a nova nação deve representar.

⁹⁹ O nome fictício Rebursa, surge curiosidade na crítica dannunziana que teoriza o nome como advindo do romance *À rebours* de 1884 de Joris-Karl Huysmans (1848 - 1907). Nessa obra temos um protagonista que decide andar *à rebours*, ou seja, contra a corrente da frivolidade da vida parisiense. A leitura de D’Annunzio, porém, nos traz aspectos que se ligam mais ao seu *Il Piacere*, onde encontramos um cenário estético. O próprio autor confirma este fato em uma carta à Hérelle de 14 de novembro de 1892:

Il Piacere è un libro molto curioso, tutto impregnato di arte; che ha forse qualche parentela con l’*À rebours* di J. K. Huysmans (Di Nino, 2021, p.41); em tradução: “*Il Piacere* é um livro muito curioso, todo impregnado de arte; que talvez tenha algum parentesco com o *À rebours* de J. K. Huysmans”.

¹⁰⁰ Segundo Banti (2011): *alle figure femminili si chiede anche un comportamento sessualmente virtuoso, scandito da una rigorosa castità monogamica*; em tradução: “As figuras femininas exige-se também um comportamento sexualmente virtuoso, pautado por uma rigorosa castidade monogâmica.” Esse aspecto, alinhado com o ideal patriarcal de moralidade do final do século, foi desenvolvido na Primeira Guerra Mundial e no período fascista com o tema *italiche vergini*, que deveriam ser protegidas, se tornando imagens fixas no tempo como as irmãs da obra;

¹⁰¹ Non mai forse - io penso - i loro belli occhi velati 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 (D’Annunzio, 2012, p.10);

¹⁰² Una rovina solitaria (D’Annunzio, 2012, p.12);

As suas personalidades sabem expressar as peculiaridades que mais atraem Cantelmo: ora o fascina a submissão funeral de Massimilla, hipóstase de uma obediência vocacionada ao auto cancelamento; ora a forte generosidade de Anatolia, alegoria do amor sublime; e por fim o consterna a beleza carnal e superlativa de Violante (Adriano, 2018). A impossibilidade de escolha se torna o grande desafio do protagonista.

“Uma necessidade desenfreada de escravidão me faz sofrer” diz Massimilla silenciosamente. [...] “Devora-me um desejo inextinguível de me doar inteira, de pertencer a um ser mais alto e mais forte, de dissolver-me na sua vontade, de arder como um holocausto no fogo da sua alma imensa. [...] Eu sou aquela que escuta, admira e cala. [...] Na forma de meus lábios está a figura viva e visível da palavra Amém.”¹⁰³ (D’Annunzio, 2012, p. 11-12)

A primeira princesa a aparecer na obra é Massimilla, aquela que sofre pelo desejo de escravidão, retomando sua vontade de doação, de “queimar como um holocausto no fogo”, e conclui seus suspiros com “amém” levando-a a religião que a perseguirá por toda a obra, até que afirme seu desejo pelo convento.

“Eu sofro” diz Anatolia “de uma virtude que se consome inutilmente dentro de mim”. [...] “Não tenho medo de sofrer e sinto sobre os meus pensamentos e sobre os meus atos a marca da eternidade. Por isso me agita este desejo de criar, de me tornar pelo amor aquela que propaga e perpetua as idealidades de uma estirpe favorecida pelos Céus. A minha substância poderia nutrir um germen sobre-humano. Em sonho, eu velei toda uma noite misteriosamente sobre o sono de um menino”¹⁰⁴ (D’Annunzio, 2012, p. 12-13)

A segunda voz é de Anatolia, que afirma seu sofrimento pela solidão, enquanto em seu coração existe um “desejo de criar”, trazendo seus pensamentos sobre a maternidade idealizada por Cantelmo, mas que remete a “nutrir um germe sobre-humano” e ao mesmo tempo “um menino”, duas ideias que permeiam todo o decadentismo¹⁰⁵.

Diz Violante: “Eu estou humilhada. Sentindo o peso da massa dos meus cabelos sobre a minha testa, acreditei carregar uma coroa; e os meus pensamentos sob aquele peso real eram purpúreos. [...] Os poetas viam em mim a criatura formosa, em cujas linhas visíveis estava incluído o mais alto mistério da Vida, o mistério da Beleza revelada em carne mortal após

¹⁰³ «Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire» dice Massimilla silenziosamente. [...] Mi divora un desiderio inestinguibile di donarmi tutta quanta, di appartenere ad un essere più alto e più forte, di dissolvermi nella sua volontà, di ardere come un olocausto nel fuoco della sua anima immensa. [...] Io sono colei che ascolta, ammira e tace. [...] Nella forma delle mie labbra è la figura viva e visibile della parola Amen.» (D’Annunzio, 2012, p. 11-12)

¹⁰⁴ «Io soffro» dice Anatolia «d’una virtù che dentro di me si consuma inutilmente. [...] Non ho paura di soffrire e sento su i miei pensieri e su i miei atti l’impronta dell’eternità. Per ciò mi agita questo desiderio di creare, di divenir per l’amore colei che propaga e perpetua le idealità di una stirpe favorita dai Cieli. La mia sostanza potrebbe nutrire un germe sovrumano. In sogno, io vegliai tutta una notte misteriosamente sul sonno di un fanciullo.» (D’Annunzio, 2012, p. 12-13);

¹⁰⁵ *Superuomo* de D’Annunzio e o *Fanciullo* de Giovanni Verga;

intervalos seculares, através da imperfeição de descendências inumeráveis.”¹⁰⁶ (D’Annunzio, 2012, p. 13-14)

Ao contrário é Violante, que sofre pela humilhação de passar sua vida de forma reclusa (Brugnara, 2009), sendo ela a quem a natureza deu os dotes de rainha: a sua “massa de cabelos”, na verdade, a faz sentir como se carregasse “uma coroa”, uma missão, na qual “os poetas viam [...] o mistério da Vida, o mistério da Beleza”.

Por conseguinte, as imagens ideais das princesas de Rebusa são seguidas pelo encontro de Claudio Cantelmo com cada uma delas dentro do “jardim fechado” que, segundo Gibellini (2020), representa o simbolismo, misticismo e erotismo característicos à sensibilidade decadente de toda a obra. Cantelmo ainda associa cada uma das irmãs a um elemento desse jardim:

A estátua, a flor e a água me diziam uma mesma verdade. E Violante e Massimilla e Anatolia se transfiguravam na minha mente por virtude de analogias misteriosas. “Ó belas almas” eu pensava, medindo os ritmos da sua existência visível “na vossa trindade não estará talvez a perfeição do amor humano? Vós sois a forma tríplice que fingiu o meu desejo na hora da grande harmonia.”¹⁰⁷ (D’Annunzio, 2012, p. 70)

Segundo Brugnara (2009), Anatolia é o emblema perfeito entre *eros* e *thanatos*, o desejo erótico e a atração pela morte que coexistem simultaneamente, assumindo a forma de “uma ninfa jacente”¹⁰⁸, que “mantinha no sono a cabeça inclinada em atitude de dor, pois o apoio do braço faltava à sua têmpora manchada pelo musgo”¹⁰⁹ sendo ela a estátua que permeia os sonhos de Cantelmo. A maneira diferente, Massimilla se apresenta para o narrador como o “narciso”¹¹⁰ que “florescia débil e trêmulo”¹¹¹, associando-a sempre com a flora local. Violante, porém, é aquela de “um canal interno semelhante a uma artéria rompida”¹¹² que “descia para encher o coração das fontes chorosas”¹¹³, logo, a água.

¹⁰⁶ Dice Violante: «Io sono umiliata. Sentendo su la mia fronte pesare la massa dei miei capelli, ho creduto di portare una corona; e i miei pensieri sotto quel peso regale erano purpurei. [...] I poeti vedevano in me la creatura speciosa, nelle cui linee visibili era incluso il più alto mistero della Vita, il mistero della Bellezza rivelata in carne mortale dopo intervalli secolari, a traverso l'imperfezione di discendenze innumerevoli (D’Annunzio, 2012, p. 13-14);

¹⁰⁷ La statua, il fiore e l'acqua mi dicevano una medesima verità. E Violante e Massimilla e Anatolia si trasfiguravano nella mia mente per virtù di analogie misteriose. «O belle anime» io pensava, misurando i ritmi della loro esistenza visibile «nella vostra trinità non è forse la perfezione dell'amore umano? Voi siete la forma triplice che finse il mio desiderio nell'ora della grande armonia (D’Annunzio, 2012, p. 70);

¹⁰⁸ Una ninfa giacente (D’Annunzio, 2012, p. 70);

¹⁰⁹ Teneva nel sonno la testa china in atto di pena, poichè il sostegno del braccio mancava alla sua tempia maculata dal musco (D’Annunzio, 2012, p. 70);

¹¹⁰ Giunchiglia (D’Annunzio, 2012, p. 70);

¹¹¹ Fioriva debole e tremante (D’Annunzio, 2012, p. 70);

¹¹² Un canale interno simile a una arteria rotta (D’Annunzio, 2012, p. 70);

¹¹³ Scendeva a riempire il cuore delle fontane piangenti (D’Annunzio, 2012, p. 70);

Assim, todas as três irmãs aparecem numa imagem projetada pelo protagonista que as insere diretamente no campo poético dannunziano, entretanto, em *Le vergini delle Rocce*, segundo Barisonzi (2015) é possível também falar de uma nacionalização e politização da mulher.

Todavia, a visão de uma mulher com papel ativo para a construção social não é inovação da obra dannunziana, leituras sobre a relação entre homens, mulheres e o gênero sublinharam com maior atenção o papel da família no *Risorgimento* e também nos anos pós-unificação. É importante ainda destacar que a imagem de uma mãe como figura representativa da nação se circunscreve em todo o contexto italiano, como aponta Gramsci (2023):

A Itália é verdadeiramente pensada, ao mesmo tempo, como algo abstrato e concreto (demasiadamente concreto), como a bela matrona das oleografias populares [...], como a mãe cujo “filhos são os italianos”. (Gramsci, 2023, p. 120)

D’Annunzio, em seu discurso de 5 de maio de 1915, reafirma essa imagem materna da nação quando afirma: “Italianos de toda geração e de toda confissão, nascidos da única mãe, gente nossa, sangue nosso, irmãos”¹¹⁴. Por tal motivo, podemos afirmar que a comunidade nacional italiana vem do ideal de uma única mãe e do compartilhamento do mesmo sangue, segundo D’Annunzio, mas afirmação esta que poderia ser de Claudio Cantelmo.

Além da representação da nação, Amy Boylan (2011) em seu texto “A Century of Italian War Narratives: Voices from the Sidelines”, afirma que durante o período de unificação, as mulheres eram consideradas educadoras de suas crianças e eram encorajadas a ensinar a seus filhos as obrigações de defender a nação. Essa imagem colocava a mulher em um papel passivo, como educadora da ética que a sociedade impõe a ela. De Donato (1983) afirma que esse papel dependia de virtudes como respeito, disciplina, ordem e submissão, colocando a mulher como aquela quem se abdica a favor do movimento nacionalista.

Pensando nessa imagem criada sobre a mulher, podemos retomar a fala de Anatolia que já foi apresentada neste capítulo: “Por isso me agita este desejo de criar, de me tornar pelo amor aquela que propaga e perpetua as idealidades de uma estirpe favorecida pelos Céus. A minha substância poderia nutrir um germen sobre-humano”; em que a mulher narrada por Cantelmo já se sente na posição de procriadora, além de ser aquela quem vai abdicar de seus desejos pessoais para os do outro, o coletivo.

¹¹⁴ Italiani d’ogni generazione e d’ogni confessione, nati dall’única madre, gente nostra, sangue nostro, fratelli” (Banti, 2011, p.89);

A abdicação da mulher, no campo literário, é observada por Boylan (2011) a partir de dois papéis antagônicos: o anjo e sua contraparte, a *femme fatale*. Nesta última, a figura feminina assume a função de mal sedutor, capaz de influenciar diretamente as ações do protagonista masculino. A obra que compõe nosso corpus também apresenta essas características, mas, ao mesmo tempo, antecipa um novo modelo, identificado por Boylan (2011) como a “mãe disposta ou mesmo feliz em sacrificar seus filhos pela nação que surgiu pouco antes da Primeira Guerra Mundial e nos anos fascistas”¹¹⁵. Ideia que é reforçada também na opinião de Banti (2011):

Às figuras femininas são reservados papéis de natureza diversa: de assistência, de ajuda e de apoio psicológico aos homens da nação [...] são mulheres que no seu ser mães sabem sacrificar o que de mais sagrado e precioso estrutura os seus afetos: sabem oferecer com coragem à pátria os seus maridos, os seus filhos [...] porque sabem que essa perda é a sua oferenda votiva no altar da devoção patriótica.¹¹⁶ (Banti, 2011, p. 40)

Podemos acrescentar ainda que, no período romântico, a representação da mulher, seja como jovem, seja como mãe, frequentemente se associava ao conceito de nação. Essas duas figuras, quando inseridas na narrativa de *Le vergini delle rocce*, assumem símbolos distintos, mas convergem ao contribuir ativamente para a redefinição do papel feminino sob uma perspectiva nacionalista:

A personificação da nação como mulher e mãe [...] serve não apenas para reforçar o comportamento apropriado para as mulheres na nova nação, mas também para definir os termos de filiação à nação e, principalmente, para situar a maternidade e a identidade nacional dentro de um contexto militar.¹¹⁷ (Boylan, 2011, p. 44)

A mulher em *Le vergini delle rocce* é então mãe do futuro herói, o motivo do renascimento do país, e é agente primária ao lado do companheiro masculino, como pode ser observado em “aproxima-se do seu igual”¹¹⁸, “o único herdeiro de um nome não menos antigo e não menos ilustre que o delas”¹¹⁹ e “esperavam assim um seu igual”¹²⁰. Não apenas as irmãs estão em pé de igualdade a Cantelmo por sua linhagem, mas também por seu papel ativo na

¹¹⁵ Mother willing or even happy to sacrifice her sons to the nation that emerged just prior to World War I and in the Fascist years (Banti, 2011, p.26);

¹¹⁶ Alle figure femminili si riservano compiti di natura diversa: di assistenza, di aiuto e di sostegno psicologico agli uomini della nazione [...] sono donne che nel loro essere madri fanno sacrificare quanto di più sacro e prezioso struttura i loro affetti: fanno offrire con coraggio alla patria i loro mariti, i loro figli [...] perché fanno che quella perdita è la loro offerta votiva sull'altare della devozione patriottica (Banti, 2011, p. 40);

¹¹⁷ The personification of the nation as a woman and mother [...] serve not only to reinforce appropriate behaviour for women in the new nation but actually to define the terms of membership in the nation and, importantly, to situate motherhood and national identity within a military context (Boylan, 2011, p.44);

¹¹⁸ Si avvicina al suo pari (D'Annunzio, 2012, p.9);

¹¹⁹ L'unico erede di un nome non meno antico e non meno insigne del loro (D'Annunzio, 2012, p.9);

¹²⁰ Aspettavano così un loro eguale (D'Annunzio, 2012, p.9);

mudança social. A mãe é, nesse momento, agente para a construção da nova nação, assim como a cidade de Roma¹²¹.

São os mitos de superioridade sanguínea e nobreza intelectual que formam a base da criação de uma Itália grandiosa, temática suporte em *Le vergini delle rocce*, mas também, segundo Banti (2011), de um canone nacionalista do *fin-de-siècle*:

É fundamental, na constelação mitológica nacional-patriótica, a descrição da nação como uma comunidade de parentesco e de descendência, dotada de uma sua genealogia e de uma sua específica historicidade [...] daí o recurso frequente a termos como “sangue” e “linguagem”¹²² (Banti, 2011, p. 15)

Entretanto, as três irmãs *delle rocce* não possuem uma existência independente do herói da narrativa. Todo texto é uma observação do seu ponto de vista, seu ângulo, perspectivas, mente e ideais. Consequentemente as personagens habitam num mundo fictício de Cantelmo, não sendo estas senão projeção do seu “eu”:

“Assim falam em mim as três princesas enquanto as evoco expectantes na hora irrevogável. Talvez assim, acreditando que um mensageiro da Vida se debruçasse sobre os portões do jardim fechado, cada uma reconhecia a sua virtude, emanava a sua sedução, reavivou a sua esperança, agitava o sonho que estava prestes a congelar-se. – Hora iluminada por uma grande e solene poesia, hora luzidíssima em que emergiram e esplendem do céu interior da alma todas as possibilidades!”¹²³ (D’Annunzio, 2012, p.15)

2.2.2 *Capitolo di sintesi morale*: As referências morais de Cantelmo

“Esta obra [...] é muito trabalhosa – escreve (D’Annunzio) a Hérèlle em 19 de janeiro de 1895 –. Nestes dias tive de reler e meditar quatro ou cinco diálogos de Platão, e o Simpósio de Xenofonte, para extrair algumas ideias que devem servir de fundamento para um capítulo de síntese moral”¹²⁴ (Gibellini, 2020, p. 8)

O “capítulo de síntese moral” citado por D’Annunzio em sua carta a Hérèlle, seu tradutor francês, é um monólogo de Cantelmo com si mesmo e com seus guias mestres, em que ele busca as respostas que favoreçam seus argumentos de ação e mudança. Seus maiores

¹²¹ Elaboraremos melhor essa questão no capítulo 4;

¹²² Fondamentale, nella costellazione mitologica nazional-patriottica, è la descrizione della nazione come una comunità di parentela e di discendenza, dotata di una sua genealogia e di una sua specifica storicità [...] da qui il ricorso frequente a termini come “sangue” e “linguaggio” (Banti, 2011, p. 15);

¹²³ Così parlano in me le tre principesse mentre le evoco aspettanti nell’ora irrevocabile. Forse così, credendo che un messaggero 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! (D’Annunzio, 2012, p.15);

¹²⁴ «Questa opera [...] è faticosissima – scrive (D’Annunzio) a Hérèlle il 19 gennaio 1895 –. In questi giorni ho dovuto rileggere e meditare quattro o cinque dialoghi di Platone, e il Convito di Xenophonte, per estrarne alcune idee che debbono servire di fondamento a un capitolo di sintesi morale» (Gibellini, 2020, p. 8)

mestres são Sócrates e Leonardo Da Vinci, estes que se unem e dão força para o personagem fictício Alessandro Cantelmo, o antepassado de maior grandiosidade do protagonista.

Este capítulo faz parte do **LIBRO I**. Relembramos novamente a divisão da obra em 3 partes, saltando o **PROLOGO**, indício da proximidade D’Annunzio com a obra de Dante, e sua original utilização da tripartição.

A escolha de subdividir o romance em três livros insere-se num contexto mais amplo em que este número assume uma relevância simbólica de clara imitação dantesca. O elemento ternário recorre de modo impressionante no romance: o número total de romances que deveriam compor o ciclo, [...] o nome da cidade de *Trigento*, as três flores de Massimilla [...], as três ordens da fonte do jardim Montaga, até ao uso da amada estrutura ternária em muitos períodos [...], sem esquecer que entre os títulos inicialmente propostos estavam *Le tre principesse* e *La Trinità*.¹²⁵ (Di Nino, 2021, p. 25)

Todas as partes são marcadas por números romanos e iniciadas por citações de Leonardo da Vinci que remetem ao seu *Trattato della pittura, i pensieri sulla morale e sulla scienza* (1651). Entretanto, todo o romance é vinculado a uma atmosfera leonardesca, em que D’Annunzio narrou suas personagens como pinturas de Leonardo e usou de suas citações para reescrever algumas falas.

