

**IL RINASCIMENTO NELL'OPERA DI GABRIELE D'ANNUNZIO**

**ARAMINI NADIA**

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'**

**FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA**

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA**

**DOTTORATO IN ITALIANISTICA: CICLO XVII**

**COORDINATORE DEL CORSO DI DOTTORATO: PROF. GIULIO FERRONI**

**TUTORE: PROF. GIORGIO PATRIZI**

**DOCENTI ESAMINATORI:**

**PROF.SSA BIANCAMARIA FRABOTTA (UNIVERSITA' DI ROMA)**

**PROF.SSA ADELE DEI (UNIVERSITA' DI FIRENZE)**

**PROF. PASQUALE GUARAGNELLA (UNIVERSITA' DI BARI)**

**INTRODUZIONE**

Il titolo dato alla presente ricerca, lungi dall'introdurre una trattazione esaustiva sull'argomento, sta a significare soprattutto l'intenzione di analizzare questa tematica esclusivamente da ciò che traspare dalle pagine dannunziane, ricche di citazioni e richiami rinascimentali. Una ricerca nata dal proposito di avvicinarsi all'opera dannunziana cercando di isolare, all'interno dei vari contesti narrativi, quei momenti nei quali i richiami al Rinascimento risultano essere ben evidenti e significativi per determinate esigenze espressive dello scrittore. Un proposito di ricerca confermato ancor più dalla constatazione che, se si eccettuano brevi interventi isolati ad aspetti particolari della tematica rinascimentale relativa all'opera dannunziana, non risultano essere presenti lavori critici più estesi sull'argomento.

Il Rinascimento, periodo prediletto da D'Annunzio, rivive nella sua opera, trasfigurato in pagine letterarie dove gli stessi personaggi rinascimentali sembrano staccarsi dal lontano periodo storico per essere assunti come modelli e termini di confronto con una modernità che rischia di soffocare i grandi tesori del passato.

Nella prima parte del lavoro, si è voluta soffermare l'attenzione su personaggi e luoghi rinascimentali in alcune opere di D'Annunzio; è il caso della prima parte del romanzo *Forse che si forse che no* dove campeggia il rinascimentale Palazzo Ducale di Mantova, sfondo sul quale si proiettano i tormenti di personaggi moderni la cui identità finisce per confondersi con quella degli antichi antenati. Da Mantova, l'attenzione si è poi spostata a Ferrara e Firenze, città citate in diversi punti dell'opera dannunziana; città in fondo antagoniste per la particolare simbologia che lo scrittore attribuisce loro: Ferrara come città di silenzio e di morte; Firenze, invece, centro vitale di una rinascita poetica. Tra i personaggi rinascimentali, un posto

privilegiato spetta indubbiamente a Michelangelo, questo genio sofferente che, nella sua epoca, si pone come precursore di una sensibilità moderna e per il quale D'Annunzio avverte un'affinità spirituale. Come conclusione al primo capitolo, sono state isolati alcuni appunti dai *Taccuini*, un esempio di come D'Annunzio si pone di fronte all'arte rinascimentale. Un'ampia trattazione è riservata inoltre alle *Vergini delle Rocce* e al *Fuoco*, come due romanzi in cui agiscono delle suggestioni letterarie relative al Rinascimento: una rivisitazione del mito greco attraverso un'ottica rinascimentale, nelle *Vergini delle Rocce*, e un grande omaggio alla pittura veneziana, nel *Fuoco*. Romanzi senza dubbio innovativi ma nei quali D'Annunzio continua a mostrare quella propensione nell'utilizzare fonti e modelli letterari in funzione del contesto narrativo, un uso quindi strumentale di luoghi e personaggi che perdono la caratteristica di semplici citazioni per diventare parte integrante di una simbologia ben precisa consegnata alle pagine dei romanzi.

Nella parte conclusiva della ricerca, sono stati presi in esame alcuni motti, simboli ed immagini rinascimentali presenti al Vittoriale, nell'ultima dimora in cui D'Annunzio affida alla scrittura le sue ultime prose di memoria e in cui si rompe sempre più quel labile confine tra vita e letteratura. Un ambiente caratterizzato da una presenza ossessiva di libri che tappezzano ogni parete, ogni angolo più nascosto della casa. Nel *mare magnum* della grande biblioteca dannunziana si è poi voluta circoscrivere quella che è stata definita come "La biblioteca rinascimentale di G. D'Annunzio", significando con questa espressione non solo testi rinascimentali, compresi cinquecentine e incunaboli, ma anche volumi sul periodo rinascimentale, soffermando l'attenzione soprattutto su quelli che recano annotazioni e segni di lettura dannunziani, serviti allo scrittore per l'elaborazione delle sue opere, grazie a quella sua insuperabile abilità nel manipolare i vari materiali piegandoli alle proprie esigenze espressive e letterarie.

## CAPITOLO PRIMO: PERSONAGGI E LUOGHI RINASCIMENTALI NELLE OPERE DI G. D'ANNUNZIO

### § 1.1 D'Annunzio e il Rinascimento: «la più luminosa parola del parlare materno»

“Il Rinascimento. La più luminosa parola del parlare materno questa, per gli Italiani, e la più orgogliosa, tale che non l'eguaglia lo splendore della primavera terrestre: affermazione superba della Vita, di tutta la Vita, iscritta sopra un culmine sublime della storia umana: Il Rinascimento”<sup>1</sup>

Una nota affermazione di D'Annunzio, con la quale lo scrittore pone in evidenza l'orgoglio di una nazione, culla di una grande civiltà, quella rinascimentale, che ha segnato un momento glorioso e superbo della storia umana e che deve essere di esempio per le nuove generazioni, come lo scrittore incita in un'altra citazione:

“Raccoglietevi, o giovani, in cuore la costanza e la gloria degli avi magnanimi che fecero la rivoluzione dei Comuni e il Rinascimento, che scoprirono nuovi continenti alla operosità umana, nuovi campi all'arte, nuovi metodi alla scienza”<sup>2</sup>

Il termine “Rinascimento” è citato moltissimo da D'Annunzio nelle sue opere, anche se dobbiamo constatare, e chissà, forse in senso positivo che, nei confronti di questo periodo così tanto dibattuto dalla critica, manca da parte dello scrittore un intervento teorico ben preciso, in quanto le diverse citazioni, ad eccezione del tipo di quelle riportate sopra, rimandano tutte ad un universo artistico, ad un circuito che non oltrepassa i confini dell'interesse letterario. D'Annunzio vive in un secolo durante il quale è prevalsa la tendenza ad una differenziazione tra una nozione distinta di Umanesimo, come fatto letterario, e di Rinascimento come concezione di vita, di rivalutazione delle capacità dell'uomo; due concetti che finiranno sempre più con l'intrecciarsi nel linguaggio storiografico dando luogo a discussioni e polemiche che durano ormai da oltre un secolo.<sup>3</sup>

Al di fuori di qualsiasi intervento teorico, indubbia è l'ammirazione di D'Annunzio per questo periodo e infinite sono, nelle sue opere, le citazioni di luoghi, personaggi e opere rinascimentali, che occupano le pagine di romanzi, poesie, prose, come tesori di un passato da custodire gelosamente per non alterare l'alto valore tramandato in un presente che rischia, con la sua mediocrità, di deprezzare i veri valori dell'arte. D'Annunzio, il quale affermava che la vita doveva essere come un'opera d'arte, non si limita a citare i fasti di questo glorioso passato; il suo stesso stile di vita, le sue esigenze personali, le sue abitazioni arredate con lusso e con molte accortezze artistiche, sembrano collocarlo nel passato tanto da lui decantato, tra quei fasti gloriosi in cui si confondono realtà e finzione, vita e opera d'arte, caratteristiche comuni ai “signori” del Rinascimento. D'Annunzio è continuamente affascinato dal lusso; ama le stoffe preziose: i broccati, i velluti, i damaschi con vistosi arabeschi del Cinquecento; come i signori rinascimentali, ama i motti e ne inventa tantissimi, nuovi o foggianti su quelli antichi, italiani e latini, e li dissemina ovunque: sugli architravi, sulla pietra delle soglie e sui muri; inoltre ama i libri: conserva quelli nuovi bene ordinati e rilegati negli scaffali della sua biblioteca e colleziona quelli antichi, affascinato dalle rilegature, lasciandoli in mostra aperti sui tavoli o su grandi leggi. La sua irresistibile passione per gli antichi volumi lo porta anche, purtroppo, a dei comportamenti poco educati, come quello che racconta Georges Hérèlle durante il primo soggiorno di D'Annunzio a Parigi:

“Gustave Dreyfus, membro della Commissione dei Monumenti Storici e della Società degli Amici del *Louvre*, mi fece l'onore di invitarmi a pranzo da lui, nel boulevard Maiesherbes, assieme a d'Annunzio [...]”

<sup>1</sup> G. D'Annunzio, *Per l'Italia degli Italiani*, Milano, “Bottega di poesia” 1923, p. 3. Si tratta di un discorso pronunciato a Milano da Palazzo Marino la notte del 3 agosto 1922.

<sup>2</sup> G. D'Annunzio, *Orazione al popolo di Milano in morte di G. Carducci*, in *Prose di ricerca, di lotta, di comando* [...], Milano, Mondadori 1950, Vol. III°, p. 395.

<sup>3</sup> Cfr. Mario Santoro, *Medioevo, Umanesimo, Rinascimento*, in «Cultura e scuola», Vol VI°, pp. 10-16; e inoltre Cesare Vasoli, *Umanesimo e Rinascimento*, in *L'età moderna*, Milano, Garzanti 1988, Vol. IV°, pp. 1-34.

Dopo pranzo, Dreyfus ci fece passare nel suo salone che era un prezioso museo. Non c'erano là soltanto mobili antichi bellissimi, ma numerose grandi vetrine che contenevano una stupenda collezione di medaglie e di *plaquettes* del Rinascimento, in particolare quella medaglia, opera del Pisanello, che raffigura *Malatesta, dux equitum*, e quell'altra che raffigura *Cicilia Virgo, filia Johannis Francisci, primi Marchionis Mantuae*.

Alla presenza di queste piccole meraviglie, d'Annunzio ritrovò tutta la sua buona grazia, si intrattenne a lungo con Dreyfus sugli artisti di quest'epoca, etc. Dreyfus, per rispondere ad alcune domande fatte dal poeta, andò a prendere negli scaffali di un'antica libreria alcuni volumi speciali, essi stessi antichi e rari, su quell'arte e su quegli artisti: erano dei magnifici *in-folio*, superbamente rilegati. D'Annunzio sfogliò con il più vivo interesse questi volumi, si estasiò alla loro bellezza, alle incisioni che riproducevano le medaglie, etc., e chiese a Dreyfus se gli faceva il favore di prestarglieli per prendervi degli appunti. I collezionisti non amano mai prestare quello che hanno, e suppongo che, in fondo al cuore, Dreyfus avrebbe volentieri risposto con un rifiuto. Ma come rifiutare qualcosa ad un poeta illustre che la chiede con una così gentile insistenza? In breve, Dreyfus prestò tre volumi.

Morale. Durante le vacanze di Pasqua dello stesso anno ritornai a Parigi e andai a far visita ai signori Dreyfus. Dreyfus non c'era, ma mi ricevette la signora e mi parlò della contrarietà del marito. D'Annunzio non aveva restituito i volumi prestatigli, non aveva neanche risposto alle lettere con le quali gli venivano richiesti indietro<sup>4</sup>.

C'è una tendenza innata, in D'Annunzio, a possedere oggetti belli, forse anche superflui ma, senza dubbio, significativi; si tratta di una passione "profonda e rovinosa", soprattutto per i risvolti economici e della quale parla lo stesso scrittore in una lettera al principe Sciarra:

"Io ho, per temperamento, per istinto, il bisogno del superfluo. L'educazione estetica del mio spirito mi trascina irresistibilmente al desiderio e all'acquisto delle cose belle. Io avrei potuto benissimo vivere in una casa modesta, sedere su seggiole di Vienna, mangiare in piatti comuni, camminare su un tappeto di fabbrica nazionale, prendere il tè in una tazza di tre soldi, soffiarmi il naso con fazzoletti da due lire alla mezza dozzina, portare camice di Schostall o di Longani. Invece, fatalmente, ho voluto divani, stoffe preziose, tappeti di Persia, piatti giapponesi, avorii, ninnoli, tutte quelle cose inutili e belle che io amo con una passione profonda e rovinosa"<sup>5</sup>.

Nel Proemio della *Vita di Cola di Rienzo*, dopo aver citato diversi personaggi e opere rinascimentali, quali il ritratto di Erasmo da Rotterdam al Louvre dipinto da Hans Holbein, gli stampatori di Basilea che curavano le edizioni di Giovan Froben, Aldo Manuzio, Pietro Bembo, Iacopo de' Barbari, Antonello da Messina, "Alberto Duro", Andrea del Castagno e altri ancora, D'Annunzio afferma:

"La composi [la Vita di Cola di Rienzo] nella mia villa di Settignano quando, per compiacere a un de' miei spiriti allora dominante, io ritrovava senza sforzo i costumi e i gusti d'un signore del Rinascimento, fra cani cavalli e belli arredi"<sup>6</sup>.

Effettivamente la Capponcina, questa villa quattrocentesca appartenuta alla nobile famiglia Capponi e arredata da D'Annunzio con cura ossessiva e meticolosa, può essere a buon diritto considerata una degna dimora di un principe del Rinascimento, anche se l'arredamento, simile a quello del futuro Vittoriale, presenta degli abbinamenti abbastanza disparati, pagani e

---

<sup>4</sup> Georges Hérelle, *Notolette dannunziane*, a cura di Ivanos Ciani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani 1984, pp. 77-78.

<sup>5</sup> G. D'Annunzio, Lettera al principe Sciarra, in *Roma senza lupa*, a cura di A. Baldini e P.P. Trompeo, Milano, Ed. Domus 1948, pp. X-XI; anche in «Nuova Antologia», 16 ottobre 1942.

<sup>6</sup> Id., dal Proemio della *Vita di Cola di Rienzo*, in *Prose di ricerca* [...], cit., Vol. III°, p. 78. Per quanto riguarda Jacopo de' Barbari e il *Ritratto di giovinetto o di ignoto* al Museo di Vienna, citato ben tre volte da D'Annunzio nella sua opera, la critica è ormai concorde nell'attribuirlo a Lorenzo Lotto. D'Annunzio cita questo ritratto, oltre che nel Proemio della *Vita di Cola di Rienzo*, nei *Taccuini* e nel *Libro segreto* nel quale la lettura di quest'opera risente della riflessione dello scrittore sul tempo che passa e sulla morte che si avvicina, nella consapevolezza che "la giovinezza ha per luce una esigua lucerna di ferro nutrita d'olio funerario"; quella lucerna che appare nel dipinto e che nei *Taccuini*, in un appunto del 1899, mostrava già la sua fiamma pallida, funeraria ma che, allegoricamente, non era ancora associata alla giovinezza. Cfr. G. D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori 1976, p. 339; *Libro segreto*, in *Prose di ricerca* [...], cit., pp. 818-820. Per quanto riguarda Erasmo e Basilea, è in questa città che, nel 1514, inizia il sodalizio editoriale con lo stampatore e amico Johan Froben. Nella biblioteca al Vittoriale è presente questa cinquecentesca stampata nell'officina frobeniana: <*Omnia divini Platonis opera*>, tralatione Marsilii Ficini, Basilae 1539, colloc. *Scale*, XXXIII.

cristiani, francescani e buddhisti.<sup>7</sup> Per quanto riguarda le case abitate dallo scrittore a Roma, non si conosce l'arredamento ma si può supporre essere stato abbastanza simile a quello di Palazzo Zuccari, residenza di Andrea Sperelli.

Giustamente non tutta la critica è concorde nel proiettare D'Annunzio, con i suoi gusti e le sue predilezioni, all'epoca rinascimentale. E' stato scritto che ci sono persone, non solo fra gli illustri, che sembrano appartenere ad altre epoche. Per esempio Salvator Dali "era un perfetto signore del Cinquecento"; per quanto riguarda D'Annunzio, si dice che da molte parti è stato definito, erroneamente, come un signore del Rinascimento; erroneamente in quanto la sua epoca nativa sarebbe molto più antica: risalendo fino a Policrate, sarebbe quella di un uomo arcaico che "come l'uomo di Pindaro, di Erodoto, di Eschilo, mescolava l'eleganza con l'azione, adorava l'impresa sfarzosa, mancava di senso economico e anche di vero senso etico, pur amando le belle opere e le belle dimore". La stessa passione per l'oggetto raro, per le cose preziose e scintillanti, per i cani e i cavalli lo farebbe appartenere più all'epoca arcaica che a quella moderna.<sup>8</sup>

Quello che in questo contesto interessa approfondire, non è tanto lo stile di vita di un uomo, di uno scrittore circondato da oggetti di lusso più o meno discutibili, immerso in un universo senza mezze misure che si dilata ora verso la più completa mondanità, ora verso il più sostanziale isolamento. Interessa più che altro la sua opera, quello che traspare di tra le righe di pagine letterarie che esulano da qualsiasi giudizio biografico, e che offrono lo spunto per un'analisi documentaria e letteraria la quale non si riduce a semplice citazione erudita ma è perfettamente strumentale a ciò che l'autore vuole alludere e simboleggiare in quel determinato contesto narrativo dove si muovono precisi personaggi letterari che hanno perduto qualsiasi contatto con la realtà. Se questo si può considerare pregio o difetto, dipende da vari punti di vista in base ai quali ci si avvicina all'opera di uno scrittore e dipende, soprattutto, anche dai tempi storici, dal modo di approccio di una critica letteraria ancorata o meno alla realtà. Edoardo Scarfoglio, contemporaneo e amico di D'Annunzio, mette ben in evidenza questa astrazione dello scrittore, come riferisce Georges Hérèlle:

"Io chiedo a Scarfoglio se un soggiorno troppo prolungato di Gabriele a Francavilla non rischi di nuocere al suo genio ed ai suoi destini letterari.

Penso di no - mi risponde Scarfoglio. - Poco importa il luogo dove Gabriele vive, dal momento che il suo spirito e la sua arte hanno perso ogni contatto con la realtà. Un tempo, quando scriveva le sue *Novelle*, aveva avuto una visione concreta di ciò che sono le cose e la gente dell'Abruzzo; ma, più tardi, i personaggi dei suoi romanzi si sono rarefatti sino a non essere altro che splendide creazioni poetiche, mirabili fantasmi che non hanno nessun contatto con la realtà. Gabriele non è un romanziere, è un poeta; ed è per questo che i suoi romanzi sembrano al tempo stesso molto belli e un po' vacui: il romanzo è un genere in cui si è abituati a trovare più sostanza".<sup>9</sup>

Lo stesso Hérèlle ribadisce quanto già espresso dallo Scarfoglio quando avrà la notizia che D'Annunzio sta componendo un dramma ispirato a San Francesco d'Assisi:

"Quale brusco cambiamento dopo le teorie nietzscheiane delle *Vergini delle Rocce*! Scarfoglio aveva ragione quando mi diceva che Gabriele non ha nessuna filosofia personale e che spinge la mobilità delle idee fino all'assurdo. Non è che un poeta, per il quale l'unico valore di una dottrina risiede nell'uso letterario che se ne può fare. Incontra in un libro delle tesi che corrispondono alla situazione attuale e provvisoria del suo animo? Immediatamente se ne infatua, le introduce nell'opera a cui sta lavorando, ve le sviluppa con un'eloquente furia. Ma in seguito i suoi sentimenti cambiano e con loro cambia la sua filosofia. Il lettore si stupisce di vedere con quale bella tranquillità la nuova opera contraddice la precedente".<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Sull'argomento si veda Benigno Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina*, Firenze, Vallecchi 1995, in cui l'autore fa una descrizione minutissima della disposizione degli oggetti all'interno della villa tra i quali segnala, nella stanza dell'abbigliamento, la *Primavera* del Botticelli e *Amor sacro e amor profano* di Tiziano, riproduzioni fotografiche messe in cornici dorate, p. 62.

<sup>8</sup> Cfr. Enzo Mandruzzato, *Il piacere della letteratura italiana*, Milano, Mondadori 1996.

<sup>9</sup> Georges Hérèlle, *Notolette dannunziane*, cit., pp. 47-48.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 89. Significativo però quanto afferma subito dopo: "Scarfoglio, però, non ha forse un po' esagerato questi mutamenti filosofici? Questo dubbio mi è venuto quando traducevo le più vecchie poesie di d'Annunzio. Sono stato molto colpito dal trovare già in queste raccolte, composte in un periodo in cui sicuramente di Nietzsche non conosceva neppure il nome, talune idee fondamentalmente nietzscheiane sulla vita e sui diritti

“D’Annunzio non è che un poeta, per il quale l’unico valore di una dottrina risiede nell’uso letterario che se ne può fare”: questa affermazione di Hérelle è abbastanza significativa in quanto dà lo spunto per una riflessione che riguarda una critica che spesso è stata rivolta allo scrittore, ed è quella di “mistificatore” di testi letterari, di “plagiario”. Si tratta di una lunga polemica che esula dall’interesse della presente ricerca ma che indubbiamente sarebbe interessante approfondire, anche sulla scorta di giudizi illustri quali quello di Benedetto Croce il quale, in linea con la sua teoria dell’arte come immagine, mette in evidenza, nonostante tutto, la capacità dannunziana di trasformare una materia nota in qualcosa di vitale che porta l’impronta della sua forte personalità; ciò che conta, per il critico, è la nuova immagine scaturita dalle precedenti, le quali proprio perché opere d’arte, sono parte integrante di quel bagaglio culturale che accompagna tutti gli artisti.<sup>11</sup> Per D’Annunzio si è parlato fin troppo di plagio; gran parte della sua produzione è stata considerata negativamente proprio perché vi si riscontrano imitazioni di opere precedenti; a questo proposito, e concludendo, si può citare sempre il Croce e il concetto che egli aveva dei plagi artistici:

“Il plagio è concetto che non ha nessun rapporto con la letteratura. Letterariamente il plagio non ha luogo. Chi si appropriava senz’altro di un’opera altrui, non muta in nulla l’essenza di quell’opera [...] l’unica questione letteraria che sorge è se il ritocco sia felice, se la traduzione bella, se l’imitazione opportuna, se il nuovo organismo vitale [...] se si potesse far uso del brutto vocabolo di plagio, tutti gli scrittori, gli artisti, i pensatori sarebbero plagiari, perché tutti si riattaccano al pensiero e all’arte precedente, svolgendoli e variandoli”.<sup>12</sup>

Ritornando al giudizio di astrazione dello Scarfoglio nei confronti di D’Annunzio, e lasciando ad altra critica il giudizio di pregio o difetto di questa caratteristica, preme ritornare all’opera per constatare quanto continua sia nello scrittore la ricerca di una forma artistica, che si concretizza nelle sue stesse opere, in un incessante dibattito che investe in particolar modo il fare poetico, letterario, verso il raggiungimento di un ideale artistico eterno in cui lo stile, il “verso è tutto”. E’ in questa prospettiva che D’Annunzio guarda gli artisti del Rinascimento, come coloro che hanno saputo far rivivere lo stile eterno, lo stile dei Greci. Si ricordi a proposito la recensione di D’Annunzio all’opera dell’amico Angelo Conti su Giorgione e il discorso sullo stile che, creato dai Greci, ritorna nel ‘400, nel Rinascimento, in quanto lo stile ha una nota eterna, uguale in tutti i tempi.<sup>13</sup> Per questo l’arte rinascimentale è “grande”, come grandi sono gli artefici di questo periodo, raffinati cultori di tesori apprezzati da “signori” che, nel fasto delle loro corti, coltivavano interessi culturali e artistici che investivano anche la vita pratica. L’arte rinascimentale è chiamata da D’Annunzio “la grande arte nostra”, per esempio quando parla di Parigi in una splendida pagina riportata da Guy Tosi:

“Parigi è forse la sola città moderna che abbia una sua bellezza particolare, fatta di enormità e di grazia nel tempo medesimo. Certo, è la sua una bellezza che non si coglie al primo sguardo, come nelle nostre piccole città italiane [...]. Ma quel che più turba, dinanzi alla città magnifica e tentatrice, è la passione gelosa con cui ella nasconde i suoi tesori più rari: tesori d’arte ignorati, ove è raccolto quanto di più squisito e di più robusto hanno prodotto alcuni dei più alti maestri italiani, specialmente i medaglisti del Rinascimento e gli scultori fiorentini primitivi. Non c’è paese del mondo in cui le collezioni private siano più importanti e più numerose, in cui il culto della grande arte nostra sia proseguito più fervidamente da raccoglitori appassionati che dedicano alla ricerca tutta la loro attività e tutta la loro fortuna. Penetrando in quelle sedi occulte, di difficilissimo accesso, ho provato le gioie più acute. Le medaglie del Pisanello, di Matteo de’ Pasti, di Francesco Laurana, Niccolò Spinelli, del Pollaiuolo, i bronzi di Andrea Riccio, di Caradosso, di Bertoldo, le maioliche di Della Robbia, i busti di Mino, di

---

dell’uomo superiore alla libera espansione della propria personalità”, pp. 89-90.

<sup>11</sup> Cfr. B. Croce, *Gabriele D’Annunzio*, 1904, in «La Critica», Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia, Bari, Laterza 1910, Vol. III°, pp. 1-28. Ora in *La letteratura italiana*, a cura di Mario Sansone, Bari, Laterza 1956, Vol. IV°, p. 115.

<sup>12</sup> Id., *Il plagio e la letteratura*, in *Problemi di Estetica*, Bari, Laterza 1966, Cap. VIII°, pp. 67-68.

<sup>13</sup> Cfr. G. D’Annunzio, *Dell’arte, della critica e del fervore*, come Prefazione alla *Beata Riva* di Angelo Conti, Milano, Treves 1900, p. XIX.

