

La huella «trecentista» en la prosa dannunziana

ELISA MARTÍNEZ GARRIDO

Sabemos, y hemos asumido también, que D'Annunzio imitaba, por no decir plagiaba, los modelos estéticos y literarios de otras literaturas, tanto nacionales como extranjeras¹.

Y con respecto a las extranjeras, son los autores del denominado decadentismo francés quienes constituyen la primera fuente de imitación e inspiración para el autor².

De ellos D'Annunzio recibe todo el gusto estetizante, su preciosismo, y el culto de la belleza formal que, desde Flaubert, pasando por los Gongourt, Maupassant, Gautier y Bourget, nos conduce a la figura de Huysmans, pieza capital del decadentismo europeo e inspirador de *Il Piacere*³.

Podemos decir, pues, que D'Annunzio comparte con la escuela francesa —cuya figura capital, por aquel entonces, es Baudelaire— un cierto gusto formalista y un interés filológico que le lleva al estudio y al conocimiento exhaustivo de la lengua antigua. Interés filológico del que nace también una voluntad etimologista.

En consecuencia, si bien es cierto que el estilo de D'Annunzio —sobre todo el de sus primeras obras— se modela bajo la influencia de las estéticas pertenecientes a la escuela francesa, no podemos olvidar —dada su importancia— la profunda huella que deja en él la gran literatura italiana de la época de orígenes y, más concretamente, el estilo latinizante de la prosa del «Trecento».

Es decir, D'Annunzio siguiendo el rastro abierto precedentemente por Carducci, se propone enriquecer la prosa italiana de su época retomando la prosa italiana medieval, filtro y vehículo de conexión con el mundo clásico.

Por lo tanto, D'Annunzio se nos presenta, ya desde el comienzo de su producción narrativa, como un artífice de la lengua antigua, tal como el propio autor nos

1. L. Capuana, *Gli ismi contemporanei* (a.c. di G. Luti) Milano, Fabbri, 1973, p. 12.

F. De Michelis, *D'Annunzio a controsgenio*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963.

M. T. Marabini Mous, *Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila, Japadre Editore, 1976, pp. 252 y ss.

2. V. Roda, «D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo», *Quaderni del Vittoriale*, 8, 1978, pp. 53-60.

G. Tosi, «D'Annunzio et le symbolisme français 1890-1894», *Atti del Convegno su D'Annunzio e il simbolismo europeo*. Milano, Il Saggiatore, 1976, pp. 223-282.

G. Tosi, «Incontri di D'Annunzio con la cultura francesa (1879-1894)», *Quaderni del Vittoriale*, 26, 1981, pp. 5-52.

3. F. De Michelis, «D'Annunzio e Huysmans», *ob. cit.*, pp. 55-62.

G. Tosi, «Influences françaises sur la langue e le style de D'Annunzio: De *L'Isotteo* au *Piacere*», *Rivista di letterature moderne e comparate*, 31, 1978, pp. 22-53.

indica en el prólogo al *Trionfo della Morte*⁴ y, en repetidas ocasiones, en el *Libro segreto*⁵.

Esta preocupación estilística de reconstrucción recorre toda su obra, pero es más evidente en textos teatrales como *Francesca da Rimini* o *La nave*. Textos en donde existe una clara voluntad de oratorio-política, puesto que tales obras forman un todo con los escritos políticos del autor.

Sin embargo, no sólo el teatro dannunziano cumple tal función ideológica y persuasiva, sino que también en la narrativa contamos con una novela de similares características: *Le Vergini delle Rocce*⁶ de 1895. La novela, al estar escrita casi toda en primera persona hace prevalecer el plano discursivo sobre el narrativo. De manera que, acercándose en cierta forma al concepto (peculiar) de oralidad, se nos muestra toda ella como una enunciación discursiva en la que se asienta otra de carácter narrativo, cuya función primordial reside en actuar de *exemplum* de la anterior. En consecuencia, *Le Vergini delle Rocce* es una de las obras de oratoria política más importantes del escritor.

La novela-poema cuenta la revelación experimentada por Claudio Cantelmo, superhombre y héroe de acción, elegido para salvar a la nación italiana de la crisis institucional, socioeconómica y «moral» de finales de siglo.

El protagonista, después de haberse retirado a las colinas de Roma durante varios días para meditar, tal y como hiciera Zaratustra (la huella de Nietzsche es indudable), concibe la idea de engendrar en una virgen aristocrática al futuro rey de Roma, salvador de la patria y restaurador de las antiguas y pasadas glorias del pueblo italo-romano.

Toda la temática sublime y grandiosa de la obra, su estilo, se adecúa a ella y, en consecuencia, nos hallamos ante un *genus sublimis*, grandilocuente y conformado de acuerdo con los expedientes retóricos de la mejor oratoria clásica.

El propio D'Annunzio en una carta a Hérelle del 10 de enero de 1895 le confiesa su desafío estilístico de adaptación e imitación de la prosa latina⁷. De ahí, según sus palabras, proviene la importancia concedida a los ritmos cadenciales y a tal hecho se debe el tono oratorio de la novela. *Le Vergini delle Rocce* constituye, indiscutiblemente, el punto álgido del estilo dannunziano en prosa.

Nos encontramos, pues, con una lengua profundamente trabajada, sometida a continua reelaboración y que, gracias al uso de los recursos retóricos utilizados, trata de vincularse con la prosa clásica, pasando a través del punto de unión que representa la literatura medieval. Por esta razón, son abundantes las formas medievales que, artificioosamente, dan al texto un sabor mítico y arcaizante.

D'Annunzio intenta la vuelta al pasado, el retorno a un origen lingüístico-literario áulico en cuanto que heredero de la clasicidad. En su opinión, el mejor mundo posible.