Como por exemplo, a pergunta retórica de Anatolia: “Não seria ela, porventura, a verdadeira guardiã da habitação escura?”¹²⁶, referência a “Uma enorme graça de sombras e luzes se soma aos rostos daqueles que se sentam às portas daquelas habitações que são escuras”¹²⁷ de Da Vinci. E a descrição do retrato de Massimilla: “Ela estava sentada, com os dedos das mãos entrelaçados, segurando neles o joelho cansado”¹²⁸, retomando “sentada, com os dedos das mãos entrelaçados, segurando neles o joelho cansado”¹²⁹ também do erudito italiano.

Para Gibellini (2018), é através de Leonardo Da Vinci que Cantelmo alimenta seu desejo de renovar os valores perdidos pela civilização italiana e recuperados na época renascentista, considerada por Cantelmo superior a fase da Roma Imperial. O Renascimento é

¹²⁵ 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, [...] il nome della città di Trigento, i tre fiori di Massimilla [...], i tre ordini della fontana del giardino Montaga, fino all'uso dell'amata struttura ternaria in molti periodi [...], senza dimenticare che tra i titoli inizialmente proposti c'erano *Le tre principesse* e *La Trinità* (Di Nino, 2021, p.25)

¹²⁶ Non era ella forse la vera custode dell'abitazione oscura? (D’Annunzio, 2012, p.66)

¹²⁷ Citação de Leonardo presente no **LIBRO II**: Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure (D’Annunzio, 2012, p.47)

¹²⁸ Ella stava a sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco (D’Annunzio, 2012, p.124)

¹²⁹ Citação de Leonardo presente no **LIBRO III**: A sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco (D’Annunzio, 2012, p.118)

transformado assim em metáfora de autêntica época de beleza e, ao mesmo tempo, faz de Leonardo uma figura de moralidade heróica, é símbolo do encontro entre arte e ciência, visão similar aquela de D’Annunzio:

Um homem maravilhoso, talvez o mais alto exemplar da raça humana sobre a terra, no qual a vida se revelou completa com a plena harmonia das suas diversas potências, [...] estudando a água e buscando as leis que governam os seus movimentos, encontrou nas líquidas ondulações a linha do sorriso feminino.¹³⁰ (Di Nino, 2021, p. 31)

Da Vinci representa harmonia para D’Annunzio e, já que Cantelmo reivindicava uma nova centralidade, em que o poder deveria estar nas mãos de um verdadeiro artista do renascimento, um homem completo das artes e das ciências, o pintor representou isso. É também por meio do erudito italiano que Claudio resgata seu antepassado, Alessandro Cantelmo, que vive no seu imaginário através de uma pintura fictícia feita por Leonardo entre 1493 e 1494.

A invenção do quadro imaginário é uma detalhada *ekphrasis*¹³¹ que, segundo Gibellini (2018), é iconograficamente pouco plausível, se tratando de um retrato próximo a autoria de Lorenzo Lotto (1480 - 1556), Tiziano (1473/1490 - 1576) ou Tintoretto (1518 - 1594). As questões levantadas por Gibellini (2018) sobre a autoria da pintura, apoiam-se no “corte do efigiado, do joelho para cima, seja o aparato de emblemas e objetos simbólicos – a cabeça de górgona na empunhadura, a estatueta de Pala, a romã”¹³².

Nos parece relevante para os estudos dannunzianos traduzir a descrição deste quadro que é criação da mente do escritor italiano, relato que revela a grandiosidade estilística da obra, além de destacar os temas que são base da obra: linhagem, poder e fecundidade (aqui representada pela Romã).

Eis que ele está novamente diante de mim, sempre o mesmo e, no entanto, sempre novo! Tal corpo não é o cárcere da alma, mas o seu simulacro fiel. Todas as linhas do rosto quase imberbe são precisas e firmes como num bronze cinzelado com insistência; a pele cobre com um tom pálido e sombrio os músculos secos, acostumados decerto a se mostrar com um tremor feroz no desejo e na cólera; o nariz reto e rígido, o queixo ossudo e estreito, os lábios sinuosos mas energicamente cerrados, expressam uma vontade temerária; e o olhar é como uma bela espada, sob a sombra de uma cabeleira densa e pesada, quase arroxeadas como os cachos de uva que o sol inflama no ramo mais vivaz. Ele está de pé, visível do joelho para cima, imóvel; e,

¹³⁰ 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 (Di Nino, 2021, p. 31);

¹³¹ Ekfrasis, ou écfrese, é a descrição literária de uma obra de arte visual, como uma pintura ou escultura;

¹³² Taglio dell’effigiato, dal ginocchio in su, sia l’apparato di emblemi e oggetti simbolici – la testa di gòrgone sull’elsa, la statuetta di Pallade, il melograno (Gibellini, 2018, p.224);

no entanto, a imaginação representa-lhe num salto repentino das pernas flexíveis e fortes como os aços das balistas, que arremessarão perigosamente aquele busto elegante logo que o inimigo se mostre. “CAVE ADSVM”¹³³: bem lhe convém o antigo emblema. Vestido com uma armadura muito leve, certamente damasquinada por um artífice supremo, ele tem as mãos nuas: mãos pálidas e sensíveis, mas com algo de tirânico e quase letal em seu desenho nítido: a esquerda apoiada sobre a górgona da empunhadura, a direita contra a borda de uma mesa coberta por veludo escuro, da qual se vê apenas uma ponta. Ao lado das manoplas e do morrião, repousam sobre o veludo uma estatueta de Palas e uma romã que traz no caule também a sua folha pontiaguda e a sua flor ardente. Atrás da cabeça, através da abertura de uma janela, estende-se uma paisagem nua, terminada por uma fileira de colinas sobre as quais se eleva um cone, solitário como um pensamento soberbo. E em baixo, num pergaminho, lê-se este dístico: “FRONS VIRIDIS RAMO ANTIQVO ET FLOS IGNEVS VNO TEMPORE [PRODIGIVM] FRVCTVS ET UBER INEST”¹³⁴.¹³⁵ (D’Annunzio, 2012, p. 36)

Outra figura presente no texto, e que não é menos importante, é Sócrates. O filósofo aparece no texto através da fala exclamativa e reverenciada de Cantelmo, também resgatando sua imagem de “mestre”:

Ah, porque não revive hoje em alguma terra latina o Mestre que sabia com uma arte tão profunda e tão oculta despertar e excitar todas as energias do intelecto e da alma em quantos se aproximavam para o escutar?¹³⁶ (D’Annunzio, 2012, p. 17)

Com o esforço do narrador em unificar e estruturar sua própria personalidade, ele corrobora sua atividade através de releituras de grandes filósofos da antiguidade. Para Adriano (2018), esse é um modo de edificar sua vida de modo que essa transcenda até aderir a

¹³³ “Cuidado, estou presente”, em tradução

¹³⁴ “Fronte verde em ramo antigo e flor ardente ao mesmo tempo, um prodígio: há fruto e fecundidade”, em tradução;

¹³⁵ Eccolo ancóra dinnanzi a me, eguale sempre e pur sempre nuovo! Un tal corpo non è la carcere dell'anima ma ne è il simulacro fedele. Tutte le linee del volto quasi imberbe sono precise e ferme come in un bronzo cesellato con insistenza; la pelle ricopre d'un pallor fosco i muscoli asciutti, usi per certo a palesarsi con un tremito ferino nel desiderio e nella collera; il naso diritto e rigido, il mento ossuto e stretto, le labbra sinuose ma energicamente serrate esprimono la volontà temeraria; e lo sguardo è come una bella spada, all'ombra d'una capellatura densa e greve e quasi violetta come i grappoli d'uva che il sole affoca sul tralcio più vivace. Egli sta in piedi, visibile dal ginocchio in su, immoto; e pure l'immaginazione si rappresenta al primo attimo lo scatto repentino delle gambe flessibili e forti come gli acciari delle balestre, che scaglieranno pericolosamente quel busto elegante appena il nemico si mostri. «CAVE ADSVM»: ben gli si addice l'antica insegna. Vestito d'un'arme leggerissima, damaschinata certo da un artiere sommo, egli ha le mani ignude: mani pallide e sensitive ma pur con un non so che di tirannico e quasi di micidiale nel lor disegno netto: la sinistra appoggiata su la gòrgone dell'elsa, la destra contro lo spigolo d'un tavolo coperto di velluto cupo, del quale appare un lembo. Accanto alle manopole e al morioncello, posano sul velluto una statuetta di Pallade e una melagrana che porta sul gambo anche la sua foglia aguzza e il suo fiore ardente. Dietro il capo allontanasi per entro al vano d'una finestra una campagna spoglia terminata da una chiostra di colline su cui si eleva un còno, solo come un pensiero superbo. E in basso, su un cartiglio, leggesi questo dístico: FRONS VIRIDIS RAMO ANTIQVO ET FLOS IGNEVS VNO TEMPORE [PRODIGIVM] FRVCTVS ET UBER INEST (D’Annunzio, 2012, p.36)

¹³⁶ Ah perchè 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? (D’Annunzio, 2012, p.17);

um modelo de força, beleza e virtude. Por isso D'Annunzio se voltou aos clássicos, e assim Cantelmo é o porta voz desses pensadores.

A partir das cartas conservadas no *Fondo Gentili* da Biblioteca Nacional de Roma, é possível ter acesso às anotações de estudo, notas de leitura, citações bibliográficas e até artigos jornalísticos que foram úteis a D'Annunzio. Segundo Imbriani (2007): “um grupo de 16 cartas, contínuas e numeradas pelo autor, contém anotações de Nietzsche, Platão, Xenofonte e Sófocles”¹³⁷; referências importantíssimas para a construção narrativa de *Le vergini delle rocce*, como vemos:

Assim, o Antigo me ensinou a comemoração da morte de um modo similar à minha natureza, para que eu encontrasse um valor mais raro e um significado mais grave nas coisas próximas a mim. E me ensinou a procurar e descobrir na minha natureza as virtudes sinceras como os defeitos sinceros para dispor umas e outros segundo um desígnio premeditado, para dar a estes, com pacientes cuidados, uma aparência decorosa, e para elevar aquelas em direção à perfeição suma. E me ensinou a excluir tudo aquilo que fosse disforme à minha ideia reguladora, tudo aquilo que pudesse alterar as linhas da minha imagem, retardar ou interromper o desenvolvimento rítmico do meu pensamento. E me ensinou a reconhecer com seguro instinto aquelas almas sobre as quais exercer o benefício e o predomínio ou de quem obter alguma extraordinária revelação. E também me comunicou, por fim, a sua fé no *demônico*; o qual não era senão a potência misteriosamente significativa do Estilo não violável por ninguém e nem mesmo por ele próprio na sua pessoa jamais.¹³⁸ (D'Annunzio, 2012, p. 21)

Sócrates aqui é o mestre absoluto da autonomia e liberdade moral com relação à ótica e ações dos outros, bem como músico e árbitro da elegância estética. É o guia necessário para Cantelmo encontrar a solução de seus anseios, isto porque o filósofo tinha uma forte preocupação com a moral, procurando descobrir o que era “justo, verdadeiro e bom” (Fontes, 2001, p. 65). Ajudava as pessoas que buscavam um saber, e através de instigamentos feitos por perguntas, fazia com que a verdade surgisse. Esta técnica é chamada de “maiêutica”, cujo significado “dar à luz” é referência à mãe do filósofo que era parteira.

Cantelmo, propondo um diálogo direto com Sócrates, tem a intenção de também dar à luz as soluções de problemas que o afligem da mesquinhez da Itália contemporânea. Maria

¹³⁷ Un gruppo di 16 carte, continue e numerate dall'autore, contiene annotazioni da Nietzsche, Platone, Senofonte e Sofocle (Imbriani, 2007, p.217);

¹³⁸ Così 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 idea regolatrice, tutto ciò che potesse alterare le linee della mia immagine, 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 in fine 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. (D'Annunzio, 2012, p.21)

Teresa Imbriani (2007) em seu texto “Gabriele D’Annunzio: L’automaieutica di Claudio Cantelmo”, propõe exatamente a ideia de uma “auto-maiêutica”, Cantelmo no capítulo de síntese moral nos apresenta um verdadeiro diálogo em busca de respostas.

Para Imbriani (2007), o personagem sente a necessidade de dar forma ao seu diálogo e é por isso que D’Annunzio introduz o *demònico*, “o demônio”, uma imagem estilística que é além de um personagem, é a possibilidade de Cantelmo manter um monólogo interior. Desse pressuposto ele introduz também seu antepassado Alessandro Cantelmo, dando plasticidade ao *demònico*.

Para confortar a minha solidão, pensei então em dar uma figura corpórea àquele *demònico* em que, segundo o documento do meu primeiro mestre, eu tinha fé como no sinal infalível que me conduzia à integração da minha effigie moral. Pensei em confiar a uma boca bela e imperiosa e colorida pelo meu mesmo sangue o ofício de me repetir: – Ó tu, seja qual deves ser.¹³⁹ (D’Annunzio, 2012, p. 35)

A disciplina do filósofo grego então se apresenta na escolha de um modelo de referência que tenha o papel maiêutico feito pelo mestre. Sócrates é um homem representativo e Cantelmo está em busca disso.

Logo, é através do retrato de Alessandro que Cantelmo encontra seu modelo, pois ali os ensinamentos de Sócrates coincidem com aqueles leonardescos, e assim ele comprova seu DNA de esteta. O quadro é uma resposta em imagem visível, real, racional e concreta das perguntas do mundo exterior a Cantelmo. Assim percebemos que a realidade do personagem não depende apenas do Belo poético, mas também do seu genes:

A virtude de stirpe, aquela que na pátria de Sócrates se nomeava eugenia, revelava-se-me mais vigorosamente à medida que o rigor da minha disciplina se tornava mais feroz; e o orgulho crescia em mim juntamente com a satisfação, pois pensava que demasiadas outras almas sob a prova daquele fogo teriam revelado, mais cedo ou mais tarde, a sua essência vulgar.¹⁴⁰ (D’Annunzio, 2012, p. 22)

O exercício de Cantelmo é se reconhecer na linhagem e gerar um *superuomo* como aquele de seu antepassado, e dessa forma, Sócrates de um lado e Leonardo de outro, conduzem Cantelmo a descoberta de si e seu papel na história da nova nação italiana.

¹³⁹ Per confortare la mia solitudine, allora pensai di dare una figura corporea a quel demònico in cui, secondo il documento del mio primo maestro, io aveva fede come nell'infalibile segno che mi conduceva all'integrazione della mia effigie morale. Io pensai di commettere a una bocca bella e imperiosa e colorita dal mio medesimo sangue l'officio di ripetermi: - O tu, sii quale devi essere (D’Annunzio, 2012, p.35)

¹⁴⁰ La virtù di stirpe, quella che nella patria di Socrate nomavasi eugenéia, mi si rivelava più gagliardamente come più fiero diveniva il rigore della mia disciplina; e mi cresceva l'orgoglio insieme con la contentezza, poichè pensavo che troppe altre anime sotto la prova di quel fuoco avrebbero rivelato o prima o poi la loro essenza volgare (D’Annunzio, 2012, p. 22)

III. ENTRE A CIDADE E O HOMEM

Procuramos até aqui registrar a matriz histórica de *Le Vergini delle Rocce*. Percebemos, então, como o final do século XIX e início do século XX influenciaram profundamente as artes que serviriam de base para o decadentismo e para o próprio estilo de vida e estética adotadas por D'Annunzio.

Através de um primeiro olhar sobre o romance em análise, também pudemos notar algumas influências inegáveis à produção dannunziana: a situação pós-*risorgimentale* no território italiano e a filosofia de Nietzsche. Nossa hipótese é que estes dois pontos-chaves estejam entrelaçados, pois é a representação imagética de Cantelmo da situação econômica, política, social de Roma, que funciona como generalização de uma condição do país. Fato este que impulsiona o protagonista a realizar seus desejos imperialistas de seu *superuomo*.

Este capítulo então dedica-se a dar continuidade à análise, ao mesmo tempo em que buscaremos traçar um percurso teórico-metodológico sobre Roma, a paisagem literária e o herói *superuomo* diferenciando-o do *Übermensch*, “Além-do-homem”, de Nietzsche. Desse modo, poderemos prosseguir para o próximo capítulo, em que analisaremos a função da cidade na construção do personagem principal, Claudio Cantelmo.

3.1 O mito de Roma e seus distintos significados

A cidade de Roma, que se tornou a capital da Itália em 1871, sofreu diversas transformações desde sua fundação, criando em todos esses momentos históricos mitos ao seu entorno, como o de Rômulo e Remo¹⁴¹. Essas múltiplas mudanças sofridas pela cidade são identificadas por D'Annunzio em seus romances, poesias e crônicas jornalísticas, que sublinham uma visão mitológica da cidade e que transformam o local a partir de suas palavras.

Segundo Gomes (1999), são exatamente os artistas que desempenham papel fundamental na invenção de uma cultura da cidade, construindo um verdadeiro imaginário moderno. Opinião reforçada também por Roberta Geffer Wondrich (2003) que afirma existir na cidade um mito literário.

Por tal razão, o mito de Roma é um dos conceitos que queremos observar nesta dissertação, pois toda a função ideológica de uma cidade grandiosa, palco do Império

¹⁴¹ Mitologia romana sobre a fundação da cidade: Rômulo e Remo eram dois irmãos gêmeos, um dos quais, Rômulo, foi o fundador da cidade de Roma e seu primeiro rei.

Romano, percorre tanto o nosso livro de análise quanto o *Risorgimento* italiano, ao qual Gramsci (2023) atribui uma “missão” para a cidade, que “consistia na retomada do cosmopolitismo romano” (Gramsci, 2023, p.24).

Em relação ao “cosmopolitismo romano”, Alessandra Tarquini, em seu artigo sobre o mito de Roma na cultura e na política fascista, publicado em 2017, afirma que a cidade sempre representou uma continuidade no tempo. A Cidade Eterna, como o próprio apelido sugere, nos revela a capacidade da civilização em perdurar através dos séculos, se transformando em um atributo universal. Possui, além disso, um “destino imperial” de uma civilização que dominou quase o todo o mundo, e ao mesmo tempo, representa uma nova modernidade¹⁴².

Como foi recentemente notado por Donatello Aramini, a partir de então Roma se tornou [...] “o espaço sagrado onde se manifestaria a grandeza do espírito latino”, “uma fonte inesgotável de força e de grandeza”, [...] a inspiração viva para uma civilização capaz de se apropriar, traduzir e reapresentar no mundo o símbolo de um espírito universal.¹⁴³ (Tarquini, 2017, p. 3)

O espírito latino resgatado por Tarquini, e presente em *Le vergini delle rocce*, também aparece no artigo de Carla Brandalise de 2016, em que a estudiosa analisa algumas manifestações textuais (revistas, livros, panfletos, jornais, etc) que afirmam que a ideia de “povo latino” e “raça latina” só existe e sobrevive “em função do berço e sangue de origem, Roma, a grandiosa” (Brandalise, 2016, p. 201). A questão latina se une, segundo a estudiosa, diretamente ao fenômeno de identidade romana.

A identidade romana, por sua vez, é aquela que se reafirma dentro da ideia de nacionalismo do *Risorgimento*. Por tal motivo, Banti (2011) propõe uma divisão do discurso ideológico da unificação italiana através de três figuras que a representam: 1. a nação como família, dotada de uma genealogia e de uma pureza sanguínea; 2. a nação como comunidade de sacrifícios; 3. e a nação como comunidade sexualizada, dividida em dois gêneros que ocupam papéis definidos e distintos na nação (o homem e a mulher). Algumas outras figuras representativas vão surgindo ao longo dos tempos, como a exaltação à romanidade, matriz que estrutura o futuro ultra-nacionalismo, segundo o estudioso.

¹⁴² Roma não é observado por Tarquini (2017) por uma herança reacionária, é um mito que funciona para alcançar um novo futuro.