Desiderio, del Verrocchio, di Donatello: tutte le espressioni dell'arte italiana più concise e più possenti sono là, in custodie religiose, esposte a una luce quasi mistica, adorate nella solitudine e nel silenzio, lungi dai profani".<sup>14</sup>

E' a questa "grande arte" che vuole rifarsi il più noto personaggio dannunziano, Andrea Sperelli, nel romanzo in cui la concezione edonistica dell'arte è molto accentuata e frequenti sono i richiami al Rinascimento. Scrive D'Annunzio a Hérèlle:

"L'eroe del *Piacere*, Andrea Sperelli, un gran signore artista, si riallaccia, nelle sue opere preziose, ai poeti dello *stil novo* e ai pittori che percorrono il Rinascimento. L'intendimento suo, nelle acqueforti, era questo: - rischiare con gli effetti di luce del Rembrandt le eleganze di disegno dei quattrocentisti fiorentini appartenenti alla seconda generazione come Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo e Filippino Lippi".<sup>15</sup>

Andrea, come poi Claudio Cantelmo, ha tra i suoi antenati famosi personaggi rinascimentali che si sono distinti per le loro azioni, per i loro interessi culturali e artistici che li hanno portati a frequentare ambienti di corte e personaggi storici. Andrea è l'unico erede, il "legittimo campione d'una stirpe di gentiluomini e di artisti eleganti, l'ultimo discendente d'una razza intellettuale", p. 107. Fra i suoi antenati figura un Alessandro Sperelli che, nel 1466, avrebbe portato a Federigo d'Aragona, figlio di Ferdinando re di Napoli e fratello d'Alfonso duca di Calabria, il codice in foglio contenente alcune poesie di vecchi scrittori toscani che Lorenzo de' Medici aveva promesso in Pisa l'anno prima.<sup>16</sup> Alessandro Sperelli era anche poeta; tra le sue composizioni una elegia latina scritta in occasione della morte di Simonetta, una donna fiorentina la cui bellezza fu decantata da diversi poeti e la cui morte procurò un compianto generale. D'Annunzio cita questa figura femminile diverse volte, soprattutto nell'*Alcyone*:

"Fiorenza, o Fiorenza  
giglio di potenza,  
virgulto primaverile;  
e certo non è grazia alcuna  
che vinca tua grazia d'aprile  
quando la valle è una cuna  
di fiori di sogni e di pace  
ove Simonetta si giace"  
(*Ditirambo I*, vv. 113-120)

"PACE, pace! La bella Simonetta  
adorna del fugace emerocallide  
vagola senza scorta per le pallide  
ripe cantando nova ballatetta"  
(*Pace*, vv. 1-4).<sup>17</sup>

<sup>14</sup> G. Hérèlle, *Notolette dannunziane*, cit., Introduzione di Guy Tosi, pp. XXXIV-XXXV. Il Tosi riporta dettagliatamente il primo soggiorno di D'Annunzio a Parigi nel 1898, mettendo in dubbio, sulla base di varie documentazioni, le parole dello scrittore che afferma di essere stato precedentemente a Parigi altre due volte. Egli afferma che sono documentabili solo due soggiorni di D'Annunzio a Parigi: quello, molto breve, del 1898 e il cosiddetto "esilio" dal 1910 al 1915. Durante il primo soggiorno D'Annunzio, in compagnia di Hérèlle, ha la possibilità di far visita a diversi privati; la pagina citata si riferisce ad una visita a casa di un amico di Hérèlle, grande erudita e collezionista, Gustave Dreyfus, allora membro della Commissione dei monumenti storici. Presso di lui D'Annunzio ebbe la possibilità di contemplare a suo piacimento una notevole quantità di bronzi, medaglie e terrecotte del Rinascimento italiano.

<sup>15</sup> Lettera di D'Annunzio a Georges Hérèlle del 14 novembre 1892, in *Lettere a Georges Hérèlle*, (1891-1913), a cura di Maria Giovanna Sanjust, Bari, Palomar 1993, pp. 56-61. Si tratta di una lunga lettera nella quale D'Annunzio è come se riassume la sua opera letteraria fino a questo momento.

<sup>16</sup> Cfr. *Il Piacere*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori 1984, p. 106. Non risultano riscontri storici inerenti questo episodio e, tanto meno, un Alessandro Sperelli al quale attribuire questa consegna di poesie a Federigo d'Aragona. L'unico episodio simile riguarda, nel 1477, l'Antologia di poeti antichi e moderni, nota come *Raccolta Aragonese*, inviata da Lorenzo de' Medici a Napoli in dono a Federigo d'Aragona. Per quanto riguarda la famiglia Sperelli, si tratta di una casata nobile di origini toscane la quale, intorno al 1600, possedeva estese tenute agricole intorno al castello di Biagiano, presso Assisi. E' infatti in Umbria che la si ritrova, con un Alessandro Sperelli, vescovo di Gubbio, che nel 1666 donò alla città la sua biblioteca di circa 7000 volumi e da questo lascito prese corpo la Biblioteca Comunale Sperelliana di Gubbio.

<sup>17</sup> G. D'Annunzio, *Alcyone*, a cura di Enzo Palmerio, Bologna, Zanichelli 1941, p. 74; p. 95.

Simonetta Cattaneo, appartenente ad una famosa famiglia di banchieri genovesi, all'età di sedici anni era andata in sposa al fiorentino Marco Vespucci, raffigurato da Botticelli nelle vesti di Marte, nel dipinto che si trova alla National Gallery di Londra; morì a soli venticinque anni, nel 1476. La sua bellezza e la sua morte prematura furono celebrate nella poesia e nell'arte del Quattrocento: nelle *Stanze* del Poliziano, nelle tele del Botticelli e nell'opera di Lorenzo de' Medici che di lei scrive: "Morì questa eccellentissima donna nel mese d'aprile, nel qual tempo la terra si suole vestire di diversi fiori molto vaghi agli occhi e di grande recreazione all'animo".<sup>18</sup> L'attività letteraria di Lorenzo si intreccia con gli avvenimenti politici di questo periodo e con la stessa biografia della famiglia Vespucci in quanto, dopo la Congiura dei Pazzi, nella quale perde la vita suo fratello Giuliano, Lorenzo porta avanti la sua vendetta che colpisce anche Piero, il padre di Marco, prima con il carcere a vita e poi con l'esilio. Botticelli ha raffigurato questo trionfo di Lorenzo allegorizzato nel dipinto agli Uffizi *Pallade doma il centauro* che raffigura una dea, con il lauro in testa, chiara allusione al nome, e lo stemma privato di Lorenzo ricamato sulla veste.

Gli antenati di Andrea Sperelli, immaginari o meno, sono comunque personaggi letterari che si vuole abbiano lasciato le loro tracce nella vita intellettuale, politica e artistica di questo periodo, così fervido dal punto di vista intellettuale e artistico. Sempre nel *Piacere*, un certo Stefano Sperelli, vissuto nel '400, si trovò in Fiandra, alla corte di Carlo il Temerario, "in mezzo alla vita pomposa, alla preziosa eleganza", p. 106.

Il figlio di Stefano, un certo Giusto, praticò la pittura sotto gli insegnamenti di Giovanni Gossaert e venne in Italia, al seguito di Filippo di Borgogna, come ambasciatore presso il papa Giulio II, nel 1508. Altro maestro di Giusto sarebbe stato Piero di Cosimo, "quel giocondo e facile pittore, forte ed armonioso colorista", p. 106.<sup>19</sup>

Il conte Andrea Sperelli, grazie a questi suoi antenati e ad un'adolescenza nutrita di profonde letture, appare come "l'ideal tipo del giovine signore italiano nel XIX secolo, tutto impregnato di arte", p. 107. I suoi gusti artistici e intellettuali prediligono il periodo rinascimentale del quale apprezza le opere artistiche, intellettuali e architettoniche:

"Roma era il suo grande amore [...] 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 [...]. 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", (p. 109).

Nell'esercizio dell'arte, eleggeva gli strumenti difficili, quali la metrica e l'incisione, e intendeva riallacciarsi ai poeti dello *stil novo* e ai pittori che precorrono il Rinascimento; "il suo spirito era essenzialmente *formale*. Più che il pensiero amava l'espressione", p. 164.

<sup>18</sup> Cfr. Lorenzo de' Medici, l'inizio del Commento al Sonetto II in *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Salerno, Roma 1992. Lorenzo pensò di organizzare le sue rime in un insieme definito intorno al 1474-75. I quattro sonetti per la morte di Simonetta Cattaneo furono inseriti nella *Raccolta Aragonese*, allestita da Poliziano e lo stesso Lorenzo nel 1476, e in seguito all'inizio del *Comento a' miei sonetti* la cui prima edizione a stampa comparve nel 1554 presso Aldo Manuzio. Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo si era invaghito di Simonetta (e forse anche il Magnifico), la corteggiava apertamente tanto da commissionare al Poliziano il poema *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici*, in cui si canta il suo amore per quella donna. Botticelli raffigurò Simonetta nelle vesti di Venere, nel dipinto alla National Gallery di Londra e, probabilmente anche in quello degli Uffizi, cioè *La nascita di Venere*. Ivan Tognarini, in un suo studio su Botticelli, a proposito di una possibile modella del pittore, avanza l'ipotesi di Simonetta Cattaneo. E' proprio lui a suggerire una lettura della *Nascita di Venere* in cui la protagonista sarebbe Simonetta, che proteggeva l'attività marittima dell'azienda guidata da Lorenzo di Pierfrancesco, marito di sua nipote Semiramide e committente del dipinto. Alcuni critici identificano il *Profilo di donna* di Antonio del Pollaiuolo, al Museo Poldi Pezzoli di Milano, con il ritratto di Simonetta Cattaneo. Si ricordi infine il bellissimo ritratto di Simonetta eseguito da Piero di Cosimo, con l'inserimento del motivo simbolico del serpente intorno al collo, un dipinto che si trova al Museo Condé di Chantilly.

<sup>19</sup> Di questi ipotetici antenati, da una ricerca risulta soltanto un certo Cecco Sperelli, comandante delle truppe medicee e spagnole che, nel 1559, cacciò da Siena Enrico Termes, comandante delle truppe senesi e generale del re francese Enrico II.



Andrea, come D'Annunzio, è un amante degli oggetti preziosi, quasi tutti riferiti al periodo rinascimentale, come una “coperta di seta fina, d'un colore azzurro disfatto, intorno a cui giravano i dodici segni dello Zodiaco. Il Sole trapunto d'oro occupava il centro del cerchio; essa proveniva dal corredo di Bianca Maria Sforza, nipote di Ludovico il Moro; la quale andò sposa all'imperator Massimiliano”, p. 166.

Un altro oggetto prezioso ha a che vedere con l'acquaforte di Andrea, e si riferisce ad un bacino d'argento che Elena Muti aveva ereditato:

“Questo bacino era storico: e si chiamava la Tazza d'Alessandro. Fu donato alla principessa di Bisenti da Cesare Borgia prima ch'ei partisse per la terra di Francia a portare la bolla di divorzio e le dipense di matrimonio a Luigi XII; e doveva essere compreso fra le salmerie favolose che il Valentino portò seco nel suo ingresso a Chinon descritto dal signor Brantôme. Il disegno delle figure che giravano a torno e di quelle che sorgevano dal margine delle due estremità era attribuito al Sanzio”, (p. 167).

Oggetti preziosi che recano l'impronta di un tempo glorioso che rivive proprio grazie alle testimonianze e alle opere d'arte consegnate alla storia. La simbologia degli oggetti, tanto cara allo scrittore, è ben visibile soprattutto nell'arredamento del Vittoriale dove si ha l'impressione che, più di Kitch, si debba parlare di quello che per Emilio Mariano è “un sentimento del tempo”, ossia uno spaventoso tentativo di arrestare lo scorrere inesorabile del tempo fissandolo nei ricordi, negli oggetti, nelle innumerevoli suppellettili e direi, soprattutto nell'opera d'arte, romanzo o poesia, dove i ricordi del passato rivivono in un eterno presente.<sup>20</sup>

Ci sono però dei momenti in cui i ricordi dei fasti gloriosi di un grande passato riaffiorano offuscati da fatti contingenti che cancellano all'improvviso la fantastica visione, come accade in questi due episodi delle *Cronache romane*, in cui ad una rievocazione fantastica segue poi il disincanto, la consapevolezza di un qualcosa che è tramontato per sempre:

“Le tre grandi sale contigue del Palazzo Farnese erano aperte agli invitati. La galleria, illustrata dai freschi di Annibale Carracci, del Lanfranco del Domenichino e di Guido Reni [...] la galleria di Bacco e d'Arianna faceva pensare a uno di quei meravigliosi festini papali del Cinquecento, quando

i coppieri, adolescenti flavi  
che rispondeano a un nome  
sonoro ed arrossian come soavi  
fanciulle ed avean chiome

lunghe, i coppieri d'Alessandro sesto  
tenean coppe d'argento  
entro la man levata, e con un gesto  
d'umiltà grave e lento

offerian a le molte inclite dame  
le rose ed i rinfreschi”.<sup>21</sup>

Questi versi facevano parte di un articolo apparso su «La Tribuna» il 22 gennaio 1887 e si leggono anche nella *Chimera* dove continuano:

“[...] Allor Giulia Farnese, un suo lascivo  
balen da li occhi fuori  
mettendo (a'l riso il corpo agile e vivo  
fremea come sonora

cetra), il sen nudo porse; e in tra le poppe  
bianche rotonde e dure  
un fante a lei da le papali coppe

<sup>20</sup> Cfr. Emilio Mariano, *La casa e la questione del gusto*, in *Il sentimento del vivere ovvero G. D'Annunzio*, Milano, Mondadori 1962, p. 202.

<sup>21</sup> G. D'Annunzio, *Ambasciate e belmondo*, in *Cronache romane*, a cura di Paola Sorge, Roma, Newton 1995, p. 157.

versò le confetture”.<sup>22</sup>

Un anno dopo, il 6 gennaio 1888, compare un altro articolo nel quale si nota il forte contrasto tra i gloriosi fasti del passato e la mediocrità contingente del presente che distrugge qualsiasi rievocazione fantastica:

“Tutti li operai lavorano [...]. Tutto il romore è ingrato [...]. Il contrasto fra la potente solennità dei luoghi e la meschina volgarità delle opere è veramente triste. [...] Quei luoghi così raggianti della eterna luce dell’arte, così pieni di prodigiose visioni, testimoni di magnificenze e di lussi non mai superati, ora son ridotti barbaramente a una sorta di bazar popolare [...]. Questa profanazione suscita nell’animo di chi guarda un senso di malinconia invincibile [...]. Il Vaticano non si apre ad alcuna festa e ad alcun convito. I coppieri d’Alessandro Borgia non apprestano le coppe d’argento piene di confetture e i canestri pieni di rose per le dame di Roma. [...] I cardinali [...] non sorridono e non s’inclinano alle principesse quasi ignude. Donna Giulia Farnese è morta; ed è morto con lei tutto il bellissimo coro”.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Id., *Le belle*, nella *Chimera*, in *Il Verso è tutto*, «L’Oleandro», Fondazione Il Vittoriale degli Italiani 1943, p. 124, vv. 29-36.

<sup>23</sup> G. D’Annunzio, *Un’esposizione in Vaticano*, in *Cronache romane*, cit., pp. 186-188.

## § 1.2 Echi rinascimentali attraverso le stanze del Palazzo Ducale di Mantova nel *Forse che si forse che no*

“Si presero per mano, trascolorati, senza parola, vinti da un amore ch’era più grande del loro amore, come per entrare nella casa della loro unica anima o delle loro ombre congiunte”.<sup>24</sup>

Dopo la folle corsa in automobile alla volta di Mantova, ha così inizio la fantastica avventura all’interno di Palazzo Ducale dove il tempo sembra arrestarsi e dilatarsi all’infinito, trasfigurando luoghi e personaggi in una finzione simbolica che fonde insieme delirio e realtà.

Dopo aver comunicato ad Emilio Treves che “si tratta di uno studio singolarissimo intorno all’anima della Fanciulla”, due anni dopo D’Annunzio vorrebbe cambiare il titolo iniziale:

“E’ probabile che muterò il titolo *Forse che si forse che no*: ha una apparente leggerezza che troppo contrasta con l’essenza crudelissima dell’opera. *Il Delirio*. Ma non sono ancor certo”.<sup>25</sup>

Al di fuori di qualsiasi critica che cerca di individuare, nell’uno o nell’altro personaggio, spunti biografici più o meno reali, si può affermare con certezza che il vero soggetto del romanzo è la “passione mortale” che trascina i protagonisti in un vortice dove niente è più certo e dove tutto è in balia di un destino imprevedibile che ha a che vedere con la profondità più inconscia dell’animo umano.<sup>26</sup> “Forse” è la parola chiave del romanzo, quella che dà l’inizio e quella che ricorre, con ossessione, sul soffitto del labirinto, “la parola spaventosa inscritta innumerevoli volte, tra le vie dedàlee, nei campi oltremarini”, p. 53. La parola, scritta sul soffitto del labirinto e ripetuta da Isabella Inghirami alla presenza di Paolo Tarsis, diventa un’allegoria per spiegare l’incapacità dei soggetti, travolti dalla passione amorosa, di afferrare la certezza delle cose e soprattutto di guardare con lucidità all’interno del proprio io, di quello che viene definito una “cisterna occulta”, dove si agitano le pulsioni più irrefrenabili:

“Allora furono due creature che allucinate e riarse per un deserto di mobili dune giungono col medesimo anelito alla cisterna occulta e insieme vi discendono, vi si precipitano, si protendono verso l’acqua che non vedono, nell’angustia si urtano, si dibattono; e ciascuna vuol bere prima e di più, si sente dietro le sue labbra molli crescere la rabbia mordace, e l’ombra e l’acqua e il sangue sono al suo delirio un solo sapore notturno”, (p. 53).

Il “forse” è il leit motiv di questo romanzo ambientato “tra le più moderne vicende dell’epoca”,<sup>27</sup> un modernismo però che non glorifica il mezzo ma l’uomo, un uomo silenzioso assorto nei suoi pensieri ermetici. La modernità dell’opera sta proprio nella consapevolezza del dubbio e dell’incertezza che accompagna ogni atto di forza, soprattutto quando si è preda di una “passione mortale”. Il labirinto del Palazzo Ducale è simbolo di questo smarrimento, in cui la scritta “Forse che si forse che no” rappresenta l’emblema parlante che illustra l’avventura di Vincenzo Gonzaga che, circa tre secoli prima, in un momento di crisi politica, aveva scelto questa figurazione come un emblema per significare ansia e smarrimento. Sui *Taccuini* D’Annunzio annota:

<sup>24</sup> G. D’Annunzio, *Forse che si forse che no*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori 1981, p. 48.

<sup>25</sup> Cfr. Lettere ad Emilio Treves del 10 giugno 1907 e del 17 maggio 1909, in *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti 1999, p. 315; p. 356. Nella lettera di risposta del 23 maggio Emilio Treves esorta D’Annunzio a mantenere quel titolo, perché è originale e suggestivo, mentre *Il Delirio* sarebbe troppo banale. Il motto che dà il titolo al romanzo aveva già offerto lo spunto ad un’altra opera narrativa: il romanzo storico di Jean Bertheroy, *Les delices de Mantone* che inizia proprio “Forse che si forse che no”. Sul titolo si sofferma anche il Pascal curatore del *Livre secret.....*, ricordando una canzone estratta dal Libro quarto delle *Frottole* di Ottaviano Petrucci, Venezia 1504: “Forsi che sì forsi che no el tacer nocer non po [...]”, p. 283. Cfr. G. D’Annunzio, *Prose di romanzi*, a cura di Niva Lorenzini e Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, “I Meridiani” 1989, Vol. II°, p. 1333; un’edizione corredata da un’approfondito apparato di note a cura di N. Lorenzini.

<sup>26</sup> Cfr. Lettera ad Emilio Treves del 30 agosto 1908, in *Lettere ai Treves*, cit., p. 333.

<sup>27</sup> *Ivi*, Lettera del 10 giugno 1907, p. 315.

“Vincenzo Gonzaga duca di Mantova mentre pugnava contro i turchi sotto la rocca di Candia. La parola “Forse” ripetuta numerose volte, intersecata da ramoscelli dorati di ulivo [...]. Vincenzo Gonzaga fu prigioniero nel labirinto”<sup>28</sup>.

Il Gonzaga, come Teseo, rischia di restare imprigionato all'interno della sua stessa dimora, in un labirinto in cui si uniscono insieme salvezza e perdizione, specchio di un momento di progressiva crisi in cui lo splendore del Rinascimento si appanna.<sup>29</sup> D'Annunzio cita la battaglia contro i turchi sotto la rocca di Candia; un momento di crisi per Vincenzo Gonzaga e la stessa scritta, “mentre sotto la rocca di Canissa combatteva contro i turchi Vincenzo Gonzaga”, aggiunta dall'architetto Viani al soffitto del labirinto, allude all'assedio turco di Canissa. Il senso di questa frase, unito al motto “Forse che si forse che no”, che percorre tutta la via del labirinto, dimostra forse lo stato d'animo del duca incerto sugli esiti della battaglia.<sup>30</sup> Alla fine del percorso, il motto “DEDALEE INDUSTRIE ET TESEIE VIRTUTIS”, circondato da lacci che si annodano a due cuori, diventa simbolo di un intreccio tortuoso che simboleggia il difficile percorso che dovrebbe portare alla salvezza non solo della vita ma di tutto il casato minacciato da nemici stranieri che spingono sempre più alle fragili porte.<sup>31</sup>

L'emblema del soffitto del labirinto nel Palazzo Ducale accompagna i protagonisti in questa avventura fantastica, attraverso le stanze in cui si alternano “desolazione e bellezza” e in cui i fasti del passato tornano ad animare la “bellezza derelitta” del presente in un “giorno senza fine” dove il tempo sembra arrestarsi per dar luogo ad una trasfigurazione nella quale passato e presente si confondono.<sup>32</sup>

Quando Paolo e Isabella, dopo la folle corsa in automobile, giungono di fronte alla Reggia, questa è chiusa ma l'insistenza della donna fa comparire sulla soglia il custode che, più che un uomo, diventa un simbolo: “Barbuto e canuto, era la figura volgare del tempo senza clessidra né falce”, p. 46. Simbolo quindi del Tempo, del suo scorrere, che si mette da parte:

---

<sup>28</sup> G. D'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 495. Un appunto che risale al 1907, quando D'Annunzio partì in automobile per Mantova con l'amico Dario Costantini e forse anche con una misteriosa donna, dopo aver fatto, non si sa perché, testamento. Si trattenne due giorni per visitare Palazzo Ducale e qui prese i primi appunti per il romanzo la cui stesura inizierà circa due anni dopo, nell'agosto 1909, quando visitò di nuovo Mantova e Brescia dove assistette al primo circuito aereo organizzato in Italia. Chiuse il romanzo il 6 gennaio 1910, dopo aver lavorato, come egli stesso afferma, cinquanta ore senza coricarsi. Per queste notizie cfr. Piero Chiara, *Vita di G. D'Annunzio*, Milano, Mondadori 1978, pp. 176-200.

<sup>29</sup> Vincenzo Gonzaga era figlio di Guglielmo e di Eleonora, figlia di Ferdinando I d'Austria. Sotto Guglielmo, il cui regno durò fino al 1587, viva era per lui la stima dei sudditi per la sua vita semplice e la sua saggia amministrazione. Completamente diverso fu Vincenzo, amante dell'arte ma prodigo e libertino; trascorreva il suo tempo fra le feste, gli spettacoli, il lusso e le passioni d'amore. Nel 1584, dopo aver ripudiato la moglie Margherita Farnese, aveva sposato Eleonora de' Medici, figlia di Francesco I. Fu legato da profonda amicizia con il Tasso che lo cantò come il mitico vincitore di Fornovo, il nuovo “argonauta”. Partecipò ben tre volte ad una guerra contro i Turchi che avevano invaso i territori dell'Impero; spedizioni che si risolsero tutte in un fallimento; l'assedio di Canissa riguarda l'ultima spedizione. Il declino di casa Gonzaga era prossimo e cominciò a diventare realtà quando, nel 1630, ci fu il sacco dei lanzichenecchi e una pestilenza, la stessa di cui parla Manzoni nei *Promessi Sposi*.

<sup>30</sup> Il soffitto con l'impresa del labirinto proviene dal Palazzo di San Sebastiano e il motto che compare su di esso, con ogni probabilità, Francesco II lo trasse da una musica popolare, una frottola amorosa. In seguito il soffitto fu riadattato dal duca Vincenzo, con l'iscrizione perimetrale che allude alla battaglia di Kanizsa in Ungheria: “DVM SVB ARCE CANISIA CINTRA TVRCAS PVGN VINC GONZ MANT III ET MONT FERR II DUX”.

<sup>31</sup> Lo stesso motto è riportato da D'Annunzio nei *Taccuini*: “Desolazione [...]. Poi la stanza col soffitto del labirinto

“Dedalee industrie et teseie virtutis”, p. 495.

<sup>32</sup> Agli inizi del '900 la Reggia dei Gonzaga di Mantova versava in condizioni abbastanza precarie. Alessandro Luzio l'aveva definita “una necropoli” e D'Annunzio, proprio nel *Forse che si forse che no*, “una bellezza dilaniata e derelitta”, p. 335. Il crollo del Campanile di San Marco a Venezia, il 14 luglio 1902, fu l'avvenimento che portò pochi giorni dopo a Mantova alla costituzione di una Commissione incaricata al controllo del Palazzo Ducale e al relativo restauro. Alle opere di restauro venne affiancata un'azione promozionale di conoscenza del Palazzo e venne pubblicato un album illustrativo nel novembre 1904, con ben 26 fotografie, come attesta la «Gazzetta di Mantova» in quella data.

“Il Tempo sorrise nella barba gialliccia, e si scansò”, p. 47. La prima descrizione che si incontra è improntata proprio ai segni distruttori del tempo:

“Pareti e volte decrepite; vecchie tele sfondate; tavole e seggiole sgangherate dalle gambe d’oro misere; tappezzerie lacere accanto a intonachi che si scrostavano, a mattoni che si sgretolavano; vasti letti pomposi riflessi da specchi foschi; impalcature alzate a reggere i soffitti; e l’odore della muffa risecca e l’odore della calcina fresca; [...] lampadarii in fila, guasti, pencolanti, simili a fragili scheletri congelati. O desolazione, desolazione senza bellezza!” (p. 48).

Da questo momento in poi la vera protagonista, all’interno del Palazzo, diventerà Isabella Inghirami che, come una folle, cerca disperatamente “il suo giardino”.<sup>33</sup>

Durante questa ricerca, costellata sempre da desolazione e ruina, d’angoscia e da paura, si avvicendano diversi giardini, allegorie di un’anima impigliata in torbide mescolanze, con rose non in boccio ma sfatte, simboli di un amore vissuto nella sua più concreta materialità. Così appare agli occhi dei protagonisti il primo giardino che essi osservano dalla sala dei Fiumi:

“Era un giardino pensile, chiuso da un gentile portico palladiano a colonne bine; [...]. Piante varie v’erano confuse, arbusti e cespì vi s’affoltavano; ma tutto il verde non valeva se non per sostenere il languore appassionato di qualche rosa bianca”, (p. 49).