4. G. D'Annunzio, *Trionfo della morte*. Milano, Mondadori, 1985, pp. 49-54.

5. G. D'Annunzio, *Cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*. Milano, Mondadori, 1986, pp. 320-325 y 446-447.

6. G. D'Annunzio, *Le Vergini delle Rocce*. Milano, Mondadori, 1986. (De esta edición han sido tomados los distintos textos que sirven de *corpus* de nuestro trabajo).

7. Dice D'Annunzio a Hérelle: «Ah! mon pauvre ami, quel immense travail sera pour vous la traduction! J'ai employé un style latin, à grandes périodes toutes chergées d'indents; et il faudra conserver à la traduction ce caractère un peu oratoire». Vid. prólogo de *Le Vergini delle Rocce*, ed. cit. p. 5.

Las semejanzas entre la prosa dannunziana y la literatura latina medieval fue señalada ya, en 1940⁸, por Terracini en una recensión a un artículo de Migliorini dedicado a la lengua de D'Annunzio. Ahora bien, dado que se trata de una recensión, las aportaciones de Terracini, aún gozando de la finura que le caracteriza, no pueden desarrollarse en profundidad. Parte de los argumentos expuestos por el crítico son posteriormente tomados por Beccaria⁹ a quien le interesa, fundamentalmente, el estudio del ritmo en la prosa dannunziana. Haremos bastantes referencias a su último trabajo¹⁰ de indiscutible valor.

En este sentido, siguiendo la línea de Terracini, en nuestro estudio se intentará ahondar e insistir en sus aportaciones. Sin embargo, la nuestra —a modo de cala— se limita, únicamente, al análisis del primer libro de la novela ya mencionada. Tal reducción obedece a dos razones. Por una parte, hemos escogido el libro primero porque es el que mejor explicita —dada su función de *exordio* dentro de la obra— las posiciones filonietzscheanas de D'Annunzio. Por otra parte, la limitación obedece a las necesidades de concreción y síntesis que aquí, justamente, se me imponen.

Se debe precisar también que, aunque este artículo se centra principalmente en el análisis de las formas retóricas clásicas, conectándolas, como es lógico, con los movimientos rítmico-sintácticos del período, en ella se ha incluido también el estudio somero de otras realidades lingüísticas que, desde el plano léxico-semántico al morfosintáctico, contribuyen a la imitación de las distintas soluciones medievales o latinas y redundan —en alto grado— en la creación de un estilo áulico y arcaizante.

Presentamos al final del cuerpo del artículo los textos que están en la base de nuestro trabajo.

En primer lugar, pasaremos revista rápidamente a los fenómenos léxico-semánticos y morfosintácticos.

En el primer texto encontramos ya el término *stadii*, claro helenismo procedente del griego *stadión* y empleado en el texto como cultismo en el sentido de medida de longitud.

Continúa el texto oprimerio con el sintagma *abiti muliebri* que no necesita comentarios. Sólo recordar que el adjetivo *muliebri* fue usado en la lengua poética y literaria desde la Edad Media en adelante.

En el texto primero también aparece el uso de la palabra *larva* («... *la sua via sotto la stessa larva...*») claro cultismo proveniente de *larva* (*m*), palabra de posible origen etrusco y que en el teatro, según el sentido clásico, tiene el significado de máscara tal y como puede documentarse en Dante. Otro tanto puede decirse del cultismo *inestinguibile*.

En el texto segundo, encontramos formas como *convenire*, *tenitor*, *divinatore*, *uranio*, todos ellos cultismos usados con frecuencia en la prosa medieval.

8. B. Terracini, «Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana», *Vox Romania*, V, (1940), pp. 230-237.

B. Terracini, «L'Aureo Trecento e lo spirito della lingua italiana», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, (CXXXIV), 1957, pp. 1-36.

9. G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Olschki, 1964.

10. G. L. Beccaria, «Figure rítmico-sintattiche nella prosa dannunziana», *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 285-318.

En el texto tercero hay que llamar la atención sobre el uso de *intuito*, claro cultismo usado con el sentido de inteligencia y, principalmente, sobre la presencia del término *demonico*, proveniente del griego *daemon* y utilizado por D'Annunzio como sustantivo en el sentido de fuerza o energía psíquica.

Lo mismo cabe decir de los otros dos helenismos de este tercer texto *auleda* y *ceteratore*, «suonatrice di flauta», «suonatore d'arpa», respectivamente.

Aparecen en este libro primero otras formas cultas y de sabor medieval que señalamos rápidamente: «*puerile freschezza*», «*acropoli quirina*», «*danzatrice mirifica*», «*osceni connubii*», «*piazze e trivii*», «*delirante*» que posee el sentido de «errato»; *lussurie*, *ebbrezze* y *liberale* del penúltimo texto mantienen el sentido antiguo, como son antiguas también las soluciones «*prodigi perigliosi*», «*novellamente levarsi*», etc.

Pasamos ahora a señalar brevemente el uso de estructuras morfosintácticas correspondientes a la tradición medieval; a su vez, reflejo de estructuras latinas.

En primer lugar cabe fijar la atención en el uso de las formas *cantava*, *pensava*..., del texto cuarto, para la primera persona singular del Imperfecto de Indicativo conforme a la solución medieval tal y como aparece en Dante, Boccaccio y Petrarca.

D'Annunzio utiliza también formas verbales fonéticamente arcaizantes como *sieno* en lugar de *siano* (texto quinto) y *cantemo* y *pensemo*, por *cantiamo* y *pensiamo*. Así como *escivo* por *uscivo*.

Dentro del apartado dedicado a la imitación de usos morfosintácticos correspondientes a la lengua clásica medieval se debe presentar especial atención a las construcciones de gerundio como sustituto hipotáctico de oraciones subordinadas con valor causal y temporal preferentemente.