¹⁴³ Come è stato recentemente notato da Donatello Aramini, da allora Roma divenne [...] «lo spazio sacro dove si sarebbe manifestata la grandezza dello spirito latino», «una fonte inesauribile di forza e di grandezza», [...] l'ispirazione vivente per una civiltà capace di appropriarsi, tradurre e ripresentare nel mondo il simbolo di uno spirito universale (Tarquini, 2017, p.3);

Das três figuras propostas por Banti (2011), aquela que mais nos interessa é a questão da linhagem, que é romana, e que indica uma reprodução da comunidade através de uma “linhagem genealógica correta”¹⁴⁴ (Banti, 2011, p.46), como afirma também Claudio Cantelmo em *Le Vergini delle Rocce*. A linhagem serve para que se possa alcançar uma pureza de descendência nacional, fato de relevância nos discursos totalitários do século XX e na narração de Cantelmo.

A família; o sangue; o solo; a cultura; as emoções; a guerra; o sacrifício; a santidade da pátria. Os mesmos elementos que contribuem para formar a ideia de nação do *Risorgimento* continuam a viver nas palavras de D’Annunzio.¹⁴⁵ (Banti, 2001, p.92)

D’Annunzio então se utiliza dos mitos do *Risorgimento* para si, mas no romance de análise desta dissertação é particularmente a questão romana que pode representar essa construção. Observamos tal característica também nos discursos políticos e nacionalistas de Giuseppe Mazzini. Em 1864, por exemplo, ele afirmou que:

Roma era – e ainda é, apesar das vergonhas de hoje – o Templo da humanidade; de Roma sairá para a Europa, quando tiver de ser, a transformação religiosa que dará, pela terceira vez, unidade moral.¹⁴⁶ (Giardina; Vauchez, 2016, p. 159)

Adicionamos assim o posicionamento de Andrea Giardina e André Vauchez em seu livro “Il mito di Roma: Da Carlo Magno a Mussolini”, publicado em 2016, em que afirmam que para a concretização dos fatos do *Risorgimento*, a Itália precisava de Roma. Segundo os autores, essa necessidade se dá por conta da questão separatista que marcou o território italiano: o sentimento de regionalismo era tão forte que a história romana poderia servir como auxílio para a unificação cultural, como verdadeiro dado histórico que comprova a urgência de uma unificação:

Estes dados permitiam certamente identificar na história antiga o motivo da Itália unida sob a guia de Roma, e apresentar, portanto, o nascimento do Reino de Itália como uma reunificação, como a reparação de um erro que durou cerca de quinze séculos.¹⁴⁷ (Giardina; Vauchez, 2016, p. 168)

¹⁴⁴ Linee genealogiche corrette (Banti, 2011, p.46)

¹⁴⁵ La famiglia; il sangue; il suolo; la cultura; le emozioni; la guerra; il sacrificio; la santità della patria. Gli stessi elementi che contribuiscono a formare l’idea di nazione del Risorgimento continuano a vivere nelle parole di D’Annunzio (Banti, 2001, p.92);

¹⁴⁶ Roma era – ed è tuttavia malgrado le vergogne dell’oggi – il Tempio dell’umanità; da Roma uscirà all’Europa quando che sia la trasformazione religiosa che darà, per la terza volta, unità morale (Giardina; Vauchez, 2016, p. 168);

¹⁴⁷ Questi dati consentivano certo d’individuare nella storia antica il motivo dell’Italia unita sotto la guida di Roma, e di presentare quindi la nascita del regno d’Italia come una ri-unificazione come la riparazione di un torto durato circa quindici secoli (Giardina; Vauchez, 2016, p.168);

A base da ideologia *risorgimentale* estava na ideia que mesmo com uma Itália dividida, esta era já uma nação unida pelo sangue e pela cultura de Roma. Segundo Giardina e Vauchez (2016), a conquista de Roma colocou como irreversível o processo de unificação, e é por isso que a “questão romana”¹⁴⁸ precisava ser resolvida, era um modo de concretizar os ideais do *Risorgimento*.

Para os estudiosos, se temia que uma Itália sem Roma poderia não conseguir se afirmar como nação por muito tempo. Roma como capital era então inevitável, e como afirma Cavour em discurso de 1861, dez anos antes da capital ser romana:

A escolha da capital é determinada por grandes razões morais. É o sentimento dos povos que decide as questões a ela relativas. Ora, em Roma concorrem todas as circunstâncias históricas, intelectuais, morais, que devem determinar as condições da capital de um grande Estado. Roma é a única cidade da Itália que não possui memórias exclusivamente municipais; toda a história de Roma desde o tempo dos Césares até os dias de hoje é a história de uma cidade cuja importância se estende infinitamente para além do seu território, de uma cidade, ou seja, destinada a ser a capital de um grande Estado.¹⁴⁹ (Giardina; Vauchez, 2016, p. 173)

3.2 O espaço físico e a criação do espaço literário

Para entender a Roma narrada em *Le vergini delle rocce*, utilizaremos o conceito de paisagem literária (Jakob, 2005; Tuan, 2012), pois ao mesmo tempo em que se narra uma cidade real, baseada em um mito histórico que funda um ideal nacional, temos uma narração fictícia que cria o pano de fundo, o cenário, a estufa do personagem.

Dessa forma, estamos apresentando principalmente uma cidade construída através do olhar idealizado do protagonista, este que reflete uma visão extrema do nacionalismo, configurando-se assim como uma visão aristocrática e também literária.

É interessante notar, primeiramente, que Roma é, na literatura dannunziana, um *topos*, pois o autor a identifica, a modifica, a reelabora e a reinterpreta, ressignificando-a por seu valor de cidade. Desde *Il Piacere* até em suas crônicas jornalísticas, percebemos como a relação de D’Annunzio com Roma pode transitar entre um elevado amor à beleza e a sofrida denúncia de uma cidade em ruínas pelo processo de urbanização local.

¹⁴⁸ Ver capítulo 2

¹⁴⁹ La scelta della capitale è determinata da grandi ragioni morali. È il sentimento dei popoli quello che decide le questioni ad essa relative. Ora, in Roma concorrono tutte le circostanze storiche, intellettuali, morali, che devono determinare le condizioni della capitale di un grande Stato. Roma è la sola città d’Italia che non abbia memorie esclusivamente municipali; tutta la storia di Roma dal tempo dei Cesari al giorno d’oggi è la storia di una città la cui importanza si estende infinitamente al di là del suo territorio, di una città, cioè, destinata ad essere la capitale di un grande Stato (Giardina; Vauchez, 2016, p. 173);

Lobão (2021) em seu artigo “Gabriele D’Annunzio: cidade e ruína decadentista”, explicita essas questões através de textos dannunzianos em que percebemos como o autor culpa, por exemplo, a classe operária pela destruição dos espaços, em que através das construções fabris os monumentos tão cantados por D’Annunzio em suas obras são devastados. A estudiosa ainda afirma que o autor defendia uma Nova Roma, onde uma parcela exclusiva da sociedade a reconstruiria com elegância:

D’Annunzio, através de pseudônimos ou até mesmo sob a sua própria assinatura, convida o leitor a andar na contramão do progresso urbano; oferece um panorama a respeito de todas as coisas delicadas e raras que os artificios humanos puderam construir; toma para si, finalmente o papel público de defensor da integridade estética de Roma. (Lobão, 2021, p. 328)

Observamos exatamente essa denúncia em *Le Vergini delle Rocce*, pois Cantelmo busca uma renovação da cidade que não é apenas política, é principalmente estética-espacial. É por conta da ressignificação da cidade que a paisagem se torna essencial para o protagonista.

Em consequência desse mecanismo, Cantelmo se transforma em um *flâneur*¹⁵⁰, ele observa a cidade e, a partir de seus sentidos, a modifica, dessa forma o exterior se torna interior. Aqui podemos começar a pensar em um espaço psicológico (Brandão; Oliveira, 2019), em que entramos em um cenário delimitado por uma mente particular que cria uma atmosfera própria a partir do seu espaço íntimo.

A partir das sensações e impressões do sujeito que narra, o espaço é marcado por experiências individuais diretamente relacionadas à consciência do narrador. É um local que se relaciona com a memória, a cultura e a tradição, estas que são coletivas, mas são também parte do indivíduo:

O coletivo que sonha ignora a história. Para ele, os acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e sempre novo. Com efeito, a sensação do mais novo, do mais moderno, é tanto uma forma onírica dos acontecimentos quanto o eterno retorno do sempre igual. A percepção do espaço que corresponde a esta percepção do tempo é a transparência da interpretação e superposição do mundo do *flâneur*. (Benjamin, 2006, p. 588 *apud* Seligmann-Silva, 2020, p. 39)

Sobre o espaço e a paisagem literária, são muitos os estudos que conversam entre si. Pensando na paisagem como criação individual feita a partir das experiências do eu, pensamos nas pesquisas feitas por Tuan (2012), Jakob (2005), Brandão e Oliveira (2020), entre outros.

¹⁵⁰ Figura literária que representa um arquétipo da experiência moderna, o *flâneur* observa a cidade, vaga por ela observando as pessoas refletindo sobre as experiências (Biondillo, 2014)

Iniciando com Yi-Fu Tuan (2012), percebemos que quando apresenta seu conceito de Topofilia, ele se questiona como o estilo de vida, a economia e o próprio ambiente físico podem afetar as atitudes e os valores ambientais. A partir de tal afirmação, quais seriam os laços entre o ambiente e a visão de mundo do eu.

Desse modo, o estudioso apresenta dois pontos chaves para a nossa leitura de *Le Vergini delle Rocce*: o primeiro ponto é a percepção, ou seja, a resposta dos sentidos aos estímulos no observador; a segunda questão é a atitude, a postura tomada a partir dos estímulos criados nas percepções, ou seja, a experiência. Em nossa leitura, Cantelmo percebe a cidade e é estimulado a sair dela para seu projeto de ação, o filho que pode reconstruir as glórias.

Tuan (2012), seguindo seu pensamento apresentado, ainda afirma que a visão do mundo é a experiência contextualizada, ela é parte pessoal e, em grande parte, social. São esses aspectos que fazem da Topofilia o elo afetivo entre a pessoa e o ambiente físico em que ela se encontra. Logo, podemos resumir como uma conexão entre as pessoas e o mundo ao seu redor a partir das percepções do ambiente, que são consequências de suas atitudes e visão de mundo.

Essas são questões cruciais, pois são várias as maneiras com que as pessoas percebem e avaliam seu mundo, duas pessoas não veem a mesma realidade, principalmente por conta dos sentidos, em que a exploração do espaço pode ser cada vez mais dirigida por valores culturais e individuais. Dessa maneira, o senso de lugar é construído de forma multidimensional, compreendendo as crenças e a relação entre o eu e o espaço, os sentidos e as atitudes a partir dos estímulos.

Assim, podemos entender que a paisagem se relaciona com o ponto de vista do indivíduo, se tornando o produto de uma experiência individual, sensorial que possibilita a reelaboração do eu. Collot (2015) esclarece que o espaço real não é a paisagem, esta é, na realidade, o ponto de vista do sujeito. Logo, a realidade é tão interior quanto exterior, tão subjetiva quanto objetiva. É um fenômeno em constante alteração de acordo com o ponto de vista observado, “cada sujeito reinterpreta em função não somente do que ele vê, mas do que ele sente, experimenta e imagina” (Collot, 2015, p. 19).

Pensando desse modo, também entenderíamos a questão do apego ao lugar, em que cada indivíduo se sentiria próximo por estar habituado a ele. São aspectos reais correlacionados ao lugar, pessoas, traços físicos e aspectos culturais. Cantelmo, em nosso livro de análise, possui um apego pela cidade descrita não apenas por suas convicções

pessoais, mas também pelas questões culturais que envolvem o espaço real. É dessa experiência que nós temos a atitude do personagem.

Ainda a esse respeito, Gaston Bachelard (2022), em sua “A poética do espaço”, observa o lugar físico como zona propícia ao devaneio poético, exatamente pelas influências internas e externas já aqui observadas. Entretanto, o devaneio, para o estudioso, só é possível em espaços que transmitem segurança e tranquilidade, tornando possível uma transcendência poética.

Tal fato explicaria a saída de Cantelmo de Roma, um espaço em transformação não seria factível para a sua reelaboração, a ida até Rebusa, um espaço que funciona como um verdadeiro sonho, o *locus amoenus*, faz com que Cantelmo alcance seus objetivos ideológicos para a concretização do *superuomo*.

Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que frequentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas deleites poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências. O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa. (Bachelard, 2022, p. 186)

De tal maneira que a relação entre a paisagem e o sujeito não se encontra apenas numa relação visual, faz-se necessária a troca contínua entre o sujeito e a paisagem. O devaneio para que o espaço seja ressignificado.

Falar de paisagem implica sempre uma consciência da paisagem em si, ou seja, a experiência da paisagem por parte de um sujeito, que serve de base constitutiva do fenômeno que observa.¹⁵¹ (Jakob, 2005, p. 9)

Em consonância com os autores já apresentados, Jakob (2005) também afirma que a paisagem é construída através da forma com que o sujeito se relaciona com o seu entorno. Entretanto, para ele, a experiência da paisagem é a experiência do próprio sujeito somado ao ponto histórico.

Segundo o estudioso, a paisagem é produto de um tornar-se histórico, resultado de um complexo desenvolvimento de tempo e espaço. Logo, época e cultura se misturam com o sujeito para que seja apresentada a sua própria paisagem. Para o autor, é em razão dessas questões que não podemos falar de uma paisagem pura, pois o sujeito com suas ideias e representações exprime seus próprios símbolos dentro dos espaços, transferindo seus ideais, valores e modelos.

¹⁵¹ Parlare di paesaggio implica sempre una coscienza del paesaggio stesso, vale a dire l'esperienza del paesaggio da parte di un soggetto, che funge da base costitutiva del fenomeno che osserva (Jakob, 2005, p.9);

Não podemos negar a reconstrução do tempo histórico como base da paisagem, principalmente porque, para o estudioso, a paisagem não é apenas espaço estético, é espaço indispensável para uma relação com o externo, para a construção de um espaço novo, singular, original:

A gênese da paisagem implica, portanto, a crise de uma ordem “natural”, adequada, ingênua e imediatamente dada, que pode, aliás, ser em si mesma extremamente complexa e múltipla. O momento de crise, o despertar do sujeito, que agora se reconhece na sua experiência espacial como separado do mundo, determina ao mesmo tempo a sua liberdade e remete para a necessidade de constituir uma nova ordem. Isso exige sobretudo, em relação ao contacto com o exterior, à experiência do mundo, um novo ordenamento da natureza, que já não é dada na sua imediatez mítica e normatizada e que nem sequer pode mais ser concebida unicamente em termos de utilidade.¹⁵² (Jakob, 2005, p. 31)

Assim, ele define a paisagem como união do espaço com um sujeito em movimento em uma época histórica, em que há uma simbiose entre poesia, pintura e experiência de vida. O espaço é então um produto constituído de corpo humano, habitado pelo homem que observa o mundo como um “corpo ereto”.

O espaço percebido é o egocentrismo do indivíduo que narra e o verbaliza, é o espaço vivido pelo homem, lugar de interação entre o indivíduo e seu grupo (Jakob, 2005). A paisagem, por sua vez, sofre um processo de humanização que Jakob (2005) intitula de “paisagem da alma”.

A paisagem é o lugar do passado, da história, da cultura e da tradição, da paz e da liberdade, da felicidade e do amor, da quietude dos campos, da solidão e do repouso da pressa da vida quotidiana e do ruído da cidade.¹⁵³ (Jakob, 2005, p. 31)

Desse modo, a paisagem é parte do mundo que o próprio sujeito cria, do seu ver e da sua consciência, é o mundo que o observa e como ele o compreende. Uma realidade que, segundo o estudioso, é percebida através de contrários: “o belo e o feio, o pitoresco e o sublime, o terrível e o ameno”¹⁵⁴. É a mesma relação que Cantelmo imagina existir entre Roma e Rebusa, são os contrários necessários para a ressignificação de seu devaneio.

¹⁵² La genesi del paesaggio implica dunque la crisi di un ordine “naturale”, adeguato, ingenuo e immediatamente dato, che può del resto risultare in sé estremamente complesso e molteplice. Il momento di crisi, il ridestarsi del soggetto, che ora si conosce nella sua esperienza spaziale come separato dal mondo, ne determina al contempo la libertà e rinvia alla necessità di costituire un nuovo ordine. Ciò richiede soprattutto, in relazione al rapporto con l'esterno, all'esperienza del mondo, un nuovo ordinamento della natura, che non è più data nella sua immediatezza mitica e normata e che non può neppure più essere concepita soltanto in termini di utilità (Jakob, 2005, p.31);

¹⁵³ Il paesaggio è il luogo del passato, della storia, della cultura e della tradizione, della pace e della libertà, della felicità e dell'amore, della quiete dei campi, della solitudine e del riposo dalla fretta della vita quotidiana e dal rumore della città (JAKOB, 2005, p. 31);

¹⁵⁴ Il bello e il brutto, il pitoresco e il sublime, il terribile e l'amen (Jakob, 2005, p.42);

Jakob (2005) explica que é uma relação já existente na cultura romana, exatamente pelos processos históricos e transformações que a cidade real passou, onde tudo é processo cultural. Como observa Gomes (1999, p. 22), “há mais de uma cidade na cidade, há uma complexidade multicultural”¹⁵⁵, a cidade se torna teatro, onde relatos e vozes criam sempre uma nova identidade, ideia similar aquela apresentada por Jakob (2005).

A natureza da cidade funciona como cenário de um indivíduo que passeia e se move por uma espaço que é já esteticamente construído através de história e cada indivíduo o observará de seu modo. Para Jakob (2005), é essa relação que cria um mito romano que vai ser atribuído pela antiguidade e por uma procura histórica, indiciando um claro significado ideológico por ser metáfora de documentação histórica.

Assim, ler a cidade através de uma escrita literária é, para Gomes (1999), entender não apenas aspectos físico-geográficos, ou seja, a paisagem urbana, mas também a cartografia simbólica, logo, o imaginário, a história e principalmente a memória. A cidade é resultado de uma leitura, de uma construção do sujeito, e também do mito cultural, histórico que circunda a obra, pois “a cidade que é olhada nos olha de volta” (Seligmann-Silva, 2020, p.31)

Por tais razões vale ressaltar que todos os autores concordam que não é apenas a visão que influencia no sentir da cidade, é uma perspectiva de cinco sentidos humanos (visão, audição, olfato, tato e paladar), considerando o ambiente como um meio multissensorial. Experimentamos a cidade através dos sentidos que podem ativar uma memória afetiva e revisitar o nosso interior, não somente a vemos, mas a sentimos e a vivenciamos.

A compreensão dos sentidos é resultado de todo o contexto social e cultural, logo, as atividades sensoriais do sujeito também são fruto da sociedade. É um processo de comunicação, fluxo e movimento, da dinâmica com o outro. A cidade desse modo possui sons, cheiros e estes também informam seu sentir.

O sujeito percebe o outro e reconhece o meio em que habita. Os sentidos permitem que o indivíduo sinta a cidade, perceba-a e seja influenciado por ela, da mesma forma que os sujeitos também alteram a cidade utilizando o corpo como suporte e mídia. As comunicações entre o indivíduo e a cidade são recíprocas. (Neves; Sobral, 2019, p. 55)

Em suma, a paisagem urbana é construída por si mesma, a relação do homem com ela é individual, e a paisagem literária é a interseção de todas essas matrizes. O sujeito então vive a cidade através dos cinco sentidos e constrói para si e para a cidade um universo único simbólico do sentir. Assim podemos entender a cidade como o corpo humano já proposto por

¹⁵⁵ Ideia também presente no conceito de “cidade porosa” de Walter Benjamin (2006);

Jakob (2005), porque ela tem seus sentidos e se organiza culturalmente como um espaço físico e social, construindo no eu uma forma única de ressignificação constante.