Su Isabella pesa “la divina bestialità del suo corpo” e cova, nel suo calore più profondo, “la sua astuzia e la sua lussuria”, p. 58. Da una stanza all’altra, finalmente la donna, dalla stanza degli scrigni della principessa estense, vede il suo giardino dove i caratteri prevalenti sono l’abbandono e la tristezza:

“Ecco il mio giardino - disse Isabella piegandosi sul davanzale, con l’accento medesimo ond’ella avrebbe detto: «Ecco la mia colpa, ecco la mia gloria». [...] Era un abbandono e una tristezza che si consumavano in profumo tardo. Gli spiriti dell’olio si sprigionavano dal cocciore dello spigo e del rosmarino; le albicocche pendevano mezze nella fronda floscia, qualcuna sfatta, aperta sul nocciolo, stillante; i rosai non potati avevano sproccchi tanto lunghi e teneri, che s’incurvavano sotto una rosa scempia; e la pallida palude vergiliana appariva di là dagli alti gigli tanto ricchi di polline che n’eran lordi” (p. 59).<sup>34</sup>

Da questo momento in poi inizia la trasfigurazione fantastica per la quale l’identità di Isabella Inghirami finirà per confondersi con quella d’Isabella d’Este e le stanze del Palazzo Ducale si animeranno di quella vita fastosa della quale la principessa estense era animatrice e

---

<sup>33</sup> Una ricerca simbolica durante la quale il “giardino” diventa una metafora per indicare l’universo femminile, un “giardino chiuso” in cui i vari elementi hanno delle simbologie ben definite, all’interno di una concezione dell’amore come tormento e nella quale le note simbologie inerenti questo topos letterario assumono significati diversi rispetto alla tradizione passata. La ricerca del “giardino”, in senso metaforico, si trova anche in altri contesti dell’opera dannunziana, come in una pagina delle *Faville*, dove la ricerca del giardino e dei roseti, si intreccia con la visione di donne desiderabili: “Volevo il mio giardino. Cercavo il mio giardino su per l’erta e altrove [...]. Le donne desiderabili vincevano di numero e di fascino i roseti [...] m’ondeggiava innanzi, di passo in passo, Livia Vernazza la Genovese bellissima [...] la venturiera ligure ch’era riuscita a farsi sposare da Giovanni de’ Medici figlio di Cosimo e d’una degli Albizi”, (G. D’Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Le faville del maglio*, Milano, Treves 1924, Tomo I°, pp. 598-600). Si tratta di una visione di donne vissute in tempi antichi, da parte di un fanciullo adolescente alla ricerca del proprio “giardino”. Donne trasfigurate dall’immaginazione matura dello scrittore, invasato dal male di donna e che, alla fine, invece di trovare il suo giardino, finisce per varcare la soglia della zambra di una baldracca, come afferma lui stesso; p. 602.

<sup>34</sup> Una trasfigurazione letteraria del giardino segreto di Isabella d’Este, nel suo appartamento al Palazzo Ducale di Mantova. L’interesse di D’Annunzio per questo giardino è testimoniato da segni di lettura apposti su un volume di Alessandro Luzio nella biblioteca al Vittoriale: *Isabella d’Este e il Sacco di Roma*, Milano, Ed. L.F. Cogliati 1908, alla p. 16, collocato nella *Stanza del Giglio*, XLVII 14/B. I segni di lettura si trovano a margine di una lettera che Alberto Cavriani scrive ad Isabella d’Este, da Mantova il 6 maggio 1525, dove le parla del suo giardino, nella speranza di convincerla a ritornare a Mantova.

cultrice.<sup>35</sup> L'evocatore di questa finzione, stranamente, non è Paolo Tarsis, che rimarrà in silenzio fino alla fine dell'avventura, ma Aldo, il fratello di Isabella che poi, nel prosieguo del romanzo, non avrà più una parte così importante, dal punto di vista artistico, ma solo da quello strutturale in quanto soggetto di un amore incestuoso per la sorella Isabella che farà precipitare gli avvenimenti fino al suicidio di Vana, dopo la sua confessione a Paolo.

Quando Isabella abitava le stanze del Palazzo, il suo giardino era "pieno di pecchie e di camaleonti", p. 60. Interessante è questo motivo ricorrente dell'immagine delle api, non solo in questo romanzo ma anche altrove; un richiamo indubbiamente simbolico del quale l'autore si serve per descrivere caratteristiche ben definite dei protagonisti, riallacciandosi in questo modo ad una tradizione letteraria nella quale figure concrete assumono il valore di personificazioni di concetti astratti.<sup>36</sup> Sulla scia della tradizione letteraria, D'Annunzio continua ad utilizzare questa immagine come simbolo di giovinezza, di vita e, in altri contesti, per significare la creatività dell'uomo, dello scrittore in particolare, che "mellifica" riproducendo con la sua opera d'arte ideali di vita eterni. Parlando di Montaigne, nel *Libro segreto*, D'Annunzio scrive: "Di tutte le sue letture e di tutti i suoi studii alfine ei seppe fare il suo miele. Ogni succo e ogni sostanza ei convertì nel suo miele [...]. Così fu egli nel suo secolo e ne' secoli la perfettissima Ape: l'ape che mellifica e che pugne [...] l'ape moritura e immortale nominata Ego".<sup>37</sup> Ritorna l'immagine delle api nell'*Alcyone* nella III<sup>a</sup> e IV<sup>a</sup> ballata del *Fanciullo*: "Sopor mi colse presso la fontana//Lo sciame era discorde://avea due re; pendea come due poppe fulve" (vv. 100-103); "Eleggere sapesti il re splendente// nello sciame diviso" (vv. 116-117); "Con la man tinta in mele di sosillo//traesti fuor la troppa//signoria" (vv. 120-122).<sup>38</sup> Versi che hanno la loro fonte filologica nel Palladio: lo sciame delle api ha sempre un solo re, e se si divide, allora i re saranno più di uno e vi sarà discordia; il "fanciullo" deve trarre fuori dallo sciame le api in eccesso e lasciarvi solo la più bella e risplendente. Il Fanciullo rappresenta l'inquietudine dell'artista che insegue un suo sogno di perfezione con la speranza di far risorgere l'antica bellezza della poesia lavorando sulla molteplicità del presente. L'immagine delle api ritorna ancora nell'*Alcyone*, nella *Corona di Glauco*:

"FULGE, dai maculosi leopardi  
vigilata, una rupe bianca e sola  
onde il miele silentemente cola  
quasi fontana pingue che s'attardi.

Quivi in segreto sono i miei lavacri

<sup>35</sup> Figlia del duca Ercole d'Este e di Eleonora di Aragona, sposando Francesco II Gonzaga, lascia Ferrara per Mantova facendo della corte mantovana uno dei centri più gloriosi del Rinascimento, chiamando presso di sé o intrattenendo rapporti epistolari con i nomi più illustri di quel periodo, tra i quali l'Ariosto, Boiardo, il Castiglione, il Berni, il Bembo, il Trissino, e affidando ai più celebri artisti le decorazioni dell'interno della Reggia, raccogliendo quadri e collezioni preziose.

<sup>36</sup> La figura delle api come simbolo di vita, affonda le sue radici nella letteratura antica; è proprio il poeta mantovano Virgilio che, nel libro IV<sup>o</sup> delle *Georgiche*, illustra questa immagine nel mito di Euridice inseguita da Aristeo, inventore della bugonia, un processo attraverso il quale, dal corpo in decomposizione di un animale morto, nascevano le api, simbolo di vita. Aristeo, inseguendo Euridice e preso dalla voglia di possederla, ne provoca la morte. La bugonia gli consente di ricreare la vita, non quella di Euridice, ma quella delle api, simbolo di giovinezza e di riproduzione. Cfr. Maria Barreca, *Platone e l'Eros: L'uno che eravamo. L'amore e la morte tra Orfeo, Euridice, Don Giovanni*, in «Helios», anno III<sup>o</sup>, n. 6. Si veda anche M. Grazia Nicoli, *Le api scrigno di virtù. Percorsi nella letteratura greca*, Atti del Convegno *Le api: Vizi e Virtù*, Calice al Cornoviglio (SP), 30 settembre 2001, in cui l'autrice ripercorre le tappe della presenza delle api nella letteratura greca, citando Omero (*Iliade* XII vv. 167-170), Semonide, Callimaco (II<sup>o</sup> Inno dedicato ad Apollo) e il suo ideale poetico: un poema paragonato ad un fiume fangoso e la poesia breve ad una sorgente limpida e pura da cui le api attingono l'acqua goccia a goccia. Una metafora nella quale l'ape rappresenta il poeta e la sua industriosità è paragonata alla più raffinata creatività intellettuale. Nel corso del Rinascimento l'interesse per questo insetto è legato più che altro alla ripresa degli studi biologici grazie soprattutto all'invenzione del microscopio. In letteratura si può citare il poemetto didascalico *Le Api* del nobile fiorentino Giovanni Rucellai, modellato sul IV<sup>o</sup> libro delle *Georgiche*.

<sup>37</sup> G. D'Annunzio, *Cento e cento* [...] pagine del libro segreto, in *Prose di ricerca* [...], cit., Vol. II<sup>o</sup>, p. 880.

<sup>38</sup> Id., *Alcyone*. cit., pp. 17-18.

dove il mio corpo ignudo s'insapora  
e di rosarii e di pomarii odora  
e si colora come i marmi sacri.

Io son flava, dal pollice del piede  
alla cervice. Inganno l'ape artefice.  
Porto negli occhi miei le arene lidie.

Per entro i variati ori la lieve  
anima mia sta come un fiore semplice.  
Mèlitta è il nome della mia flavizie”.<sup>39</sup>

Nel *Forse che si forse che no* le api sono sempre associate alle figure degli “adolescenti”, come vengono definiti Aldo e Vana, i fratelli di Isabella Inghirami. Il rumore sonoro e contingente dell'ape, all'interno della Reggia, abolisce il tempo e lo spazio e diventa “la vibrazione della corda sotto la penna di corvo in una cadenza allungata”, p. 61.

Inizia così la bella evocazione all'interno della stanza della musica, accompagnata dalla seguente descrizione:

“Più delicata della filigrana era l'opera del soffitto, intorno all'arme delle due aquile e dei tre gigli d'oro. Alle pareti erano gli stipi per gli strumenti e per le intavolature, e nel legno figurati a tarsia il dolzemele il buonaccordo la viola la virginale l'arpa, e miste alle figure musicali erano strane immagini di palagi e di verzieri come per significare i luoghi inesistenti” (p. 61).

I ricordi della principessa estense si mescolano a citazioni letterarie e artistiche, in una perfetta immedesimazione nella quale anche Aldo finisce per vestire i panni di un protagonista rinascimentale che stimola la nostra curiosità verso l'attribuzione di un'identità che forse è solo frutto della fantasia. Isabella fa partecipare il fratello di fatti calati nel lontano periodo, cita libri, dediche e versi di coloro che le resero omaggio. Un libro di musica citato sembra appartenere al Mazzaferrata, dedicato forse ad Isabella con la dedica «Il cielo stesso come Autore della Musica sia testimonio», p. 62. Si tratta di un libro rilegato in pergamena lucida con sul rovescio della legatura il verso «Doppio ardor mi consuma», p. 63.<sup>40</sup> Tra i pittori, viene citato uno di quelli che ricorre diverse volte nell'opera e nelle annotazioni di D'Annunzio; si tratta di Cesare da Sesto e del suo dipinto raffigurante Santa Caterina d'Alessandria, con l'immagine della ruota dentata, simbolo del suo martirio.<sup>41</sup> Anche questa citazione artistica, al di fuori di qualsiasi interpretazione a sé stante, ha una precisa funzione strumentale, usata per descrivere simbolicamente lo stato d'animo di Vana, il suo strazio e tormento inespresso per ciò che prova nei confronti di Paolo. Come pure l'enigmatico numero XXVII che compare negli scomparti dello studiolo della principessa insieme al motto

<sup>39</sup> *Ivi*, *Melitta*, primo sonetto della *Corona di Glauco*, pp. 263-264. Mèlitta o Mèlissa è, greicamente, l'Ape, dal nome della ninfa che per prima scoprì l'uso del miele.

<sup>40</sup> Un verso che si ritroverà al Vittoriale sul soffitto della *Stanza del Lebbroso* e che, nel libro del Mazzaferrata, compare come dedica. D'Annunzio allude al *Libro di cantate a voce sola* e precisamente al primo libro delle *Cantate da Camera a voce sola*, opera quarta, dedicate al merito dell'illustrissimo sig. Francesco Cartoni da Gio. Battista Mazzaferrata maestro di Cappella dell'illustrissima Accademia della Morte di Ferrara. In Bologna per Giacomo Monti 1673; cfr. N. Lorenzini, in *Prose di romanzi*, cit., p. 1335.

<sup>41</sup> Il dipinto citato si trova al Museo Städel di Francoforte; un tempo attribuito a Cesare da Sesto, ora la critica è concorde nell'attribuirlo a Bartolomeo Veneziano. Il dipinto ricorre diverse volte nelle annotazioni dei *Taccuini* di D'Annunzio: “Una figura di vergine dai capelli biondi - vestita di verde, che appoggia le mani a un lembo di ruota dentata. Si vedono, appoggiate, soltanto le estremità delle sue dita pallide - che contrastano con i denti ferrei laceranti. Dietro di lei è un paese di boschi, di acque, di monti - glauco - e sorge dietro la sua spalla sinistra un gruppo d'alberelli biondi come i suoi capelli - [...] Il volto è pieno di malinconia - Le palpebre sono abbassate su l'occhio velato. I capelli cadono sciolti su le spalle. Un delicato ricamo corre intorno alla scollatura della veste verde. Il viso arde come una lampada di ambra. La cornice è del tempo - non vi resta quasi nulla dell'oro - Opera raffinata del discepolo di Leonardo. “S. Caterina d'Alessandria”, *Taccuini*, cit. p. 402. E ancora: “Guardando la piccola Santa Caterina di Cesare da Sesto, Isa dice: «Le sue dita si posano su la ruota così dolcemente che sembra che suonino uno strumento» «Che fa del suo martirio melodia» Ella ha sentito lo spirito musicale di quella pittura”, p. 405. Si tratta di appunti che risalgono al 1900, durante una visita di D'Annunzio a Francoforte, e che vennero poi rielaborati per il *Forse che si forse che no*.

ricorrente *Nec spe nec temu* (“non spero e non temo”) trasformato e riadattato in quello “Io spero quel che temo, e temo quel che spero”, p. 65.<sup>42</sup> A distanza di circa cinquanta pagine, dopo l’avvenuta sciagura del volo dedaleo nel quale ha perso la vita l’amico di Paolo, Giulio Cambiasio, ritorna il ricordo del numero enigmatico e delle sue parole ambigue al riguardo quando Isabella aveva guardato il taciturno compagno “per ricordargli che il ventisette era la data prossima della gara suprema nella festa dedalea”, p. 66. Ogni richiamo ha quindi una precisa funzione simbolica che, anche a distanza di pagine, si ripete con un’esattezza maniacale. L’interpretazione dei motti e degli emblemi rinascimentali è senza dubbio un’impresa affascinante quanto complessa. A proposito del numero XXVII vi sono varie ipotesi tra le quali la più logica si potrebbe trarre da quanto scrive Paolo Giovio: “[...] alla fine restò vittoriosa contro i suoi emuli, tornando nella sua grandezza di prima, et portò per impresa il numero XXVII, volendo inferire, come le sette, le quali l’erano state fatte contro, erano tutte restate vinte et superate da lei”.<sup>43</sup> Alcuni studiosi invece, considerando la diffusione dei Tarocchi nel Palazzo, ipotizzano che questo motto sia da intendere come un messaggio cifrato abbastanza enigmatico che avrebbe a che fare addirittura con qualche percorso iniziatico del quale il ventisette potrebbe essere una stazione.

Le diverse ipotesi mettono in evidenza la complessità di un mondo in cui gli emblemi, le imprese, non hanno tanto una funzione decorativa quanto sono parte integrante di una cultura che amalgama le varie manifestazioni dell’esperienza umana in una visione complessa e unitaria della realtà sociale.

Ritornando ai protagonisti dannunziani, lasciati nella stanza della musica, qui non poteva mancare certo un richiamo ai famosi madrigali cantati dell’epoca; è sempre Aldo che rievoca un madrigale di Gerolamo Belli d’Argenta che, non a caso, sarà Vana a cantare ad Isabella; si tratta di quello con l’incipit “L’onde de’ miei pensier portano il core hor ai lidi di speme hor di paura”, p. 65.<sup>44</sup> L’anima ondeggia tra il timore e la speranza, ricalcando il significato del motto riadattato da Isabella che ha alle spalle una donna celebre e tutta una cultura che offre lo spunto per le tante ricorrenti meditazioni platoniche. Isabella d’Este è celebre per essere stata non solo protagonista della vita politica, ma soprattutto per aver perseguito un’esperienza attenta agli eventi artistici, musicali e letterari. Coi che si era costruita uno spazio spirituale, un luogo mentale pullulante di allegorie e simboli, pieno di ciò che, nella cultura del Rinascimento, si chiama “impresa”, una composizione in cui le parole si intrecciano alle immagini per esprimere dei fatti concreti. L’impresa che ha colpito maggiormente lo scrittore è quella delle pause, di una partitura simbolica in cui crede di vedere quel che per lui costituisce il segreto del proprio sogno: un’espressione dell’essenza della poesia legata alla musica, al ritmo. Conoscere il segreto delle pause vuol dire ascoltare dentro di sé l’autentica musica, toccare il ritmo profondo dell’armonia, secondo una concezione neoplatonica cara al «Convito». Si pensi alla *Beata Riva* di Angelo Conti e al tema delle pause presente in quest’opera:

“Ogni suono, ogni onda di suoni parla alla parte più profonda del nostro essere, e negli intervalli, vere isole nel mare dei suoni, ei fa sentire la voce del silenzio. Cessano nelle pause i suoni, tacciono i rumori dell’esistenza e appare il silenzio della vita. Anche nel tempo non è possibile concepire l’essenza della musica se non nel succedersi del silenzio fra gli intervalli sonori, cioè a dire nella apparizione del silenzio in forma di ritmo. [...]

---

<sup>42</sup> “Temo quel che spero”: un motto riadattato in questa occasione, ma una frase evidenziata già una ventina d’anni prima nel *Piacere* dove Elena Muti, alla domanda dello Sperelli se teme qualcosa, risponde: “Je crains ce que j’espère”; *Il Piacere*, cit., p. 128.

<sup>43</sup> Dal *Dialogo delle Imprese*, in Alessandro Luzio, *Isabella d’Este e il Sacco di Roma*, cit., pp. 9-10; evidenti risultano ai margini i segni di lettura di D’Annunzio a proposito del numero XXVII.

<sup>44</sup> Nei *Taccuini*, vi sono delle annotazioni risalenti al 1898, dove sono elencati vari madrigali con i relativi artisti, tra i quali quello di Gerolamo Belli d’Argenta citato nel romanzo. Si tratta di libri di musica ferrarese, come precisa lo scrittore, e l’elenco degli artisti è molto lungo e termina con l’annotazione di un volume di madrigali dell’epoca: *Madrigali a sei voci di diversi autori*, in Ferrara, per Vittorio Baldini 1583; G. D’Annunzio, *Taccuini*, cit., pp. 277-282.



L'essenza della musica non è nei suoni, ma nel silenzio che segue i suoni e nel silenzio che precede i suoni che verranno. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio".<sup>45</sup>

L'impresa delle Pause, quella dei segni musicali sulla rigata, nel romanzo, Vana dice che era la più cara alla principessa estense, una strana notazione del silenzio:

“Che strana impresa, e come profonda! Isa, Tu l'avevi cara più d'ogni altra, tanto che alla corte di Ferrara per le feste in onore di Lucrezia Borgia comparisti vestita di una camòra «recamata di quella invenzione di tempi e di pause»” (p. 67).<sup>46</sup>

Una “notazione del silenzio” nella quale, più che i contenuti, sono importanti gli intervalli, il silenzio portatore della melodia più profonda. L'impresa delle note, negli appartamenti di Isabella, rappresenta una serie di sospensioni; su questo spartito ideale si susseguono alcuni segni musicali: la chiave di contralto, i quattro tempi, tre pause, poi due, poi una, poi ancora due semipause separate da un *suspirium*. Senza dubbio la principessa estense ha voluto alludere, con questa simbologia, a qualche tema caro al neoplatonismo dell'epoca.<sup>47</sup>

Un'altra allegoria oscura, come l'impresa delle Pause, è chiamata quella che raffigura una donna nuda su una porticina dello studiolo, opera di Tullio Lombardo, ispirata forse da Isabella:

“Una piccola porta di marmo era dinanzi a lei, una porta gemmea, trattata anch'essa con ceselli da orafo come quella d'un ciborio, a cui i dischi di nero antico alternati coi tondi candidi in basso rilievo davan qualcosa di funebre quasi che s'aprissi sopra il sepolcro d'una delle «pute» mantovane, forse di Livia, forse di Delia, morta di baci. Un fregio di grifi sovrastava all'architrave; i fondi dei riquadri brillavano di pagliuzze d'oro come incrostati di venturina; e la figura avvolta d'un peplo piegoso, in atto di tenere il flauto di Pan, era la Musica ed era Isabella. Ma chi era, nel basso rilievo sottoposto, la donna ignuda avente sul capo i chiusi volumi, sotto il piede un teschio umano?

Ecco un'allegoria oscura come l'impresa delle Pause - disse Aldo [...]. Tu stessa l'ispirasti a Tullio Lombardo?” (pp. 67-68).<sup>48</sup>

Dopo vari richiami artistici, non potevano mancare quelli mondani, che fanno della principessa estense la dama più elegante d'Italia, con i suoi stupendi broccati, rasi e tabì e i suoi famosi gioielli tra i quali uno smeraldo considerato il più bello dell'epoca. In una pagina

<sup>45</sup> A. Conti, *La Beata Riva*, cit., pp. 231-235. Queste teorie, legate a concezioni neoplatoniche, sono presenti, insieme alla concezione di una rinascita latina, nell'ambiente del «Convito». D'Annunzio definisce Adolfo de Bosis, il redattore della rivista, “principe del silenzio” un “nobilissimo signore di quel Convito che fu «presame d'amistade» fra i pochi deliberati d'opporsi alla nuova barbarie ond'era minacciata la terra latina”; (*Contemplazione della Morte*, in *Prose di ricerca* [...], cit., Vol. III°, p. 216).

<sup>46</sup> La camòra era un'ampia veste con scollatura quadrata, rigida nella gonna grazie all'uso della “faldia”, una sottogonna con cerchi. Nel 2002, in occasione di mostre allestite in vari musei civici di Brescia, relative a vari percorsi tematici, è uscito sul «Giornale di Brescia» un articolo relativo alla mostra dal titolo *Tra Santa Giulia e la Tosio Martinengo un itinerario pittorico dedicato alla moda dal Cinque al Settecento*, in cui tra le varie opere analizzate ai fini dello studio dell'abbigliamento, vi è il noto affresco del pittore rinascimentale bresciano Floriano Ferramola raffigurante *L'incontro degli sposi*, proveniente da Palazzo Calini. L'articolo mette in evidenza come tutte le dame dipinte dal Ferramola indossino la classica “camora”, e inoltre si sofferma anche sulle acconciature delle dame del '500, con capelli sciolti sulle spalle e la fronte cinta da una cordicella di seta, chiamata “lenza” che di solito regge una pietra preziosa. Si tratta della stessa acconciatura che Isabella d'Este sfoggia nel disegno eseguito da Leonardo. Cfr. «Giornale di Brescia», 9 maggio 2002, p. 22. Per quanto riguarda le citazioni dell'abbigliamento d'Isabella d'Este, D'Annunzio utilizza degli appunti da lui stesso presi alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, tratti dagli articoli di Luzio e Renier su Isabella Gonzaga apparsi sulla «Nuova Antologia» a partire da giugno 1896, come provano le carte intestate del Comune di Bologna che si conservano manoscritte negli Archivi del Vittoriale: cc. 8594-96.

<sup>47</sup> Un'impresa, quella delle pause, che si ritroverà al Vittoriale, sul soffitto dello *Scrittoio del Monco*, insieme a quella del numero XXVII e al motto *Nec spe nec metu*.

<sup>48</sup> Rielaborazione di una nota dei *Tacchini*, presa sempre durante il viaggio a Mantova nel 1907, dove si legge: “Mantova: il gabinetto di musica d'Isabella. [...] La porticina. Ha un fregio di gufi in marmo bianco I fondi sono come di diaspro d'un marmo luminoso come la pietra venturina - nei due tondi Minerva - la Musica - nel tondo inferiore una donna ignuda che porta sul capo dei volumi nella destra una cornucopia e mette il piede sinistro su un teschio”, p. 541.

intera si susseguono e si confondono le immagini del passato e del presente, le rivali di Isabella Inghirami e d'Isabella d'Este, in uno scenario dove primeggiano nobildonne rinascimentali e moderne:

“Oggi hai per rivali Luisa Casati, Ottavia Sanseverino, Doretta Rudini; allora gareggiavi con Beatrice Sforza, con Renata d'Este, con Lucrezia Borgia. Allora la marchesa di Crotone ti mandava a chiedere per modello una sbèrnia, come oggi Giacinta Cesi ti manda a chiedere un mantello. Che erano al confronto i grandi corredi d'Ippolita Sforza e di Leonora d'Aragona? Ma quella Beatrice era veramente la spina del tuo cuore. S'era fatti ottantaquattro vestiti nuovi in due anni! Tu l'anno scorso per le quattro stagioni te ne facesti novantatre. E la Borgia, quando andò sposa ad Alfonso, aveva con sé duecento camicie meravigliose! Tu superasti e l'una e l'altra. Chiedevi ai tuoi corrispondenti milanesi e ferraresi notizie minutissime delle due duchesse, in vestiario e in biancheria, per non restar mai indietro. Anche allora tu eri una inventrice di fogge nuove. Tu inventavi le mode. Portasti a Roma quella della carrozza”, (p. 69).

Tra lo sfarzo di preziosi gioielli, viene citato Ercole de' Fedeli, considerato l'orefice prediletto della principessa, colui che “fece lavori di niello e di cesello incomparabili, tra cui forse la famosa spada di Cesare Borgia, ch'è in casa Caetani, e la cinquedeia del marchese di Mantova, ch'è al Louvre”, p. 70.<sup>49</sup>

L'ultima immagine è quella inerente il ritratto d'Isabella d'Este ad opera di Tiziano, dove compare con quella «capigliara» a turbante, invidiata da Lucrezia Borgia; l'ultima citazione della principessa è quella di «perfecta perfumera», amante dei profumi, vogliosa di comprare tutto ciò che le piaceva, indebitata perfino con il papa, col Sermoneta, col Chigi, come attesta la lettera indirizzata al Trissino che inizia “Miseria extrema di dinari”, p. 72.<sup>50</sup>

E che dire poi della sua passione per le maschere? E' sempre Aldo a rievocare i ricordi lontani: “Come le amavi! Ne fabbricavano tante nella tua Ferrara. Ne mandasti cento in dono al Valentino: cento maschere a Cesare Borgia”, p. 72.

Apprendo gli armadi dello studiolo, la finzione svanisce lasciando il posto ad una diffusa malinconia tra le ragnatele di un passato tramontato per sempre. Significativa l'immagine che chiude questo episodio:

“Una porta stridette su cardini rugginosi; e tutto l'argento del vespero brillò fra le due imposte, per mezzo a un gran ragnatelo lacerato; e su la pietra giacevano un pipistrello nericcio e una lucertola grigiastra, e l'una guizzò via e l'altro prese il volo, come se i due lembi del ragnatelo si fossero di subito animati”, (p. 73).