Dicho uso, muy extendido a lo largo de toda la prosa romance de orígenes, se encuentra aún en Dante.

Como sabemos el gerundio actual que es contemporáneamente el heredero del gerundio y del participio de presente latino¹¹, goza de una historia compleja. Ya en los escritores latinos el abuso del participio de presente en lugar de otras subordinadas explícitas era síntoma del empobrecimiento de las construcciones hipotácticas latinas. La situación se hace progresivamente más grave con los escritores cristianos, quienes con el objetivo de usar la *variatio* sintáctica en relación a la abundante utilización del gerundio, lo alteran, para la misma función, con el participio de presente y los gerundios ablativos. Hecho que hay que poner en relación con el uso vulgar de gerundios coordinados con diversas función morfosintáctica.

En la prosa de los orígenes, el uso del gerundio es muy confuso, dado que no sólo recibe los usos del gerundio ablativo y del participio de presente, sino también del gerundio y del infinitivo. Pero ya en la prosa del «Trecento» se delimita su uso y recibe fundamentalmente el valor de gerundio ablativo.

Así lo encontramos, por ejemplo en D'Annunzio.

11. C. Segre, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 122-25.

Texto A.1.

«... come quell'Euclide che - avendo gli Ateniesi fatto divieto d'entrare in Atene ai cittadini di Magar...»

En donde se sustituye la hipotaxis conjuntiva por la construcción de gerundio con valor causal al modo clásico. Cabe señalar también en este caso el hiperbatón —no tan raro en D'Annunzio— que entroncaría con el uso clásico de insertar elementos determinantes entre el sustantivo y el adjetivo, el participio y el sujeto del participio, la preposición y su régimen, etc.

Explicación similar es la requerida para la utilización del gerundio anafórico del cuarto texto, «*Esponendo la genealogia di Enea (...) Conoscendo tutte le significazioni dei casi... avendo penetrata l'essenza di tutte le volontà...*»

No se debe descartar, sin embargo, la importancia rítmica de muchos de los gerundios utilizados por D'Annunzio¹².

Dentro de este apartado se debe notar también la presencia de ciertos nexos conjuntivos de valor sintácticos-semánticos medieval; la mayoría están presentes en la prosa de Dante.

Así por ejemplo lo encontramos en el texto primero, «... *compiva un lungo cammino per trovarsi presente ai colloqui del saggio, quindi sull'alba riorendeva la sua via...*»

En este caso la partícula *quindi* no posee un valor consecutivo como en el italiano «standard» actual, sino el mismo valor espacial de origen que poseía en latín y en la lengua de Dante y Boccaccio.

En el texto cuarto encontramos «*ma si bene verrà*» oración adversativa reforzada por *si + bene*, una de las fórmulas adversativas de refuerzo por excelencia.

Y es también clásico el uso del gerundio pasivo de obligación *venerando*, en lugar del adjetivo *venerabile* con el que se abre la apóstrofe del texto cuarto.

Como ya se ha dicho aquí, la prosa de D'Annunzio es una prosa altamente retórica que se ajusta a las *artes dictaminis* de la mejor tradición medieval y, en consecuencia, clásica. Por esta razón, nos hallamos ante un tipo de *ornatus* conformado, fundamentalmente, a partir de aquellas figuras de la *eloquutio* correspondiente a la *repetitio* y conectadas a la *amplificatio*.

Se trata, por consiguiente, de una prosa que, marcada por el signo del clasicismo, se caracteriza por el prevailecimiento de las simetrías tal y como pueden documentarse en Dante, de los ritmos bimembres y trimembres —en la mayor parte de los casos se trata de repeticiones contrabalanceadas—, y de la enumeración, configurada esta última mediante una *gradatio* climática que llega a su máximo punto de intensidad efectista en los cierres enumerativos, cuya función reside en actuar de síntesis y resumen, cerrando circularmente los párrafos en un todo conclusivo que restablece la unidad orgánica de las series paratácticas, en ocasiones, algo deslavazadas.

De esta manera, los párrafos que parecen más bien escritos para la declamación que para la lectura, a través del mecanismo de la repetición de los distintos elementos constitutivos del texto, buscan la musicalidad y la literariedad que está en la base de la mejor oratoria clásica.

12. G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia*, ob. cit. p. 197-217.

Así mismo, la utilización de tales recursos formales, anuada a los mitos nacionalistas y a los *loci communis* de la época, conforman una prosa oratoria claramente llamada a *mouvere e persuadere* el ánimo del interlocutor-auditorio.

Pasamos al análisis de los tres últimos textos.

En el texto cuarto nos encontramos con una *expolitio* trimembre que insiste en la misma idea: la necesidad de las diferencias sociales en la razón de la estirpe.

Mientras que la primera «*tu avevi fede nella necessità delle gerarchie*» y la segunda «*tu credevi alla superiorità della virtù*» constituye casi una *expositio* ya que sólo varían en la utilización del verbo *credevi* frente a la perífrasis de igual sentido *tu avevi fede nella*, la última frase es una *variatio* (mínima) de la segunda en la que se ha modificado, sin embargo, la posición del verbo, que ocupa el segundo lugar al ir precedido del adverbio *fermamente*. Es claro su valor enfático.

Adviértase también la repetición operada en el núcleo nominal del sintagma preposicional que en los tres casos se trata de una aguda terminada en vocal acentuada: *necessità*, y *virtù*, repetida en dos ocasiones.

Así mismo, en el último paralelismo se produce, gracias a la oración de relativo y su correspondiente principal, la ampliación del *isocolon* trimembre con una formación rítmicamente progresiva que reserva —justo al final—, en la apódosis larga final, la esencia informativa de la simetría triple.