Dessa maneira, pudemos perceber como a construção da paisagem literária é feita através do indivíduo e da sua relação com o espaço real que, por sua vez, é construído por matrizes históricas e por seu próprio sentir:

As cidades são um conjunto de muitas coisas: de memória, de desejos, de sinais de uma linguagem e que são lugares de troca, uma troca de humanidade e de testemunhos, além de coisas e pessoas.¹⁵⁶ (Wondrich, 2003, p. 14)

Aqui concluímos de antemão a representatividade de Roma na narrativa, pois é cidade de memória, de trocas, de testemunhos e de pessoas, mas não apenas de um indivíduo, mas de um coletivo que está lutando para a sua unificação.

3.3 *Übermensch* e o *superuomo* dannunziano: proximidades e distâncias

O herói dannunziano em *Le Vergini delle Rocce* é construído como consequência de seu sentir a cidade, que por sua vez funciona como catalisadora das ideologias e mitos históricos que carrega em si. Este herói, que possui desejos nacionalistas, é o que críticos e estudiosos de D'Annunzio chamam de *superuomo*, muito confundido com o conceito de *übermensch* do filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

A confusão que se dá entre os termos, como observaremos mais adiante, acontece por alguns motivos, dentre eles se destaca a tradução dos dois termos em “super-homem”, e o momento e a influência histórica que esses dois personagens, seja no campo literário seja naquele filosófico, ocupam na Europa daquele período. Neste ponto da dissertação, então, pretendemos diferenciar os dois conceitos, entendendo suas semelhanças, mas principalmente suas diferenças.

O “Além-do-homem”, tradução do alemão de *übermensch*, é um conceito introduzido de forma mais marcante em “Assim falou Zaratustra” de 1883, obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, que nasceu em uma pequena vila da Alemanha, Röcken.

Já nos seus anos universitários, se formou em Teologia, que na época compreendia conhecimentos de línguas clássicas, arqueologia, crítica histórica, história da filosofia, da literatura e da arte antiga.

¹⁵⁶ Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni di un linguaggio e che sono luoghi di scambio, uno scambio di umanità e di testimonianze, oltre che di cose e persone (Wondrich, 2003, p.14);

É através de suas experiências pessoais e acadêmicas que em 1872 o filósofo publica seu primeiro livro, registrando a dualidade entre os impulsos apolíneo e dionisíaco. “O nascimento da tragédia”, leitura crucial para Gabriele D’Annunzio¹⁵⁷, marca a influência do filósofo no século XX para além de seu país. É a partir da primeira obra de Nietzsche que iniciamos a compreender seu momento filosófico e sua atuação na cultura europeia do entre séculos.

Como observamos, Nietzsche está num projeto de observação de todos os valores e crítica à moral tradicional herdada do cristianismo, sendo influenciado diretamente pela sua reação ao pessimismo do filósofo Arthur Schopenhauer (1788 - 1860) e à filosofia iluminista. Temas estes que podem ser observados em seus textos “Aurora” de 1881 e “Humano, Demasiado Humano” de 1878. É, porém, em seu livro de 1883, “Assim Falou Zaratustra”, que a figura do *übermensch* ganha força através de outros dois ideais: o “eterno retorno” e a “morte de Deus”, já apresentados anteriormente em “A Gaia Ciência” de 1882.

Focalizando no “Além-do-homem”, percebemos uma figura em que seu ideal é a superação do homem momentâneo, rompendo com suas heranças, criando para si novos valores de vida. Representa a superação do niilismo¹⁵⁸, em que o homem busca sentido em um novo mundo, vivendo de forma que este aceite reviver a própria vida¹⁵⁹. Ele é a expressão máxima da vontade de poder, um ser livre das restrições impostas pelas tradições religiosas, sociais e políticas (Giacoia, 2022). A “morte de Deus” e a “vontade de poder” então estão correlacionadas, e apenas o “Além-do-homem” pode aceitar o mundo depois da morte de Deus e dizer sim a vida que se repete eternamente, um valor sobre si mesmo.

O percurso para a realização deste homem se inicia com a observação de Nietzsche sob o homem moderno, afirmando-o como um ser fragmentado, consequência da contradição entre suas aspirações e seus valores. No homem moderno convivem a necessidade de sobrevivência e o anseio de satisfação artística (Giacoia, 2022).

Ainda de acordo com Oswaldo Giacoia (2022), “Assim falou Zaratustra” é o resultado de uma postura de autorreflexão e autocrítica, sendo uma disciplina penosa do espírito para se desfazer criticamente de ideais e se comprometer com si. Ideia que já estava presente em

¹⁵⁷ Ver capítulo 1;

¹⁵⁸ Niilismo é um processo de corrupção do homem, processo de decadência em que se nega a vida como ela é, acreditando num paraíso, numa vida perfeita, uma utopia;

¹⁵⁹ Tema que é melhor desenvolvido no conceito de “Eterno Retorno”, ideia filosófica que representa um desafio ético, considerando que o universo e todos os eventos nele se repetem eternamente em um ciclo infinito. Nietzsche busca essa ferramenta para explorar a aceitação da vida e seus desafios, fazendo-nos refletir sobre escolhas e ações.

“Humano, demasiado humano”, que anunciava previamente a figura de um homem que é o início de um além da própria humanidade:

Eis por que o espírito livre¹⁶⁰ odeia todos os hábitos e regras, tudo o que é duradouro e definitivo, eis por que sempre torna a romper, dolorosamente, a rede em torno de si; embora sofra, em consequência disso, feridas inúmeras, pequenas e grandes – pois esses fios ele tem que arrancar de si mesmo, de seu corpo, de sua alma. Ele tem que aprender a amar, ali onde até então odiava, e inversamente. (Nietzsche, 2022, p. 209)

Desse modo, surge um paradoxo, pois para ser efetivamente ele mesmo, é necessário tornar-se o que é, ou seja, deve passar por uma autossuperação, tema importante para a crítica nietzschiana que está em consonância com as produções dannunzianas.

Em direção a autossuperação do homem, sua redenção no Além-do-Homem, capaz de transformar o “foi” num paradoxal “assim eu o quis”. A tragédia consiste, nessa sua nova versão, em fazer da própria vida uma obra de arte, a viver todos e cada um de seus instantes *sub specie aeternitatis*, como se cada momento vivido devesse ser esculpido e desejado por nós de modo que não nos arrependermos de querer também sua repetição por toda eternidade. (Giacioia, 2022, p. 55)

Como bem observa Giacioia (2022) na citação acima, o homem não é um ponto final, mas um estágio de transição, precisando sempre se superar, se ligando automaticamente com a sua redenção, em que se liberta dos antigos valores. O “Além-do-homem” é este símbolo de superação. Superação esta que só poderia acontecer a partir da aceitação da vida como ela realmente é, justificando o uso da expressão em latim, *sub specie aeternitatis*, ou seja, a ideia de viver como se tudo fosse eterno, um verdadeiro convite para contemplar a eternidade.

Logo, podemos dizer que a realização plena do homem acontece apenas quando este consegue afirmar sua vida, seja ela passada ou presente, desejando-a e vivendo-a como uma obra de arte¹⁶¹, estética da vida que inclui sofrimento e alegria, como a tragédia grega propaga. Zaratustra faz parte então de um fundamental pensamento nietzschiano, porque este representa metaforicamente um percurso de libertação e de afirmação da vida para a transformação do homem. Na filosofia de Nietzsche percebemos então que o “Além-do-homem” não é um ser superior ou diferente do homem comum, mas sim um homem renovado, renascido, desperto para seus ideais (Giacioia, 2022).

Por outro lado, observamos o *superuomo*. Aqui boa parte da crítica dannunziana concorda que em D’Annunzio já existia um ideal nietzschiano e a descoberta do pensamento

¹⁶⁰ O “espírito livre”, como afirma Nietzsche (2022, p.143), é “aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função, ou com base nas opiniões que predominam em seu tempo. Ele é a exceção, os espíritos cativos são a regra”;

¹⁶¹ “Viver como uma obra de arte” aqui significa dar forma e significado à própria vida.

do filósofo ofereceu ao poeta um caminho para às suas produções artísticas. Entretanto, é importante destacar que o autor italiano caminhou por conta própria a partir de observações que ele fazia de vários mitos e culturas estrangeiras, não apenas da filosofia de Nietzsche.

A relação de D'Annunzio com o outro sempre foi de ressignificação, como já tivemos oportunidade de observar nos primeiros capítulos desta dissertação. É desse modo que o italiano também remodela os conceitos de Nietzsche, do qual apenas leu textos em publicações e periódicos franceses. Numa época em que Nietzsche ainda não havia sido traduzido para o italiano¹⁶², foi D'Annunzio quem o apresentou ao público de seu território quando publicou seu artigo *La bestia elettiva* de 1892, no jornal *Il Mattino*.

Nietzsche, entretanto, é apresentado com novas vestes, pois na leitura de D'Annunzio, ele “diminui o pensamento nietzschiano tanto no plano formal quanto no plano de conteúdo para torná-lo coerente com a sua visão estetizante, elitista e heróica da vida.”¹⁶³ (Piredda, 2013, p.89). Salinari (1960) ainda aponta na interpretação dannunziana uma falta de relação filosófica, é uma visão voltada para a tragédia, a questões comportamentais da moral, uma concepção aristocrática, e principalmente uma exasperação pelo individualismo.

Battaglia (1993) vai em consonância aos pontos evidenciados acima e afirma que D'Annunzio faz uma leitura pessoal e ideologicamente orientada, criando uma interpretação mais política que filosófica. Então, D'Annunzio modifica Nietzsche, sua imagem e seus conceitos: como a dor pela potência que é ânsia pela ação, e a mesma potência tem caráter ideológico. Sobre o “espírito livre”, como mais um exemplo, D'Annunzio o assume como figura de nobreza:

A essência do nobre é a soberania interior. Ele é o homem livre, mais forte do que as coisas, convicto de que a personalidade supera em valor todos os atributos acessórios. Ele é uma força que governa, uma liberdade que se afirma e se regula sobre o tipo da dignidade. Ele tem o olho infalível quando olha para dentro de si mesmo. E nesta autocracia da consciência é o principal sinal do novo aristocrata.¹⁶⁴ (Battaglia, 1993, p. 104)

Dessa forma, segundo Battaglia (1993), o *superuomo* nada tem daquele proposto por Nietzsche em seu *übermensch*, seus traços essenciais se perdem na construção de D'Annunzio que evidencia essa mudança na figura de Claudio Cantelmo.

¹⁶² A primeira tradução de uma obra completa de Nietzsche para o italiano é de 1898, *Al di là del bene e del male*, “Além do bem e do mal”

¹⁶³ Diminuisce il pensiero nietzschiano sia sul piano formale, sia sul piano contenutistico per renderlo coerente alla sua visione estetizzante, elitaria ed eroica della vita (Piredda, 2013, p.89);

¹⁶⁴ L'essenza del nobile è la sovranità interiore. 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 governa, una libertà che si 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 principale segno dell'aristocrazia nuovo (Battaglia, 1993, p.104);

É importante ressaltar que o romance anteriormente publicado por D'Annunzio, *Il Trionfo della Morte*, é o prelúdio do *superuomo*, mas, como afirma Cimini (2016), em Giorgio Aurispa, protagonista da obra anterior, faltam os adjetivos necessários para a concretização do conceito, como “a soberania de si mesmo, a vontade pronta para enfrentar a ação segundo valores essencialmente anticristãos e antidemocráticos”¹⁶⁵ (Cimini, 2016, p.42).

Podemos observar que de Nietzsche, então, D'Annunzio valoriza o espírito antiburguês e antipopular, em relação à uma ética aristocrática¹⁶⁶ que ambicionava traduzir-se imediatamente num programa político. Além disso, também podemos perceber a questão da “ação” e do “agir”:

A diferença substancial entre estes dois modelos reside fundamentalmente no valor diverso atribuído ao agir e à ação: para Nietzsche, esta última é fundada no conhecimento de si mesmo, o único dever que o homem tem enquanto tal; para D'Annunzio, é fundada na aparência bela pela aparência bela, ou seja, na estetização da experiência e da existência.¹⁶⁷ (Piredda, 2013, p. 73)

Podemos ainda dizer que D'Annunzio não apresenta apenas um *superuomo*, mas sim um *superuomo-esteta* (Piredda, 2012), pois o sistema político-nacionalista que visa guiar uma massa se encontra diretamente com um homem que quer dominar a sociedade através do Belo. A arte é considerada como a maior forma de expressão do homem, a qual todos os outros valores, incluindo a moral, estão subordinados. O esteticismo é um instrumento de domínio da própria realidade, é manifestação de superioridade do homem.

Exatamente pela presença do Belo e da matriz estética tão forte no conceito do *superuomo* que alguns críticos, como aponta Cimini (2016), afirmam que o protagonista de *Le vergini delle rocce* surge quase como uma reedição de Andrea Spirelli, o protagonista de *Il piacere*. A diferença entre os personagens estaria no olhar nietzschiano que está presente no quinto romance. Logo, Cantelmo é um esteta como Spirelli, quer construir sua personalidade e existência como uma obra de arte, mas, como observado, ele não é apenas esta figura decadente.

¹⁶⁵ La sovranità di se stesso, la volontà pronta ad affrontare l'azione secondo dei valori essenzialmente anticristiani e antidemocratici (Cimini, 2016, p. 42);

¹⁶⁶ Nietzsche também almeja o advento de uma nova aristocracia, mas o significado que atribui a esta em “Além do Bem e do Mal” (1886), “A Genealogia da Moral” (1887) e “A Vontade de Poder” (1901) não está ligada à ideia da moral dos nobres, o filósofo se baseia em uma crítica geral da moral fundada em esquemas metafísicos transcendentais (Piredda, 2013).

¹⁶⁷ La differenza sostanziale tra questi due modelli si trova fondamentalmente nel diverso valore attribuito all'agire e all'azione: per Nietzsche quest'ultima è fondata sulla conoscenza di se stessi, unico dovere che l'uomo ha in quanto tale; per D'Annunzio è fondata sull'apparenza bella per l'apparenza bella, vale a dire sull'estetizzazione dell'esperienza e dell'esistenza (Piredda, 2013, p.73);

Assim, devido aos motivos já citados, em 1993, Battaglia afirmava que *Le vergini delle rocce* é o romance com maior apelo do *superuomo* de D'Annunzio, resgatando afirmação anterior de Salinari (1960), que apontava ser esta obra um manifesto político e ideológico do *superuomo* em forma de romance. Tal afirmativa ocorre porque é exatamente nesta obra que todas as características essenciais do *superuomo*, história e arte, se entrelaçam com a natureza.

O panismo já era tema caro a D'Annunzio, mas a versão naturalista do *superuomo*, remodelada através de uma releitura do darwinismo, se direciona à evolução humana¹⁶⁸, trabalhando temas como “linhagem” e “raça”, ligados diretamente a uma missão de potência da recente nação italiana (Battaglia, 1993). Claudio Cantelmo se coloca como a figura que recupera a “raça latina” por sua potência genealógica, criando um culto do seu “eu”.

Já a sua dimensão criativa coloca, enfim, a imagem de um homem superior que se confunde como um gênio. É o artista que vive além das regras, com a intenção de fazer de sua vida uma obra de arte, assim como tentou Andrea Spirelli em *Il piacere*.

Por fim, podemos observar a questão histórica com a identificação do personagem com personalidades reais, “homens do destino”, como Cantelmo afirma. A admiração do protagonista pelos personagens do Renascimento, como Da Vinci e Cesare Borgia, transformam o Renascimento em uma metáfora de autêntica época de beleza, contrastando com a estreiteza da Itália contemporânea, fato que confirma ideia já apresentada por nós no capítulo anterior.

O *superuomo* assume traços característicos ligados aos temas de uma tradição cultural-política, com a ideia de missão relacionada diretamente ao legado de Roma e ao mito do *Risorgimento*. A queda desses mitos que acompanharam todo o processo histórico da unificação poderiam, para Cimini (2016), ajudar na relação da negação do presente, na necessidade de valores reacionários, e no surgimento de soluções irracionais, como a criação de um “super-homem”, determinando então o prestígio de uma cultura latina conservadora.

Exatamente por tal razão, para Cimini (2016), a atitude de D'Annunzio é considerada como fruto de uma elaboração da experiência histórica da geração da unificação italiana, pois Cantelmo, a partir de uma base evolutiva e justificando suas ações através de seu poder histórico, procura criar o *superuomo* que levará a “raça latina” à pureza. Ele quem conduzirá

¹⁶⁸ As releituras do conceito do “Além-do-homem” conjugam a temática da “vontade de poder” diretamente ao conceito de evolução de Darwin. O *superuomo* passa então a ser visto como “naturalmente” produto de uma seleção e de uma educação vinda de sua linhagem;

Roma à sua maior potência, se afastando de uma época que “a vida pública não é senão um espetáculo miserável de baixeza e de desonra”¹⁶⁹ (D’Annunzio, 2012, p.22).

O *superuomo* dannunziano parece ter uma matriz histórica que remete ao contexto sociocultural do final do *ottocento* e aparece estreitamente ligado à difusão da filosofia nietzschiana.¹⁷⁰ (Cimini, 2016, p. 37)

Assim, percebemos que a mitologia político-patriótica da força, do “renascimento latino”, que se desenrola em uma mistura de biologismo, esteticismo, elitismo e nacionalismo, em que a sacralização do passado glorioso de Roma, do seu Império e do Renascimento, se une ao projeto de cura e renovação da moderna civilização europeia da decadência (Adriano, 2018).

Observa-se então a ação de um mito que mascara a angústia das incertezas de seu tempo, se realizando através do decadentismo. Por pertencer ao movimento literário, como afirma Cimini (2016), o *superuomo* dannunziano é sobretudo, uma figura da literatura, e como tal deve ser considerado.

¹⁶⁹ La vita pubblica non è se non uno spettacolo miserabile di bassezza e di disonore (D’Annunzio, 2012, p. 22);

¹⁷⁰ Il superomismo dannunziano sembra avere una matrice storica che rimanda al contesto socio-culturale di fine Ottocento ed appare strettamente legato alla diffusione della filosofia nicciana (Cimini, 2016, p. 37).

IV. UMA ROMA PARA CANTELMO

No decorrer desta investigação, é possível identificar no nosso trajeto de leitura do romance *Le Vergini delle Rocce* elementos que configuram o cenário histórico, político e estético do final do século XIX e início do século XX, época na qual D'Annunzio produziu esta obra. Dessa leitura fica claro como o decadentismo, associado ao mito do escritor excêntrico construído pelo próprio autor italiano, fornece as bases para a formação de uma obra que mescla projeto literário com projeto de vida política¹⁷¹ e estética

Em um segundo momento, percebemos como o romance de nosso corpus pode ser entendido como uma expressão do pós-*Risorgimento* italiano, período marcado por tensões políticas, sociais e culturais, temas que atravessaram o imaginário literário da época. Já em nosso terceiro capítulo, construímos o percurso teórico-metodológico com teorias que orientam esta análise. Temas como o mito de Roma, a noção de paisagem literária e a figura do *superuomo* dannunziano foram categorias centrais para que chegássemos ao nosso capítulo final.

Neste último capítulo, propomos articular os elementos já apresentados a partir da leitura da obra¹⁷², investigando de que maneira o espaço é construído literariamente para sustentar o projeto de grandiosidade nacionalista de Claudio Cantelmo em seu *superuomo*.

Pressupomos de antemão que a cidade não se configura apenas como cenário, mas como um símbolo que nos permite compreender tanto a recusa da modernidade quanto a formulação de um novo ideal de nação. A análise, portanto, buscará demonstrar como o espaço de Roma em *Le vergini delle rocce* se transforma em elemento decisivo para o entendimento da dimensão estética e política do romance, nos revelando a relação entre ambiente e personagem.