La lucertola grigiastra potrebbe far pensare ad una salamandra, un animale raffigurato molte volte intorno al Palazzo Te; salamandre in stucco, legno e pietra, tutte col motto *Quod huic deest me torquet*. Era opinione comune che la salamandra non temesse il fuoco e, proprio su questa convinzione, Federico II Gonzaga, figlio di Isabella, conìò il motto *Il fuoco, che risparmia la salamandra, non risparmia me*, nel quale il fuoco simboleggia la passione d'amore.<sup>51</sup> Ma la lucertola può far pensare anche al mito di Cerere che trasforma il piccolo Stellio, dandogli le sembianze di questo animale. Un mito raffigurato nello stesso Palazzo Ducale, nella *Galleria del Passerino* dove, sulla scorta di Ovidio, è Ascalabo ad essere trasformato in lucertola.<sup>52</sup> Si tratta di un mito che, nel corso dei secoli, ha subito diverse

<sup>49</sup> Tutte citazioni tratte dagli appunti presi da D'Annunzio all'Archiginnasio di Bologna.

<sup>50</sup> Isabella d'Este “perfecta perfumera”: appellativo che si trova su un altro volume di Alessandro Luzio, sottolineato da D'Annunzio, presente nella Biblioteca al Vittoriale. Si tratta del volume: *Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X*, Milano, ed. L.F. Cogliati 1907, p. 42, colloc. *Giglio* VIII C. Nello stesso volume, alle pp. 5-7, si trova la lettera al Trissino.

<sup>51</sup> Secondo la testimonianza di Benigno Palmerio, alla Capponcina, al centro di un caminetto di marmo nero nello studio, incise a lettere d'oro, figuravano le parole *Divae salamandrae sacrum*, in ricordo di una piccola salamandra addomesticata che andava a fermarsi sulla tavola dove D'Annunzio lavorava, considerata da lui come il «genius loci». Una mattina venne trovata morta sul terrazzo, D'Annunzio la fece cremare e ne rinchiuse le ceneri in un piccolo cavo praticato nel piano del camino, facendo scolpire sulla cornice il motto che Giovanni Moroni, pittore bergamasco, aveva scritto sul suo ritratto: *Ed quid volo nisi ut ardeat?*. Cfr. B. Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina*, cit., p. 59.

<sup>52</sup> *Galleria del Passerino* detta anche *Galleria delle Metamorfosi*, con storie tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio. L'affresco che raffigura Cerere che muta in lucertola un fanciullo, è situato in un riquadro angolare di una stanza

variazioni e che, sulla fine del '500 e la prima metà del '600, è stato raffigurato in acqueforti come quella di Wenzel Hollar che mostra *Cerere beffeggiata da Stellio*: Cerere, esausta per la lunga ricerca di Proserpina, mangia polenta d'orzo e beve vino offertole da una vecchia; per questo viene beffeggiata dal piccolo Stellio sul quale la Dea verserà il rimanente liquido trasformandolo in una lucertola con macchie a forma di stella.<sup>53</sup> La simbologia della lucertola sulla pietra di Palazzo Ducale ha a che vedere con questo mito o forse vi si possono riscontrare delle reminiscenze del motto di Federico Gonzaga?

L'accoppiamento dei due animali, del pipistrello e della lucertola, non è sicuramente casuale, anche in relazione alle varie simbologie che essi assumono in riti esoterici e in culture orientali, ma azzardato sarebbe avanzare altre ipotesi per spiegare l'immagine letteraria, voluta forse dallo scrittore proprio come una chiosa oscura ed enigmatica.

Con questa visione emblematica, perfettamente in sintonia con l'epoca, si conclude la visita al Palazzo. Usciti fuori dalla Reggia, "tutti respiravano verso il cielo di Vergilio, ricevevano l'immensa pace sul petto in tumulto. - Il giorno senza fine", p. 73.

Un giorno in cui il tempo si è fermato per dar luogo ad un'avventura fantastica nella quale il presente e il passato sono diventati tutt'uno; un giorno in cui è stata chiesta una pausa alle rondini che, con il loro garrire, danno la nozione del tempo naturale che scorre inesorabilmente e che è sempre latente, dietro a qualsiasi finzione letteraria:

"Domandiamo una pausa alle rondini, intanto.

- E' vero - disse Isabella.

Veramente i gridi delle rondini laceravano l'estasi del più lungo giorno. A tratti, gli stormi passavano dinanzi la finestra come saettamenti disperati", (p. 63).

---

della Galleria, denominata *Stanza del Fuoco*.

<sup>53</sup> La lucertola è nota con il nome di *Stellio Novae Hispaniae*. Il quadro originale di Adam Elsheimer, fine '500, è andato perduto, ma una copia coeva, appartenuta a Rubens, si trova al Museo del Prado a Madrid. Il soggetto e il nome Stellio sono da ricondurre ai disegni cinquecenteschi di F. Hernandez, inviato in America da Filippo II per raffigurare le novità naturalistiche. Questi disegni sono andati distrutti nell'incendio dell'Escorial nel 1671, ma in parte erano stati riprodotti su testi di botanica del 1500 e 1600.

### § 1.3 Ferrara: città di silenzio e di morte

“DESERTA bellezza di Ferrara,  
ti loderò [...]

E loderò quella che più mi piacque  
delle tue donne morte  
e il tenue riso ond'ella mi delude  
e l'alta imagine ond'io mi consolo  
nella mia mente”.

(Ferrara, vv. 1-2; 10-14).<sup>54</sup>

“Città del silenzio”, Ferrara è lodata da D’Annunzio per la sua bellezza deserta, la sua malinconia divina, i suoi chiostrì dove il dolore umano si placa e dove canta l’usignolo “furente”; è lodata per le sue vie piane che, come grandi fiumane, si prolungano all’infinito, in un silenzio che nasconde un sogno di voluttà sotto le pietre nude. Una città che è lodata anche per le “sue donne morte” i cui nomi si susseguono nelle pagine di ricordi e prose, con una precisione e un interesse abbastanza singolare. Le citazioni di questa città, nei suoi aspetti rinascimentali, con i suoi personaggi e opere monumentali, riguardano soprattutto i *Taccuini* e *Le faville del maglio*, in particolare *Il secondo amante di Lucrezia Buti*. In queste pagine riaffiorano delle immagini legate simbolicamente alla morte, in un alternarsi continuo di presente e passato, di giovinezza e di vecchiaia, in cui gli stessi luoghi sono segnati dal tempo distruttore:

“Un giorno d’autunno, a Ferrara, il 6 novembre 1898, m’ero indugiato nella Palazzina [...] la casa di Marfisa era in mano di guastatori bestiali [...] la casa di Marfisa era la Vecchiezza, come Schifanoia era la Gioventù. Da per tutto s’affollava canizie[...]. Il Tempo aveva lasciato la falce per le cesoie [...] vedo un pezzo di soffitto a cassettoni, tutto rose vermiglie in campi d’oro [...]. Questo è il teatro delle danze macabre? La Morte danza con la Poesia? La volta è come una gran pergola devastata da un temporale d’agosto”.<sup>55</sup>

Marfisa, la celebre nobildonna estense che, secondo la leggenda, “faceva innamorare e morire”, precipitando gli amanti in pozzi irti di rasoi; la sua casa è per D’Annunzio “la casa della magia e della voluttà”:

“E’ in mano dei Barbari, la casa della magia e della voluttà [...]. La casa è piena delle chiome recise alla immensa vecchiezza di Ferrara [...]. Schifanoia - la Gioventù. La Palazzina: la Vecchiezza”.<sup>56</sup>

A Schifanoia invece gli affreschi rinascimentali, le pitture, sono immagine di vita e di movimento, come si legge qualche pagina dopo:

“A Schifanoia - quel che è mirabile è l’aspetto “prezioso” delle pitture, la qualità gemmea del colore, la vivezza fiammante del tocco - La vita, il movimento, la moltitudine delle donne, le eleganze, le fierezze. La forza eloquente e voluttuosa del rosso. I cigni, i liocorni, i cavalli bianchi hanno le guarnizioni “rosse”. Il giovine che mette la mano tra le cosce della giovane donna e la stringe e la bacia, è vestito di rosso. Le altre stanno intorno con gli strumenti in mano. Il gruppo delle Grazie splende su l’altura”.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> G. D’Annunzio, *Ferrara*, dalle *Città del silenzio*, in *Elettra*, Libro secondo delle *Laudi*, Milano, Treves 1922, Vol. II°, p. 150.

<sup>55</sup> G. D’Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Le faville del maglio*, cit., Tomo I°, pp. 331-333. Si tratta di una residenza nobiliare del Cinquecento, commissionata da Francesco d’Este, figlio di Alfonso I e Lucrezia Borgia, nel 1559, ed ereditata dalla figlia Marfisa, moglie di Alderano Cybo marchese di Massa e Carrara, che vi abitò fino alla morte. “Ecco la lapide nera di Marfisa. Dell’epigrafe d’oro lo sguardo subitaneo non rapisce se non due parole sole: FEMINA HEROINA. E l’epigrafe è lunge e mendace, dedicata Marfisa Estensi Cybo dal figlio primogenito Carlo principe di Massa”, *ivi*, p. 343. La Palazzina di Marfisa è celebre per i suoi soffitti affrescati con una decorazione a grottesche eseguita dal Bastianino e dalla bottega dei Filippi.

<sup>56</sup> *Id.*, *Taccuini*, cit., p. 253. Gli appunti su Ferrara e la casa di Marfisa sono del 1898, durante il soggiorno in questa città dal 6 al 9 novembre.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 257. Nel Palazzo di Schifanoia la famiglia d’Este faceva svolgere cerimonie e feste. Il nome deriva sicuramente da “schivar la noia”. Al Vittoriale, la dicitura di Schifamondo, alla lettera “che ha il mondo a schifo”, potrebbe essere suggerita da Schifanoia, anche se D’Annunzio, in un appunto autografo, addita in

Schifanoia rappresenta la Giovinezza, simboleggiata da un'arte che incide ancora sul presente, con la vitalità impressa in opere nelle quali risalta il tocco fiammante degli artisti. Una visione questa, di Schifanoia, che operava sullo scrittore già da qualche anno; non è un caso che nel *Piacere* sia stata scelta Schifanoia come luogo di convalescenza di Andrea Sperelli, dove rinascere ad una vita nuova, accostandosi all'Arte e abbandonando la strada del piacere.

Sulla Palazzina di Marfisa aleggia invece un alone di morte, che accompagna lo scrittore anche per le vie della città dove immagina Madonna Paresina di Malatesti che rientra verso sera con in mano il capo mozzo di Ugo, simbolo del suo peccato, e dove il suono contingente delle campane riecheggia il canto di donne morte:

“Quella campana suona dalla vecchia torre di San Francesco? E' un'altra morta - femmina ed eroina - s'alza dall'arca di granito roseo scoperchiata, scotendo dal coperchio i gorzaretti i giachi i bracciali le manopole le targhe i turcassi. Ha nome Violantilla Ricarda moglie d'Augusto Villa cavaliere, mirae castitatis femina [...]. A Ferrara i nomi delle donne estinte cantano. Canta Filippa dalla Tavola cittadina di Ferrara e innamorata di Nicolò da este che presso la Porta di Sant'Agnese la pose ad abitar la casa costruita per lei da mastro Giovanni di Siena. Canta la Vanna di Roberti «per la quale fu facto el Paradiso e Belfiore e Schivanoglio» Canta Alisia d'Antiochia, la terza moglie del sesto Azzo. Canta Cubitosa di Rainaldo «vestita d'un mantello fiamengo di panno d'oro celeste fodrato d'armellini». Canta perfin la Beatrice vedova di Nino giudice di Gallura, quella che tanto gli piacque, quella cui tanto bene s'addicevano le bende bianche e i panni neri [...] cantano la compieta di Ferrara”.<sup>58</sup>

Tutti nomi documentati che si trovano in un appunto dei *Taccuini* dove viene riportato per esteso un elenco, preso dalla Biblioteca Nazionale di Roma, di personaggi estensi vissuti tra il '300 e il '400, una lista che termina con un appunto inerente una copia della pianta antica di Ferrara.<sup>59</sup>

Un appunto, questo, risalente al 1902 e che interessa lo scrittore più che altro per la composizione di *Parisina*, la cui storia si intreccia con quella di altre donne vissute in Ferrara, che hanno pagato con la vita il loro stato di adultere:

“Quando Nicolò d'Este fece uccidere Ugo e Parisina, non pago - per uno strano accesso di furore - ordinò quindi che fossero messe a morte tutte le donne adultere di Ferrara a lui note; e fu tra quelle, decapitate sul prato di giustizia, una Laodamia Romei moglie del Giudice di Corte”.<sup>60</sup>

Tutti appunti elaborati dallo scrittore nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, che passeggia nelle vie di Ferrara tra lapidi, distruzione, ma anche sogni di voluttà, come quando rievoca la bella Laura Dianti:

“Son tentato di chiedergli [all'uomo che lo accompagna all'interno della Palazzina di Marfisa] se almeno sia da rinvenire, in una casa vicina a Santa Maria della Rosa, nella Casa Aveni, se non erro, la diletta del primo Alfonso, quella dal bel nome che già le ho rapito per certe mie nuove invenzioni, Laura Dianti, vestita d'una pelandra di panno d'oro cremisino fodrata d'armellini”.<sup>61</sup>

---

Guittone d'Arezzo la fonte del nome; Cfr. Annamaria Andreoli, *Il Vittoriale degli Italiani*, Milano, Skira 2004, p. 52.

<sup>58</sup> G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Le faville del maglio*, cit., pp. 351-353.

<sup>59</sup> Cfr. G. D'Annunzio, *Taccuini*, cit., pp. 439-442. Per quanto riguarda la pianta di Ferrara, il riferimento è Mss. cl. I 527. VI, con tra parentesi Bertolino da Novara.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>61</sup> G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Le faville del maglio*, cit., p. 349. Laura Dianti fu compagna di Alfonso I e madre di due dei suoi figli. Laura, di umili natali, non volle mai inserirsi nel circuito ufficiale della corte ducale e tuttavia non rinunciò a creare intorno a sé un circolo colto e mondano. Nel 1534, pochi giorni prima della sua morte, Alfonso I, vedovo di Anna Sforza e di Lucrezia Borgia, donò a Laura il Verginese, la residenza preferita sia da Laura che dal duca, dove convenivano diversi intellettuali. Forse, in punto di morte, Alfonso sposò Laura con un matrimonio segreto. Le presunte nozze si rivelarono di grande importanza quando nel 1598, morto l'ultimo duca estense, senza figli, solo Cesare d'Este, nipote di Laura, avrebbe potuto diventare signore di Ferrara, se fosse stato erede legittimo. Ma il papa Clemente VIII, desideroso di riprendere il potere sulla città, proclamò Cesare di discendenza illegittima, non essendo mai stati trovati documenti che comprovassero le nozze di Alfonso e Laura. Così cessò la Signoria estense su Ferrara che entrò a far parte dello

A parte queste brevi citazioni, l'interesse di D'Annunzio per Ferrara e per i suoi personaggi storici, è legato soprattutto a vicende di morte che ruotano intorno alla triste vicenda di Ugo e Parisina, in un passato in cui, più che gli aspetti artistici, emerge la logica spietata di un "principe" rinascimentale. Pensata ai tempi della *Francesca da Rimini* come secondo testo della trilogia dei *Malatesta*, peraltro mai realizzata, *Parisina* fu elaborata ad Arcachon, tra le lunghe e frequenti assenze di Donatella, nei primi mesi del 1912 e terminata il 25 maggio.<sup>62</sup> La storia d'amore e di morte fra Ugo d'Este, figlio di Nicolò, e Parisina Malatesta sua matrigna, cattura l'interesse dello scrittore più delle descrizioni dei luoghi. Le non troppo lunghe didascalie della tragedia si limitano a rilevare alcuni dati, funzionali peraltro al climax ascendente che, da visioni gioiose arriva fino alla tenebrosa descrizione della Torre del leone dove verranno giustiziati i due amanti. Scene di vita rinascimentale emergono solo nel I° Atto, con delle citazioni dei dipinti di Schifanoia:

"Per le sovrapposte logge del palagio appaiono le fanti e i garzoni ai telai, alle opere dell'ago, alle opere dei profumi, ai giuochi, ai concerti, aggruppati e atteggiati come saran più tardi sotto il reggimento di Borso nei freschi di Schifanoia".<sup>63</sup>

Il ritorno di Nicolò dalla caccia è annunciato con suoni e schiamazzi:

"S'ode per il folto del barco il suono dei corni, il latrato delle mute, il grido dei canattieri. Nicolò d'Este ritorna dalla caccia d'oltre Po. [...] Nicolò arriva col suo stuolo di cacciatori che suonano e cantano. Bei cani accoppiati e bei cavalli bardati egli ha seco, come Borso su la parete di Schifanoia sotto il segno dell'Ariete".<sup>64</sup>

Infine l'immagine della Torre del leone, del luogo tenebroso dove si deve compiere la terribile sentenza annunciata da Nicolò con queste parole: "abbian l'istesso ceppo // sotto l'istessa scure // i due capi, e i due sangui // faccian l'istessa pozza".<sup>65</sup> Una sentenza seguita, in didascalia, da questa descrizione:

"[...] Un archivolto sopra due pilastri tozzi, aperto nella muraglia maestra, lascia scorgere il luogo della giustizia a traverso un saldo e rude cancello di ferro. Un'apertura verticale, lunga e stretta come una balestriera, è l'unico occhio del carcere. [...] Quivi è il ceppo apprestato [...] e i torchi v'ardono".<sup>66</sup>

Una descrizione il cui nucleo originario si trova in un appunto del 1898 dei *Taccuini*:

"Nel Castello passando per anditi angusti, scendendo per anguste scale buie, si scende alle prigioni di Ugo e di Parisina, segrete, appena illuminate da un barlume che viene a traverso sette inferriate che chiudono la stretta e profonda feritoia".<sup>67</sup>

Quattro anni dopo, nel 1892, si trovano ancora degli appunti dettagliati su questo soggetto, nella stessa pagina in cui viene riportato il lungo elenco della casata estense. Si tratta di una trascrizione da un testo latino:

"Et in anno MCCCCXXV die XXI Mensis Maij die lune decapitata fuit una cum Ugone de hest. Et Aldobrandino da Ragoibus de Mutina, et omnes sepulti ff. in cemeterio prope campanile hora 2 noctis intrante die martis; et morti ff. supradicti in Castro leonis in ture Marchesana, in fondo turis, ubi decapitati fuere".<sup>68</sup>

---

Stato della Chiesa.

<sup>62</sup> Cfr. Piero Chiara, *Vita di G. D'Annunzio*, cit., p. 227. *Parisina* fu scritta dapprima come libretto d'opera per Mascagni e andò in scena al Teatro alla Scala più di un anno dopo, il 15 dicembre 1913. Otto anni dopo, il 6 dicembre 1921, fu messa in scena come testo teatrale al Teatro Argentina di Roma, riscuotendo maggiori consensi.

<sup>63</sup> G. D'Annunzio, *Parisina*, Didascalia del I° Atto, in *Tutto il teatro*, Roma, Newton Compton 1995, p. 358.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 366.

<sup>65</sup> *Ivi*, Atto III°, p. 399.

<sup>66</sup> *Ivi*, Atto IV°, p. 400.

<sup>67</sup> G. D'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 273.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 439.

Ferrara quindi, nella mente e nei ricordi dello scrittore, è associata più che altro a immagini di morte, a visioni malinconiche di vie e palazzi di una città in cui il silenzio non è tanto evocatore del ritmo profondo della vita, quanto un angoscioso segnale di una “bellezza deserta” in cui ciò che emerge è solo il canto di chi è già morto e di chi si avvia a seppellire la propria giovinezza prendendo come simbolo un altro personaggio ferrarese:

“E’ il mio giorno natalizio [...] la giovinezza moribonda ma ancor sussultante riceve alfine il colpo di grazia nella strozza, rende l’ultimo alito [...]. Bisogna dunque che io imbalsami alfine il cadavere della giovinezza, [...] lo spettro della vecchiaia è apparso tra i battenti socchiusi e con un cenno quasi familiare m’ha augurato il buon giorno. [...] so che lo spettro abominevole è ora nascosto in qualche angolo della casa [...]. Scacciarlo non potrò; ma domani forse lo dimenticherò vestendomi di quell’acciaio che ogni mattina suol fabbricarmi il mio coraggio; ché ogni mattina, come Alfonso di Ferrara, ei fabbrica «un bonissimo acciaio».

Ma stamani m’ha abbandonato”.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> G. D’Annunzio, *Esequie della giovinezza*, in *Le faville del maglio*, cit., Tomo II°, pp. 197-199.

## § 1.4 Firenze: risveglio della poesia nelle corti e nei giardini della Rinascenza

“Figlio della Cicala e dell’Olivo,  
nell’orto di qual Fauno  
tu cogliesti la canna pel tuo flauto,  
pel tuo sufolo doppio a sette fori?  
[...]  
Più lungi, ove l’Ombron segue la traccia  
d’Ambra e Lorenzo canta i vani ardori?  
Ma il mio pensier mi finge che tu colta  
l’abbia tra quelle mura  
che Arno parte, negli Orti Oricellari,  
ove dalla barbarie fu sepolta,  
ahi sì trista, la Musa  
Fiorenza che cantò ne’ di lontani  
ai lauri insigni, ai chiari  
fonti, all’eco dell’inclite caverne,  
quando di Grecia le Sirene eterne  
vennero con Plato alla Città dei Fiori”.<sup>70</sup>

Una citazione, questa di Firenze, che pone subito in evidenza l’associazione della città con la rinascita di una poesia in luoghi dove in seguito verrà purtroppo sepolta dalla barbarie. Centro di irradiazione di questa rinascita è proprio Firenze dove lo scrittore immagina che il Fanciullo, simbolo plastico della Poesia, abbia colto la canna per il suo flauto negli Orti Oricellari, in quei giardini della Rinascenza dove, “sotto i lauri”, convenivano poeti e dotti, umanisti e politici. Una citazione ritrovata più di una volta nel *Fuoco*: “Egli pensava agli orti illustri ove Andrea Navagero, il Bembo, l’Aretino, Aldo e il dotto coro gareggiavano di eleganze in dialoghi platonici *lauri sub umbra*”, p. 258. E qualche pagina dopo: “Orti, orti, dovunque orti! Un tempo erano i più belli del mondo, paradisi terrestri, come li chiama Andrea Calmo, dedicati alla poesia, alla musica e all’amore. Forse qualcuno di quei vecchi lauri ha udito Aldo Manuzio parlar greco col Navagero o Madonna Gasparina sospirare su l’orme del conte di Collalto”, p. 267.

Gli Orti Oricellari vengono citati anche nel discorso *San Giovanni e la pulce*, pronunciato a Firenze nel 1900 in occasione delle elezioni, dove D’Annunzio insiste sul contrasto tra il passato e il presente che molto spesso, non tenendo conto dei valori, delle tradizioni e dei tesori passati, compie atti quasi dissacranti: “Un qualunque sterratore carico del suo oro accumulato in anni di cottimo assume aspetto di padrone e fabbrica le sue scuderie in quegli Orti Oricellari dove Niccolò Machiavelli andò leggendo i Discorsi su le Deche di Tito Livio in mezzo a una corona di giovani attenti”.<sup>71</sup> Lo scrittore quindi immagina che il Fanciullo, nel

<sup>70</sup> G. D’Annunzio, *Il Fanciullo*, in *Alcyone*, cit., vv. 1-4/13-24, p. 9. Le “Sirene eterne” di cui parla D’Annunzio sarebbero gli intellettuali greci che, dopo la caduta di Costantinopoli in mano dei turchi nel 1453, si spostarono in Italia e soprattutto a Firenze; tra di loro vi erano Emanuele Crisolora, Giorgio Gemisto Pletone e il Lascaris. Fu proprio questo flusso migratorio che portò, nella seconda metà del ‘400, ad un rinnovato interesse per il Platonismo.

<sup>71</sup> Cfr. G. D’Annunzio, *Pagine disperse*, a cura di Alighiero Castelli, Roma, Bernardo Lux 1913, p. 608 e sgg. Cfr. anche Enzo Palmerio, in *Alcyone*, cit., pp. 9-13. Gli Orti Oricellari erano annessi al Palazzo di Bernardo Rucellai e della moglie Nannina de’ Medici, sorella di Lorenzo. Quest’ultima, nel 1481, aveva acquistato alcuni terreni nella zona anticamente chiamata “pantano” e così si crearono le premesse per il giardino dove, dopo la morte di Marsilio Ficino, vi si trasferì l’Accademia Platonica. Questa era stata fondata da Cosimo de’ Medici e all’inizio i dotti e i letterati si riunivano a Villa Careggi dove Ficino studiava Platone, lo traduceva, insegnava ad amici e familiari. Tra i frequentatori vi erano il Poliziano, il Guicciardini e Pico Della Mirandola. Ficino tradusse molti dei dialoghi platonici allora riscoperti in quanto nel Medioevo la conoscenza diretta di testi platonici si era ridotta al *Timeo*. Dopo la scomparsa di Cosimo, nel 1464, il sodalizio letterario fu protetto prima da Piero e poi da Lorenzo de’ Medici. Machiavelli lavorò ai *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio* dal 1513 al 1519; un’opera la cui impostazione risente della frequentazione dell’ambiente degli Orti Oricellari.



farsi della Poesia, attinga a questi Orti, a questo centro di vita intellettuale in cui la “Musa Fiorenza” ha cantato sotto i “lauri insigni”.

“Torna con me nell’Ellade scolpita  
ove la pietra è figlia della luce  
e sostanza dell’aere è il pensiero.  
[...]  
Alcun arbore mai non t’avrà dato  
gioia sì come la colonna intatta  
che serba i raggi ne’ suoi solchi eguali.  
All’ora quando l’ombra sua trapassa  
i gradi, tu t’assiderai sul grado  
più alto, co’ tuoi calami toscani”.<sup>72</sup>

Sono proprio i “calami toscani”, le canne del doppio sufolo del Fanciullo, a simboleggiare la poesia pagana ripresa nel Quattrocento e che, proprio perché rinascita della poesia greca, permetteranno al Poeta di rialzare le “candide colonne” del tempio ellenico e, allo stesso tempo, di ornarlo con arti nuove:

“Rialzerò le candide colonne,  
rialzerò l’altare  
E tu l’abiterai unico dio.  
M’odi: te l’ornerò con arti nuove”.<sup>73</sup>

Il Poeta quindi, attraverso la figura simbolica del Fanciullo, celebra in queste sette ballate la rinascita della poesia sotto l’insegna della “Musa Fiorenza”; partendo da un periodo ben definito, il Quattrocento e, vincendo l’ansia che accompagna chi anela alla perfezione formale, enuncia di tra le righe la sua poetica: “Rialzerò l’altare e te l’ornerò con arti nuove”. Partire dalle forme metriche tradizionali per rinnovarle introducendo contenuti nuovi, attraverso quello che più volte D’Annunzio ha chiamato “stile eterno”, creato dai Greci e ritornato nel Rinascimento. Prendere come modelli di riferimento soprattutto i poeti rinascimentali tra i quali Lorenzo de’ Medici ha sicuramente un posto privilegiato. Nel *Fanciullo*, come si può vedere, vi è un richiamo ad un poemetto del Magnifico nel quale canta l’amore di Ombrone per la ninfa Ambra; sempre in un altro punto dell’*Alcyone* il riferimento è lo stesso:

[...]  
Chi loderà l’Ombrone  
cui Lorenzo già vide  
rompere dallo speco  
dietro le trecce d’Ambra?  
Ancora ei grida all’Arno:  
«in te mia speme è sola.  
Soccorri presto, ché la ninfa vola».<sup>74</sup>

Altrove ritorna il richiamo a Lorenzo de’ Medici, a colui che, nell’ambiente del neoplatonismo fiorentino, è considerato da Ficino l’ideale di uomo completo:

“Nessuno può dubitare che vi siano tre tipi di vita, quella contemplativa, quella attiva e quella voluttuosa dal momento che gli uomini hanno scelto tre strade per raggiungere la saggezza, la potenza e la voluttà [...]. Lorenzo de’ Medici, edotta dall’oracolo di Apollo, incontrò le tre dee e tutte e tre fece oggetto di culto. Adorò tutte. Per questa ragione ebbe la sapienza da Pallade, la potenza da Giunone e da Venere la Poesia e la Musica”.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> G. D’Annunzio, *Il Fanciullo*, in *Alcyone*, cit., vv. 178-180/198-203, pp. 23-25.