En el texto cuarto la repetición continúa detentando el puesto predominante con el uso anafórico de los gerundios: «*Esponendo la genealogia...*» «*Conoscendo tutte le significazioni... e avendo penetrata l'essenza...*».

Nuevamente una estructura de ritmo (de pensamiento) trimembre al ser atribuida a Dante, sirve de testimonio de autoridad para la exposición y defensa de la ideología dannunziana.

Por otra parte, en el texto cuarto se expresan casi de forma idéntica las dos acciones principales mediante construcciones pospuestas a las dos hipotácticas de gerundio, en las que se explicita el deber y la acción del que será el futuro rey de Roma: «*egli non verrà a riconfermare e rialzare i valori...*», «*egli sarà capace di costruire compiutamente...*».

Encontramos también en este texto una enumeración trimembre, dicha *gradatio* intensiva, formulada como interrogativa indirecta, constituye uno de los puntos de mayor climax de todo el enunciado en relación con la temática del texto:

- | | |
|---------------|---|
|Ora..... | 1. <i>per qual misterioso concorso di sangue</i> |
| | 2. <i>da qual vasta sperienza di cultura, ...</i> |
| | 3. <i>in qual propizio di circostanze,</i> |

sorgerà il futuro Re di Roma?

Más intensamente incluso se revelan los textos 5 y 6, en los que los límites entre la prosa y la poesía —sobre todo en el texto quinto—, parecen desvanecerse.

El texto se muestra como un ejemplo de clara acumulación tanto coordinante como subordinante. Ya la primera parte se presenta armónica y rítmicamente trabada gracias a la repetición simétrica y a la serie enumerativa de sintagmas y oraciones de diversa naturaleza configurados según una casi idéntica estructuración bi y trimembre.

Se trata, como se ha señalado anteriormente, del estilo enumerativo propio de la oratoria. Según este procedimiento estilístico se suele ordenar una serie hetero-

génea de sintagmas en función conjuntiva por medio de la constante y simétrica utilización de un grupo sintagmático similar en extensión melódica y función sintáctica.

De modo que, mediante el esquema gráfico en el que ha sido dispuesto este texto, será más fácil observar los paralelismos y repeticiones que lo sitúan, más bien, dentro de los límites de la poesía.

En el texto quinto se abre el párrafo con dos oraciones simples transitivas coordinadas, de igual estructura: «*volgevo gli occhi e tendevo gli orecchi*». En las dos encontramos dos grupos fónicos de 3 y 2, y 3 y 3 sílabas, respectivamente.

A su vez, estas dos oraciones se ven completadas por la siguiente frase de claro matiz consecutivo, conectada a las anteriores, por la *e* ilativa: «*e una superba allegrezza mi agitava allora i precordi*».

Como es usual en D'Annunzio esta última oración es la más extensa de las tres y presenta una estructura rítmico-melódica progresiva en relación a los dos precedentes.

La oración ilativo-consecutiva está compuesta por cuatro grupos fónicos de 8, 4, 3 y 5 sílabas, respectivamente. Unidades que se repiten a lo largo de este quinto texto.

Continúa el enunciado con la repetición triple del *poiché* anafórico.

Los tres casos constituyen, nuevamente un *expositio* propia de toda *amplificación*. Se trata de la acumulación subordinante de una oración causal triple: un *isocolon* trimembre que completa el sentido de las anteriores frases.

Las tres causales observan una estructura casi idéntica que sólo se ve levemente modificada en el último *colon* enumerativo; cierre progresivo de todo el paralelismo causal y que a su vez está construido sobre el juego de unidades simétricas dobles y triples.

En los tres casos, el sujeto «*i miei occhi, i miei orecchi, il mio spirito*», está formado por un grupo fónico de casi idéntico número de sílabas: 4, 5 y 5. En las tres ocasiones se trata de partes del cuerpo del narrador (ojos, oídos ya utilizados) en función de sujeto y que constituyen una *gradatio* intensiva que culmina en la última parte de la enumeración, la de mayor intensidad temática, con la presencia de: *il mio spirito*» (también de 5 sílabas).

En consecuencia, la gradación informativa parece estar reglamentada por una pauta de repetición bimembre con una pequeña variación en el tercer *colon*, hecho que posibilita el avance rítmico del texto.

En los dos primeros casos el sujeto está modificado por la presencia de sintagmas adjetivos en función atributiva: «*non velati di lacrime*» y «*santi e vigili*». En la tercera frase el sujeto no está modificado mediante un sintagma en función adjetiva, sino que es el verbo el que posee una modificación adverbial mediante el sintagma «*senza limiti*». Estructuración similar observa en la complementación del infinitivo «*coltivare in sé*» y el sintagma preposicional «*nella rapidità delle sue metamorfosi, nella densità dei suoi misterii*», a su vez, modificado por la locución adverbial «*appunto*». Adviértase que los distintos sintagmas modificadores van progresivamente disminuyendo en el número de sílabas: «*non velati di lacrime*», 8; «*santi e vigili*», 5; «*senza limiti*», 5; «*in sé*, 3 + 1 = 4, «*appunto*», 3.

En las tres frases causales hace aparición un verbo transitivo: la tercera persona plural y singular del Imperfecto del Indicativo *vedevano*, (grupo fónico de cuatro sílabas), *udivano* (de cuatro) y *poteva e sapeva* (de tres).

Los objetos directos de dichos verbos transitivos forman, a su vez, series acumulativas coordinadas. Tres en el primer caso con la aparición de la *e* polisindética de claro sabor arcaizante: «*tutte le linee, e tutti i suoni e tutti i ritmi*»; y dos en el segundo caso también coordinados: «*tutti i suoni e tutti i ritmi*», repetición distanciada de los últimos términos de la enumeración anterior.