4.1 Roma e a sua dessacralização

O contexto do *Risorgimento* italiano, bem como as suas consequências para o cenário artístico da Itália já foram temas estudados, embora de uma forma não tão aprofundada, em fases anteriores desta dissertação. A personalidade de D'Annunzio também foi analisada para

¹⁷¹ Um ano após a publicação de *Le vergini delle rocce*, em 1897, Gabriele D'Annunzio é eleito deputado da *destra storica* (“direita histórica”), mas já em 1900 passou para as fileiras da *estrema sinistra storica* (“extrema esquerda histórica”), justificando-se com a famosa afirmação: *vado verso la vita* (em tradução, “Vou em direção à vida”);

¹⁷² Apesar de estarmos trabalhando com a narrativa completa, nos interessa particularmente o cenário de Roma que está presente em maior parte no **LIBRO I** do romance, pois é quando o protagonista ainda vive na cidade e se sente motivado a sair dela para que realize seus desejos do *superuomo*;

que pudéssemos enquadrá-lo em um período histórico-social conturbado. Percebemos também que a sua *persona* e sua posição ideológica indicam um ânimo amplamente difundido entre os intelectuais do final do século XIX e início do século XX, em que os artistas se sentiam profundamente inquietos diante das transformações da sociedade. Desse modo, podemos apontar como a análise de *Le Vergini delle Rocce* se mostra efetiva para o entendimento dos ideais políticos, sociais e estéticos da época.

Para uma análise mais eficaz, observaremos a cidade de Roma, pois esta funciona como cenário do protagonista da obra. É no início do texto, no **LIBRO I**, que Cantelmo inicia a sua narração sobre a situação daquele momento histórico de Roma, criticando-a exatamente pela ascensão da classe burguesa que substituiu a aristocracia, da qual o personagem faz parte e atribui uma aura de sacralidade tão simbólica quanto a da própria cidade. Consequentemente, a nova classe no poder não poderia, para Cantelmo, conduzir à Itália as grandezas sonhadas durante o período do *Risorgimento*, pois a burguesia não representava o Belo, mas sim a ganância.

Desse modo, a descrição da cidade reproduz os ecos de grandiosidade almejados pelo protagonista, aqueles que refletem o mito de uma cidade potente do Império Romano e, também, de uma Roma sede da Igreja Católica. Igualmente admira seus edifícios, igrejas, vilas e palácios que refletem de modo concreto a imagem do passado, transformando a cidade em símbolo de unificação de um território que foi por muitos anos dividido em regiões, não sendo considerado uma nação. Desse modo, toda a imagem da cidade a encaminha para uma superioridade que vai segundo os desejos e ideais de Cantelmo.

Entretanto, o sentimento predominante no personagem é exatamente o contrário do esperado. É o desgosto diante de uma cidade cuja grandeza histórica sobrevive apenas nos monumentos, progressivamente ameaçados pela modernização e pelo avanço urbanístico da nova nação. A Roma de Cantelmo representa a demolição da beleza, a ascensão da burguesia e a desilusão das promessas de unidade nacional que foram desenvolvidas durante o processo *risorgimentale*.

Inserido na Roma Umbertina (1878 - 1900), período de intensa transformação urbana¹⁷³, o personagem vive em um símbolo de uma nova Roma, tanto por uma ordem social, quanto econômica e paisagística:

Era o tempo em que mais turva fervilhava a operosidade dos destruidores e dos construtores no solo de Roma. Juntamente com nuvens de poeira propagava-se uma espécie de loucura do lucro, como um turbilhão maligno,

¹⁷³ Por exemplo, é neste período em que ocorre a edificação da *piazza Vittorio*, a maior praça da cidade e, em torno dela, o surgimento do bairro *Esquilino*;

agarrando não apenas os homens servis, os familiares da cal e do tijolo, mas também os mais retraídos herdeiros dos morgadios papais, que, até então, haviam olhado com desprezo os intrusos das janelas dos palácios de travertino inabaláveis sob a crosta dos séculos. As magníficas estirpes – fundadas, renovadas, reforçadas com o nepotismo e com as guerras partidárias – rebaixavam-se uma a uma, escorregavam no novo lodo, afundavam-se nele, desapareciam. As riquezas ilustres, acumuladas por séculos de feliz rapina e de fausto mecenático, estavam expostas aos riscos da Bolsa.¹⁷⁴ (D’Annunzio, 2012, p. 43)

Como podemos observar na citação acima, a narrativa dannunziana evidencia o período de intensa urbanização de Roma e a transformação da cidade em um espaço de degradação moral e estética. O romance retrata a “loucura do lucro” que corrompe não apenas os trabalhadores servis e os operários, mas também os herdeiros das antigas famílias aristocráticas, antes respeitadas, agora sucumbindo à nova ordem materialista.

A cidade torna-se, assim, palco de uma nova barbárie, em que a especulação imobiliária e o enriquecimento fácil substituem a grandeza histórica, e os novos ricos surgem como os donos da cidade, ostentando uma riqueza sem virtude.

Assim, ainda observando a cidade e sendo afetado por ela, Cantelmo continua:

Os loureiros e os roseirais da Villa Sciarra, por tão longa sequência de noites louvados pelos rouxinóis, tombavam cortados ou permaneciam humilhados entre os portões dos pequenos jardins contíguos às vivendas dos merceeiros. Os gigantescos ciprestes *ludovisii*, aqueles da Aurora, aqueles mesmos que um dia haviam espalhado a solenidade do seu antigo mistério sobre a cabeça olímpica de Goethe, jaziam derrubados (permanecem sempre na minha memória como os meus olhos os viram numa tarde de novembro) derrubados e alinhados um ao lado do outro, com todas as raízes descobertas que fumegavam em direção ao céu empalidecido, com todas as negras raízes descobertas que pareciam ainda manter prisioneiro dentro da enorme trama o fantasma de uma vida extremamente potente. E ao redor, sobre os relvados senhoriais onde na primavera anterior as violetas tinham aparecido pela última vez mais numerosas que os fios de erva, branquejavam poças de cal, avermelhavam-se pilhas de tijolos, rangiam rodas de carros carregados de pedras, alternavam-se os chamados dos mestres-de-obras e os gritos roucos dos carreteiros, crescia rapidamente a obra brutal que devia ocupar os

¹⁷⁴ Originalmente esta citação é do dia 7 de junho de 1893, em que D’Annunzio publica no jornal *La Tribuna* o comentário que posteriormente será reproduzido integralmente dentro de *Le vergini delle rocce*:

Era il tempo in cui più torbida ferveva l’operosità dei distruttori e dei costruttori sul suolo di Roma. Insieme con nuvoli di polvere si propagava una specie di follia del lucro, come un turbine maligno, afferrando non soltanto gli uomini servili, i famigliari della calce e del mattone, ma ben anche i più schivi eredi dei majorascati papali, che avevano, fin allora guardato con dispregio gli intrusi dalle finestre dei palazzi di travertino incrollabili sotto la crosta dei secoli. Le magnifiche stirpi - fondate, rinnovellate, rafforzate col nepotismo e con le guerre di parte - si abbassavano a una a una, sdruciolavano nella nuova melma, vi s’affondavano, scomparivano. Le ricchezze illustri, accumulate da secoli di felice rapina e di fasto mecenatico, erano esposte ai rischi della Borsa. (D’Annunzio, 2012, p.43)

lugares já por tanta idade sacros à Beleza e ao Sonho.¹⁷⁵ (D'Annunzio, 2012, p. 44)

Cantelmo é atingido pelo cenário observado, por aquilo que seus olhos já viram, mas também se contamina pelas cores do céu, pelas sensações da primavera, os cheiros das violetas, os sons dos carros que carregam pedras, e os gritos dos cocheiros que transitavam pela cidade, ocupando o espaço sagrado.

Percebemos também como o personagem acusa com enorme violência a cidade que rapidamente perde sua beleza, sua fama antiga e heróica, para se tornar um centro de negócios, especulações, espetáculo de arquitetura moderna e exemplo vulgar da democracia burguesa:

Parecia que soprava sobre Roma um vento de barbárie e ameaçava arrancar-lhe aquela radiante coroa de villas gentílicas a que nada é comparável no mundo das memórias e da poesia. Até mesmo sobre os buxos da *Villa Albani*, que pareciam imortais como as cariátides e as hermas, pendia a ameaça dos bárbaros. O contágio propagava-se por toda parte, rapidamente. No contraste incessante dos negócios, na fúria feroz dos apetites e das paixões, no exercício desordenado e exclusivo das atividades úteis, todo o senso de decoro era perdido, todo o respeito pelo Passado era deposto. A luta pelo ganho era combatida com um encarniçamento implacável, sem qualquer freio. O picão, a colher de pedreiro e a má-fé eram as armas. E, de uma semana para a outra, com uma rapidez quase quimérica, erguiam-se sobre os alicerces cheios de escombros as gaiolas enormes e vazias, crivadas de buracos retangulares, encimadas por cornijas postíças, incrustadas de estuques vergonhosos. Uma espécie de imenso tumor esbranquiçado sobressai do flanco da velha Urbe e lhe absorvia a vida.¹⁷⁶ (D'Annunzio, 2012, p.44-45)

¹⁷⁵ I lauri e i roseti della Villa Sciarra, per così lungo ordine di notti lodati dagli usignuoli, cadevano recisi o rimanevano umiliati fra i cancelli dei piccoli giardini contigui alle villette dei droghieri. I giganteschi cipressi ludovisii, quelli dell'Aurora, quelli medesimi i quali un giorno avevano sparsa la solennità del loro antico mistero sul capo olimpico del Goethe, giacevano atterrati (mi stanno sempre nella memoria come i miei occhi li videro in un pomeriggio di novembre) atterrati e allineati l'uno accanto all'altro, con tutte le radici scoperte che fumigavano verso il cielo impallidito, con tutte le negre radici scoperte che parevano tenere ancor prigionie entro l'enorme intrico il fantasma di una vita oltra possente. E d'intorno, 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 (D'Annunzio, 2012, p.44)

¹⁷⁶ Sembrava che soffiassse su Roma un vento di barbarie 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 bussi 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. Nel contrasto incessante degli affari, nella furia feroce degli appetiti e delle passioni, nell'esercizio disordinato ed esclusivo delle attività utili, ogni senso di decoro era smarrito, ogni rispetto del Passato era deposto. La lotta per il guadagno era combattuta con un accanimento implacabile, senza alcun freno. Il piccone, la cazzuola e la mala fede erano le armi. E, da una settimana all'altra, con una rapidità quasi chimerica, sorgevano su le fondamenta riempite di macerie le gabbie enormi e vacue, crivellate di buchi rettangolari, sormontate da cornicioni posticci, incrostate di stucchi obbrobriosi. Una specie d'immenso tumore biancastro sporgeva dal fianco della vecchia Urbe e ne assorbiva la vita (D'Annunzio, 2012, p.44-45);

Roma é apresentada como uma cidade ameaçada por um “vento da barbárie”, uma força que compromete tanto a herança monumental quanto os símbolos culturais da cidade. A descrição das vilas, como a *Villa Albani*, que pareciam imortais, evidencia a tensão entre a memória histórica e a modernidade em destruição¹⁷⁷.

Ainda é enfatizado durante a narração o caráter quase violento do processo de urbanização, em que cada obra surge sobre ruínas, sem respeito pelo passado, transformando o crescimento urbano em símbolo da decadência moral e estética. A metáfora do “tumor esbranquiçado” reforça a ideia de que a cidade não apenas sofre uma alteração física, mas tem sua vitalidade cultural e simbólica apagadas, convertendo o espaço urbano em um reflexo da crise da civilização.

Depois, dia após dia, nos crepúsculos – quando os bandos brigões de operários se dispersaram pelas tabernas da *Via Salaria* e da *Via Nomentana* – pelos caminhos principescos da *Villa Borghese* viam-se aparecer em carruagens lucidíssimas os novos eleitos da fortuna, a quem nem o cabeleireiro nem o alfaiate nem o sapateiro tinham conseguido tirar a marca ignóbil; viam-se passar e repassar ao trote sonoro dos cavalos baios e dos pretos, reconhecíveis pela inépcia insolente das suas poses, pelo embaraço das suas mãos rapaces e escondidas em luvas demasiado largas ou demasiado apertadas. E pareciam dizer: “Nós somos os novos senhores de Roma. Inclinaí-vos!”¹⁷⁸ (D’Annunzio, 2012, p. 45)

Cantelmo observa a impossibilidade dos novos ricos ascenderem na sociedade, pois mesmo se vestindo, se embelezando e se adaptando à grandeza da cidade, eles ainda eram originariamente “ignóbeis”. O personagem então evidencia a contraposição entre o passado histórico de Roma e o presente que dialoga com os novos ricos: é impossível tornar grandioso aquilo que nunca foi de valor.

Assim, o processo de urbanização que enriquece engenheiros, arquitetos e construtores, converte-se, aos olhos de Cantelmo, em um sintoma de degradação. Cada canteiro de obras passa a significar não apenas a destruição material da antiga Roma, mas

¹⁷⁷ A relação de D’Annunzio com as vilas romanas também podem ser observadas em seu texto *Elegie Romane* (1892) que tem ambientação em vilas, já que essas são espaços de encontros de amor, e nos seus artigos jornalísticos, no qual apontava a destruição desses espaços tão característicos da cidade; uma das vilas de maior destaque nos textos do autor é a *Villa Ludovisi*, a qual atribuía uma aura sagrada que foi corrompida na sua destruição. Percebemos como D’Annunzio colocou partes de seus escritos jornalísticos dentro de suas obras, principalmente aqueles sobre a especulação imobiliária e a febre da construção que apagou as belezas das ruas romanas;

¹⁷⁸ Poi di giorno in giorno, su i tramonti - quando le torme rissose degli operai si sparpagliavano per le osterie della via Salaria e della via Nomentana - giù per i viali principeschi della Villa Borghese si vedevano apparire in carrozze lucidissime i nuovi eletti della fortuna, a cui nè il parrucchiere nè il sarto nè il calzolaio avevan potuto togliere l'impronta ignobile; si vedevano passare e ripassare al trotto sonoro dei bai e dei morelli, riconoscibili alla goffaggine insolente delle loro pose, all'impaccio delle loro mani rapaci e nascoste in guanti troppo larghi o troppo stretti. E parevano dire: «Noi siamo i nuovi padroni di Roma. Inchinatevi!» (D’Annunzio, 2012, p.45)

também o apagamento de sua memória simbólica, comprometendo a continuidade entre o passado glorioso e o presente nacional.

Diante desse cenário, o personagem afirma a supremacia da Beleza como única possibilidade de salvação, vinculando-a à ressurreição das virtudes da “raça latina”. Nesse sentido, sua postura o coloca em oposição direta à realidade contemporânea, marcada pela ascensão da democracia e pela ausência de valores históricos e heróicos, considerados incompatíveis com a nova sociedade.

Muito longe, na verdade, parecia o dia; pois a arrogância das plebes não era tão grande quanto a vileza daqueles que a toleram ou a secundaram. Vivendo em Roma, eu era testemunha das mais ignominiosas violações e dos mais obscenos conúbios que jamais desonraram um lugar sagrado. Como no interior de uma floresta infame, os malfeitores reuniam-se dentro do círculo fatal da cidade divina, onde parecia que não poderia ressurgir novamente entre os desmedidos fantasmas do império, senão alguma magnífica dominação armada de um pensamento mais fulgurante do que todas as memórias. Como um refluxo de esgotos, a onda das baixas cobiças invadia as praças e os triviais, sempre mais pútrida e mais inchada, sem que jamais a atravessasse a chama de uma ambição perversa mas titânica, sem que jamais irrompem nela ao menos o lampejo de um belo delito. A cúpula solitária na sua distância transtiberina, habitada por uma alma senil mas firme na consciência dos seus propósitos, era ainda o sinal máximo, contraposta a outra morada inutilmente excelsa onde um rei de estirpe guerreira dava exemplo admirável de paciência, cumprindo o ofício humilde e enjoativo que lhe foi atribuído por decreto feito pela plebe.¹⁷⁹ (D’Annunzio, 2012, p. 22-23)

Roma aqui é símbolo da degeneração moral, transformada em um “refluxo de esgotos”, imagem violenta que traduz o sentimento e o desespero de Cantelmo diante do mundo moderno em que está inserido. Ele ainda critica quem permite a ascensão da plebe, quem observa tolerando as mudanças que ocorriam. Assim, continua com sua visão elitista e de esteta, na qual apenas uma minoria consciente, chamada de “cúpula solitária”, resiste às mudanças com dignidade a partir da arte.

Uma noite de setembro, naquela acrópole quirinal guardada pelos Tindáridas gêmeos, enquanto uma multidão compacta comemorava com uivos bestiais uma conquista da qual não conhecia a imensidão assustadora (Roma era

¹⁷⁹ Assai lontano, in verità, appariva il giorno; poichè l'arroganza delle plebi non era tanto grande quanto la viltà di coloro che la tolleravano o la secondavano. Vivendo in Roma, io era testimone delle più ignominiose violazioni e dei più osceni connubii che mai abbiano disonorato un luogo sacro. Come nel chiuso d'una foresta infame, i malfattori si adunavano entro la cerchia fatale della città divina dove pareva non potesse novellamente levarsi tra gli smisurati fantasmi d'imperio se non una qualche magnifica dominazione armata d'un pensiero più fulgido di tutte le memorie. Come un rigurgito di cloache l'onda delle basse cupidigie invadeva le piazze e i trivii, sempre più putrida e più gonfia, senza che mai l'attraversasse la fiamma di un'ambizione perversa ma titanica, senza che mai vi scoppiasse almeno il lampo d'un bel delito. La cupola solitaria nella sua lontananza transtiberina, abitata da un'anima senile ma ferma nella consapevolezza de' suoi scopi, era pur sempre il massimo segno, contrapposta a un'altra dimora inutilmente eccelsa dove un re di stirpe guerriera dava esempio mirabile di pazienza adempiendo l'ufficio umile e stucchevole assegnatogli per decreto fatto dalla plebe. (D’Annunzio, 2012, p.22-23);

terrível como uma cratera, sob uma muda conflagração de nuvens), eu pensei: “Que sonho poderiam exaltar no grande coração de um Rei estes incêndios do céu latino! Um sonho tal que sob o seu peso os cavalos gigantes de Praxíteles se curvavam como festucas.... Ah, quem saberá um dia abraçar e fecundar a Mãe com o seu pensamento extremamente poderoso? Só a ela – ao seu ventre de pedra que foi durante séculos a almofada da Morte – só a ela é dado gerar tanta vida que o mundo se impregne dela uma outra vez.”¹⁸⁰ (D’Annunzio, 2012, p. 23)

Cantelmo continua suas observações a partir da Cidade Eterna, cuja imagem desempenhou papel central no processo *risorgimentale*. É precisamente a partir desse espaço emblemático que se projeta a possibilidade de um renascimento, mesmo sendo representada como símbolo da decadência da nação em boa parte da narrativa.

Isto ocorre pois, mesmo descrita como este cenário degradante, Roma permanece a “Mãe”¹⁸¹ das nações e, por essa razão, guarda em si a potência de regenerar a civilização ocidental. Assim, ainda que os “novos bárbaros”¹⁸², como os designa Cantelmo, vagueiam entre as ruínas desfigurando a antiga beleza da cidade, é desse mesmo solo corrompido que pode renascer a nação.