<sup>73</sup> *Ivi*, vv. 302-305, p. 33.

<sup>74</sup> G. D’Annunzio, *I tributarii*, in *Alcyone*, cit., vv. 14-25, pp. 135-137.

<sup>75</sup> Marsilio Ficino, *Vita triplice e triplice fine*, Epistola a Lorenzo il Magnifico del 15 febbraio 1490. Si veda anche *Supplementum Ficinianum I, De triplici vita et fine triplici*, pp. 80-86. Per questi riferimenti bibliografici cfr. Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi 1986, p. 102. Nella Biblioteca della Casa al

Una triade così importante in epoca rinascimentale, una tematica platonica tenuta in considerazione da D'Annunzio nelle sue opere, in particolare nel ciclo dei *Romanzi della Rosa* e nelle *Vergini delle Rocce* dove è ben presente uno schema ternario con riferimenti alle tre Grazie del mito antico rielaborato nel Rinascimento. Uno schema ternario presente nella quattrocentesca *Hypnerotomachia Poliphili* riconducibile all'ambiente fiorentino, alle speculazioni di Ficino e di Pico Della Mirandola. In una fusione di miti pagani e cristiani, spicca il gruppo delle tre Grazie che formava il verso di una medaglia del mirandolano con la scritta *Pulchritudo, Amor, Voluptas* dove quest'ultima parola non va tradotta semplicemente con *Piacere*, ma ha a che fare con la Gioia, come la stessa porta scelta da Polifilo la quale, più che ai piaceri terreni, si riferisce ad un modo più complesso di cogliere la verità. La stessa strada viene seguita dai protagonisti dannunziani che, proprio attraverso le passioni e il piacere, raggiungono una conoscenza più profonda della vita. Lo stesso D'Annunzio, nei panni di Gabriel, dirà ad Ariel, all'amico Angelo Conti, che "è solo attraversando le passioni che si può arrivare all'intuizione tragica del male".<sup>76</sup> Nella concezione neoplatonica il *Piacere*, la *Voluptas*, assume valore positivo di conoscenza sensibile: nel 1486, Pico della Mirandola dedicò un saggio alla *Canzone d'Amore* di Girolamo Benivieni, un fiorentino appartenuto alla cerchia di Landino, Ficino e Poliziano, con componimenti ispirati al neoplatonismo. In questo saggio Pico giunge ad uno dei punti cardine del platonismo, la liberazione dalla schiavitù terrestre attraverso la via amorosa, la quale mediante la bellezza delle cose corporee e sensibili eccita nell'anima la memoria delle parti intellettuali.

Lorenzo de' Medici è dunque considerato da Ficino l'ideale dell'uomo completo, colui che ha saputo adorare le tre dee; probabilmente le parole di Ficino nascevano da un bisogno di adulazione verso un principe, verso un Poeta al quale D'Annunzio guarda come un modello da imitare, non solo per le forme metriche ma anche per i vasti affreschi offerti in forma leggiadra della vita del Quattrocento:

"Nel libro di versi intitolato *Isottee* io volli rinnovare le forme metriche tradizionali dell'antica poesia italiana e riprodurre in una vasta immagine la vita italiana del secolo XV, cantando le ballate alla maniera di Lorenzo il Magnifico".<sup>77</sup>

Un richiamo a questo poeta si trova anche nel *Piacere* quando Andrea, nel tentativo di allontanarsi dalla vita mondana di Roma, si reca in "convalescenza" a Schifanoia dove dovrebbe riconciliarsi con la vita avvicinandosi proprio alla poesia. Sono alcuni versi di una poesia del Magnifico che gli offrono lo spunto di comporre il primo dei quattro sonetti incentrati su una trama allegorica:

"Gli vennero alla memoria i primi versi d'una canzone del Magnifico:

Parton leggiere e pronti  
dal petto i miei pensieri..

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana".<sup>78</sup>

Per quanto riguarda l'*Isottee*, D'Annunzio si propone dunque di rinnovare le forme metriche tradizionali dell'antica poesia italiana e di riprodurre la vita italiana del Quattrocento cantando le ballate alla maniera di Lorenzo il Magnifico. Ma più che riprodurre la vita rinascimentale, le composizioni dell'*Isottee* fanno pensare più che altro al Medioevo, ad una misteriosa lontananza che ha il profumo dell'antico, di un mondo cavalleresco del quale il poeta diventa il cantore. La materia dell'*Isottee* perde qualsiasi riferimento con il reale, distendendosi attraverso una trama fantastica ed una tecnica che richiama alla memoria un mondo fatto di

---

Vittoriale è presente il testo di Ficino *Lettere del gran Marsilio Ficino* tradotte in lingua toscana per M. Felice Figliucci senese in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari 1546, colloc. *Scale* XXVII.

<sup>76</sup> Cfr. A. Conti, *La Beata Riva*, cit., pp. 125-133.

<sup>77</sup> Lettera di D'Annunzio a Georges Hérèlle del 14 novembre 1892, in *Lettere a Georges Hérèlle*, cit., p. 58.

<sup>78</sup> G. D'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 216.

belle forme, di gentildonne e cortesie cavalleresche, nel quale la donna assume pose medievalescanti e l'amante si atteggiava a trovatore. Le stesse forme metriche, tra le quali sestine, madrigali e ballate, risalgono al Medioevo; le espressioni e i versi sono quelli della lirica cortese medioevale, proseguita dagli stilnovisti e ripresa e continuata in seguito da Poliziano e Lorenzo de' Medici, solo per citare alcuni poeti interpreti della lirica d'amore. Il titolo stesso della raccolta richiama l'Isolda dei romanzi arturiani e anche il *Liber Isottaeus* dell'umanista Basino Basini.<sup>79</sup>

La raccolta, in definitiva, attraverso uno sperimentalismo non nuovo nel Poeta, si concretizza nella continuità di una tradizione letteraria che, dalle forme metriche più antiche, attraversa i secoli centrali della nostra letteratura per fissarsi, nel Quattrocento, nell'opera di poeti ai quali D'Annunzio guarda continuamente. Fedele al suo proposito di cantare le ballate alla maniera di Lorenzo il Magnifico e di riprodurre l'immagine italiana del XV secolo dove presente è la tradizione iconografica dei Trionfi, il Poeta pone fine all'*Isotteo* con il *Trionfo d'Isaotta*, proprio con dicitura "Alla maniera di Lorenzo de' Medici". Un corteo guidato da Isaotta e al quale si accompagnano i grandi amanti della tradizione cortese e stilnovistica e dove alla fine compare la Morte che non ha nulla di terrificante e che invita a godere come una donna voluttuosa, nella certezza che "Tutto al mondo è vano/Ne l'amore ogni dolcezza":

"TORNA in fior di giovinezza  
Isaotta Blanzesmano.

Dice: - Tutto al mondo è vano.  
Ne l'amore ogni dolcezza! -

[...]

Segue Zefiro, da'l collo  
puro, da la rosea gota,  
bello quale il cinzio Apollo  
in fra' lauri d'Eürota  
od il Latmio in selva ignota.

Versa rose da la mano.

Dice: - Tutto al mondo è vano.  
Ne l'amore ogni dolcezza! -

Seguon li altri molli Vènti,  
fior recando in bocca loro.

[...]

Ancor seguono li Amanti,  
quei che suon di rime alletta:  
Monna Vanna e il Cavalcanti,  
e il Boccaccio e la Fiammetta,  
e la bella Simonetta  
cui cantò 'l Poliziano.

Dicon: - Tutto al mondo è vano.  
Ne l'amore ogni dolcezza! -

[...]

Chiude il gran corteo la Morte,  
non la dea de' cemeteri,  
ma una fresca donna e forte  
cui valletti lusinghieri  
sono i Sogni ed i Piaceri  
da'l gentil volto pagano.

Dice: - Tutto al mondo è vano.  
Ne l'amore ogni dolcezza! -

[...]."<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Cfr. Luigi Pacella, *Profilo di letteratura italiana, Ottocento e primo Novecento*, Ediz. Kennedy, Cap. XIV, p. 292 e sgg. L'*Isotteo* nacque dal progetto di riproporre il *Libro d'Isaotta*, la parte iniziale dell'*Isaotta Guttadauro*. Fu pubblicato, nei caratteri Treves, alla fine del 1890, unitamente alla *Chimera*; nella raccolta rientrano i 21 componimenti dell'antico libro, con leggere varianti e piccole aggiunte.

<sup>80</sup> G. D'Annunzio, *Trionfo d'Isaotta*, dall'*Isotteo*, in *Il Verso è tutto*, cit., vv. 1-4/21-30/61-68/85-92, pp. 101-105.

Si tratta di un vero e proprio trionfo rinascimentale dell'amore rispetto alla morte, un invito a godere dei piaceri terrestri in un mondo in cui tutto è inutile, tranne la dolcezza dell'amore. Riecheggiano dei versi del Magnifico a proposito del tempo che passa in fretta, dell'incertezza del domani e dell'invito a gioire del presente in cui "ogni tristo pensier caschi":

“ Quant'è bella giovinezza,  
che si fugge tuttavia!  
Chi vuol esser lieto, sia:  
di doman non c'è certezza.

Quest'è Bacco e Arianna,  
belli, e l'un dell'altro ardenti:  
perché 'l tempo fugge e 'nganna,  
sempre insieme stan contenti.  
Queste ninfe e altre genti  
sono allegre tuttavia.  
Chi vuol esser lieto, sia:  
di doman non c'è certezza.

[...]

Ciascun apra ben gli orecchi:  
di doman nessun si paschi:  
oggi siam giovani e vecchi  
lieti ognun, femmine e maschi;  
ogni tristo pensier caschi;  
facciam festa tuttavia.

Chi vuol esser lieto, sia:  
di doman non c'è certezza.

[...].”<sup>81</sup>

La corte di Lorenzo de' Medici, fervido centro di cultura, segna indubbiamente per Firenze un momento di gloria, sia per gli artisti che vi hanno soggiornato e operato, sia per lo stesso Lorenzo, animatore e cultore di una vita sociale in cui la poesia continua ad avere un ruolo predominante, anche dopo la sua morte, grazie ad un flusso migratorio di intellettuali greci che, a partire da Cosimo, hanno trovato nella corte medicea un terreno fertile per la diffusione della cultura greca. Per tutto questo la città merita l'appellativo di "Musa Fiorenza" conferitole da D'Annunzio riferendosi soprattutto ai "lauri insigni" degli Orti Oricellari dove, dalla corte, la poesia si era trasferita.

Firenze, nell'opera di D'Annunzio, è sempre associata a visioni di grandezza e nobiltà, da contrapporre alla barbarie del presente come quando, dall'esilio francese, lo scrittore simboleggia l'insicurezza del domani in un mondo in cui tutto vacilla:

“Nel dominio che la nepote trilustre di Maria de' Medici s'ebbe per il più abile dei suoi cinti, la mia anima toscana si accomodava come in una vecchia villa medicea. La Nonetta era vagabonda e vitrea come l'Ambra. L'Orsina arieggiava la bella Vespuccia dalla collana d'angue. Teofilo cantava come il Poliziano. [...] Sorridevamo di questa immaginazione camminando sul tappeto dell'erba; ma, come la luce si dipartiva da tutte le cose per andarsene all'Occidente, sentivamo tutte le cose più dilette a poco a poco abbandonarci. Non soltanto un giorno finiva ma un mondo si dissolveva. I fantasmi della vita leggera si dileguavano....”<sup>82</sup>

A contatto con la dura realtà del presente, tutto un mondo passato, ricco di poesia e di "vita leggera", rischia di dissolversi, di frantumarsi come, simbolicamente, la *Leda* al Bargello, un episodio fiorentino citato da D'Annunzio nei *Taccuini* e trasfigurato poi nella *Leda* dove assume un significato simbolico:

“Cercai tra le mie stampe qualcuna delle Lede conosciute. Prima mi venne sotto la mano quella dell'Ammannati, che è al Bargello. Un lontanissimo ricordo fiorentino mi risorse nello spirito. Lo ritrovai nel

<sup>82</sup> G. D'Annunzio, *La Leda senza cigno*, Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani» 1941, Licenza, pp. 101-103.

libro segreto della mia memoria, alla data del 22 settembre 1899. Lessi, con una commozione confusa che non osava scrutare per non dissolverla: «Ieri, incredibile a dirsi, alcuni servi del Bargello, volendo rimuovere la Leda, la lasciarono cadere; e il marmo si ruppe in sette pezzi. I frammenti furono portati all'Officina delle pietre dure per il restauro. Sono andato oggi a vedere quella voluttà disgregata. Le parti che più intensamente godevano sono intatte. La testa è fenduta, come la mia [...]». Dov'era in quel punto la donna del mito? I fanali, davanti alle sue ruote veloci, rischiaravano laggiù la strada deserta, la carreggiata fangosa, i mucchi di selci, il ciglio dei fossi? Ella era tutta rotta dal suo dolore segreto, come quel marmo che fu ricomposto?»<sup>83</sup>

La statua spezzata è associata alla donna del mito, alla donna sconosciuta che attraversa, come un alito leggero, le pagine del racconto dannunziano, custode di un dolore segreto che la travaglia e che la porterà infine al suicidio. In questo contesto il ricordo fiorentino viene utilizzato dallo scrittore in funzione di ciò che vuole simboleggiare nella trama del racconto. In altri contesti i ricordi e le visioni di Firenze hanno permesso di creare dei versi poetici attraverso i quali la città emerge in tutta la sua grandezza, circondata dalla bellezza del paesaggio toscano:

[...]  
“Toscana, o Toscana,  
dolce tu sei ne' tuoi orti  
che lo spino ti chiude  
e il cipresso ti guarda;  
dolce sei nelle tue colline  
che il ruscello ti riga  
e l'ulivo t'inghirlanda.

[...]  
Firenze, o Firenze,  
giglio di potenza,  
virgulto primaverile;  
e certo non è grazia alcuna  
che vinca tua grazia d'aprile  
quando la valle è una cuna  
di fiori di sogni e di pace  
ove Simonetta si giace”<sup>84</sup>

Il paesaggio fiorentino può racchiudere anche una potenza lirica straordinaria e può, agli occhi di un cavaliere senza meta, animarsi di quella vita eroica che il passato ha tramandato:

“Girando a fianco di San Miniato, per una via saliente, sbocco su la Piazzola degli Unganelli deserta. Sul muro di cinta di una Villa Giovannelli sono disegnati e dipinti in scuro gli antichi merli, nascosti nella nuova costruzione, che costruì l'imperiale Alessandro Vitelli nell'assedio di Firenze, per offendere la città tradita. Il colore dà l'illusione che quei merli non sieno effigiati ma appariscano sul muro bianco come un'ombra proiettata da un fertilizio che gli sia contro. Da un lato della via sorgono grandi cipressi neri, palpitanti, respiranti al soffio del vespero. Dall'altro lato si scorge Firenze, meravigliosa visione, seducente quale apparve agli assalitori, quasi femminina, ornata dal suo fiume d'oro come da un monile gigantesco. “O Fiorenza” dicevano i soldati ebbri di conquista, dinanzi alla Città bella e magnifica, o Fiorenza, noi comprenderemo i tuoi broccati a misura di picche! =Momento per me di vita eroica violentissimo. L'ombra dei merli, i grandi cipressi strepitosi, il vento vespertino, lo splendore ultimo del giorno, la visione della città disegnata nettamente con le sue case, con i suoi campanili, con le sue cupole, con le sue torri, nell'aria limpida, e le linee nobili delle montagne lontane e le zone di fuoco che si distendono all'orizzonte, tutte le apparenze mi danno una elevazione lirica di straordinaria potenza”<sup>85</sup>

Questi appunti, ampliati, hanno formato oggetto del *Venturiero senza ventura* dove un cavaliere imbecille, sopra un'altura fiorentina, viene assalito dai grandi fantasmi ossidionali del tempo quando i mercenarii offrivano di comperare a Madonna Fiorenza i suoi broccati in misura di picche. Dall'altura la città appare al cavaliere in tutta la sua grandezza, nel suo

<sup>83</sup> *Ivi*, pp. 49-55.

<sup>84</sup> G. D'Annunzio, *Diritrambo I*, in *Alcyone*, cit., vv. 100-106/113-120, pp. 74-76.

<sup>85</sup> *Id.*, *Taccuini*, cit., 29 agosto 1898, p. 245.

passato eroico, “ornata del suo fiume d’oro come d’un monile fiorito ne’ secoli da tutti i suoi orafi”.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Cfr. G. D’Annunzio, *Il venturiero senza ventura*, in *Le faville del maglio*, cit., Tomo I, pp. 3-6.

## § 1.5 Michelangelo: il genio sofferente del Rinascimento

In mezzo ai fasti del Rinascimento italiano, tra gli artisti che creano capolavori all'insegna di un'arte solare, con soggetti che comunicano momenti di vita gioiosa, spicca la figura malinconica del Buonarroti che, come un genio titanico, lotta continuamente con il suo "angelo" per domare la materia, per liberarla dalla pesantezza di una materialità che grava come un macigno sull'anima dell'artista. E' a questo aspetto dell'arte michelangiolesca che D'Annunzio guarda soprattutto: un'arte concepita come lotta, come dolore, un'arte strettamente connessa alla vita stessa, come un'esigenza vitale, per tentare di toccare a fondo l'essenza dell'essere:

"Si fa sera. Qualcuno ricomincia a lottare con l'angelo [...]. Ma il Buonarroti lottò col suo angelo tutta la sua vita, da ogni tramonto a ogni mattino. E ogni volta anche a lui l'angelo diceva: «Lasciami andare, perciocché già spunta l'alba». E ogni volta egli rispondeva: «Io non ti lascerò andare, che io non t'abbia riscolpito e che tu non m'abbi riscolpito, io te, tu me». Se la lotta è arte, l'arte è lotta. Lo so. Mi piace di tanto soffrire. E, s'egli mi vedesse, mi amerebbe. Io lo vedo. Chiudo ancora gli occhi. Mi soffermo ancora. Mi serro contro un olivo scarnito e nervuto come il lottatore. Amo e soffro come lui"<sup>87</sup>

La figura di Michelangelo è sempre associata, negli scritti di D'Annunzio, a momenti di riflessione in cui la scultura e la poesia di questo artista sembrano adattarsi perfettamente alla sensibilità dannunziana, tanto che le sue *Rime* figurano tra i libri prediletti dallo scrittore:

"Al magnifico tumulto di ieri succede oggi il languore della convalescenza [...]. Vado verso la tavola ove sono sparsi alcuni dei miei libri prediletti [...].

Apro alla ventura le rime di Michelangelo Buonarroti; leggo in un batter d'occhio:

Arso e poi spento aver più vita aspetto

E' una parola che mi tocca a dentro come se fosse parlata e non scritta [...]. Per fare il luogo a una vita più nuova e più vasta, bisogna raccogliere le sue proprie ceneri e disperderle col soffio della sua propria bocca se il vento si tace, disperderne sin l'ultima falda; poiché la vita che rinasce dalle ceneri non muta forma né colore ma somiglia la fenice sempre rinascente con le medesime penne"<sup>88</sup>

Toccare il fondo per poi rinascere ad una vita più nuova e più vasta; raccogliere le ceneri di ciò che resta e disperderle fino all'ultimo per guardare avanti senza rimpianti, ancora più forti per le esperienze passate.

Michelangelo, creatore umiliato, appare a D'Annunzio in tutta la sua grandezza titanica soprattutto quando, a causa delle contingenze, è costretto a piegare il suo "difficile" scarpello per banali commissioni:

"Rasentai San Niccolò dove forse nella torre era ancor nascosto Michelagnolo [...] il chiudevo gli occhi per cercar di scoprire nel mio buio rosseggiante il volto del creatore umiliato, per cercar di scoprire la sua attitudine davanti al commissario di Clemente VII che gli perdonava come già la Signoria gli aveva perdonato. Ohimè; lo scoprivo in atto di temprar nel suo cruccio e nella sua onta i suoi scarpelli a scolpire, per Baccio Valori carnefice del suo più devoto amico, pel commissario papale impiccatore di Battista della Palla, quella figurina d'Apollo che si cavava dal turcasso una freccia!"<sup>89</sup>

L'immagine del genio umiliato ritorna poche pagine dopo:

"Addossato alla torre di San Niccolò, non ho io sofferto pel Buonarroti come altri soffre per Gesù, come altri è segnato dalle stimate di Cristo? Mi bisogna ancora ripiegarmi su questo mistero. In quel tempo a Michelangelo la vita era supplizio titanico, era umiliazione sanguinolenta. Di continuo egli sanguinava sotto la tirannia della menzogna. Egli aveva dovuto umiliare a un Baccio Valori il suo scarpello difficile"<sup>90</sup>

<sup>87</sup> G. D'Annunzio, *Tre parabole del bellissimo nemico - Il Vangelo secondo l'avversario*, in *Le faville del maglio*, cit., Tomo I, pp. 113-114.

<sup>88</sup> G. D'Annunzio, *Dell'attenzione*, in *Le faville del maglio*, cit., Tomo I, pp. 66-67.

<sup>89</sup> Id., *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Le faville del maglio*, cit., Tomo I, p. 593.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 604. Scrive il Vasari, a proposito di Michelangelo: "Egli a Firenze ritornò [da Venezia] per ordine di Baccio Valori, nel quale ritorno diede fine a una Leda in tavola lavorata a tempera, che era divina, la quale mandò poi in Francia per Anton Mini suo creato. Cominciò ancora una figurina di marmo per Baccio Valori,

Per D'Annunzio sono proprio il "patimento compresso e la rivolta contenuta" che permettono a Michelangelo di creare i suoi capolavori, di esternare tutti i muscoli della sua arte:

"In quegli anni di patimento compresso e di rivolta contenuta, Michelangelo sfrena la sua sensualità da tutti i muscoli della sua arte. In quegli anni dipinge per il duca di Ferrara la Leda che s'accoppia col Cigno, forse superstita nel marmo dell'Ammannati; dipinge per Bartolomeo Bettini la Venere blandita dall'Amore, forse superstita nella tela del Pontormo. Con la empietà carnale d'un Tarquinio cristiano egli disegna del conflitto venereo gli aspetti più tragici [...] voglio tornare alla Sagrestia nuova, a rivedere l'Aurora, che è di quegli anni. Chi ha detto che il Buonarroti non conobbe se non mammelle di pietra? L'Aurora è una mole di sensualità tragica e insaziabile".<sup>91</sup>

Non sempre è possibile liberare l'idea e la spiritualità dalla pesantezza della materia; le opere incompiute di Michelangelo testimoniano proprio questo tormento dell'artista, il tentativo disperato di divincolarsi completamente dal blocco di marmo nel quale le figure restano intrappolate, non per incapacità creativa ma proprio come simbolo dell'inquietudine generata dalla lotta tra l'idea e la materialità dell'esistenza. Sono testimonianza di questa lotta il *San Matteo* e i *Prigioni*, presi da D'Annunzio come simboli e citati nelle sue poesie.

Il "folle Evangelista", come viene chiamato il *San Matteo* michelangiolesco, compare nei versi di una poesia dal titolo *Le Madri* dove viene svolto il paragone tra la maternità come istinto naturale e quella inerente le opere d'arte scultoree, puri fantasmi che nei monti vivono nell'attesa dell'artefice che li plasmi in forme di sensibile bellezza:

[...]

"Lunge per l'aria chiara  
appar grande e soave  
cerula e bianca  
l'Alpe di Carrara

[...]

Ecco una nave in vista  
tra il Serchio e il Gombo.  
E' carica di marmi,  
è carica di sogni  
dormenti nel profondo  
candore ignoti e soli.  
E il mio spirito evoca  
il tuo folle Evangelista,  
Buonarroti,  
il figlio della Terra  
e del Genio che l'affoca;  
vede la gran persona  
che si torce nell'angoscia  
del masso che lo serra,  
onde si sprigiona a guerra  
l'aspro ginocchio, e la coscia  
d'osso e di muscoli enorme.  
Nella carena dorme  
l'incarco fecondo

---

d'uno Apollo che cavava una freccia de' l turcasso, acciò col favor suo fosse mezzano in fargli fare la pace col papa e con la casa de' Medici, la quale era da lui stata molto ingiuriata"; biografia di Michelangelo dalle *Vite* del Vasari, 977.