Estas series enumerativas se articulan en grupos fónicos de cinco y cuatro sílabas.

En la tercera frase, sin embargo, los verbos transitivos y coordinados *poteva e sapeva* se ven complementados mediante las subordinadas de infinitivo: «*sapeva gioire*» y «*sapeva coltivare e gioire*».

Nueva repetición paralelística con epanadiplosis. Los tres infinitivos constituyen a su vez grupos fónicos de tres sílabas cada uno y se ven complementados por tres sintagmas en función de régimen preposicional, el primero, y de objeto directo, los dos siguientes, de ocho sílabas respectivamente: «*delle apparenze fugaci*», «*ben altre malinconie*», «*il più amabile pregio*».

En los dos últimos casos los determinantes preceden al sustantivo, mientras que en el primer caso es el adjetivo el elemento de última aparición.

Por último, este primer párrafo del texto quinto se cierra con la coordinación de dos sintagmas preposicionales metafóricamente locativos y estructuralmente paralelos: «*nella rapidità delle sue metamorfosi e nella densità dei suoi misteri*». Ambos contruidos según una estructura idéntica, dos grupos fónicos en cada uno de 6 y 6, y de 6 y 9 sílabas.

Prosigue el texto con una nueva apóstrofe dirigida, en este caso, a la «Bellezza». Ahora el Objeto Indirecto observa una estructura quiástica: «*non a te soltanto sale la tua lode, non a te soltanto*».

La oración intransitiva simple es seguida de una adversativa con elipsis verbal repetida dos veces: «*ma anche ai miei maggiori, ma anche a quelli che seppero di te nei secoli remoti e mi trasmisero il loro fervido e ricco sangue*». De nuevo en la última fase de la repetición se asiste a la expansión del período a través de la estructura rítmica progresiva; en este caso es la oración de relativo la que posibilita la progresión y el cierre de este segundo bloque del enunciado quinto. Como se ve, los ritmos bimembres asientan la estructura.

Pero de todo el texto quinto, sin duda, merece especial atención la última parte, en la que se puede decir que se opera una «fuga de la prosa», dado que, gracias a las series acumulativas y a la insistente repetición rítmica nos hallamos ante una estructura estrófica. En este caso hablaríamos de un laudo y/o de una letanía.

Se abre, por consiguiente, la última parte del texto quinto con una fórmula religiosa: «*Lodati sieno ora e sempre (i nostri antenati)*», el sujeto queda elíptico, y prosigue con la serie enumerativa de siete sintagmas con valor causal: «*per le belle ferite che apersero, per i belli vicendi che suscitarono, per le belle tazze che votarono, per i bei palafreni che blandirono, per le belle femmine che godettero, pero tutte le loro stragi, le loro ebrezze, le loro magnificanze, le loro lussurie*», el último de los cuales contiene una serie enumeradora constituida por sintagmas nominales de idéntica estructura. La concreción y simplicidad sintáctica en este caso está motivada por la estructura rítmica isométrica. Hecho rítmico que acrecienta las caracterizaciones poéticas de esta última parte del enunciado. Las estructuras rítmico-melódicas isométricas constituyen una característica musical dominante en la mejor

prosa de arte dannunziana. La tendencia a la isometría se encuentra también entre las características formales de la prosa de Dante y Boccaccio. Lógicamente los autores medievales tienen muy presente la perspectiva clásica concerniente al *cursus*, cláusulas rítmicas, etc.

La insistencia rítmica de la serie enumerativa se ve favorecida también por la recurrente utilización de los pies rítmicos dactílicos y trocaicos combinados.

Por último, se cierra la acumulación con la repetición invertida de la fórmula religiosa con la que se abrió: «*sieno laudati*». La nueva utilización de la estructura quiástica, combinada con la antimetátesis, contribuye a dar al párrafo final la textura y el tono propio de la oratoria sagrada.

Oratoria sagrada estrechamente vinculada a la poesía. Como nos indica el texto es un laudo de sabor decadentista y prefacista dedicado a los grandes hombres-artistas del pasado.

En el texto dannunziano la huella del *Laudes Creaturarum* de San Francisco de Asís es más que evidente. El escritor medieval usa exclusivamente sintagmas preposicionales con valor causal constituidos por *per* + artículo + sustantivo, y en total recurre a un número de ocho¹³.

El texto de D'Annunzio, desde el punto de vista semántico, es la inversión del de San Francisco. No obstante, de la alabanza dannunziana no queda del todo ausente cierto tono religioso. Se trata, como es lógico, de la «religiosidad» mítica, cosmogómicamente antihumanista —de claro predominio diáretico— más tarde enarbolada durante el ventenio fascista.

Y si el final del texto quinto constituía un laudo, el texto sexto conserva también un tono religioso gracias a las abundantes repeticiones y simetrías que, en relación al significado del texto, nos llevan a recordar el estilo bíblico.

En este caso podría decirse que D'Annunzio dicta a los jóvenes decadentistas y filonietzschianos las tablas de la ley ideológica.

Se trata, como se puede constatar, de los mandamientos de la destrucción y del autoritarismo-antidemocrático. Tal valor de mandato se pone de manifiesto en el texto gracias a la presencia constante de los imperativos, repetidos de forma insistente; hecho que constituye, de nuevo, a la creación de un ritmo constante y me atrevería a decir machacón.

Como acabamos de decir, el texto tiene en la base de su estructuración el uso de los imperativos: quince en total, contando las veces que se utilizan formas repetidas y/o elididas.

Veamos de forma más detallada el uso de estos imperativos.

Se abre el texto con la repetición anafórica bimembre del imperativo de segunda persona plural *difendete*. En los dos primeros casos existe un claro paralelismo en relación con la presencia del objeto directo: «*La bellezza e il sogno*».