Era preciso imolar e depois lançar nos fundamentos da *terza Roma* os homens chamados libertadores e, seguindo o antigo uso funeral, também colocar a seus pés, a seus flancos e entre suas mãos libertadoras as coisas que eles amaram e tiveram mais familiares, e arrancar e arrastar dos cumes das montanhas os mais pesados blocos de granito para fechar em eterno as sepulturas profundas. Mas jamais se viram na terra vidas mais tenazes e mais pestíferas! Primeiramente, portanto, caro pai, em Roma eu aprendi isto: – O navio dos Mil partiu de Quarto só para obter que a arte do escambo fosse protegida pelo Estado. – Contudo, entre o alarido dos traficantes, pude escutar a voz misteriosa e remota que persiste ali em todas as pedras como nas conchas marinhas; e com o espetáculo sublime do Agro pude consolar-me de todo desgosto.¹⁸³ (D’Annunzio, 2012, p. 149-150)

¹⁸⁰ Una sera di settembre, su quell'acropoli quirina custodita dai Tindaridi gemelli, mentre una folla compatta commemorava con urli bestiali una conquista di cui non conosceva l'immensità spaventosa (Roma era terribile come un cratere, sotto una muta conflagrazione di nubi), io pensai: «Qual sogno potrebbero esaltare nel gran cuore d'un Re questi incendi del cielo latino! Tale che sotto il suo peso i cavalli giganteschi di Prassitele si piegerebbero come festuche.... Ah chi saprà mai abbracciare e fecondare la Madre col suo pensiero oltre possente? A lei sola - al suo grembo di sasso che fu nei secoli l'origliere della Morte - a lei sola è dato generar tanta vita che se ne impregni il mondo un'altra volta.» (D’Annunzio, 2012, p.23);

¹⁸¹ É importante relembrarmos o capítulo 2 e o capítulo 3 em que mostramos algumas imagens da cidade de Roma como a mãe das nações e dos italianos, imagens que foram construídas através das artes e que a remetem como uma figura feminina, guerreira e não pacífica, além de ativa na memória (que também é heróica) da história do território;

¹⁸² A Roma do final do *Ottocento* é centro de novos ricos: burgueses, parlamentares e empregados ministeriais; todos insensíveis ao passado, segundo Cantelmo;

¹⁸³ Bisognava immolare e poi gittar nei fondamenti della terza Roma gli uomini chiamati liberatori e, seguendo l'antico uso funerale, anche porre ai piedi loro e ai fianchi loro e tra le loro mani liberatrici le cose che essi amarono ed ebbero più familiari, e divellere e trascinar dai vertici delle montagne i più gravi massi di granito per chiudere in eterno le sepolture profonde. Ma non mai si videro in terra vite più tenaci e più pestifere! Primieramente dunque, caro padre, in Roma ho appreso questo: - Il naviglio dei Mille salpò da Quarto sol per ottenere che l'arte del baratto fosse protetta dallo Stato. - Pur tuttavia, tra lo schiamazzo dei trafficanti, ho potuto

Cantelmo nos leva até o período *risorgimentale* quando se refere a *Terza Roma*¹⁸⁴ de Mazzini, aos libertadores da nação e, ainda aos *Mille*¹⁸⁵. Observa a unificação com grande pesar e vê em Roma o caminho para a sua própria salvação, é seu refúgio, seu *locus amoenus* que, posteriormente, vem a se transformar em *locus terribilis* exatamente pela anexação do território ao novo Estado.

Observamos então um processo de dessacralização dos arredores da cidade na narrativa, esta que era destinada a manter um cordão de defesa do seu patrimônio histórico-cultural. Por causa da não efetivação da defesa do patrimônio, o desespero do personagem o faz retornar a Dante e recordar as suas palavras afirmativas sobre a unidade e a singularidade de Roma.

Retomamos a citação inicial da nossa introdução, pois esta nos serve para definir o caráter singular do protagonista Cantelmo que se distingue da massa ao voltar continuamente a ideia de grandiosidade de Roma e de sua linhagem, talvez única possibilidade de ressignificar a fase da beleza e da superioridade da Cidade Eterna:

Ah, pai, quem poderá jamais desesperar-se do destino do Mundo enquanto Roma estiver sob os céus? Quando a penso e a adoro, não a consigo ver senão no ato em que foi representada na medalha de Nerva: com o leme nas mãos. Quando a penso e a adoro, não posso especificar sua virtude senão com a palavra de Dante: “em cada geração de coisas, aquela é ótima que é principalmente Uma”. E seu princípio de unidade, como já foi, deverá ainda ser agregador, ordenante e conservador de tudo o que é bom e maleável à ordem, no Mundo. As similitudes dantescas dos torrões de terra e das chamas bem lhe convêm, podendo os primeiros ser concebidos como formando uma base única e as segundas como reunidas em um só e mesmo ápice. Creio firmemente que a maior soma de dominação futura será precisamente aquela que terá em Roma a sua base e o seu ápice; pois eu, Latino, glorio-me de ter posto como princípio da minha fé a verdade mística enunciada pelo Poeta: “Não há dúvida de que a Natureza tenha disposto no mundo um lugar apto ao império universal; e este é Roma”. Agora, por qual misterioso concurso de sangues, de qual vasta experiência de culturas, em

intendere la voce misteriosa e remota che persiste quivi in tutti i sassi come nei nicchi marini; e allo spettacolo sublime dell'Agro ho potuto consolarmi d'ogni disgusto. (D'Annunzio, 2012, p.149-150);

¹⁸⁴ Os termos *Prima Roma*, *Seconda Roma* e *Terza Roma* refletem a grandiosidade histórica da Itália, mas principalmente de Roma e do Império Romano. Quando nos referimos à “Primeira Roma”, estamos falando sobre Roma, a primeira capital do Império Romano. A “Segunda Roma” é a cidade de Constantinopla. A “Terceira Roma” é uma expressão que descreve a ideia de uma cidade, estado ou país europeu como sucessor do legado do Império Romano. Ideia esta que foi promovida por Mazzini durante os anos de unificação;

¹⁸⁵ Recordamos a Expedição dos Mil, que foi um dos episódios cruciais do Risorgimento. Ocorreu entre 1860 e 1861, quando mil voluntários, liderados por Giuseppe Garibaldi, partiram com destino à Sicília, que fazia parte do Reino das Duas Sicílias. Ver capítulo 2;

qual propício acordo de circunstâncias surgirá o novo Rei de Roma?¹⁸⁶
(D'Annunzio, 2012, p. 149-150)

Importante destacar que o retorno ao Império e a construção de uma *Terza Roma* não anulam a consciência crítica de Cantelmo diante da sociedade imperial romana. Para o personagem, entretanto, o final do século XIX corresponde a um momento de corrupção e decadência que se manifesta no plano estético, em contraposição ao Império Romano. A problemática central apontada por Cantelmo reside na ausência de senso de beleza da era moderna, em que Roma sofre intensas transformações urbanas que, aos olhos do esteta, representam o sacrifício da harmonia e da grandeza em nome da especulação imobiliária e da corrupção.

Nessa perspectiva, Roma não é apenas a capital de uma nação, mas o centro espiritual e político de uma civilização renovada. A questão final, sobre o “novo Rei de Roma” que encarna esse destino, reforça a expectativa e a dimensão profética do discurso de Cantelmo, em que ruína e redenção se unem no mito da Cidade Eterna ao lado da sua projeção estética do Belo.

Como consequência, podemos afirmar que a paisagem de Roma é apresentada como ativo participante do discurso ideológico e estético de Cantelmo. A cidade não é neutra, cada ruína, cada vila, cada árvore derrubada ou preservada funciona como símbolo da decadência ou da continuidade da grandeza da civilização romana. Os canteiros de obras e a expansão urbana são percebidos como sinais da degradação moral e estética, enquanto marcos históricos e monumentos antigos lembram a capacidade regeneradora de Roma.

Assim, a cidade torna-se um instrumento narrativo capaz de materializar a tensão entre o passado glorioso e o presente corrupto, reforçando o ideal de uma *Terza Roma*. A paisagem, ao ser cuidadosamente observada e interpretada pelo protagonista, contribui para evidenciar seu projeto: a necessidade de ruptura e reconstrução, a reafirmação da supremacia da Beleza e a ressurreição das virtudes da “raça latina”.

¹⁸⁶ Ah, padre, chi potrà mai disperare delle sorti del Mondo finchè Roma sia sotto i cieli? Quando io la penso e l'adoro, non so vederla se non nell'atto in cui ella fu effigiata su la medaglia di Nerva: col timone fra le mani. Quando io la penso e l'adoro, non so specificare la sua virtù se non con la parola di Dante: "in ogni generazione di cose, quella è ottima che è massime Una". E il suo principio di unità, come già fu, dovrà ancor essere adunatore ordinatore e conservatore di tutto ciò che è buono e pieghevole all'ordine, nel Mondo. Le similitudini dantesche delle glebe e delle fiamme ben le si convengono, potendosi le prime concepire come formanti una base unica e le seconde come riunite in un solo e medesimo apice. Fermamente credo che la più gran somma di dominazione futura sarà appunto quella che avrà in Roma la sua base e il suo apice; poichè io Latino mi glorio d'aver posto a principio della mia fede la verità mistica enunciata dal Poeta: «Non è dubbio che la Natura abbia disposto nel mondo un luogo atto all'universale imperio; e questo è Roma». Ora, per qual misterioso concorso di sangui, da qual vasta esperienza di culture, in qual propizio accordo di circostanze sorgerà il nuovo Re di Roma? (D'Annunzio, 2012, p.149-150);

4.2 Cantelmo e a preservação da grandeza de Roma

Desde o capítulo anterior, percebemos como a cidade literária tem função crucial dentro da narrativa, seja para ambientar a época, costumes e economias de uma paisagem (Tuan, 2012), seja como escopo de espaço psicológico (Brandão; Oliveira, 2020) que vem a servir como contexto essencial para que o personagem seja estimulado e propague suas ideias (Eagleton, 2013). Contudo, *Le Vergini delle Rocce* nos permite identificar épocas de decadência desta cidade, levando nosso protagonista a buscar caminhos mais ativos na superação dessa condição de decadência.

Dessa forma, observamos que a cidade, bem como sua imagem literária, é um tecido complexo de pessoas, testemunhas e construções e, por esse motivo, impulsiona os personagens à ação, já que o espaço é favorável a estes mecanismos. Consequentemente, ler a cidade nos permite entender a comunicação presente no espaço e, por isso, é *topos* literário.

Em *Le Vergini delle Rocce*, entretanto, precisamos analisar as interferências sociológicas, filosóficas e estruturais que fazem parte da interpretação de Claudio Cantelmo do espaço na obra literária, já que ele é narrador-personagem. Não podemos então nos restringir apenas à análise da vida interior, mas envolver também a vida social e todas as relações com o espaço que o protagonista mantém com a natureza e a história local.

Recordamos Collot (2015), que afirma que cada sujeito reinterpreta o espaço não apenas por sua visão, mas por seus sentidos, suas experiências e ilusões. Em consonância com o estudioso, Jakob (2005) esclarece que a paisagem é também união do espaço com um sujeito em movimento em uma época histórica. Por essa razão, exatamente por estarmos trabalhando com a cidade de Roma, uma cidade porosa (Benjamin, 2006), entendemos como os processos históricos e transformações que a cidade passou se relacionam também com a narrativa.

Logo, a Roma de Cantelmo é o espaço que assemelha-se à realidade cotidiana, o que configura maior verossimilhança à história e ao ponto de vista do próprio protagonista, que além de criar um *superuomo*, sonha que este filho transforme a cidade fictícia, que é a realidade de Gabriele D'Annunzio, como *caput mundi*, ou seja, a capital do mundo, não apenas da nova nação italiana.

Aqui tudo está morto, mas tudo pode reviver subitamente num espírito que tenha uma desmedida e um calor suficientes para realizar o prodígio. Como imaginar a grandeza e a terribilidade de uma tal ressurreição? Aquele que pudesse contê-la na sua consciência parecia a si mesmo e aos outros

invadido por uma força misteriosa e incalculável, muito maior do que aquela que assaltava a Pítia antiga.¹⁸⁷ (D'Annunzio, 2012, p. 26)

Além do ideal de *superuomo*, Cantelmo insere-se também em uma experiência histórica marcada pelo desejo de renascimento (Cimini, 2016). Ao recorrer a termos como “raça”, “linhagem” e “descendência”, ele converte a experiência histórica da cidade em um privilégio extraordinário e singular, cuja reconstrução do espaço só poderia ser concebida por alguém dotado de tantas vidas e visões quanto ele.

Dessa forma, como observado na citação anterior, é retomando a sacerdotisa de Apolo, Pítia, que, no Oráculo de Delfos, entrava em transe para receber as profecias e respostas dos deuses, Cantelmo se coloca como o visionário da ressurreição da grandeza de Roma. Neste momento é um espaço decadente, sem vida, mas com enorme possibilidade de renascimento, como veremos adiante.

– Pois bem – ele dizia, voltando-se para mim, acendendo-se na sua fé, enquanto a bela barba cândida lhe dava quase uma semelhança profética – pois bem, Claudio, quando um Rei cai como caiu Francisco de Bourbon em Gaeta, como mártir e como herói, não é possível que Deus não o reerga e não lhe restitua o reino. Escuta a minha palavra, filho de Massenzio Cantelmo, e não a esqueças. O Rei das Duas Sicílias terminará os seus dias em glória no seu trono legítimo. E me conceda Deus que isto se cumpra antes que eu feche os olhos! Eis o meu único voto.¹⁸⁸ (D'Annunzio, 2012, p. 83)

O trecho em questão inaugura a construção de um Rei singular, ligado à retomada de uma grandeza idealizada. A fala parte do príncipe Montaga, pai das virgens que participaram da eleição mental de Cantelmo para a futura “mãe da Itália”. É por meio do comentário desse aristocrata decadente que se delineia a figura heroica do Rei, compreendido como a fusão entre fé, genealogia e política.

A passagem sugere que história e legitimidade não se limitam a fatos objetivos, mas carregam uma dimensão simbólica. Além disso, evidencia-se a tensão entre memória histórica e projeção idealizadora de um futuro, reforçando o projeto de Cantelmo de reconstruir a ordem a partir da virtude e da beleza, em diálogo não apenas com o espaço, mas também com figuras históricas.

¹⁸⁷ Qui tutto è morto, ma tutto può rivivere all'improvviso in uno spirito che abbia una dismisura e un calore bastevoli a compiere il prodigio. Come immaginare la grandezza e la terribilità d'una tal resurrezione? Colui il quale potesse contenerla nella sua coscienza parrebbe a sè medesimo e agli altri invasato da una forza misteriosa e incalcolabile, assai maggiore di quella che assaliva la Pitia antica. (D'Annunzio, 2012, p.26);

¹⁸⁸ - Ebbene - egli diceva, rivolto a me, accendendosi nella sua fede, mentre la bella barba candida gli dava quasi una sembianza profetica - ebbene, Claudio, quando un Re cade come cadde Francesco di Borbone a Gaeta, da martire e da eroe, non è possibile che Iddio non lo risollevi e non gli restituisca il regno. Ascolta la mia parola, figlio di Massenzio Cantelmo, e non dimenticarla. Il Re delle Due Sicilie finirà i suoi giorni in gloria sul suo trono legittimo. E mi conceda Iddio che questo si compia prima ch'io chiuda gli occhi! Ecco l'unico mio voto. (D'Annunzio, 2012, p.83)

Nas partes seguintes da obra, Cantelmo continua elaborando a sua figura como aquela responsável pela realização de seu projeto, pois é a partir de sua própria família que ele traça suas origens aristocráticas consoante ao antigo modelo da Roma Imperial. O personagem, entretanto, não busca apenas a sua linhagem, mas os seus conhecimentos acumulados com o passar das gerações:

Se a minha vontade pudesse, por meio de eleições e de exclusões, extrair uma nova e decorosa obra dos elementos que a vida tinha acumulado em mim mesmo.¹⁸⁹ (D'Annunzio, 2012, p. 16)

Percebemos então como o conhecimento é observado como acúmulo de uma linhagem privilegiada. Tema que Cantelmo continua evidenciando em todo o **LIBRO I**, como argumentação para os seus ideais. Assim, destacamos mais um momento em que a referência ao seu privilégio sanguíneo é motivação para a realização de seu projeto, pois ele é o escolhido:

Cheio de tal ensinamento e solitário, eu me pus à obra com a esperança de conseguir determinar por um contorno preciso e forte aquela effigie de mim cuja atualidade tantas causas remotas haviam concorrido, operando desde tempo imemorial através de uma infinita série de gerações. A virtude de estirpe, aquela que na pátria de Sócrates se nomeava eugenia, se revela em mim vigorosamente à medida que o rigor da minha disciplina se tornava mais feroz.¹⁹⁰ (D'Annunzio, 2012, p. 21-22)

Não apenas orgulhoso de suas origens, como observamos acima, mas também apoiando-se no conceito de “eugenia”¹⁹¹, compreendida no período de D'Annunzio apenas como a ciência da hereditariedade, Cantelmo projeta em si mesmo a soma de infinitas gerações, destacando a virtude de suas ascendências.

É através do antigo, somado aos seus conhecimentos, que será possível retomar seu passado, este que não possui apenas função de memória, mas é matéria simbólica que, alinhado à visão de mundo do protagonista, serve como fundamento para a retomada de uma grandeza perdida.

¹⁸⁹ Se la mia volontà potesse per via di elezioni e di esclusioni trarre una sua nuova e decorosa opera dagli elementi che la vita aveva in me medesimo accumulati. (D'Annunzio, 2012, p.16);

¹⁹⁰ Pieno di tale ammaestramento e solitario, io mi posi all'opera con la speranza di riuscire a determinare per un contorno preciso e forte quella effigie di me alla cui attualità avevan concorso tante cause remote, operanti da tempo immemorabile a traverso un'infinita serie di generazioni. La virtù di stirpe, quella che nella patria di Socrate nomavasi eugenéia, mi si rivelava più gagliardamente come più fiero diveniva il rigore della mia disciplina (D'Annunzio, 2012, p.21-22)

¹⁹¹ A eugenia pode ser entendida como um conjunto de ideias voltadas à melhoria genética da espécie humana. O termo foi cunhado em 1883 por Francis Galton (1822 - 1911), que o definiu como o estudo dos agentes sob controle social capazes de melhorar ou de prejudicar as qualidades raciais das futuras gerações, tanto física quanto mentalmente (Cont, 2008). O tema, entretanto, é amplamente controverso, especialmente após a apropriação da eugenia pelo regime nazista, que a transformou em base para a ideologia da “pureza racial”;

Mas o Revelador deve estender para além de todo limite o horizonte da sua consciência, abrangendo tanto os dias e os anos quanto os séculos e os milênios, para que a sua verdade, emanando da soma da vida vivida pelos homens até a hora presente, pareça um foco no qual possam reunir-se, harmonizar-se e multiplicar-se as energias ascendentes do maior número de gerações para avançar mais direta e harmoniosamente em direção a ideais cada vez mais puros¹⁹² (D'Annunzio, 2012, p. 27)

A partir da narração do protagonista, como a citação acima, destacamos como Cantelmo assume posição profética, colocando-se como o revelador de um novo renascimento, aquele que, através da fusão entre tradição e modernidade decadente, reivindica para si a missão de restaurar uma ordem espiritual, estética e política, que se converte diretamente ao seu *superuomo*.

Para tal, toda a sua força se direciona ao seu antepassado Alessandro Cantelmo, que desde o início da obra assume posição essencial para a validação dos argumentos do protagonista. Ele foi homem aristocrático de grande prestígio social, afinal foi retratado por Da Vinci, renascentista que alicerça a estética de Cantelmo. Alessandro atravessa o tempo, soma e “multiplica as energias ascendentes do maior número de gerações para avançar mais direta e harmoniosamente em direção a ideais cada vez mais puros”.