<sup>91</sup> *Ivi*, pp. 604-605. Nella Biblioteca della casa, al Vittoriale, segni di lettura di D'Annunzio si rilevano in un volume su Michelangelo, proprio a proposito di questa scultura: *Le Vite di Michelangelo Buonarroti*, Giorgio Vasari e Ascanio Condivi, Berlino, Verlag von Wilhelm Hertz 1887; colloc. *Officina* 45/A F/2. E' segnato il seguente passo: "Ma che dirò io della Aurora, femina ignuda e da fare uscire il maninconico dell'animo e smarire lo stile alla scultura?", p. 133.



di forme,  
tratto dall'orme cave,  
rapito al grembo dell'Alpe.  
Nel grembo della nave  
dormono le bianche moli.  
Attendon dai sogni soli  
la genitura  
le Madri".<sup>92</sup>

Sempre nell'*Alcyone*, nel dialogo tra Glauco e Ardi, quest'ultimo viene associato al "triste Prigioniero ignudo che il titano Buonarroto cavò da quel che or splende àvio e rimoto Sagro, per il pontefice guerriero".<sup>93</sup> Il riferimento è al *Prigione* che si trova al Louvre, con le braccia legate sul dorso, il piede poggiato su un alto gradino, il capo piegato in un doloroso sforzo di liberazione. Il "pontefice guerriero" altri non è che Giulio II per il cui Mausoleo Michelangelo doveva scolpire delle statue allegoriche, un incarico conferitogli dal 1505. Per questa grande opera, che doveva comprendere circa quaranta statue, Michelangelo si recò a Carrara per cercare i marmi adatti e qui errò per circa otto mesi, tra l'Alpe di Luni dov'è "Prometèa materia":

"E io dissi: "Padre, il tuo grande  
aspetto è come la terra  
natale, tra l'Alpe di Luni  
ove il Buonarroto ancor rugge  
e il Tirreno mar navigato  
dalle prue dei Mille in eterno.  
Prometèa materia è quest'alpe,  
insonne altitudine alata,  
carne delle statue chiare,  
forza delle colonne, gloria  
dei templi, inno senza favella,  
sculta rupe che s'infutura.  
L'aquila batte le penne  
sul vertice aguzzo, il torrente  
precipita al piè con fragore.  
Da tutte le vene profonde  
una volontà di bellezza  
eroica s'agita e soffre  
per sorgere in luce di forme.  
padre, qui son le tue cune  
che Michelangelo seppe".<sup>94</sup>

Il genio titanico di Michelangelo ritorna anche nelle prose più intime di D'Annunzio quando, gettata la maschera dell'artista erudito, associa il suo ricordo agli affetti familiari, come in questo dialogo tra Gabriele e sua madre la quale, ad un certo punto, chiede al figlio se ritornerà ed egli risponde che si è allontanato da lei solo con lo scopo di apprendere:

"Non m'hai tu fatto per il conoscimento? [...] Tutto il mio lungo male non fu una vittoria su me stesso? - "Lascia che io ti aiuti a sostenere la tua vittoria - "Perché mi diminuisce? Non basto solo? - "Non posso dunque più niente per te! - "Sì, puoi la cosa più grande e la compi: mi fai riconoscere in te la mia origine, l'azione a cui m'hai generato, la forza severa che m'hai trasmessa. Mi fai riudire nel cuore la mia voce di giovinetto - te ne ricordi? - la mia voce selvaggia e roca ed ebra d'amore e di dolore, che un giorno ti chiamò Buonarrota, davanti al tuo prodigio d'amore e di dolore. Ultimo sangue di Michelangelo, orgoglio della mia povertà! Te lo dico: non sono più con le mani trafitte su le tue ginocchia di marmo; ma voglio omai somigliare per te a quel giovine alzato che calca la schiena del prigioniero".<sup>95</sup>

<sup>92</sup> G. D'Annunzio, *Le Madri*, in *Alcyone*, cit., vv. 49-52/70-96, pp. 157-162.

<sup>93</sup> *Ivi*, *Il Prigioniero*, vv. 1-4, p. 335.

<sup>94</sup> G. D'Annunzio, *Saluto al Maestro Enotrio*, da *Laus Vitae, Maia*, Libro Primo, cit., vv. 8086-8106, p. 301.

<sup>95</sup> *Id.*, *Dialogo della convalescenza*, in *Le faville del maglio*, cit., Tomo II, pp. 384-386.

Un'associazione abbastanza singolare di difficile interpretazione, tutta soggettiva e simbolica come pure l'intenzione, dichiarata altrove, di voler comporre da anni un libro dal titolo *Buonarrotta*:

“Da quasi vent'anni io nutro di me il libro intitolato BUONARROTA. Non potrò mai dire le vicissitudini di questa concezione che per verità è una specie di gestazione mentale. La mia creatura, avida e tirannica, sceglie il suo nutrimento: a volta a volta assorbe e rifiuta, esita e accoglie, distingue e raffina, dissocia e fonde. Ma non di rado la sua inquietudine si placa nel sacrificio, ‘facendo assaggio e libagione al dio’ come nell’Iliade”.<sup>96</sup>

Inizialmente il romanzo progettato avrebbe dovuto intitolarsi *La madre folle* ma le uniche testimonianze rimaste di questo lavoro sono 32 fogli e otto fotografie, il tutto conservato negli Archivi del Vittoriale in una grande cartella di cuoio sulla quale è incollata la fotografia del marmo di Michelangelo che raffigura la *Madre con il Bambino*. Una cosa singolare è il materiale allegato in questa cartella: si tratta degli atti originali di un processo celebrato a Roma nel 1905 contro un certo Brunelli Raimondo imputato di omicidio volontario.<sup>97</sup> Un'intenzione abbastanza oscura è alla base di questo particolare lavoro, un proposito che fa pensare più che altro all'ultimo D'Annunzio, alla solitudine di uno scrittore che, nelle stanze chiuse del Vittoriale, combatte la sua lotta con creature mentali, nel tentativo disperato di tradurre in arte tutti i fantasmi della sua meditazione occulta:

“Tutta la mia vita è innamoratamente congiunta alla mia arte, come apparve e appare nella mia meditazione occulta e nella sua azione palese. Il mio amore e la mia verità non sono di questo tempo. CLARUM SPERO SONITUM

Il Vittoriale: 14 luglio 1924”.<sup>98</sup>

Michelangelo è indubbiamente il genio rinascimentale che già precorre i tempi moderni, con una sensibilità che scuote le certezze e gli ottimismo di quel periodo, trasferendo nelle proprie opere il tormento di chi, in mezzo a tanti fasti, avverte disperatamente il tarlo della solitudine:

“Se rileggo la lettera che Michelangelo scrisse il 17 d'ottobre del 1509 al suo fratello Buonarrotto, mi sembra che mai fu proferita da uomo parola più amara. «Non ho amici di nessuna sorte, e non ne voglio»”.<sup>99</sup>

D'Annunzio sta aspettando la visita del suo compagno Dario, malato, che non vede da vent'anni. In questo triste ricordo, rievoca con tenerezza l'amico d'infanzia e prosegue affermando, al contrario di Michelangelo, il grande valore dell'amicizia:

“Certo, come più la vita s'inalza, più diventa dura. Ma io, che ho veduto intorno a me tante cose corrompersi e finire, non posso pensare senza orrore al giorno in cui perderò anche la fede nell'amicizia ed estirperò da me il bisogno di confidarmi. La sorte ha voluto che io provassi la dolcezza dell'amicizia assai prima che quella dell'amore”.<sup>100</sup>

<sup>96</sup> G. D'Annunzio, *Dal Libro segreto*, cit., p. 743.

<sup>97</sup> Un fatto di cronaca legato ad un'accusa di incesto: una certa Clementina Baldoni in Brunelli era madre di due figli, Raimondo e Luigi. Luigi aveva sposato a Roma una bellissima giovane, Francesca Martelosio, la quale, innamorata del marito, non tardò a provare gelosia e sospetto circa la natura del legame che univa Luigi alla madre. La nuora accusò la suocera di incesto e per questo fu uccisa dal cognato. D'Annunzio si fece dare tutte le carte processuali dall'avvocato Salvatore Barzilai. Per queste notizie cfr. Emilio Mariano, *Le opere non compiute di G. D'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 2, aprile 1977, pp. 248-252.

<sup>98</sup> G. D'Annunzio, dalle *Faville del maglio*, cit., p. XX.

<sup>99</sup> G. D'Annunzio, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in *Le faville del maglio*, cit., Tomo II, p. 11.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

## § 1.6 L'arte rinascimentale nei *Taccuini*

I *Taccuini* offrono senza dubbio del materiale interessante, delle tracce significative che permettono di approfondire certe affermazioni dannunziane nel corso degli anni. Si tratta di appunti che non presentano un'unità logica in quanto sono più che altro frammenti di sensazioni, annotazioni immediate, faville di pensieri che preludono già a quella che sarà la "prosa notturna" e che, rielaborati, diventeranno oggetto di quella prosa di ricordi che accompagnerà lo scrittore negli ultimi anni della sua vita, in quegli anni critici in cui le circostanze biografiche incideranno sempre più sulla sua attività letteraria.<sup>101</sup>

D'Annunzio aveva l'abitudine di annotare tutto ciò che lo colpiva maggiormente, soprattutto durante i viaggi, e non solo, in quanto nei *Taccuini* vi si possono trovare anche dei semplici appunti sulle necessità quotidiane quali la toeletta, i conti da pagare, oppure semplici elenchi di indirizzi. Tutte queste annotazioni coprono un arco di tempo che va dal 1881 al 1925, quando lo scrittore già soggiornava da circa quattro anni nella nuova residenza di Gardone. Gli appunti più significativi inerenti l'arte rinascimentale si hanno solamente a partire dal 1895, anno in cui D'Annunzio effettuò una crociera nello Ionio e nell'Egeo, invitato da Edoardo Scarfoglio a bordo del *Fantasia*. Una crociera alla quale partecipò anche Georges Hérelle che ha affidato alle sue *Notolette* i ricordi di quel viaggio.<sup>102</sup> Il viaggio in Grecia e in Oriente non offre materia attinente alla presente ricerca; da segnalare solo una breve annotazione di D'Annunzio che, seppur in Asia Minore, osservando delle caricature, finisce per scoprire delle analogie con nobildonne rinascimentali:

"Una è seduta. Tiene lo specchio su le ginocchia, l'altra mano poggiata sul sedile.

Una testa: la bocca chiusa e tumida (bondeuse) i capelli fasciati di bende e scendenti lungo le gote, il mento ovale: un'aria di principessa italiana del XV sec."<sup>103</sup>

Le diverse annotazioni che si possono trovare circa l'arte rinascimentale sono comunque ben lontane dal mostrare D'Annunzio nella veste di critico d'arte in quanto trattasi spesso di semplici descrizioni, ampliate talvolta da alcuni commenti molto soggettivi che saranno poi ripresi dallo scrittore e svolti in future elaborazioni letterarie.<sup>104</sup> Ma qual'è la disposizione di D'Annunzio di fronte alle varie opere d'arte? Nelle *Notolette* di Hérelle si trova una pagina abbastanza significativa a questo riguardo, scritta dal traduttore in occasione del suo primo incontro con D'Annunzio:

"Nel 1894, a Venezia, conobbi finalmente di persona Gabriele d'Annunzio [...]. Impiegavamo quasi tutti i pomeriggi a visitare musei e chiese, avendo come guida quasi sempre Angelo Conti, e verso il quale d'Annunzio dimostrava molta amicizia e stima. Conti, se non sbaglio, esercitava allora a Venezia funzioni modeste, che non saprei definire esattamente, ma dovevano avere un rapporto con le belle arti. Aveva appena pubblicato un lungo

<sup>101</sup> Durante il soggiorno ad Arcachon, cresce la preoccupazione di D'Annunzio per i suoi libri della Capponcina che rischiano di finire all'asta in conseguenza dei forti debiti contratti. Fidando sulla disponibilità del Banco di Roma, con Ernesto Pacelli, Albertini riuscirà a salvare i libri, benché il "fuoriuscito" sia posto di fronte ad un grave dilemma. Se egli facesse traslocare ad Arcachon i 10.000 volumi recuperati, ciò equivarrebbe ad allontanare il rientro in patria. La decisione presa è che le casse con i libri alla fine restino a Roma: la principale conseguenza di questa decisione è la rotta che lo scrittore imprime al proprio lavoro insistendo sulla scrittura di memoria; cfr. Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile*, Milano, Mondadori 2000, pp. 488-489.

<sup>102</sup> Georges Hérelle, "partito per accompagnare un poeta nella terra dei poeti, si trovò in un gruppo di scostumati «bizantini» che non si peritavano di star nudi in coperta o gettarsi, nei porti, a cercar donne di malaffare da condurre a bordo", (Piero Chiara, *Vita di G. D'Annunzio*, cit., pp. 94-95).

<sup>103</sup> G. D'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 68. Tratto dagli appunti inerenti il Museo di Eleusi, Salamina e Corinto.

<sup>104</sup> Un breve saggio dal titolo *L'arte rinascimentale nei Taccuini* è stato scritto da Laura Granatella la quale ha esaminato nei dettagli gli appunti di D'Annunzio che vanno dal 1896 al 1899, anni della composizione del *Fuoco*, e quelli dal 1907 al 1910, che corrispondono alla stesura del *Forse che si forse che no*. L'autrice mette in evidenza il fatto che l'incontro di D'Annunzio con l'arte rinascimentale avviene quando il Poeta è particolarmente impregnato del mito ellenico. Fondamentali risultano essere il *Giorgione* di Angelo Conti e il *Trattato della Pittura* di Leonardo, oltre al *Cicerone burkhardtiano*. Cfr. L. Granatella, *L'arte rinascimentale nei Taccuini*, in *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, luglio-ottobre 1982, pp. 158-159.

studio su Giorgione e conosceva benissimo tutti i monumenti e tutte le collezioni artistiche di Venezia. Ci accompagnò un po' dappertutto, in particolare al Palazzo dei Dogi, all'Accademia, a San Giovanni e Paolo, ai Frari, alla Scuola di San Marco, al palazzo Giovannelli, alla Salute, ecc., guidandoci direttamente ai capolavori, dandoci all'occasione informazioni storiche o tecniche, sempre semplice, compiacente e discreto.

Quale era l'atteggiamento di d'Annunzio davanti ai quadri, alle statue, ai monumenti? Egli passava davanti a molte cose senza degnarle neppure di uno sguardo; prestava invece una lunga e silenziosa attenzione a quelle, poco numerose, che avevano la fortuna di piacergli; ma non era per nulla espansivo, non diceva quasi niente, non esprimeva alcuna idea personale sulle opere che più lo interessavano, restava per così dire chiuso, non soltanto con me, ma anche con Angelo Conti. Fra le cose che considerò più a lungo, ricordo i Carpaccio dell'Accademia, i Tintoretto della Scuola di San Rocco, il Giorgione di palazzo Giovannelli, la statua del Colleone, le tombe dei Dogi a San Giovanni e Paolo. Ebbi l'impressione che si interessasse molto più alla pittura che alla scultura e, soprattutto, all'architettura; ma, d'altronde, non mi disse nulla circa le sue preferenze".<sup>105</sup>

D'Annunzio, definito più volte come "nostalgico principe del Rinascimento", doveva fatalmente essere attratto come artista verso l'arte che ha dominato quel periodo, vale a dire la pittura.<sup>106</sup> Sui *Taccuini* non v'è traccia di annotazioni riferite a questo soggiorno veneziano; gli unici appunti inerenti Venezia sono datati 1896, nei quali, oltre alla pittura, notevoli sono anche le osservazioni sull'architettura:

"1896 - Venezia  
(17 giugno 1896)

S. Maria Nova (dei Miracoli)

Tutta di marmo, puro stile della Rinascenza, isolata, con un fianco sul rio, armoniosa e composta con il suo ordine di finestre e di archi, con le sue lastre di marmo bianco venato di grigio crociate di marmo roseo. Su la facciata gli ornamenti circolari di porfido e di verde antico [...]

E' bella e serena, piena di armonia. Si spande intorno non so qual riposo divino, su la vita comune, su le opere degli uomini. E' il trionfo e la gloria della pietra. [...]

Nella sacrestia S. Francesco e S. Chiara del Campagna. Su la parete un delizioso bassorilievo quadrato di Donatello. Una Vergine col bambino, dolce e pura imagine", (pp. 109-111).

Al termine della descrizione minuziosa dei monumenti di Venezia si trova l'appunto: "Le Cicerone Par J. Burckhardt - Traduit par A. Gerard - due vol. Paris. Librairie de Firmin - Didot. (1892)", p. 114.

Continua poi la descrizione di Palazzo Capello, del Chiostro di Santa Apollonia, San Polo, San Giacomo dall'Orio, San Francesco in Deserto. Si arriva finalmente al Palazzo Ducale:

"Palazzo Ducale - Le Mitologie del Tintoretto -  
Bacco e Arianna. Arianna ha sul grembo un drappo azzurro [...]  
Scuola di San Rocco

La fuga in Egitto, con un paese fluviale umido e ricco. Bellissimo l'asinello su cui è seduta la Vergine - Il furioso movimento che è nella strage degli innocenti La madre che si china dal parapetto verso il bambino ignudo. Una atroce ombra sanguigna occupa il centro del quadro [...].

S. Maria Egiziaca. Un paesaggio crepuscolare, pieno d'un chiarore giallastro: un grande albero dal tronco illuminato", (pp. 129-131).

Tre anni dopo, nel 1899, D'Annunzio è di nuovo a Venezia, in un momento in cui sta lavorando al *Fuoco* e quindi il materiale veneziano gli è particolarmente utile. Questa sosta a Venezia segue il soggiorno viennese, riportato nei *Taccuini* poco prima, alla data del 10

<sup>105</sup> G. Hérelle, *Notolette dannunziane*, cit., pp. 16-17. Angelo Conti era stato inviato a Venezia dal Ministero della Pubblica Istruzione per riordinare il patrimonio artistico. Il suo studio su Giorgione era stato pubblicato l'anno prima, nel 1893. Nel 1900 uscirà *La Beata Riva*, con una prefazione di D'Annunzio. In quest'opera, strutturata sotto forma di dialogo tra Gabriele ed Ariel, vi si trova una lunga conversazione tenuta sulla Riva degli Schiavoni da D'Annunzio e Conti sulla teoria platonica delle idee. Senza dubbio si tratta di una reminiscenza di alcune passeggiate fatte realmente su questa Riva proprio durante il soggiorno del 1894.

<sup>106</sup> Cfr. Bianca Maria Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Bocca 1949, p. 358. L'autrice porta avanti un'interessante ricerca che approfondisce i rapporti di D'Annunzio con la pittura rinascimentale, soprattutto attraverso le pagine del *Fuoco* con la relativa *Allegoria dell'Autunno*, un omaggio alla pittura veneta di quel periodo.

ottobre 1899. Di Venezia gli appunti riguardano soltanto la stanza di Wagner, mentre dei musei di Vienna trionfa la pittura:

“Il Correggio. Giove ed Io - La donna giovine, molle, pallida, rosea nelle piante dei piedi nell'estremità delle dita -

Una forma bestiale, come una nuvola grigia mostruosa l'abbranca. Entro quella forma si vede il volto di Giove

-  
La zampa grigia passa sotto l'ascella della donna -

nel Ganimede il paese è delizioso - monti azzurrini - il cane bianco guarda salire l'adolescente rapito

La “fiamma” che arde negli occhi della VIOLANTE di “Palma Vecchio” due neri astri circondati d'un fuoco volatile. La capellatura è d'oro pallido Il seno è nudo, la veste azzurra, la manica fulva con qualche nota verde. La carne è raggianti. La bocca e gli occhi ardono di un medesimo fuoco.

Altri ritratti di donne dello stesso - I capelli sono sempre d'una biondezza pallida come quella della canape (Ferrara!) [...]

Del primo Bonifazio la Salomé, in veste verde, con la testa recisa fra le mani - con un piccolo ramo verde sopra l'orecchio.

La Santa Giustina del Moretto, opera piena e ricca. Il ritratto misterioso dell'uomo nero che tiene in mano una zampa d'animale, un artiglio Tiene la sinistra sul petto

Fondo rosso - tavola verde, abito nero [...]

L'adultera di Tiziano - viso appassionato e triste -

Meraviglioso il ritratto del Medico Parma -

e quello dell'antiquario Strada con una piccola venere marmorea tra le mani -

La Susanna del Tintoretto, la carne nel sole”, (pp. 339-340).

Si tratta di appunti che saranno trasferiti e svolti sulle pagine del *Libro Segreto*:

“In veste verde è la Salomé del primo Bonifazio; e sopra l'orecchio porta un rametto verde ma il cuore della testa recisa fra le mani lascive.

Di che appassionata tristezza è ricca l'Adultera di Tiziano!

M'attira quest'altro uomo in veste nera presso la tavola verde nel fondo rosso; che tiene in mano una zampa da rapina, un artiglio adunco e aguzzo, e l'altra mano - la sinistra - tiene sul petto forse invisibilmente artigliato.

Quanto mi piace il ritratto del medico Parma, che mi fa presenti le sue muse terrestri Guarigione e Putredine!

E questo dell'antiquario Strada che soppesa una piccola Venere di alabastro come io godo scandere l'esametro di Lucrezio in questo veramente amoroso elzevir di Amterodamo che mi donò Ghisola ieri e che io porto nella tasca corale destinata alle epistole d'amore [...]

Il Correggio mi dà una giovine dama molle, nivea, rosea soltanto nelle piante de' piedi, nelle punte delle dita. Una forma bestiale, una sorta di mostruosa nuvola grigia l'abbranca. Una zampa grigia passa di sotto all'ascella della Inachia. E tutto quel grigiore nùbilo si gonfia d'impudicizia come d'una burrasca d'agosto; e vi s'intravede la faccia del marito di Giuno rabidamente popputa che pur in grazia di Eurimedonte e d'altri giganteschi maschi aveva fornito di corna il Massimo prima ch'ei si mutasse in toro al ratto della bianchissima figlia d'Agenore!

E il Tintoretto, togliendo ai vecchioni la carne di Susanna della tribù di Giuda, la dona in gloria al pagano Sole”.<sup>107</sup>

Come si può ben vedere, vi ricorrono delle trascrizioni dai *Taccuini* anche se si avverte un appesantimento della prosa dovuto non solo a citazioni erudite ma anche ad affermazioni che lasciano trapelare quel sentimento dello scorrere del tempo che provoca nello scrittore un turbamento, un'angoscia, come egli stesso afferma nelle pagine precedenti. Un turbamento che lacera i veli dell'arte e della poesia per far scorgere il crudo vero e sostituire così le Muse poetiche con quelle terrestri, trasformando gli stessi elementi pittorici in funesti segnali dell'angoscia di un uomo che avverte i segni del tempo e la fugacità delle cose terrene e in cui gli stessi musei diventano ripugnanti con “il loro fasto abominevole, con il loro lusso offensivo”.<sup>108</sup>

Della Galleria degli Uffizi, di questo scrigno dell'arte rinascimentale, non vi sono, stranamente, degli appunti consistenti; ciò che sembra interessare D'Annunzio sono più che altro i ritratti:

“L'adolescente ignoto del Bronzino, dipinto su un tono verde. Bellissime mani. Sul tavolo, è un calamajo di terracotta rappresentante una ninfa seminuda nell'atto di entrare nel bagno. E' il calamajo d'un poeta “erotico”.

<sup>107</sup> G. D'Annunzio, dal *Libro segreto*, cit., pp. 820-822.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 818.

Nel piccolo ritratto d'ignoto (nero e verde) attribuito al Vinci è quella strana ambiguità androginea che turba e quella mescolanza d'ingenuità e di perversità inesplicabile. Gli occhi sono distanti, la fronte è scoperta e spaziosa, il naso è lievemente roseo, la bocca è chiusa, sul mento è un piccolo incavo. Una donna? Un giovinetto?

Il giovinetto del Perugino - delizioso - su un tono di bistro cupo, con una sensualità malinconica diffusa per tutto il viso.

Mi riconciliano con Raffaello i suoi ritratti. Il ritratto d'ignoto (su verde e rosso) è d'un'armonia sobria e profonda, dipinto con estrema delicatezza. Quello di Giulio II è possente come una pittura del Tintoretto (in rosso e Bianco), (p. 78).

Si tratta di appunti datati 1896; due anni dopo è citato di nuovo Raffaello, considerato come "un apostolo della famiglia tizianesca":

"Non amo, nella Santa Cecilia di Raffaello, se non la figura di San Paolo (rossa e verde), assorta in un sogno interiore profondissimo, che trae l'ardente spirito "fuori del mondo".

La robustezza di quella figura e il tipo bruno, quasi marino, ricordano l'arte veneziana. Egli è un apostolo della famiglia tizianesca", (p. 230).

I restanti appunti di pittura rinascimentale sono abbastanza schematici, tranne quelli scritti per un futuro svolgimento in altri contesti, come quello inerente un altro dipinto degli Uffizi, sempre datato 1896:

"Filippino Lippi è un forte coloritore. L'Adorazione dei Magi è un quadro di potente colorito; ma in lui il colore "circonscrive" nettamente, mentre nei veneziani "circonfonde", (p. 77).

Una distinzione che verrà ripresa nel discorso *l'Allegoria dell'Autunno*: un colore che "circonscrive" nei pittori fiorentini, mentre "circonfonde" nei veneziani.

Al 1898 sono datati gli appunti che riguardano la città di Ferrara:

"Alla Pinacoteca il San Giovanni "verde" di Dosso Dossi e il suo San Giorgio armato, ardente, con la tunica e le brache rosse sotto l'armatura, in un'atmosfera di fuoco, su cui svola il mantello "verde": come qualche cosa di fresco che lenisca o spenga l'ardore", (p. 261).

Quest'appunto è preceduto da quelli inerenti la visita, sempre a Ferrara, della Palazzina di Marfisa:

"L'uomo indica la porta formata d'una tavola su cui è dipinta una figura femminile vestita pomposamente, con allato una cagnolina; e dice: Ecco il ritratto di Marfisa [...]. Nelle stanze della Palazzina le volte coperte di pitture raffaellesche, a vasi, a frutti, a fiori, a uccelli", (p. 261).

L'uomo che indica la porta è lo stesso che si ritrova nelle *Faville*, dove lo scrittore rielabora l'annotazione della visita alla Palazzina:

"Passo un altro limitare [...] l'uomo di fuliggine mi addita la porta, dove tra assi rozze è un'asse dipinta; e scorgo nel guasto una figura di donna dagli occhi seguaci, in veste rigida di pompa, con una cagnolina che mi sembra generata dal cane magico addetto ai sortilegi di Armida nel giardino di Dosso Dossi. «Questa è Marfisa» latra l'uomo fosco [...] «O Dosso Dossi, almeno tu dammi l'ardenza del tuo San Giorgio!»

E nel biancicore funesto mi rifiammeggia l'uccisore del drago di palude ammansato dal cingolo della vergine".<sup>109</sup>

Non è forse casuale, da parte di D'Annunzio, trovare questa analogia tra Ferrara e Dosso Dossi, in quanto, dal 1514, si trova proprio in questa città al servizio dei principi estensi. Alla corte di Alfonso I il pittore stringe amicizia con l'Ariosto, con il quale condividerà il gusto per l'avventuroso e il fantastico, per la ricreazione della favola antica in chiave di mistero e meraviglioso, che rappresenta appunto la più felice tematica del pittore. Le sue opere giovanili sono soprattutto di soggetto mitologico-profano, come la stupenda *Alcina*, alla National Gallery di Washington, un dipinto in cui figurano anche un cagnolino bianco, un

<sup>109</sup> G. D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Le faville del maglio*, cit., pp. 333-334.

levriero e un imponente cervo.<sup>110</sup> Ma il cane magico di cui parla D'Annunzio è sicuramente quello che figura nella celebre *Circe*, alla Galleria Borghese di Roma. Un cane veramente inquietante che contrasta con i colori sfavillanti del resto del dipinto, con al centro la figura della maga nelle sue vesti sontuose di broccato, circondata da una natura fiorita ed animata. Gli appunti sui *Taccuini* continuano con un'annotazione che riguarda proprio Alfonso I e "una casa fatta da lui costruire per la sua amante Laura Dianti", p. 261.