En el último caso, sin embargo, se trata del pronombre personal átono *vi*. Las implicaciones semánticas son evidentes: los poetas —equiparados al sueño y a la belleza— son seres elegidos para dominar y ordenar la futura sociedad. En esta tercera oración de imperativo encontramos un nuevo paralelismo en la repetición del sintagma preposicional de instrumento: «*con le armi e con la beffe*».

El segundo bloque de imperativos está formado por el uso paralelo y simétrico de las formas *attendete*, *fate*, *bollate*. También en el último *colon* contamos con

13. G. F. Contini, *I poeti del Duecento*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

el paralelismo coordinado de las oraciones de infinitivo *mettere e fare* y de las comparativas *come su un utensile sociale, come le teste dei chiodi*.

El tercer grupo —el imperativo número cinco— constituye una clara *variatio* con respecto a las formas anteriores. Se trata de un imperativo indirecto: «*Le vostre rise frenetiche salgano*» y se puede decir que actúa de puente entre los dos anteriores grupos y los tres finales.

El cuarto bloque —los imperativos, seis y siete, según la enumeración del texto— se configura mediante la repetición doble de los imperativos *diffendete e proclamate*.

Es también doble y simétrica la repetición del complemento objeto: «*che le loro dicerie, che le loro mani*», así como el tono vejatorio contrapuesto de las dos comparaciones, de claro sabor medieval, establecidas con relación a las capas sociales inferiores y las realidades fisiológicas más exacrables: «*men basse de quei suoni sconci... sono atte a raccontar*».

En el quinto bloque se vuelve a repetir el imperativo de segunda persona plural con el que se abrió el texto, *diffendete*, elidido en la segunda frase. El objeto directo de la segunda oración imperativa retoma también aquél con el que se inició el enunciado: *la Bellezza*. A su vez el objeto directo del imperativo diez, *il Pensiero* constituye una nueva *expositio* —*variatio* sinonímica— del correspondiente sintagma preposicional de causa —*per la gloria dell' Intelligenza*— que complementa al primer grupo de imperativos, seis y siete del cuarto bloque.

En este grupo quinto, se repite por segunda vez el imperativo *diffendete* (número trece) con un complemento objeto doble —nuevo paralelismo— coordinado entre sí, «*l'antica e liberale opera dei vostri maestri e quella dei vostri discepoli*».

El texto seis se cierra con el sexto grupo de imperativos, los número catorce y quince, de significado antitético a los hasta ahora estudiados, uno negativo *non disperate* y otro afirmativo *opponete*, cuyo objeto directo es idéntico al complemento; *geminatio* final que enfatiza la orden con la que se concluyen todos los «mandamientos».

Existen otras relaciones paralelísticas que paso por alto por estar indicadas gráficamente en el texto.

Por consiguiente, como hemos venido diciendo, hemos constatado la existencia de una prosa áulica que sirve tanto de la *autoritas* como de la *vetustas* con el objeto de obtener la *maiestas* en un texto ideológicamente alienado que, a través de la *ornatio*, propia del *genus sublimis*, obtiene el *pathos*.

Ahora bien, dicho esto lo que en realidad nos interesa y debemos preguntarnos es el por qué profundo y último de la utilización de los recursos propios de la oratoria clásica y de la prosa medieval.

Puede argumentarse tal hecho hablando únicamente —como hemos hecho hasta ahora— de la exigencia y de la necesidad poética y retórica de adecuación de *inventio* (y *dispositio*) al plano de la *elocutio*. Dicho con otras palabras de la necesidad de adecuación isomórfica entre la forma de la expresión y la forma del contenido. Y dicha argumentación es, sin duda, válida porque es inherente y constancial al hecho literario.

Sin embargo, pensamos, que en el caso de *Le Vergini delle Rocce* pueden darse incluso razones más profundas que sirven para explicar la absoluta simbiosis e isomorfismo del significante con el significado.

En este sentido disintimos de Beccaria en que los recursos formales de la prosa literaria de D'Annunzio, al menos la marcadamente oratoria y política, no

guardan relación alguna con el significado¹⁴. En nuestra opinión, por consiguiente, no es posible hablar de autonomía del significante.

Por otra parte, pensamos que la elección lingüístico-formal de la prosa de D'Annunzio no sólo guarda estrecha vinculación con su significado y con la temática, sino que, además, opinamos que el uso de tales expedientes retóricos y las formas arcaizantes, es decir, la forma de la expresión —para utilizar la misma terminología estructuralista empleada por Beccaria— se convierte, como él parece apuntar, a su vez en signo de otra cosa: en signo literario y en señal de segundo grado.

Efectivamente así es. Nos encontramos, por tanto, con que la exhibición y el alarde de los recursos formales utilizados por D'Annunzio en una obra como *Le Vergini delle Rocce* se convierte también en sí misma en «praxis» política. La escritura, por consiguiente, es, por una parte, ideología y ocupa un lugar primordial dentro de la filosofía vital del escritor. En ella se ven realizados parte de los presupuestos nietzschianos en lo que a la teoría del superhombre se refiere. Por otra parte, a través de la forma de una prosa conscientemente trabajada en la búsqueda de la belleza y el ritmo, se lleva a cabo uno de los presupuestos esteticistas y vitales de la escuela decadentista y simbolista: la búsqueda y obtención de la música, máxima manifestación de la belleza y vehículo de conocimiento, y a través de ella, de la belleza que es música, se obtiene la única y posible salida ante la crisis.