Mas há também uma outra singularidade que me conforta, e é a grande soma de senhorios reunida nas mãos dos Cantelmos em terra latina. Pode-se dizer que, em diversos tempos e por partes, eles detiveram o governo de toda a Itália.¹⁹³ (D'Annunzio, 2012, p. 155)

Podemos então afirmar que, se toda a Itália foi de um Cantelmo, Claudio é o atual representante que conduzirá a terra latina. Por isso, em um diálogo mental com Alessandro, retomando a maiêutica de Sócrates, o protagonista de *Le Vergini delle Rocce* invoca seu antepassado de maior glória para que este lhe ensine o caminho para o renascimento:

“Ó tu”, ele me dizia, apossando-se da minha alma com o seu olhar magnético, “seja quem deve ser” “Por ti serei», eu lhe dizia, «por ti serei quem devo ser; pois eu te amo, ó bellissimo flor do meu sangue; pois eu quero depositar todo o meu orgulho em obedecer à tua lei, ó dominador. [...] Eu invoco, aguardo e preparo o renascimento da tua virtude com uma fé indefectível, adorando a tua imagem verdadeira, ó dominador pensativo, ó tu

¹⁹² Ma il Rivelatore deve estendere oltre ogni limite l'orizzonte della sua coscienza abbracciando e i giorni e gli anni e i secoli e i millennii perchè la sua verità, emanante dalla somma della vita vissuta dagli uomini fino all'ora presente, sembri un foco in cui possano raccogliersi armonizzarsi e moltiplicarsi le energie ascensionali del più gran numero di generazioni per proseguire più dirittamente e più concordemente verso idealità sempre più pure (D'Annunzio, 2012, p.27);

¹⁹³ Ma v'ha anche un'altra singolarità che mi conforta, ed è la gran somma delle signorie raccolta nelle mani dei Cantelmi in terra latina. Si può dire che, in diversi tempi e partitamente, essi abbiano tenuto il governo di tutta Italia (D'Annunzio, 2012, p.155);

que puseste por marca nos livros da Sabedoria o fio da tua bela espada nua!”¹⁹⁴ (D’Annunzio, 2012, p. 41-42)

O amor de Cantelmo ao antigo, ao passado e à sua própria linhagem não se limita a uma valorização apegada à nostalgia. Estes constituem a base para que ele entenda a sua função no mundo, que é ao mesmo tempo política e estética. Esta função, porém, só se torna ação de fato a partir das suas experiências mundanas na Cidade Eterna.

Roma é catalisadora do desejo do *superuomo*, revelando-se através de delírios, da solidão e loucura. Entretanto, ele buscará a paz para a concretização do seu ideal, se afastando da cidade decadente.

Ao se afastar de Roma, dirigindo-se a Rebusa, cidade fictícia e terra de seus antepassados que preserva a beleza do antigo, Cantelmo incorpora a segurança e a tranquilidade que tornam factível o devaneio (Bachelard, 2022). Logo, o afastamento não é apenas geográfico, mas é parte do sentimento do personagem que está em busca de uma reconfiguração de poder, de memória e estética. Dessa maneira, é possível verificar a consolidação do imaginário de um *superuomo* que busca restaurar tanto o passado quanto projetar um novo futuro.

Aquela solidão poderia, portanto, dar, mais do que qualquer outra, o grau de loucura e o grau de lucidez necessários a um asceta ambicioso: a um asceta o qual, renovando o sentido originário da palavra austera, quisesse, como os antigos agonistas, preparar-se com rígida disciplina para as lutas e as dominações terrenas.¹⁹⁵ (D’Annunzio, 2012, p. 26)

4.3 A Cidade Eterna como palco do *superuomo*

Anteriormente, destacamos como os descendentes familiares de Cantelmo, especialmente Alessandro, o colocam em uma perspectiva superior de profeta de um novo futuro, baseado em conquistas do passado. O peso da hereditariedade transmite a si um dever, uma atividade a ser realizada, na qual o resultado é a perfeita integridade do “tipo latino”, criando uma “suprema obra de arte” que “preserva as riquezas ideais de sua linhagem e suas próprias conquistas”. Para tal objetivo, ele assume a responsabilidade de ter um “filho que,

¹⁹⁴ «O tu» egli mi diceva impadronendosi della mia anima col suo magnetico sguardo «sii quale devi essere.» «Per te sarò» io gli diceva «per te sarò qual debbo essere; poichè io ti amo, o bellissimo fiore di mio sangue; poichè io voglio riporre tutto il mio orgoglio nell'obbedire alla tua legge, o dominatore. [...] Io invoco ed attendo e preparo il rinascimento della tua virtù con una fede indefettibile, adorando la tua imagine vera, o dominatore pensoso, o tu che mettesti per segno nei libri della Sapienza il filo della tua bella spada ignuda!» (D’Annunzio, 2012, p.41-42);

¹⁹⁵ Quella solitudine poteva dunque dare, più d'ogni altra, il grado di follia e il grado di lucidità necessari a un asceta ambizioso: a un asceta il quale, rinnovando il senso originario della parola austera, volesse come gli antichi agonisti prepararsi con rigida disciplina alle lotte e alle dominazioni terrene (D’Annunzio, 2012, p.26);

sob o ensinamento paterno” seja digno e “aspire à realização de possibilidades cada vez mais elevadas”:

Todo o peso da herança que recebeste dos teus maiores e que deverás transmitir ao teu descendente marcada pela tua mais vigorosa impressão. Triplo é o teu dever: – conduzir com método correto o teu ser à perfeita integridade do tipo latino; reunir a mais pura essência do teu espírito e reproduzir a mais profunda visão do teu universo numa só e suprema obra de arte; preservar as riquezas ideais da tua estirpe e as tuas próprias conquistas num filho que, sob o ensinamento paterno, as reconheça e as coordene em si para se sentir digno de aspirar à realização de possibilidades cada vez mais elevadas.¹⁹⁶ (D’Annunzio, 2012, p. 42)

Justifica, dessa forma, a possibilidade desse filho através da criação de “um exemplar de consciência” aparecer apenas em uma família com tal qualidade hereditária. A citação que apresentamos evidencia como Cantelmo articula a construção do *superuomo* a partir da genealogia e da herança histórica que, ao longo do tempo, acumulou forças e realizações.

Sob esse aspecto, Cantelmo aparece não apenas como produto de seu próprio esforço, mas síntese de uma tradição familiar e histórica que consolida vontades superiores, legitimando a sua dominação e revelando a dimensão política do *superuomo*, cuja justificativa eleva sua posição de liderança:

O mais alto exemplar de consciência não poderá aparecer senão no cume de uma estirpe que se tenha elevado no tempo por uma acumulação contínua de forças e de obras: no cume de uma estirpe em que tenham nascido e se tenham conservado por uma longa sequência de séculos os sonhos mais belos, os sentimentos mais vigorosos, os pensamentos mais nobres, as vontades mais imperiosas. Considerem agora uma gente de antiquíssima origem real, florescida ao sol latino numa terra feliz atravessada pelos riachos de uma nova poesia. Por um esforço concorde e ininterrupto, de geração em geração ela se vai elevando em direção às superiores aparições da vida. Em tempos de ira cega, em que a razão não se fia senão na arma, ela já parece compreender “que aqueles homens, que sobre os outros têm vigor de intelecto, são por natureza senhores dos outros”.¹⁹⁷ (D’Annunzio, 2012, p. 151)

¹⁹⁶ Tutto il peso dell'eredità che hai ricevuta dai tuoi maggiori e che dovrai trasmettere al tuo discendente contrassegnata dalla tua più gagliarda impronta. Triplice è il tuo compito: - condurre con diritto metodo il tuo essere alla perfetta integrità del tipo latino; adunare la più pura essenza del tuo spirito e riprodurre la più profonda visione del tuo universo in una sola e suprema opera d'arte; preservare le ricchezze ideali della tua stirpe e le tue proprie conquiste in un figliuolo che, sotto l'insegnamento paterno, le riconosca e le coordini in sé per sentirsi degno d'aspirare all'attuazione di possibilità sempre più elevate (D’Annunzio, 2012, p.42);

¹⁹⁷ Il più alto esemplare di coscienza non potrà apparire se non alla cima di una stirpe che si sia elevata nel tempo per un'accumulazione continua di forze e di opere: alla cima di una stirpe in cui sieno nati e si sieno conservati per un lungo ordine di secoli i sogni più belli, i sentimenti più gagliardi, i pensieri più nobili, i voleri più imperiosi. Considerate ora una gente di remotissima origine regale, fiorita al sole latino in una terra felice rigata dai ruscelli di una nova poesia. Per uno sforzo concorde e ininterrotto, di genitura in genitura ella va elevandosi verso le superiori apparizioni della vita. In tempi di cieca ira, in cui la ragione non s'affida se non all'arme, ella già sembra comprendere «che quegli uomini, che sopra gli altri hanno vigore di intelletto, sono degli altri per natura signori» (D’Annunzio, 2012, p.151);

Além das observações já realizadas, na citação da página anterior, também percebemos a dimensão estética e simbólica do espaço quando narra o “sol latino numa terra feliz atravessada pelos riachos de uma nova poesia”, mostrando que a história e a geografia são fundamentais para a formação do ideal engrandecedor e, por sua vez, de sua renovação.

Em acordo com a legitimação do espaço, Cantelmo ainda retoma a importância de uma virtude e a hereditariedade sanguínea, se baseando na “Genealogia de Enéias”. A linhagem do herói grego, filho de Afrodite e Anquises, se relaciona profundamente com o mito de fundação de Roma, pois, após a queda de Tróia, Enéias, pai de Ascânio, origina a linhagem dos reis de Alba Longa e, posteriormente, dos fundadores de Roma, Rômulo e Remo:

Tu acreditavas na superioridade da virtude transferida por razão hereditária no sangue; acreditavas firmemente numa virtude de estirpe que pudesse, por graus, de eleição em eleição, elevar o homem ao mais alto esplendor da sua beleza moral. Expondo a genealogia de Eneias, tu viste no «concurso do sangue» uma certa predestinação divina. Ora, por qual misterioso concurso de sangues, de qual vasta experiência de culturas, em qual propício acordo de circunstâncias surgirá o novo Rei de Roma?¹⁹⁸ (D’Annunzio, 2012, p. 28-29)

Com a exemplificação de Cantelmo, ele consolida a ideia de que a grandeza individual é inseparável da tradição e do espaço que a sustenta. Ao recorrer a essa história genealógica, o protagonista também está projetando sobre si o ideal do *superuomo*, para quem a virtude, o poder e a visão histórica se articulam, fazendo do espaço, seja ele mítico seja ele real, um palco para a realização de sua ambição de renascimento.

Observamos então que o resgate da hereditariedade se faz presente em todo o livro sempre ao lado da memória de Roma. Dessa forma, percebemos como o elo entre o homem e o lugar, a topofilia (Tuan, 2012), é primordial no romance dannunziano, em que a cidade é como um palco teatral (Jakob, 2005) no qual os personagens atuam em consonância com as possibilidades oferecidas pelo espaço.

Dessa forma, podemos compreender a ideia de um espaço singular que remete à noção de “estufa”, um lugar fechado e privilegiado, propício ao desenvolvimento das experiências e das tensões internas do protagonista decadentista. Roma, nesse contexto, deixa de ser apenas cenário para tornar-se um organismo vivo, composto por camadas sobrepostas de tempo, memória e ruína. A cidade é construída e representada como um palimpsesto, em que o

¹⁹⁸ Tu credevi alla superiorità della virtù trasferita per ragione ereditaria nel sangue; fermamente credevi a una virtù di stirpe la qual potesse per gradi, d'elezione in elezione, elevar l'uomo al più alto splendore di sua bellezza morale. Esponendo la genealogia di Enea, tu vedesti nel «concorso del sangue» una certa predestinazione divina. Ora, per qual misterioso concorso di sangui, da qual vasta esperienza di culture, in qual propizio accordo di circostanze sorgerà il nuovo Re di Roma? (D’Annunzio, 2012, p.28-29);

passado grandioso e o presente corrompido coexistem em tensão constante, permitindo diferentes leituras históricas, simbólicas e políticas.

Assim, a narrativa de *Le Vergini delle Rocce* reproduz na sua própria estrutura a estratificação física e simbólica de Roma: o texto, como a cidade, se ergue sobre ruínas, revela contradições e constrói sua beleza a partir da decadência. A *urbe* torna-se, portanto, o espelho do decadentismo, um espaço de introspecção e de desejo de elevação estética e espiritual.

E Roma se conecta com a genealogia de Cantelmo, pois ela um dia viveu e respirou os ares de grandiosidade que ele almeja. Ele lê o novo espaço, aquele decadente e degradado, como metáfora para a própria missão de regenerar a Itália, se opondo à vulgaridade da cidade democrática.

É possível compreender que a Roma almejada por Cantelmo é fruto de sua experiência mundana e suas crenças, não apenas como ele observa a cidade, mas como ele é transformado por ela. É a partir dessa troca entre personagem e espaço literário que ele se sente capacitado para recuperar um passado que um dia considerou de glória.

A paisagem no romance representa então o dispositivo que permite ao personagem criar seu *superuomo*, pois é em um espaço de memórias políticas e históricas, cujo esplendor foi tomado pelo homem, que estabelece as bases para a efetivação da sua teoria. Fornecendo o pretexto e a legitimação para a criação ideológica de um nacionalismo com conotação antidemocrática.

Mas que valia aquele fervor turvo de paixões servis, considerado através do silêncio por que Roma é circundada em nove voltas como por um rio tártaro? Consolava-me de todo desgosto o espetáculo sublime do Agro semeado das maiores coisas mortas, onde nunca surge mais nada que fios de erva, germes de febre e formidáveis pensamentos. «Agita-se dentro das muralhas urbanas uma gente nova? Dentro em pouco o vento me trará um pouco de cinza. A minha esterilidade é feita de cinzas sobrepostas, preciosas ou vis. E ainda não saiu da montanha o ferro para o arado que me deverá sulcar.» Tanto me significava o sepulcro das nações. Contudo, se o espetáculo daquele deserto voraz é uma advertência sinistra para um povo vão, ele é para o solitário o inspirador das mais desenfreadas embriaguezes que podem arrastar uma alma. Uma das fendas daquele solo é um vapor febril que opera no sangue de certos homens como um filtro, produzindo uma espécie de demência heroica dissemelhante a qualquer outra.¹⁹⁹ (D'Annunzio, 2012, p. 23)

¹⁹⁹ Ma che valeva quel torbido bollare di passioni servili, considerato a traverso il silenzio da cui Roma è circondata per nove giri come da un fiume tartareo? Mi consolava d'ogni disgusto lo spettacolo sublime dell'Agro seminato delle più grandi cose morte, onde non sorge mai altro che fili d'erba, germi di febbre e formidabili pensieri. «Si agita dentro le mura urbane una gente nuova? Fra poco il vento mi porterà un po' di cenere. La mia sterilità è fatta di ceneri sovrapposte, preziose o vili. E non è anche uscito dalla montagna il ferro per l'aratro che dovrà solcarmi.» Tanto mi significava il sepolcro delle nazioni. Tuttavia, se lo spettacolo di quel deserto vorace è un sinistro ammonimento per un popolo vano, esso è per il solitario l'ispiratore delle più sfrenate ebbrezze che possano trascinare un'anima. Fuma dalle fenditure di quel suolo un vapor febrile che opera

A partir da construção espacial feita pelo protagonista, percebemos como a análise do espaço é essencial para um entendimento mais amplo do romance, pois a cidade e os lugares que percorre, especialmente de Roma, refletem e amplificam o *superuomo*, o conectando com seu passado, seu presente e o elevando ao futuro. A movimentação entre os espaços concretos e idealizados evidencia a tensão entre realidade e projeção do ideal, o que comprova a inseparabilidade entre personagem, história e desejo neste romance.

Assim, o campo de Roma com o seu severo ensinamento me confortava a conseguir a minha plena virilidade, a afirmar a minha soberania interior, a desenhar com mão firme aquela “linha circunferencial de que se gera a beleza humana” segundo o verbo de Leonardo. E eu me perguntava, ao fim de cada dia: “De quais pensamentos se enriqueceu o meu tesouro? Quais novas energias se desenvolveram da minha substância? Quais novas possibilidades eu entrevi?”²⁰⁰ (D’Annunzio, 2012, p. 29)

Destacamos ainda, através da citação acima, que, do universo real à Gabriele D’Annunzio, o único espaço existente em *Le Vergini delle Rocce* é a cidade de Roma. O resto do país não é significativo aos ideais de Cantelmo, porque não possuem o eco heroico necessário para o renascimento pretendido. Roma é então modelo de beleza absoluta.

Além disso, a Cidade Eterna assume, para Cantelmo, papel fundamental como a capital do Estado, principalmente por um ponto de vista político, econômico e moral. Entretanto, devido a decadência do moderno, sobre o Estado ele então afirma:

Felizmente, o Estado erigido sobre as bases do sufrágio popular e da igualdade, cimentado pelo medo, não é apenas uma construção ignóbil, mas também precária. O Estado não deve ser senão uma instituição perfeitamente adequada para favorecer a elevação gradual de uma classe privilegiada em direção a uma forma ideal de existência. Sobre a igualdade econômica e política, a que aspira a democracia, vós ireis, portanto, formando uma nova oligarquia, um novo reino da força; e conseguireis em poucos, mais cedo ou mais tarde, retomar as rédeas para domar as multidões em vosso proveito. Na verdade, não vos será demasiado difícil reconduzir o rebanho à obediência. As plebes permanecem sempre escravas, tendo uma necessidade inata de estender os pulsos aos vínculos. Elas jamais terão dentro de si, até o fim dos séculos, o sentimento de liberdade.²⁰¹ (D’Annunzio, 2012, p. 33)

sul sangue di certi uomini come un filtro, producendo una specie di demenza eroica dissimile ad ogni altra. [...] Bello e nobile di stirpe come un vergine eroe del tempo d’Ajace, taluno cadendo parve rinnovare in sè il tipo delle antiche idealità guerriere ma accresciuto d’un ardore senza esempio, che non gli veniva se non dal premere quel suolo (D’Annunzio, 2012, p. 23);

²⁰⁰ Così la campagna di Roma col suo severo insegnamento mi confortava a conseguire la mia piena virilità, ad affermare la mia sovranità interiore, a disegnare con man ferma quella «linea circonferenziale di che si genera la bellezza umana» secondo il verbo di Leonardo. E io mi chiedeva, alla fine di ciascun giorno: «Di quali pensieri si è accresciuto il mio tesoro? Quali nuove energie si sono sviluppate dalla mia sostanza? Quali nuove possibilità ho intraveduto?» (D’Annunzio, 2012, p. 29);

²⁰¹ Per fortuna lo Stato eretto su le basi del suffragio popolare e dell’uguaglianza, cementato dalla paura, non è soltanto una costruzione ignobile ma è anche precaria. Lo Stato non deve essere se non un istituto perfettamente adatto a favorire la graduale elevazione d’una classe privilegiata verso un’ideal forma di esistenza. Su

Observamos, então, que o espaço carrega memória histórica e estética. Entretanto, também podemos pensar em um espaço político quando tratamos de *Le Vergini delle Rocce*, principalmente porque percorremos a história de um narrador-personagem que assume a sua visão de mundo e critica até mesmo o Estado.

A citação acima ilustra a concepção elitista e aristocrática do personagem, caracterizando o Estado como “ignóbil e precário” e defendendo a elevação de uma classe privilegiada rumo a uma “forma ideal de existência”. Além disso, a formação de uma “oligarquia nova” e a plebe como “escravos” destacam a ideia de dominação das massas, reforçando a dimensão política e ideológica do romance, que transcende a esfera estética da obra.

Desse modo, podemos apontar que o romance de nosso corpus não é apenas uma narrativa que dá seguimento a estética do decadentismo no qual D’Annunzio amplamente trabalhou e elevou suas produções. *Le Vergini delle Rocce* é um romance que articula espaço e política, em que a imagem de Roma propicia o surgimento de um ideal de nação, e o *superuomo* é aquele que possui a capacidade de moldar e dominar a *caput mundi*.