Consistenti risultano essere gli appunti sui musei tedeschi, musei il cui "incanto è la loro solitudine, il loro silenzio, e il mutismo dei custodi. Sembrano case di campagna. Dalle finestre si vedgono alberi, acque, nubi. Si ode il canto degli uccelli", p. 405. D'Annunzio si recò in Germania alla fine di settembre del 1900 per seguire la Duse da Berlino a Francoforte, Magonza e Wiesbadem dove l'attrice si trovava per una nuova tournée teatrale.<sup>111</sup>

"Francoforte - 1900

Al Museo

Sala II. "Moretto da Brescia", d'inequal valore (44 e 45). La Vergine, San Gregorio etc. è d'una magnificenza alla Veronese -

I Santi sono mitrati e portano dalmatiche preziose.

Nell'atmosfera argentea del Moretto i "rossi" splendono ricchissimi -

La Madonna in trono - oro e azzurro. Ghirlande di fiori nel cielo azzurro -

L'altro quadro è sordo, duro, freddo - senza valore - [...]

La donna verde di Sebastiano del Piombo - (forse SODOMA?)

E' seduta, vestita magnificamente di verde - Sotto un cortinaggio verde - Presso la sua testa è una finestra per ove si vede un paese verdastro di acque e di montagne -

Poggia il braccio sinistro su una tavola coperta d'un tappeto orientale a fondo rosso - e la sua mano regge un ventaglio di piume col manico d'oro - nell'altra i guanti - tipo un po' camuso - labbra serrate [...]

Un "Botticelli" La Vergine - motivo noto [...]

Un piccolo CESARE DA SESTO delizioso. Ancora un'armonia di verde.

Una figura di vergine dai capelli biondi - vestita di verde, che appoggia le mani a un lembo di ruota dentata. Si vedono, appoggiate, soltanto le estremità delle sue dita pallide - che contrastano con i denti ferrei laceranti.

Dietro di lei è un paese di boschi, di acque, di monti - glauco - e sorge dietro la sua spalla sinistra un gruppo d'alberelli biondi come i suoi capelli -

Essi sembrano attrarla nella Natura, farla comunicare umanamente col fondo.

Dietro la spalla destra, è un folto arbusto verde - Un lauro? D'uno di quei ramoscelli è formata la delicata corona intorno alla fronte luminosa - Il volto è pieno di malinconia - Le palpebre sono abbassate su l'occhio velato. I capelli cadono sciolti su le spalle. Un delicato ricamo corre intorno alla scollatura della veste verde.

Il viso arde come una lampada di ambra.

La cornice è del tempo - non vi resta quasi nulla dell'oro -

Opera raffinata del discepolo di Leonardo.

"S. Caterina d'Alessandria" [...]

Un cardinale Borgia del VELASQUEZ - figura volpina e chiusa - sotto la cui pelle si manifesta il teschio [...]

Una strana figura di BARTOLOMEO VENEZIANO -

Una donna dal petto seminudo, che mostra una piccola mammella dura dal capezzolo livido. Sembra intagliata nell'ebano (fondo nero)

Porta intorno alla testa una specie di turbante bianco il cui svolazzo le passa intorno al collo - E sul turbante una delicata corona di mirto, e nel mezzo della fronte un gioiello sorretto da un filo nero.

I capelli d'oro sono separati in ciocche sottili e serpentine, come nelle figure arcaiche dell'Acropoli ateniese.

Un altro gioiello le pende nel mezzo del petto, tra le due mammelle, (delle quali una, la destra, è coperta d'un velo bianco - Il braccio sinistro è tagliato dalla cornice - La mano destra regge cinque piccoli fiori di campo, cinque come le dita - due primavere, una violetta, un myosotis, e un fiorellino giallo. Gli occhi guardano di lato - in modo che l'iride tocca l'angolo dell'orbita. Una strana apparenza d'idolo e di deità. Una Venere una cortigiana - La mano è fine - Il tipo è carpaceo [...]

Un piccolo CRIVELLI - L'angelo, dalle ali splendide, s'è posato su la cornice della casa dove abita l'ancella del Signore - invisibile - Porta il giglio e fa l'atto dell'Annunziatore - Ma non entra nella casa. Un pannolino pende da un davanzale - una gabbia con un cardellino è appesa allo stipite [...].

Guardando la piccola Caterina di Cesare da Sesto, Isa dice: «Le sue dita si posano su la ruota così dolcemente che sembra che suonino uno strumento» «Che fa del suo martirio melodia»

Ella ha sentito lo spirito musicale di quella pittura", (pp. 401-405).<sup>112</sup>

<sup>110</sup> Cfr. Francesco Negri Arnoldi, *Storia dell'arte*, Milano, Fabbri 1989, Vol. III°, pp. 158-160.

<sup>111</sup> Cfr. P. Chiara, *Vita di G. D'Annunzio*, cit., p. 128.

Altri appunti significativi si trovano datati 1909, quando D'Annunzio sta lavorando al *Forse che si forse che no* e, in cerca di notizie, si reca a Mantova e a Brescia in agosto e poi, il 26 ottobre, a Volterra, come comunica al Treves:

“ [...] Dovrò anche fare una corsa a Volterra per 24 ore; che là si svolgono alcune scene del mio romanzo.

Mirabile e tragica città, dove sono quella Balze che somigliano alle più atroci bolge dantesche. Da quelle Balze si getterà Vana disperata di vivere”.<sup>113</sup>

A Volterra, oltre a brevi appunti relativi a Palazzo Inghirami, l'attenzione dello scrittore è rivolta di nuovo ad opere pittoriche:

“Volterra - 1909

La “Deposizione del Rosso” fiorentino (Gian Battista di Jacopo). Gli uomini violenti che di su le scale traggono il corpo crocifisso la Madre tutta bianca nell'ombra - coperta d'ombra - un pallore annegato nell'ombra e la donna rossa che abbraccia le sue ginocchia una fiamma prona - una capellatura annodata come un groppo di serpi senza testa - Giovanni che si prende la faccia tra le mani percosso dalla luce - sbattimenti luminosi nel suo mantello giallastro e l'adolescente che regge la scala con le due braccia presso il legno della Croce con la tunica bianca e la cintura verde - tutto bruno come l'oliva, magro, che si volge a guardare la Maddalena prona - E tutto questo “in un azzurro” opaco, plumbeo - eguale, implacabile, senza nube”, (p. 557).

Appunti elaborati poi nel *Forse che si forse che no* dove questo dipinto, dalla Pinacoteca passa mentalmente nel Palazzo Inghirami in quanto è qui che si svolgono, nella seconda parte del romanzo, le avventure dei protagonisti. Un capolavoro della Maniera con figure quasi disumanizzate, con le espressioni dei volti potentemente tragiche, volti allo stesso tempo disperati o satanici, accesi dalla malignità o disfatti dallo strazio, all'insegna della fantasia più aggressiva.<sup>114</sup> All'interno del Palazzo questo dipinto rispecchia metaforicamente la tragedia che si sta per consumare, la passione che travolge i personaggi, in una trasfigurazione fantastica della stessa opera pittorica. Protagonisti di questo contesto sono gli adolescenti, Aldo e Vana:

“S'inebriavano di musica. Esaltavano la passione disperata nella vertigine sonora. Trascorsero i pomeriggi le sere le notti nei colloqui degli strumenti nei soliloqui del canto [...]. La sala non era nel palagio edificato da Gherardo Silvani ma nella parte vecchia, [...]. Due soli quadri pendevano dalle pareti a riscontro, insigni: il ritratto di Fedra Inghirami, opera purpurea del Sanzio, e la Deposizione di quel Rosso fiorentino che il Vasari dice «bonissimo musico», «ricco d'animo e di grandezza». Vana [...] faceva qualche passo; andava verso la Deposizione chiudendosi gli occhi con le palme. Li riapriva dinanzi al quadro, considerava la muta tragedia; poi si sedeva in disparte senza distogliere lo sguardo.

- Ti sembra di crearlo ogni volta; è vero? - le diceva il fratello. - Nacque alla musica; rinasce dalla musica. E forse tu sei quel giovinetto bruno come l'oliva, che regge lo scalèo con le sue braccia nude e guarda il crine della Maddalena attorno come un groppo di rettili decapitati. Senti come grida la Peccatrice? Senti come singhiozza il Prediletto?

Veramente la rossa veste della donna prona alle ginocchia della Santa Madre era come il grido della passione ancor tumida di torbo sangue. Gli sbattimenti interrotti della luce sul mantello giallastro del Discepolo erano come i singhiozzi dell'anima percossa. Gli uomini su gli scalèi erano come presi nella violenza d'un vento fatale. La forza s'agitava nei loro muscoli come un'angoscia. In quel corpo, ch'egli traevano giù dalla croce, pesava il prezzo del mondo. Invano Giuseppe d'Arimatea aveva comprata la sindone, invano Nicodemo aveva recata la miscela di mirra e d'aloe. Già il vento della Resurrezione soffiava intorno al legno sublime. Ma tutta l'ombra era in basso, tutta l'ombra sepolcrale era sopra una sola carne, era sopra la Madre oscurata, sopra il ventre che aveva portato il frutto di dolore”.<sup>115</sup>

E ancora continua la trasfigurazione, incentrata sul tema della musica, sulle variazioni beethoveniane che sembrano armonizzarsi sul fondo di quel dipinto dove i corpi, i singhiozzi e le grida non riescono a penetrare la luce profonda. Tutto questo per affogare i loro mali

<sup>112</sup> Già è stato detto di questo dipinto, citato da D'Annunzio più volte, e di come nel *Forse che si forse che no* venga associato alla figura di Vana, al suo martirio. Nel 1900, D'Annunzio già pensava a questo futuro romanzo e, al Museo Städel di Francoforte stende questi appunti che serviranno poi per la futura elaborazione.

<sup>113</sup> Lettera di D'Annunzio ad Emilio Treves del 25-26 ottobre 1909, in *Lettere ai Treves*, cit., p. 378.

<sup>114</sup> Cfr. F. Negri Arnoldi, *Storia dell'arte*, cit., p. 99.

<sup>115</sup> G. D'Annunzio, *Forse che si forse che no*, cit., pp. 158-160.



nell'infinito, i mali della loro "infelicità che superava i duri lidi entro cui doveva agitarsi, e si placava dilatandosi su tutte le cose, confluendo nella doglia universale".<sup>116</sup>

Gli altri appunti presi a Volterra insistono su soggetti sacri:

"La Vergine di Luca Signorelli coi Santi Bonaventura e Girolamo Il Bonaventura nella sua dalmatica violetta, nella mitria, coi due libri, in atto di vergare - e San Girolamo dei leoni rosso, seduto in atto di scrivere - contro un fregio di marmo a bassorilievo [...].

La tavola di "Benvenuto di Giovanni" miracolo di grazia - La Vergine col mantello azzurro a rovesci verdi tiene il piccolo libro rosso Le mani lunghissime - L'Arcangelo porta un ramoscello d'ulivo - e il giglio è nel vaso di cristallo Ha la tunica bianca e la stola violetta orlata d'oro ineffabile San Michele rosso e oro e Santa Caterina veste a tre melagrane il manto rosso la ruota ai piedi [...].

Nella "predella di Benvenuto di Giovanni"

Il nuvolo degli Angeli musici intorno alla Assunta - Il paese di monticelli coronati di torri - Acqua di fuoco in cui corrono vele. E il giovine dinanzi a una tavola coperta di rose, vestito d'azzurro, con l'aureola d'oro - con il braccio levato e la mano che si fa schermo per vedere l'Assunta chiamato - Il cavaliere sul cavallo bianco, il veltro bianco, i musici dalle gambe snelle, i portatori di verghe, i giovini eleganti che carezzano il cane il giardino", (pp. 557-587).

Altri appunti sulla pittura rinascimentale che non si presentano troppo schematici sono quelli relativi al 1912, presi a Parigi e che, abbastanza sviluppati, riguardano Raffaello:

"Parigi - 1912 - Il quadretto di Raffaello

Piccolo quadro di m. 0.22 x 0.22 ½ E' certamente quello che il Vasari dice dipinto per Leonello da Carpi - signore di Meldola -

L'infante è seduto su le ginocchia della Vergine che lo sorregge con la destra sotto l'ascella, tenendo nella sinistra un libro tra le cui pagine pone il dito indice -

Essa è bionda - delicata, con una veste rossa e un manto azzurro - L'infante mostra al San Giovannino ignudo una lunga banda, un cartiglio, come un nastro bianco - Il San Giovannino è più robusto, coi capelli crespi e fulvi, con un che di selvaggio - Santa Elisabetta inginocchiata regge anch'ella il suo bimbo, ammantata di rosso, volgendo la testa avvolta di una bianca benda verso San Giuseppe che in piedi, poggiato al bastone, la guarda. Egli è grave in volto, quasi turbato da un pensiero triste con le ciglia un poco corrugate La sua tunica è di color castaneo, il suo manto è giallastro - I cinque sacri personaggi portano lievi aureole d'oro - Il manto della Vergine e quello di Elisabetta sono lumeggiati d'oro agli orli.

L'infante divino posa il suo piccolo piede destro sul piede della madre, con infinita grazia - Tutto è dipinto con un amore attentissimo. In fondo è un paese sparso di castelli. Tutta la dolcezza del paese umbro - sotto un cielo azzurro sparso di nuvole lievi - Paese ondulato, con alberelli leggeri. Montagne azzurre al fondo. Sul primo piano, erbe, pianticelle, fogliuzze, dipinte quasi francescanamente. [...]

Dipinse in seguito per Domenico Canigiani la Vergine e Gesù in atto di accogliere il piccolo San Giovanni portato da Santa Elisabetta che guarda San Giuseppe. L'uno e l'altro sembrano attoniti vedendo la sagacia con cui il lor figlio testimonia, in un'età sì tenera, il suo rispetto al Figlio di Dio. Gli eredi di Domenico Canigiani posseggono questa nobile pittura.

Una riproduzione della composizione si trova nella Sacra Famiglia della Pinacoteca di Monaco - v'è simiglianza anche nella linea del paesaggio. Ma è mutata la maniera - e il tipo della Vergine -

Appartiene all'epoca del Sogno del Cavaliere - (national Gallery) all'epoca dei tre o quattro quadretti dell'adolescenza - spirituali, studiati, timidi, squisiti - freschi - pieni di giovanile freschezza Tutti i dettagli sono visti con acume, e riprodotti a uno a uno, con iscrupolo, con tenerezza diligente.

Egli era a Perugia verso la fine del 1499.

Alla biblioteca nazionale di Parigi ho trovato una incisione identica a questo piccolo quadro - Il quadro è indicato come esistente a Monaco e misurante 132 x 98. Ma quel quadro non è trattato secondo questa stampa. La composizione è identica ma è dipinto secondo un'altra maniera.

E' probabile che quella incisione fu fatta secondo questo quadretto dipinto per Leonello da carpi - e che quel di Monaco è una ripetizione fatta dieci anni dopo in occasione del matrimonio di Gian Guglielmo elettore di Sassonia al quale fu offerto in dono di nozze - Ché le stampe lo rappresentano diverso nel paese e nel cielo, ove sono gruppi d'angeli.

Dipinto prima che la vista delle pitture di Leonardo e di Michelangelo gli facessero cangiar maniera", (pp. 614-615).

Per quanto riguarda la scultura rinascimentale, da segnalare in particolar modo un appunto molto elaborato steso a Bologna, di fronte al capolavoro della *Pietà* di Niccolò dell'Arca e che ritorna nel *Libro segreto* accompagnato da ricordi dell'adolescenza quando, in compagnia del

---

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 161.

padre, D'Annunzio entrò nella Chiesa di S. Maria della Vita. Sui *Taccuini* l'appunto è datato 19 settembre 1906:

“Bologna - Santa Maria della Vita [...]

Il gruppo del Cristo morto Un'agitazione di dolore nell'ombra -

Il Cristo è supino, disteso, rigido, con i piedi eretti su cui erano le incrostazioni del tempo e del mastice che restaura la rottura - nerastri - col buco del chiodo profondo - Ha le due braccia distese e le mani conserte su gli inguini - Il capo sul cuscino - la faccia nerastra la barba coperta d'una gromma bianchiccia - Le Marie intorno sembrano infuriate dal dolore - Dolore *furiale*. Una verso il capo - a sinistra - tende la mano aperta come per non vedere il volto del cadavere e il grido e il pianto e il singulto contraggono il suo viso, corrugano la sua fronte, il suo mento, la sua gola. L'altra con le mani tessute insieme, con i cubiti in fuori, ammantata piange disperatamente. L'altra tiene le mani su le cosce col ventre in dentro e ulula - I denti nelle bocche tenebrose - Quest'opera era in antico in un atrio d'una scala che saliva alla chiesa e all'organo. Era collocata in una specie di grotta, di nicchia profonda, e dinanzi c'era un cancello. Di fronte, nel vicolo, c'era una macelleria, e il macellaio, quando aveva carne infetta, per sfuggire alla vigilanza e alla multa, nascondeva ai piedi della Pietà i quarti di bove graveolenti. C'era un fetore di carne putrefatta - E i gatti vi frequentavano, vi dormivano. La porta semiaperta di legno verdastrò - La lampada ardeva - nel fetore, mentre i gatti strisciavano lungo i muri, su per la scala nerastra e grassa, la terribile tragedia metteva l'urlo suo pietrificato.

Maria di Cleofa è quella a sinistra, La Madonna è nel mezzo - vestito come un quattrocentista, col robone a pieghe. Col berretto. Porta la tanaglia alla cintola, il martello nella destra i tre chiodi nella sinistra.

Giovanni ha un dolore pacato Ha la mano sinistra nascosta nella veste e con la mano destra si regge la gota e il suo viso doloroso, corrugato dall'angoscia contenuta, attorniato dai riccioli, esce su dalle dita chiuse che nascondono interamente il mento. Egli non urla - né Giuseppe (p. 474) Arimateo grida - Egli è composto in ginocchio, ha il viso volto a destra e guardo in alto, verso qual parte, verso quale apparizione? Ma la vera Erinni di questa tragedia cristiana è la Maddalena che giunge dopo una corsa affannosa.

Ella sta per precipitarsi sul cadavere. Il vento è nei suoi vestimenti, come in quello delle Vittorie. E' una specie di Nike mostruosa. Le bende svolazzano dietro il capo - i lembi del manto impigliati ai gomiti sbattono indietro come ali La bocca è dilatata dall'urlo gli occhi sono rappresi dal pianto Le dita delle mani sono divaricate.

Tutta la figura è sublime e orrenda di impeto, di veemenza, di spasimo ardente. E la rigidità del cadavere, la severa pace, la linea orizzontale -

Opera d'una potenza drammatica singolarissima - agitata veramente dal vento del dolore - Il colore della terra cotta è divenuto grigiastro, per la polvere che vi si accumula e vi s'incrosta. Solo il Cristo ha una patina nerastra Il corpo possente le ginocchia rudi, le cosce muscolose Le mani lunghe e belle Il petto un po' carnoso - Le coste rilevate.

La Maria a sinistra della Madonna guarda la sopravveniente Magdalena e si eccita al dolore di lei. Ella si batte le cosce con le palme. E' come se il suo corpo fosse intento a *partorire* il dolore, a espellerlo come si espelle l'infante dalla matrice.

Le prèfiche

Il dolore dionisiaco -

Giovanni guarda fissamente il volto del Maestro Nel suo occhio c'è già l'Aspettazione - (p. 475)

Le ragnatele che pendono dalle aperture delle statue - Dietro la testa di Magdalena, tra le dita di Maria di Cleofa

= Ora il gruppo è trasportato nella cappella La scala è distrutta - Una finestra ovale è *sopra*, e la luce è falsa - V'è una tenda color castagno - Due vasetti di fiori - L'impressione è minore -

Visione di dolore a contatto del vicolo lurido, a contatto della miseria plebea - tra il fetore della carne. I gatti - genii malefici dalle pupille fosforescenti - Gli *ululati* notturni dei gatti

Magdalena si precipita come su una preda -

Il suo amore e il suo dolore sembrano bisognosi di *divorare*

Il vento delle cime inaccessibili è nelle sue vesti *commosse*”, (pp. 473-476).

Sedici anni dopo, nel 1922, quest'appunto è rielaborato dallo scrittore in maniera molto soggettiva, attraverso i ricordi di un adolescente la cui inquietudine è espressa metaforicamente da questo gruppo del Cristo morto, fonte di angoscia mortale a causa del suo “soffio tempestante”:

“1922 - A Bologna, in un vespro d'ottobre, col mio padre entrai nella chiesa di Santa Maria della Vita, ch'era tutta parata di damasco rosso, per la musica sacra. Ei sedette su una panca, e io mi diedi a vagare sotto le due cupole.

Tutti i ceri non erano accesi, e l'ombra mi agitava e mi spaventava. Di sotto all'organo scorsi una scala cupa che discendeva a un cancello chiuso verso la via. Superai lo spavento e discesi, pensando che laggiù in una nicchia fonda potesse trovarsi la grande Deposizione di terracotta che la mia zia Maria chietina m'avea mostrata in una buona stampa.

C'era.

Intravidi, nell'ombra d'una specie di grotta, non so che agitazione impetuosa di dolore. Piuttosto che intravedere, mi sembrò essere percosso da un vento di spasimo, da un nembo di sciagura, da uno schianto di passione ferale.

Ecco che mi si rivelava la presenza del Cristo, come già la presenza della morte.

Era di carne e d'ossa il cruciato? O era di terra e di fornace? Non sapevo di che sostanza fosse.

Stava supino, rigido, coi piedi eretti, incrostati di grumi risecchi; che dovean essere le grossezze del mastice messo lì a restaurare la rottura, nerigni, trafitti dal chiodo che aveva lasciato non il foro ma uno squarcio aspro. Distese teneva le braccia, conserte nell'anguinaia le mani. Annerata era la faccia ma la barba era ingrommata di non so che bianchiccio.

Dementate dal dolore le Marie, una presso il capezzale tendeva la mano aperta come per non vedere il volto amato; e il grido e il singulto le contraevano la bocca, le corrugavano la fronte il mento e il collo.

Quella era la vita, quella era la morte, un orrore unico entrambe. Il mio padre mi riconduceva alla prigione, veniva egli medesimo a rinchiudermi, perché dalla mia dottrina fosse chiarita la mia miseria, perché il cruciato mi promettesse alla sua simiglianza, ero di terra ancora formabile, a quindici anni, al limitare dell'adolescenza; e già mi rappresentavo a me come terra cruenta, come formato grumo. [...]

Tanto mi serravo al mio padre, ch'egli di tratto in tratto per placarmi accarezzava le mie tempie, insinuava le dita nel folto de' miei riccioli [...].

Riudiovo la mia voce in me come la melodia de' miei colloqui con quella. Ero divenuto uno strumento nelle mani del musico invisibile. Ero come se il Palestrina inventasse per la prima volta attraverso di me il suo mottetto sublime 'Peccantem me quotidie'. Era come se il Palestrina prendesse in me la mia angoscia mortale e purificasse il soffio tempestante dall'opera di Nicolò dell'Arca, e ne facesse la sua armonia tragica, ne facesse la sua lamentazione virile. Peccantem me quotidie.

'O padre, mio padre, tu non sai. Ma saprai'.

In quel punto io nacqui alla musica".<sup>117</sup>

Nel libro segreto della memoria dello scrittore si sollevano delle pagine sulle quali si susseguono delle immagini scaturite da ricordi in cui, alla visione ingenua dell'infanzia, si mescola quella critica dell'età matura, capace ormai di penetrare quelle modulazioni, quelle manifestazioni dell'arte operate dagli artefici rinascimentali:

"Ecco che nel segreto libro della mia memoria si solleva a un tratto, come a un soffio di gioventù, la pagina d'un altro mio pellegrinaggio per le mie terre d'Abruzzi. Andavamo per le terre, nella grande estate, cercando le tracce di quella bellezza che ci aveva generati alla poesia. [...] A Sulmona, nella cattedrale di San Panfilo, davanti a un dono sconosciuto d'Innocenzo VII, ci pareva d'apprendere una modulazione sconosciuta, e quasi una maniera incognita di fiorire, guardando l'oro del calice sorgere dall'argento della corolla come non mai metallo flavo sorse da metallo bianco primaverilmente effigiato d'angeli musici [...]. Di chiesa in chiesa [...] ci avveniva di scoprire le altre croci processionali [...]. Assetati eravamo dal cammino; e le belle croci chiare ci dissetavano [...]. Sentivamo l'artefice turbato dal primo soffio del Rinascimento".<sup>118</sup>

E' sempre nei *Taccuini* che si ritrova il nucleo originario di questa prosa, in appunti datati 1896 quando D'Annunzio si reca anche ad Anversa dove, all'interno di una chiesa, di fronte ad una croce processionale d'argento, afferma che forte è il "sentimento cinquecentesco" che si avverte alla vista di queste opere d'arte. Ma è più che altro è l'avvertire il turbamento dell'artista rinascimentale che fa di questo pellegrinaggio nelle terre d'Abruzzi motivo di profonde meditazioni artistiche:

"Andavamo per le terre, nell'estate ardente. Di tratto in tratto trovavamo nelle chiese le belle croci d'argento degli orafi sulmontini, che ci rinfrescavano. In talune il senso del Rinascimento rivelava un "turbamento" nell'artefice che le aveva operate; e ne eravamo pensosi", (p. 136).

<sup>117</sup> G. D'Annunzio, dal *Libro segreto, Via Crucis*, cit., pp. 666-669.

<sup>118</sup> Id., *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Le faville del maglio*, cit., pp. 250-251.

## CAPITOLO SECONDO: IL MODELLO RINASCIMENTALE NELLE *VERGINI DELLE ROCCE* E NEL *FUOCO*

Dopo il ciclo dei *Romanzi della Rosa* nuove tematiche si affacciano nella produzione dannunziana dove agiscono più insistentemente delle suggestioni letterarie che non sono assenti nella produzione precedente ma che ora sono più rilevanti: mi riferisco soprattutto al mito greco rivisitato da D'Annunzio con un'ottica rinascimentale, sulla scorta di filosofie operanti in pieno Rinascimento. Suggestioni che non sono isolate a questi due romanzi in quanto percorrono gran parte dell'opera dello scrittore ma è soprattutto con *Le Vergini delle Rocce* che emergono con più insistenza, proseguendo in maniera molto forte nel *Fuoco*. Nelle *Vergini* già il titolo stesso mostra una stretta analogia con l'opera di Leonardo, considerato il Maestro di Claudio Cantelmo. Attraverso le pagine del romanzo, le tre Vergini richiamano indubbiamente l'immagine delle tre Grazie, le Parche del mito greco elaborato attraverso una visione neoplatonica presente in opere pittoriche rinascimentali quali *Le tre Grazie* di Raffaello e *La Primavera* del Botticelli. La danza delle Grazie rappresenta le tre stazioni di una circolarità che, nella concezione neoplatonica, sta a significare il processo di emanazione del Divino e le successive tappe che riportano ad esso. Questo processo si realizza pienamente nell'iconografia rinascimentale dove il movimento delle Grazie arriva al compimento attraverso tre stazioni rappresentate ognuna da tre figure: *Castitas, Pulchritudo e Voluptas*.<sup>1</sup>

*La Primavera* del Botticelli è un dipinto che appartiene all'ambiente del neoplatonismo fiorentino; dipinta, come anche *La Nascita di Venere*, per Lorenzo di Pierfrancesco, discepolo di Ficino; si tratta di una triade che deriva da un principio neoplatonico fondamentale che è quello di *emanatio, conversio e remeatio* rappresentato e portato a compimento non solo dal movimento delle Grazie, incarnanti ciascuna una diversa stazione, ma dall'intero dipinto, a partire dal soffio di Zefiro per terminare con la figura di Mercurio.