Así, pues, D'Annunzio al retrotraerse en el tiempo, al ir a la búsqueda de las raíces de la prosa italiana —conectada al mundo clásico—, imitando y escribiendo «al antiguo modo», no sólo trata de ajustarse al requisito poético-retórico de adecuación forma-fondo, sino que, creando un *laudus mei*, dominando la lengua y logrando elevarla a la categoría de música, reta al lenguaje y lo vence, demostrando su superioridad moral y su capacidad de *poeta*.

En consecuencia, con el dominio de la lengua de sus antepasados e imitándola, crea belleza (la belleza es siempre fruto, en opinión de D'Annunzio, de una sociedad aristocrática) y lleva a la práctica la ecuación Arte = Vida, lema por excelencia de la escuela decadentista. Es decir, el escritor realiza de *factum*, a través de la forma, su labor ideológica —en cuanto que hombre superior— y se erige por el hecho de ser poeta, y de acuerdo con su filosofía, en ser superior llamado a liberar y a salvar a la nación italiana mediante la belleza del arte.

En consecuencia, la forma en D'Annunzio, estrechamente fusionada con el significado temático de la novela, es manifestación existencial y se convierte, en el texto, claramente en signo literario. Sólo gracias a la comprensión de la forma se llega al significado profundo de la novela, pues ella es el exponente mismo de todos los presupuestos vitales e ideológicos-políticos del autor.

La forma, por tanto, no sólo no es autónoma, sino que se nos propone como el soporte específico del proceso semiótico requerido para la adecuada comprensión del texto.

14. G. L. Beccaria, «Figure ritmico-sintattiche...», ob. cit. p. 289.

Texto 1.º

«Ah perché non rivive oggi in qualche terra latina il maestro che sapeva con un'arte così profonda e così nascosta risvegliare ed eccitare tutte le energie dell'intelletto e dell'animo in quanti gli s'accostavano per ascoltarlo? [...].

Si prolungavano nella mia immaginazione le avventure dei forestieri venutigli da lontano come quel *trace* Antistene che faceva quaranta *stadii* al giorno per udirlo e come quell'Euclide che —avendo gli Ateniesi fatto divieto d'entrare in Atene ai cittadini di Megara e decretato per i trasgressori l'ultima pena— si vestiva di abiti *muliebri*, e così vestito e *velato* esciva dalla città *in sul vespro*, compiva un lungo cammino per trovarsi presente ai colloqui del Saggio, *quindi* all'alba riprevendola la sua via sotto la stessa *larva pieno il petto* di un entusiasmo *inestinguibile*».

(pp. 32-33)

Texto 2.º

«E mi commoveva la sorte di quel giovinetto elèo Fedone bellissimo che, *fatto* prigioniero di guerra nella sua patria e *venduto* a un *tenitor* di prostiboli, dal luogo di vergogna erasene fuggito a *Socrate*, e aveva ottenuto per opera di lui il riscatto e *partecipato alle feste del puro pensiero*. [...]

Profeta e *divinatore* quasi infalibile, egli accoglieva tutte le anime in cui il suo sguardo profondo *scoprì* una forza, ed in ciascuna sviluppava ed asaltava quella forza *nativa*, cosichè tutte, investite dalla sua fiamma, si rivelavano nella lor diversità possenti. Il suo più alto pregio *era in* quell'effetto di cui l'accusavano i nemici: *che* dalla scuola —dove *convenivano* l'onesto Cristone e Platone uranio e il delirante Appollodoro e quel *gentil* Teeteto simile a un rivo d'olio fluente senza strepito —escisero il *molle cirenaico* Aristippo e Critia, il più violento dei Trenta Tiranni, e l'altro tiranno Caricle, e il meraviglioso violator de leggi Alcibiade che non conobbe limiti alla sua licenza meditata».

(p.33)

Texto 3.º

«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 la *virtù sincera* 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 *sollevar quelle* verso la *perfezione somma*. E m'insegnò ad escludere *tutto ciò che fosse* difforme alla mia idea regolotrice, *tutto ciò che potesse alterare* le linee della mia imagine, *rallentare* o *interrompere* lo sviluppo ritmico del mio-pensiero. E m'insegnò a riconoscere con sicuro intuito quelle anime su cui esercitare il *beneficio* e il *predominio* o da cui ottenere una qualche straordinaria rivelazione. E anche mi comunicò la sua fede nel *demònico*; il quale non era se non la potenza misteriosa-

mente significativa dello Stile non violabile *da* alcuno a neppur *da* lui medesimo nella sua persona *mai*».

(p. 36)

Texto 4.º

E io pensava, aocompagnato dal ¹ grande e ² tirannico spirito:
«O venerando padre di nostro eloquio,

1. tu avevi fede nella necessità | ¹ delle gerarchie
e
² delle differenze } tra gli uomini

2. tu credevi ¹ alla superiorità della ¹ virtù trasferita per ragione
ereditaria nel sangue;

3. fermamente ² credevi a una ² virtù di stirpe la quale potesse per gradi —d'elezione in elezione— elevar l'uomo al più alto splendore di sua bellezza morale.

¹Esponendo la genealogia di Enea, tu vedesti nel
¹'concorso del sangue' una certa predestinazione divina.

Ora 1. per quel misterioso ² concorso di sangui,
2. da qual vasta esperianza di culture,
3. in qual propizio di circostenze,
sorgerà il nuovo Re di Roma?».

Natura ordinatus ad imperandum, dalla natura ordinato a imparare, ma dissimile ad ogni monarca.

¹egli non verrà | a ¹ riconfermare
o
a ² rialzare } i valori ¹ che da troppo

tempo i popoli —sotto l'influsso delle varie doctrine— soglion dare alle cose della vita;

ma sì bene verrà | ad ¹ abolirli
o
ad ² invertirli

2. Conoscendo tutte le significazioni dei casi ¹ che compongono la storia degli uomini

e

3. avendo penetrata l'essenza di tutte le volontà sovrane ² che determinarono i maggiori moti,

2. egli sarà capace | ¹ di costruire compiutamente
c
² di gittar verso l'avvenire } quell'ideal ponte²

su cui infine le stirpi privilegiate potranno valicar l'abisso che oggi sembra dividerle dal dominio ambito».