“Ó múltipla Beleza do Mundo» eu orava então «não só a ti sobe o meu louvor; não só a ti, mas também aos meus maiores, mas também àqueles que souberam gozar de ti nos séculos remotos e me transmitiram o seu fervente e rico sangue. Louvados sejam agora e para sempre pelas belas feridas que abriram, pelos belos incêndios que suscitaram, pelas belas taças que esvaziaram, pelas belas vestes que vestiram, pelos belos palafréns que afagaram, pelas belas fêmeas que gozaram, por todas as suas matanças, as suas embriaguezes, as suas magnificências e as suas luxúrias sejam louvados; porque assim me formaram eles estes sentidos em que tu podes ampla e profundamente espelhar-te, ó Beleza do Mundo, como em cinco vastos e profundos mares!”²⁰² (D’Annunzio, 2012, p. 30-31)

Desse modo, diante da análise que buscamos desenvolver neste capítulo, nos permitimos afirmar que Roma não se limita a ser um simples cenário narrativo, mas constitui um elemento ativo na construção do projeto de *superuomo* de Claudio Cantelmo. A paisagem

l'uguaglianza economica e politica, a cui aspira la democrazia, voi andrete dunque formando una oligarchia nuova, un nuovo reame della forza; e riuscirete in pochi, o prima o poi, a riprendere le redini per domar le moltitudini a vostro profitto. Non vi sarà troppo difficile, in vero, ricondurre il gregge all'obediencia. Le plebi restano sempre schiave, avendo un nativo bisogno di tendere i polsi ai vincoli. Esse non avranno dentro di loro giammai, fino al termine dei secoli, il sentimento della libertà. (D’Annunzio, 2012, p. 33);

²⁰² «O molteplice Bellezza del Mondo» io pregava allora «non a te soltanto sale la mia lode; non a te soltanto, ma anche ai miei maggiori, ma anche a quelli che seppero gioire di te nei secoli remoti e mi trasmisero il loro fervido e ricco sangue. Lodati sieno ora e sempre per le belle ferite che apersero, per i belli incendii che suscitarono, per le belle tazze che votarono, per le belle vesti che vestirono, per i bei palafrèni che blandirono, per le belle femmine che godettero, per tutte le loro stragi, le loro ebrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie siano lodati; perchè così mi formarono essi questi sensi in cui tu puoi vastamente e profondamente specchiarti, o Bellezza del Mondo, come in cinque vasti e profondi mari!» (D’Annunzio, 2012, p. 30-31).

literária nos oferece, a partir da memória histórica, os instrumentos simbólicos para que Cantelmo projete seus ideais, transformando o espaço em expressão estética e política.

Dessa forma, D'Annunzio não apenas recria Roma e a sociedade pós-*risorgimento* através da narrativa de Cantelmo, mas utiliza a espacialidade como meio de legitimar um ideal aristocrático e estético, evidenciando como o romance se situa no ponto de encontro entre crítica social, projeto político e ambição estética.

V. CONCLUSÃO

Esta dissertação partiu da hipótese de que a paisagem literária de Roma, em *Le Vergini delle Rocce*, desempenha um papel central na constituição do projeto do protagonista de gerar um filho que encarna o ideal de *superuomo*. A análise demonstrou que essa paisagem não se limita a funcionar como pano de fundo descritivo, mas constitui uma verdadeira força simbólica que atua sobre a narrativa, orientando as ações e as expectativas de Claudio Cantelmo.

D'Annunzio constrói em seu texto uma paisagem de Roma que é revestida de valor mítico, político e existencial, de modo que nela se condensa tanto a herança histórica da capital italiana quanto o desejo de um futuro regenerador. A cidade é um espaço ativo, que modela tanto a subjetividade do personagem quanto o sentido coletivo da obra. A obra revela, portanto, como o espaço literário pode ser mobilizado como estímulo da narrativa e como lugar de projeção de ideais.

Como mostramos durante o percurso teórico desta dissertação, pensar a paisagem como construção cultural e narrativa nos permite compreender de que maneira a literatura organiza o espaço e atribui a ele sentidos. Em *Le Vergini delle Rocce*, a paisagem romana torna-se dispositivo de pensamento, lugar onde se entrelaçam mitos, política e estética. Tal perspectiva evidencia que o espaço, investido de valor simbólico, não apenas reflete a interioridade do protagonista, mas a condiciona, servindo de base para a formulação de um projeto de regeneração individual e nacional.

Ainda no interior de nossa pesquisa, consideramos ter sido possível estabelecer um diálogo entre a obra e o decadentismo italiano, movimento no qual D'Annunzio esteve inserido. Concluímos que a escrita dannunziana participa de um momento histórico-cultural em crise, característico do fim do século XIX, mas logo transforma a narrativa em um projeto de superação da barbárie. O intelectual decadente italiano desenvolve uma atitude que convida à superação da mediocridade através dos mitos imperialistas.

Entretanto, em D'Annunzio o movimento tem uma inflexão própria: a literatura não é apenas espaço de refinamento artístico, mas também veículo de regeneração. Nesse sentido, a paisagem de Roma cumpre a função de elo entre o passado e o futuro, entre a consciência de esgotamento e o desejo de renovação. O mito romano, reatualizado na narrativa, projeta uma continuidade entre a grandeza da antiguidade e a aspiração de construir uma nova era representada na figura do filho sonhado pelo protagonista.

Além disso, o estudo do mito de Roma no interior da obra revelou a dimensão política da narrativa dannunziana. Roma não é apenas a cidade da glória almejada, mas sim um símbolo apropriado no contexto pós-*Risorgimento*, quando se buscava afirmar a capital como centro simbólico da nação italiana. D'Annunzio retoma esse imaginário para projetar nele o ideal do *superuomo*, transformando o espaço urbano e histórico em metáfora de regeneração e de poder vital. Ao mesmo tempo, o autor faz emergir as contradições desse projeto: a cidade em ruínas, marcada pelas tensões entre tradição e modernidade, reflete a própria impossibilidade de concretizar o ideal heroico.

Nesse sentido, a impossibilidade de gerar o filho, o *superuomo*, corresponde à impossibilidade de restaurar o tempo de glória de Roma. A visita de Cantelmo à família Montaga, símbolo de uma aristocracia enferma e paralisada no tempo, torna evidente que a pureza da linhagem e o ideal regenerador não podem se concretizar. E assim como as irmãs Montaga espelham a figura materna e, por extensão, a própria Roma, também a cidade revela-se incapaz de se ressignificar. O protagonista reconhece, enfim, que o passado que idealiza pertence a um tempo irrecuperável, e que o projeto de regeneração não passa de uma ilusão alimentada por sua própria nostalgia aristocrática através do espaço.

Em um plano mais amplo, pode-se afirmar que *Le vergini delle rocce* articula espaço e política, tornando a imagem de Roma o ponto de intersecção entre mito, estética e ideologia. Cada ruína, vila e monumento torna-se signo da decadência ou da persistência de uma grandeza perdida, cada traço do espaço urbano participa ativamente do discurso estético e ideológico do protagonista. Dessa forma, D'Annunzio não apenas recria Roma e a sociedade pós-*Risorgimento* por meio da voz de Cantelmo, mas utiliza a espacialidade como meio de legitimar um ideal aristocrático e estético, situando o romance no ponto de encontro entre crítica social, projeto político e ambição artística. Roma aqui se torna a verdadeira protagonista da narrativa.

A contribuição desta pesquisa reside, portanto, em evidenciar a função da paisagem como categoria crítica e como elemento constitutivo da narrativa literária. Ao investigar a obra de D'Annunzio por meio da paisagem de Roma, foi possível compreender como o espaço, investido de valor simbólico, pode orientar um projeto estético e político. Essa perspectiva contribui tanto para os estudos sobre o decadentismo e sobre D'Annunzio quanto para a reflexão mais ampla sobre a literatura e suas formas de apropriação do espaço. Em um momento em que os estudos de paisagem se expandem para diferentes áreas do conhecimento, a análise aqui proposta reforça a pertinência de se considerar a paisagem como construção narrativa e como chave de interpretação da literatura.

Conclui-se, em síntese, que, em *Le Vergini delle Rocce*, a paisagem literária de Roma constitui o núcleo estruturante da narrativa, articulando estética, mito e política em um projeto de regeneração que ultrapassa o âmbito individual. A paisagem é apresentada como espaço simbólico de fundação e de futuro, em que o desejo do protagonista de gerar o *superuomo* se entrelaça ao destino coletivo da nação recém unificada.

REFERÊNCIAS

ADRIANO, Federica. Utopia, estetismo e ‘degenerazione’ nelle ‘Vergini delle rocce’ di d’Annunzio. **La letteratura italiana e le arti: Atti del XX Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti**, Roma, p. 1-10, 2018. a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018.

ANTONUCCI, G. Nota Introduttiva. In: ANTONUCCI, G. E OLIVA, G. (org.) **D’Annunzio Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro**. Roma: Newton Compton Editori, 2011, p. 832-836.

ASOR ROSA, Alberto. L’età del Risorgimento e del secondo Romanticismo (1848-1870). In: ROSA, Alberto Asor. **Storia europea della letteratura italiana** : Dalla decadenza al Risorgimento. Torino, IT: Piccola Biblioteca Einaudi, 2009. v. II, cap. VI, p. 587-637.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Martins Fontes, 2022. 256 p.

BANTI, Alberto Mario. **Il Risorgimento italiano**. Bari: Editori Laterza, 2004. 2020 p. ISBN 978-88-420-8574-4.

BANTI, Alberto Mario. **Sublime madre nostra: La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo**. 1. ed. Roma: Editori Laterza, 1, 2011. 208 p. ISBN 978-88-420-9534-7.

BARISONZI, Michele. Mother Italy: the female role in the rebirth of Italian nationalism in Gabriele D’Annunzio’s Le Vergini delle Rocce. **Studi d’Italianistica nell’Africa Australe**, v. 28, n. 1, p. 22-48, 2015.

BATTAGLIA, L. Un superuomo troppo umano. In: PERFETTI, F. (org.) **D’Annunzio e il suo tempo**. Un bilancio critico. Genova: SAGEP editrice, 1993, p. 97-114.

BINNI, Walter. Origini e formazione del decadentismo italiano. In: BINNI, Walter. **La poetica del decadentismo**. Il Ponte Editore, 1936. cap. 1, p. 49-67.

BIONDILLO, Rosana. Walter Benjamin e os caminhos do flâneur. 2014. 140 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Filosofia) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2014.

BORGESE, Giuseppe Antonio. **Gabriele D’Annunzio**. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1909.

BOYLAN, Amy. Maternal Images in Song, Bronze, and Rhetoric: Mercantini’s ‘Inno di Garibaldi, Baroni’s Monumento ai Mille, and D’Annunzio’s Orazione per la sagra dei Mille. **Italian Studies**, v. 66, ed. 1, p. 40-58, 2011.

BRAMERINI, Edoardo. D'Annunzio e Il piacere come stile e filosofia di vita. 2023. 72 p. Dissertação (Mestrado em Scienze della Mediazione Linguistica) - Scuola Superiore per Mediatori Linguistici, Roma, 2023.

BRANDALISE, Carla. Fascismo italiano na América Latina: entre romanità e latinità. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 23, n. 43, p. 199-233, 2016.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da literatura**. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2019. 101 p. ISBN 978-85-469-0202-6.

BRUGNARA, Gabriella. "Un'imprecisione simile al sogno": la Ninfa nell'opera di Gabriele d'Annunzio e nella cultura del suo tempo. Orientador: Francesco Zambon. 2008. 468 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada e Estudos Linguísticos (XXII ciclo) - Faculdade de Letras e Filosofia, Università degli Studi di Trento, Trento, 2009.

CAPPELLO, Angelo Piero. Pagine da un diario romano: Roma (e il Lazio) nella "automitografia" di D'Annunzio. Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'annunzio: L'abruzzo, Roma e L'Italia meridionale, **XX Convegno Internazionale**, Pescara, p. 125 - 150, 1996.

CASADEI, Alberto. **Manuale di letteratura italiana medievale e moderna**. Bari: Laterza, 2013. 596 p. ISBN 9788858117286.

CIMINI, Mario. **Carteggio D'Annunzio-Hérelle**. Lanciano, Carabba, 2004

CIMINI, Mario. Superuomo. In: **Il mondo di d'Annunzio: temi, forme, valori**: 40° CONVEGNO NAZIONALE DI STUDI. 65-66. ed. Pescara, 2016. p. 37-47.

COLLOT, Michel. Poesia, paisagem e sensação. **Revista de Letras**, v. 1, n. 34, p. 17-26, 2015.

DE DONATO, Gigliola. **La parabola della donna nella letteratura italiana dell'Ottocento**. Bari: Adriatica, 1983. 329 p.

DI NINO, Nicola. Introduzione. **Le Vergini delle Rocce**. 2021

DINIZ, Júlia Ferreira Lobão. Gabriele D'Annunzio: Cidade e ruína decadentista. **Revista Entrelaces**, v. 11, n. 23, p. 322-333, 2021.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Il Piacere**. Milão: Mondadori, 2018.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Le vergini delle rocce**. 1. ed. Milão: Fratelli Treves, 2012. 460 p.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Orazione per la sagra dei mille**. Milão: Mondadori, 2005.

EAGLETON, Terry. Como ler literatura. 3. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2021. 224 p. ISBN 978-85-254-3659-7.

FARIA, Flora De Paoli. D'Annunzio e Freitas Valle: o itinerário decadentista de dândis, estetas e sibaritas, na Itália e no Brasil. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaias (org.). **Dândis, estetas e sibaritas**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2006. p. 35-47. ISBN 85-87043-59-5.

FONTES, Danielle Silva. Maiêutica: **A dialética segundo Sócrates**. Pretexto, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 65-67, 2001.

GENNARO, Rosario. L'arte totale di Gabriele D'Annunzio. **Incontri**, ano 30, p. 123-124, 2015.

GIACOIA, Oswaldo (org.). **O leitor de Nietzsche**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ltda, 2022. 333 p. ISBN 978-85-200-1156-0.

GIANNATTASIO, Ida. Gabriele D'Annunzio, pubblicitario. La storia d'amore tra il Vate e il marketing. **La Gazzetta del Pubblicitario**. Disponível em: <<https://lagazzettadelpubblicitario.it/rubriche/adv-history/dannunzio-pubblicita/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

GIARDINA, Andrea; VAUCHEZ, André. **Il mito di Roma: Da Carlo Magno a Mussolini**. Bari: Editori Laterza, 2016. 280 p. ISBN 978-88-581-2486-4.

GIBELLINI, Cecilia. Gabriele d'Annunzio e Leonardo da Vinci. D'Annunzio in Italia e nel mondo a ottant'anni dalla morte: **45º Convegno Dannunziano**, Pescara, n. 72, p. 220-234, 2018.

GIBELLINI, Pietro. Introduzione. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. **Le Vergini delle Rocce**. 5. ed. Milão: BUR, 2020. p. 1-25. ISBN 978-88-17-03858-4.

GIOVANNETTI, Paolo. Decadentismo: **I movimenti e le idee**. Milão: Editrice Bibliografica, 2016. ISBN 978-88-7075-926-6.

GOMES, Renato Cordeiro. A Cidade como arena da multiculturalidade. **E-compós**, ed. 1, p. 1-15, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere: O Risorgimento**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023. 431 p. ISBN 978-65-5802-027-1.

IMBRIANI, Maria Teresa. Gabriele D'Annunzio: L'automaieutica di Claudio Cantelmo. In: PAPINI, Maria Carla; FIORETTI, Daniele; SPIGNOLI, Teresa. **Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento**. Florença: Edizioni ETS, 2007. p. 217-228.

JAKOB, Michael. **Paesaggio e letteratura**. 1. ed. Florença: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2005. 239 p. ISBN 978-88-222-5399-6.

LUTI, Giorgio. Il narratore. Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'annunzio: L'abruzzo, Roma e L'Italia meridionale, **XX Convegno Internazionale**, Pescara, p. 39 - 55, 1996.

MARAZZINI, Claudio. **Breve storia della lingua italiana**. Il Mulino, 2004. ISBN 8815094385

MIRABILE, Andrea. **Belle Époque Paris, and the Total Artwork**. Amsterdam: Rodopi, 2014.

MUTTERLE, Anco Marzio. **La Prosa Delle Vergini Delle Rocce**. Napoli: Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989.

NENCIONI, E. Poete e poetesse: nuovi volumi di versi italiani. Nuova Antologia di Scienza, Lettere ed Arti. v. XXXXV, 3^a serie. Roma: **Direzione della Nuova Antologia**, 1893, p. 381-412.

NEVES, Thiago Tavares; SOBRAL, Gustavo Leite. Os sentidos da cidade. **Verso e Reverso**, v. 33, n. 82, p. 49-57, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: Prelúdio de uma filosofia do futuro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. ISBN 978-85-209-3072-4.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém**. 9. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018. ISBN 978-85-359-3048-1.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano: Um livro para espíritos livres**. 16. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2022. ISBN 978-85-359-0762-9.

OLIVA, G. D'Annunzio prosatore. In: ANTONUCCI, G. E OLIVA, G. (org.) D'Annunzio **Tutti i romanzi, novelle, poesie, teatro**. Roma: Newton Compton Editori, 2011, p. 2-11.

PIREDDA, Patrizia. L'esteta, il superuomo, il guerriero e il mistico: Un'interpretazione nietzschiana della costruzione retorica del mito di se stesso in D'Annunzio. Orientador: Giuseppe Stellardi. 2013. 172 p. Tese (MLitt Thesis) - St Hugh's College, 2013.

PIROMALLI, ANTONIO. Storia della letteratura, 1994.

PORRU, Mauro. Gabriele D'Annunzio, o Vate da Itália Finissecular. **Vertentes & Interfaces** I: Estudos Literários e Comparados, Vitória da Conquista, v. 3, n. 1, p. 105-121, 2011. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3562/294>

PRAZ, Mario. **La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica**. Milão. 2018

RONCORONI, Federico. L'età del romanticismo: Caratteri Generali. In: RONCORONI, Federico. **Lingua, storia e società: dall'inizio dell'ottocento ai giorni nostri**. II. ed. Milão: Mondadori, 1985. p. 3-24.

SALINARI, Carlo. Il superuomo. In: SALINARI, Carlo. Miti e coscienza del decadentismo italiano: D'Annunzio, Pascoli, Godazzaro e Pirandello. Milão: Feltrinelli, 1960. p. 29-105.

SAPEGNO, Maria Serena. Italia, Italiani. In: ASOR ROSA, Alberto. Letteratura italiana. **Torino: Giulio Einaudi editore, 1986. v. 5, p. 169-221. ISBN 88-06-55186-8.**

SAVINIO, A. **Pronomi**. Milano: Adelphi, 1977.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. “Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência”: Walter Benjamin e a paixão pela cidade e pela história “ porosas ”. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 23, n. 40, p. 20-42, 2020.

SORGE, Paola. D'Annunzio tra Wagner e Nietzsche. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. **Il caso Wagner**. Roma: Elliot, 2013. p. 5-35.

TARQUINI, Alessandra. Il mito di Roma nella cultura e nella politica del regime fascista: dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città (1922-1943). **Cahiers de la Méditerranée**, Nice, n. 95, p. 139-150, 2017.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo de percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

WONDRICH , Roberta Gefter. Introduzione a ‘La città come testo’. **Atti del convegno**, Trieste, p. 7-14, 2003.

ZOLLINO, Antonio. **D'Annunzio bersaglio dell'ironia e del sarcasmo degli scrittori del Novecento**. **Rassegna Dannunziana**, p. 237-250, 2018.