(pp. 42-43)

Texto 5.º

1 *Volgevo-gli occhi e tendevo-gli orecchi:*

(3) (2) (3) (3)

2 e —una superba allegrezza mi agitava —allora—

(8) (4) (3)

3 i precordii;

1 *poiché* —i miei occhi— ¹*non velati*⁽⁸⁾ —di lacrime—

(2) (4) (4) (4)

¹ *vedevano*
(4)

1. tutte le linee
(5)

2. e tutti i suoni
(4)

3. e tutti i ritmi
(4)

2. *poiché* —i miei orecchi— ²*sani e vigili*

(5)

² *udivano*
(4)

1 tutti i suoni
(4)

e

2 tutti i ritmi
(4)

3. *poiché* —il mio spirito—

(5)

³⁻¹ *poteva*
(3)

—senza limiti—
(5)

e

¹ *gioire* - delle apparenze fugaci
(3) (8)

⁴⁻² *sapeva*
(3)

¹ *coltivare* - in sè ben altre melanconie
(3) (2 + 1 = 3) (8)

e

³ *trovare* - il più amabile pregio della vita
(3) (8) (4)

[—appunto—]
(4)

1. nella rapidità¹ delle sue metamorfosi
(5 + 1 = 6) (9)

2. nella densità¹ dei suoi misteri
(6)

«O molteplice Bellezza del mondo» —io pregava allora—

1. «non a te soltanto, sale la mia lode

2. non te a soltanto, $\left\{ \begin{array}{l} {}^1 \text{ma anche ai miei maggiori} \\ {}^2 \text{ma anche a quelli che}^1 \text{ seppero gioire di te} \end{array} \right.$
e mi² trasmisero il loro¹ fervido e² ricco sangue.

1. Lodati sieno ora e sempre

10.

$\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ per le belle ferite che apersero} \\ 2. \text{ per i belli incendi che suscitarono} \\ 3. \text{ per le belle tazze che votarono} \\ 4. \text{ per le belle vesti che vestirono} \\ 5. \text{ per i bei palafreni che blandirono} \\ 6. \text{ per le belle femmine che godettero} \\ 7. \text{ per tutte le loro stragi} \end{array} \right.$

10.

$\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ le loro ebbrezze} \\ 2. \text{ le loro magnificenze} \\ 3. \text{ le loro lussurie,} \end{array} \right.$

2. Sieno lodati;

perché così mi formarono essi questi sensi in cui tu poi vastamente e profondamente specchiarti, o Bellezza del mondo, come in cinque vasti e profondi mari!»

(p. 44)

Texto 6.º

- 1 $\left\{ \begin{array}{l} a \text{ «Difendete la Bellezza ; È questo il vostro unico officio} \\ b \text{ Difendete il sogno che è in voi!} \\ \text{Poiché oggi non più i mortali tributano onore e riverenza} \\ \text{ai cantori alunni della Musa che li pridilige —come diceva Odisseo,} \\ \\ \text{se queste valgono} \\ c \text{ difendetevi con tutte le armi,} \\ \text{meglio delle invettive.} \\ \\ \text{e pur} \\ \text{con le beffe.} \end{array} \right.$
- 2 $\left\{ \begin{array}{l} a \text{ Attendete ad inacerbire con i più acri veleni le punte del vostro scherno.} \\ 3 \text{ b Fate che i vostri sarcasmi abbiano tal virtù corrosiva che giungano fino} \\ \text{alla midolla e la distruggano.} \\ 4 \text{ c Bollate voi sino all'osso le stupide fronti di coloro che} \\ \\ \text{vorobbero} \quad {}^1 \text{mettere su ciascuna anima un marchio esatto} \\ \quad \quad \quad {}^1 \text{come su un utensile sociale} \\ e \quad \quad \quad {}^2 \text{fare le teste tutte simili} \\ \quad \quad \quad {}^2 \text{come le teste dei chiodi sotto le percusione dei chiodaiuoli.} \end{array} \right.$

5 «Le vostre risa frenetiche salgono fino al cielo, quando udite gli stallieri della Gran Bestia vocifare nell'assemblea.

- 6 | a *Proclamare* e ⁷ *dimostrare* per la gloria dell'Intelligenza
 1 | *che le loro dicerie* non sono men basse de quei suoni sconci con cui il vilano manda fuori per la bocca il vento dal suo-stomaco rimpinzato di legumi.
 b *Proclamare* e *dimostrare*² *che le loro mani* a cui il vostro padre Dante darebbe l'epiteto medesimo ch'egli diede alle unghie di Taide, sono atte a raccattar lo stabbio ma non degne di levarsi per sancire una legge nell'assemblea.

10 1 *Difendete il Pensiero* ch essi minacciano,

12 (") *La Bellezza sotto il Pensiero la Bellezza* ch essi oltraggiano.

Verrà un giorno in cui essi tenteranno		1. di ardere		i libri
		2. di spezzare		le statue
		3. di lacerare		le tele

(p. 45)

Texto 6.º

13 «*Difendete*¹ *la antica liberale opera dei vostri maestri*

e

²*quello futuro dei vostri discepoli*

contro la rabbia degli schiavi ubriachi.

14 *Non disperate, essendo pochi.*

Voi possedete *la suprema scienza*

e

la suprema forza del mondo

: Il Verbo

Un ordine di parole può vincere d'efficacia micidiale una formula chimica.

Opponete risolutamente la distruzione alla distruzione!»

(p. 46)