Nel presente lavoro viene proposta una tesi in base alla quale D'Annunzio avrebbe tenuto ben presente questa tematica neoplatonica incarnando le diverse emanazioni in ciascuna delle Vergini: Anatolia, Massimilla e Violante, con un esplicito riferimento nel romanzo alle Grazie antiche.

Nel *Fuoco* il richiamo al Rinascimento si esprime soprattutto nell'omaggio alla pittura veneziana. Attraverso un discorso allegorico, *L'Allegoria dell'autunno*, viene disegnata la parabola dell'arte veneta tra '400 e '500, funzionale però al discorso di Stelio, a ciò che vuole rappresentare. I pittori veneziani sono portatori del fuoco, sono coloro che uniscono la forma apollinea al dionisismo della vita. Si è arrivati a questa perfezione attraverso tre generazioni di pittori simboleggianti ciascuna un'età: infanzia, giovinezza e maturità. *L'allegoria dell'autunno* è posta a dare un significato alla prima parte del romanzo: produrre un lavoro, operare fondendo insieme l'elemento dionisiaco e quello apollineo. L'artefice è colui che, pur venendo a contatto con la sofferenza, opera con il sentimento della gioia creativa e il tutto in funzione di una riflessione sul teatro, sul modo di parlare e di convincere l'uditorio, per animare il quale bisogna portare al di fuori quel che dentro è compiuta armonia; l'oratore dovrà dare espressione al ritmo profondo.

La seconda allegoria del romanzo è quella conclusiva che ci riporta di nuovo al Rinascimento, ed è ispirata all'incisione di Dürer *Melancholia I*. All'impeto creativo si sostituisce l'arresto, non più la gioia ma la malinconia, il tormento di non poter ancora creare.

D'Annunzio legge l'opera di Dürer in funzione al messaggio che vuole affidare alla parte finale del romanzo: la tristezza di non poter ancora agire da parte di un angelo terrestre meditativo ma non addormentato, circondato dagli strumenti di lavoro che attendono di essere usati.

Ciò che prevale, nelle opere di D'Annunzio, è un uso strumentale di luoghi e personaggi rinascimentali che non risultano essere semplici citazioni ma vengono utilizzati per descrivere simbolicamente la psiche dei personaggi, i segreti della loro vita interiore. Emblematico a

<sup>1</sup> Cfr. Edgar Wind, *La Primavera di Botticelli*, in *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., pp. 140-156.

questo proposito è il *Forse che si forse che no* dove il Palazzo Ducale di Mantova, come si è visto, diventa lo sfondo sul quale si proiettano i fantasmi interiori di personaggi completamente irrazionali.

## § 2.1 *Le Vergini delle Rocce: tra mito antico e moderno, tra mondo classico e rinascimentale.*

Si tratta di un romanzo costruito attraverso uno schema ternario rappresentato sia dalle tre Vergini che dai tre compiti che Claudio Cantelmo deve realizzare sotto lo sguardo del demone socratico, per il suo destino e per la sua stirpe:

“E sotto il suo sguardo e sotto la sua ammonizione, non soltanto mi si moltiplicavano le forze efficaci ma il mio compito mi si determinava in linee definitive. - Tu, dunque, lavorerai ad effettuare il tuo fato e quello della tua stirpe [...] sentirai tutto il pregio e tutto il peso dell’eredità che hai ricevuta dai tuoi maggiori e che dovrai trasmettere al tuo discendente [...]. 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”.<sup>2</sup>

La struttura ternaria sta anche alla base del progettato ciclo di romanzi del quale *Le Vergini delle Rocce* dovevano rappresentare, nelle intenzioni dello scrittore, la prima tappa di un percorso che sarebbe stato poi ultimato con *La Grazia* e *L’Annunciazione. Romanzi del Giglio*: questo il nome dell’intero ciclo, all’insegna di una simbologia floreale che, rispetto al ciclo precedente dei *Romanzi della Rosa*, richiama termini di candore, purezza e innocenza. Il giglio è comunque anche un simbolo della generazione a causa del pistillo impudico ed è attribuito a Venere e ai Satiri.<sup>3</sup>

Attraverso le lettere ad Emilio Treves e a Georges Hérèlle, suo traduttore francese, si nota anche la gestazione del titolo da dare al primo romanzo, che andò modificandosi nel corso della sua stesura: *Cor Cordium*, *Le tre principesse*, *La Vierge sage*, *la vierge folle*, *la vierge morte* e *La Trinità*; tutti titoli basati sull’evocazione sacra e sullo schema ternario, che ritorna anche nella suddivisione del romanzo in tre Libri.<sup>4</sup>

Su uno schema ternario è costruito anche il *Sogno di Polifilo* di Francesco Colonna, testo rinascimentale emblematico per le simbologie mitologiche e allegoriche, dove il protagonista vive tre livelli onirici che hanno a che vedere con la passionalità irrazionale, con la liberalità d’amore che muta il giovane amante in un uomo libero di scegliere, e con l’amore nella sua duplice manifestazione di *voluptas* terrena e celeste. Tre sono anche i monumenti allegorici che Polifilo incontra rappresentanti la platonica tripartizione dell’anima, con il colosso che simboleggia la parte irascibile, il cavallo con i fanciulli quella concupiscibile e infine l’elefante come parte razionale. Lo schema ternario è inoltre ripetuto con le tre porte tra le quali Polifilo sceglie quella centrale, della Venere Pandemia, dell’amore terreno.<sup>5</sup>

Anche i personaggi dei *Romanzi della Rosa* scelgono indubbiamente la strada delle passioni come l’unica possibilità per arrivare all’intuizione tragica del male, come risponde Gabriele

<sup>2</sup> G. D’Annunzio, *Le Vergini delle Rocce*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori 1989, p. 55.

<sup>3</sup> Cfr. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, Milano, Rizzoli 1993, Vol. I°, p. 508.

<sup>4</sup> Il romanzo si apre con un Prologo nel quale si presentano le Vergini, poi segue con la scansione in tre Libri e infine, nell’ultima pagina, figurano i titoli *La Grazia* e *L’Annunciazione* come proseguimento del ciclo.

<sup>5</sup> Cfr. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Milano, Adelphi 1998, pp. IX-XXX. Sull’argomento si veda il saggio di Maurizio Calvesi, *La pugna d’amore in sogno di F. Colonna romano*, Roma, Lithos 1996, nel quale l’autore, in base a precisi riscontri, attribuisce l’opera a Francesco Colonna romano signore di Preneste, anziché a Francesco Colonna frate veneziano, come si è sempre ritenuto.

all'amico Angelo Conti.<sup>6</sup> Diversa è la situazione di Cantelmo, personaggio completamente diverso dai precedenti.

D'Annunzio cita, nei suoi romanzi, diverse volte l'opera di Francesco Colonna, un testo rinascimentale che non poteva mancare nella biblioteca dannunziana e che, insieme a poche altre cose, scampò dal sequestro della Capponcina in quanto affidato all'amico Michetti.<sup>7</sup> Nel *Piacere* l'opera è citata in relazione all'immagine di un fresco giardino dove cantano allegre fanciulle: "Nelle giornate calde e tediose, certe molli cadenze della voce di lei gli tornavan nell'anima come la magia d'una rima e gli suscitavano la visione d'un giardin fresco d'acque pel quale ella andasse in compagnia d'altre donne sonando e cantando come in una vignetta del *Sogno di Polifilo*".<sup>8</sup> E ancora nel *Fuoco*: "Emergeva su la sua propria ombra glauca il tempio ottagonato che Baldassare Longhena trasse dal Sogno di Polifilo, con la sua cupola, con le sue volute, con le sue statue, con le sue colonne".<sup>9</sup> Una visione associata ai colori di Venezia, a quella che viene definita "l'ora di Tiziano" in cui tutte le cose sembrano risplendere di una ricca luce come le nude creature del pittore veneto. L'immagine del giardino del *Sogno di Polifilo* ritorna nel *Notturmo*: "Ecco il tuo lauro che parla - dice la Sirenetta. E' un alloro arrotondato sopra uno svelto stelo nudo, alto come un uomo. Ha non so che aria allegorica; sembra trapiantato da un verziere del sogno di Polifilo".<sup>10</sup> Infine il *Polifilo* è citato quando, nella *Leda senza cigno* l'autore, per descrivere la grazia della misteriosa donna, lo prende come modello di terminologia letteraria: "Dalla cintola in giù la sua grazia pareva inflessa verso il mistero del «divino Olore», come avrebbe detto Poliphilo".<sup>11</sup>

Nelle *Vergini delle Rocce* l'opera non è citata ma certo non mancano suggestioni che hanno a che vedere con la tematica neoplatonica diffusa in età rinascimentale e della quale si nutre lo stesso testo del Colonna.

Per realizzare i tre compiti Claudio deve ritornare alle origini tentando di costruire un futuro diverso; egli parte da Roma, città volgare simbolo della modernità, e si rifugia a Rebusa, nella villa natale, nel luogo dove sono ancora vive le memorie dei suoi grandi antenati e nelle cui vicinanze si trova una città morta, Linturno. Forse non è casuale scegliere Linturno come luogo dove realizzare il suo sogno in quanto è in questa località, presso Terracina, che dal 187 a. C. fino alla morte si ritirò in volontario esilio Scipione l'Africano.<sup>12</sup> E' proprio dalla tradizione del *Sogno di Scipione* di Cicerone che il sogno si fa portavoce di immagini ideali. D'Annunzio ha già utilizzato questo tema, diffuso in età rinascimentale in campo letterario e figurativo, come nel *Sogno del Cavaliere* di Raffaello dove l'iconografia mette in evidenza lo schema platonico della tripartizione dell'anima, uno schema ribadito dal neoplatonismo di Marsilio Ficino: "Tre sono i gradi de la Platonica contemplatione. Il primo dal corpo per l'anima ascende a Iddio. Il secondo in Dio consiste e si ferma, il terzo finalmente a l'anima e al corpo discende".<sup>13</sup> Nell'opera di Raffaello è presente lo schema ternario e anche il tema della scelta da parte del cavaliere, un tema rappresentato da due donne che offrono una la

<sup>6</sup> Angelo Conti, *La Beata Riva*, cit., pp. 125-133. Nel testo presente nell'*Officina* della Casa, al Vittoriale, vi sono molti segni di lettura di D'Annunzio, tra i quali quelli che evidenziano proprio questo passo e, inoltre, un cartoncino con la scritta di sua mano: "Le passioni - Gabriel-Ariel".

<sup>7</sup> Cfr. Annamaria Andreoli, *I libri segreti - Le Biblioteche di G. D'Annunzio*, Roma, De Luca 1993, p. 39. Nella Biblioteca della Casa al Vittoriale è presente un incunabolo: *Hypnerotomachia Poliphili*, Venetiis, in aedibus Aldi Manutii 1499.

<sup>8</sup> G. D'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 177.

<sup>9</sup> Id., *Il Fuoco*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori 1989, p. 47. A proposito di questa frase, Mariarosa Giacon evidenzia come Guy Tosi abbia accostato l'influsso del taccuino veneziano del *Voyage en Italie* di Hippolyte Taine ai materiali della descrizione; M. Giacon, *Da Venezia all'Île de France: per una ricognizione delle fonti "pittoriche" del Fuoco*, in «Nuovi Quaderni del Vittoriale» 2, Milano, Electa 1995, p. 74. Cfr. anche Guy Tosi, *D'Annunzio, Taine e Paul de Saint-Victor*, in "Studi francesi", XII (1968), 34, p. 20.

<sup>10</sup> G. D'Annunzio, *Il Notturmo*, a cura di Elisa Maria Bertinotti, Milano, Mursia 1998, p. 234.

<sup>11</sup> Id., *La Leda senza cigno*, cit., p. 34.

<sup>12</sup> Cfr. Livio XXXVIII 59,1 e 53,8; Seneca, *Epist.* LXXXVI, citato da Petrarca in *Fam.* II 9,25. Scipione è citato diverse volte da Petrarca nella sua opera (*Afr.* V 1-3; *Mem.* I 2; *Fam.* I 2,21; *Sen.* II 1). Nel corteo della Fama, nei *Trionfi*, Petrarca lo colloca, insieme a Cesare, proprio accanto alla dea. Nel Trionfo della Pudicizia Linturno è citato come luogo toccato dal corteo vittorioso che da Cipro si reca a Roma.

spada e il libro, l'altra un fiore, con sullo sfondo un paesaggio simbolico: dietro il libro e la spada una ripida salita che richiede lo sforzo, dietro il fiore una strada più semplice, una dolce vallata. Nei *Taccuini* D'Annunzio annota diverse volte la visione non solo di questo dipinto ma anche di altri con lo stesso tema simbolico, mettendo in evidenza il numero "tre": "In una tela del Francia (n.ro 86-alla Pinacoteca) Santo Stefano porta su un libro "tre pietre" (segno della lapidazione)"<sup>14</sup>. Nella *Contemplazione della Morte* ritorna la citazione di questo dipinto durante il colloquio che lo scrittore ha con Pascoli; qui la citazione è ancora più simbolica e significativa, con risvolti anche curiosi:

"Egli [Pascoli] prese un'altra sedia e venne a sedermisi accanto, dinanzi alla tavola. Parlammo di qualche recente opera. Le sue mani, quando soppesavano i volumi, erano una tremenda bilancia. Dal vigore di certi suoi giudizi ebbi la riprova che il suo spirito era tuttora immune da qualunque debolezza. La sua stima era severa come la sua arte. Mescolando egli un che d'amaro al suo discorso, io gli dissi: «Se hai tempo, va alla Pinacoteca e cerca d'una tela del Francia, dove un Santo Stefano porta sopra un suo libro tre pietre, in segno della lapidazione. Metti tre pietre sopra ogni tuo nuovo libro e datti pace». Egli rispose col suo riso arguto: «Ma quello stolto dello struzzolo m'ingolla il libro e le pietre».<sup>15</sup>

Il *Sogno del Cavaliere*, nei *Taccuini*, viene citato per porlo in relazione ai quadretti dell'adolescenza di Raffaello, soprattutto per la riproduzione fedele del paesaggio ondulato, con castelli e alberelli leggeri. Questo dipinto viene citato nuovamente e direi, in maniera più significativa, qualche pagina dopo: "La virtù e la voluttà del Sogno del Cavaliere (datato 1498) sono evidentemente dipinte dal medesimo modello che servì a questa Vergine"<sup>16</sup>. Con questa citazione D'Annunzio si riferisce direttamente al significato iconografico del dipinto di Raffaello: la scelta del cavaliere tra la via delle passioni, simboleggiata dal fiore e dalla dolce vallata, e la via ascetica con il libro, la spada e la ripida salita che richiede lo sforzo. Da notare che la citazione successiva è riferita all'altra opera di Raffaello che molto ha a che vedere con il presente lavoro, vale a dire "Le Tre Grazie del Museo Condé a Chantilly", con un'annotazione forse irrilevante "pagate dal Duca d'Aumale 635000 lire -"<sup>17</sup>.

Il sogno di Cantelmo, come nella tradizione letteraria appena citata, ha per obiettivo l'Armonia, sulla scia del demone socratico e di Leonardo; Socrate come colui che educa alla fede della stirpe e Leonardo come il Maestro. La scelta definitiva del titolo richiama espressamente l'opera pittorica di questo genio del Rinascimento che aleggia sopra tutto il percorso del protagonista. Scrive D'Annunzio ad Hérèlle:

"Perché voi comprendiate il sentimento che m'ispira, vi dirò che questo romanzo è tutto penetrato di poesia, è anzi un vero e proprio poema, rispondendo appunto alle origini poetiche del "roman". Gli avvenimenti reali vi appaiono trasfigurati da significazioni alte e complesse. Le tre figure delle Vergini si muovono su uno sfondo di paesaggio che è in accordo con l'ardore e con la desolazione delle loro anime. Una catena di rocce acute si svolge sul loro orizzonte disegnandosi nel cielo, ora azzurre, ora bianche e raggianti, ora purpuree come fiamma, tra delicate e rosee come il più fine dei coralli. Pensate un poco alla Vierge aux rochers di Leonardo. Ed ecco suggerito un titolo poetico e breve: Le Vergini delle Rocce, Les Vierges aux Rochers"<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Lettera di Marsilio Ficino a Lorenzo de' Medici, in *Lettere del gran Marsilio Ficino*, tradotte in lingua toscana per m. Felice Figliucci senese in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari 1546, p. 161. Questo testo è presente nella Biblioteca della Casa al Vittoriale.

<sup>14</sup> G. D'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 230.

<sup>15</sup> Id., *Contemplazione della morte*, in *Prose di ricerca* [...], cit., Vol III°, pp. 223-224.

<sup>16</sup> G. D'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 616. Il riferimento è alla Vergine del dipinto noto come *Santa Famiglia* del Canigiani.

<sup>17</sup> *Ibidem*. Nei *Taccuini* sono anche segnalate le Tre Grazie degli affreschi di Schifanoia: "Il gruppo delle Grazie splende sull'altura", p. 257.

<sup>18</sup> Lettera di D'Annunzio a Georges Hérèlle del 12 novembre 1894, in *Lettere a Georges Hérèlle*, cit., p. 177.

Durante la stesura del romanzo, D'Annunzio è alla ricerca di una fotografia del quadro di Leonardo, come testimonia questa lettera ad Angelo Conti: "Io darò il mio romanzo *Le Vergini delle Rocce* (Les Vierges aux Rochers). Lavoro con doloroso ardore; e penso assai spesso a te *che comprenderai forse solo*. A proposito, m'è stato impossibile trovare a Roma la fotografia del quadro di Leonardo (La Vierge aux Rochers). Ne ho bisogno per un disegno. Potresti cercarmela a Venezia? La vorrei del Brown, possibilmente". Lettera del 2 dicembre 1894, in G. D'Annunzio, *Carteggio col "dottor mistico"*, in «Nuova Antologia», 1° gennaio 1939, Fasc. 1603, p. 19.

Citazioni leonardesche sono disseminate per tutto il romanzo: nel frontespizio, all'inizio e all'interno del Prologo e all'inizio di ciascun Libro:

“Io farò una finzione che significherà cose grandi”; p. 21.

“..... una cosa naturale vista in un grande specchio”; p. 23.

“E il ricettacolo delle virtù sarà pieno di sogni e vane speranze”; p. 24.

“Non si può avere maggior signoria che quella di sé medesimo”; p. 31.

“E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo”; p.31.

“Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure”; p. 61.

“..... a sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco”; p. 125.

“Dov'è più sentimento, lì è più martirio”; P. 125.

Citazioni poste come incipit ed elaborate all'interno del racconto in funzione di ciò che lo scrittore vuole significare; oppure riprese semplicemente, come quando parla di Anatolia, la Vergine custode della casa: “Non era ella forse la vera custode dell'abitazione oscura?”, p. 78. Oppure quando descrive l'attitudine della Vergine Massimilla, di colei che sta per lasciare il mondo terreno per abbracciare la via di Cristo: “Ella stava a sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco”, p. 131.

“Non si può avere maggior signoria che quella di sé medesimo..... E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo”: queste citazioni leonardesche aprono il primo Libro e il loro significato si intreccia alla somma saggezza socratica che incita alla forza creatrice del pensiero, ad amare la vita e ad allontanare tutto ciò che può deviare e distogliere lo Spirito dai suoi propositi:

“ La sua somma saggezza [di Socrate] mi sembra risplendere in questo: ch'egli non collocò il suo Ideale fuori della sua pratica quotidiana, fuori delle realtà necessarie, ma ne formò il centro vivo della sua sostanza [...]. Il Greco aveva sempre amata la vita, e l'amava, ed insegnava ad amarla [...] l'Antico m'insegnò a ricercare e scoprire nella mia natura le virtù sincere come i sinceri affetti [...]. E m'insegnò ad escludere tutto ciò che fosse difforme alla mia idea regolatrice, tutto ciò che potesse alterare le linee della mia imagine, rallentare o interrompere lo sviluppo ritmico del mio pensiero [...] mi comunicò in fine la sua fede nel demònico; il quale non era se non la potenza significativa dello Stile non violabile da alcuno e neppur da lui medesimo nella sua persona mai” (pp. 32-36).

Un demònico che pian piano si configura in una persona reale, in un antenato del protagonista, contemporaneo di Leonardo: Alessandro Cantelmo conte di Volturara, dipinto dal Vinci tra l'anno 1493 e il '94, come afferma lo stesso Claudio il quale lo presenta come il “più nobile e il più vivido fiore di sua stirpe, rappresentato dal pennello di un artefice divino”, p. 49. La descrizione che Claudio fa del suo ritratto mette in risalto la sua grandezza morale, la sua nobiltà e, allo stesso tempo, la grande maestria di Leonardo nel ritrarlo:

“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 [...]. Egli sta in piedi, visibile dal ginocchio in su, immoto [...] «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 górgone 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 distico:

FRONS VIRIDIS RAMO ANTIQVO ET FLOS IGNEVS VNO

TEMPORE [PRODIGIVM] FRVCTVS ET VBER UNEST “ ( pp. 49-50).



Una descrizione minuziosa, attenta a quegli oggetti simbolici che indicano qualità morali quali la sapienza, con la statuetta di Pallade, e la forza, rappresentata dal frutto del melograno, un fiore ardente che contraddistinguerà Stelio Effrena, il protagonista del *Fuoco*.

Claudio immagina il primo incontro avvenuto tra Leonardo e Alessandro nel palazzo di Cecilia Gallerani “dove gli uomini militari ragionavano di scienza bellica, i musicisti cantavano, gli architetti e i pittori disegnavano, i filosofi disputavano delle cose naturali, i poeti recitavano i loro e gli altrui componimenti «alla presenza di questa eroina», come narra il Bandello. Quivi appunto mi piace immaginare il primo incontro, nel tempo in cui la favorita del Moro già incominciava ad amar segretamente Alessandro”, p. 50.<sup>19</sup>

I *Comentarii* del Vinci sembrano offrire materia preziosa intorno a questo personaggio che divenne l’eletto in quella *Accademia Leonardii Vinci* “dove una nobile genitura spirituale dischiudevasi a poco a poco sotto un insegnamento che traeva il suo calore dalla verità centrale come da un sole non oscurabile”, p. 52. Viene citato testualmente un breve ricordo del Vinci dai *Comentarii*: “A dì penultimo d’Aprile 1492, Ginnetto grosso di Messer Alessandro Cantelmo: ha bel collo e assai bella testa”, p. 51. Sempre dai *Comentarii* si ricorda il giorno in cui Leonardo ed Alessandro si trovavano nel giardino di Cecilia Gallerani quando quest’ultimo si ritrasse in disparte “per seguire qualche pensiero nuovo”; al richiamo della contessa egli rispose che “non si volta chi a stella è fisso”, una metafora, quella della stella, che ritornerà con insistenza nel *Fuoco*. Sempre dai *Comentarii* è ricordata la morte del giovane eroe: «Morto il Volturara in campo, da par suo. Mai cieco ferro al mondo troncò più grande speranza», p. 54.

E’ sotto la guida di questo grande avo che Claudio è chiamato al suo triplice compito, ad un “rinascimento della virtù dell’antico progenitore”, p. 54. La scelta di D’Annunzio per il nome del protagonista non è stata dunque casuale; egli ha guardato direttamente ad un preciso momento storico, il Rinascimento, e ha modellato la struttura del romanzo con richiami evidenti a questo periodo rappresentato dal grande genio di Leonardo, Maestro del protagonista e artefice divino. Non mancano di certo altri richiami letterari dell’epoca, tra i quali i versi dedicati dall’Ariosto alla figura di Alessandro Cantelmo:

“Il più ardito garzon che di sua etade  
Fosse da un polo a l’altro e da l’estremo  
Lito de gli Indi a quello ove il Sol cade....”, p. 162.

Celebrando la sua morte l’Ariosto “ha un verbo che da solo lo irraggia di gloria significando come l’audace morisse per non mancare al proposito tenuto da ogni Cantelmo: che è quel di persistere pur contro la peggior morte nel posto ove uno collochi sé riputandolo il più bello”, p. 162.

Le tre Vergini vivono in una villa patrizia circondata da un giardino che reca i segni del disfacimento e della chiusura: “Io era per penetrare in un giardino chiuso” p. 55. Un giardino simbolo della femminilità, di un mistero che deve essere penetrato; un giardino in cui si aggirano le tre donne irreali, misteriose, come misteriosa è l’anima del soggetto. E’ il giardino fantastico e mitologico in cui era penetrato Ercole, affascinato dalla bellezza delle Vergini ma deciso a non dissacrarle:

---

<sup>19</sup>Dopo un lungo dibattito, la critica è ormai concorde nel riconoscere nella *Dama con l’ermellino* di Leonardo il ritratto di Cecilia Gallerani, una donna di discreta preparazione letteraria che, nel suo salotto, ospitava letterati, filosofi e teologi e che, oltre alla lingua latina, compose dei versi anche in italiano. Cecilia fu legata sentimentalmente a Ludovico il Moro che frequentò di certo fino al 1492 e dal quale ebbe un figlio, Cesare Sforza Visconti. Nel 1492 sposa il conte Ludovico Carminati de Brambilla detto il Bergamino e si trasferisce al Palazzo Carmagnola dove continua a tenere eleganti salotti con gli intellettuali dell’epoca. A S. Giovanni in Croce, nel cremonese, dove andava spesso dopo la morte del marito, riceve la visita di Matteo Bandello che le dedicò la novella XXII. Su Cecilia Gallerani si legga il saggio di Daniela Pizzagali, *La dama con l’ermellino*, Milano, Rizzoli 2003, nel quale l’autrice ricostruisce le più minute vicende, anche attraverso le lettere con Isabella d’Este e le *Novelle* del Bandello.

“Eracle vestito-di-stelle, quando penetrò in quel paradiso occidentale per rapirvi i frutti d’oro, rinunziò a trar seco le figlie della Notte poiché pur nella sua anima atroce senti ch’egli avrebbe menomato e forse distrutto il mistero paradisiaco di lor bellezza” (p. 123).

Le tre Vergini richiamano indubbiamente l’immagine delle tre Grazie e tutto il romanzo è percorso da una duplicità: assumere le tre Vergini insieme o effettuare una scelta. Anche Claudio, come Ercole, non si sente di violare la sacralità delle Vergini, come gli suggerisce il demone socratico:

“Perché aspiri tu al possesso legittimo dei corpi, quando le immagini ideali ornano già della loro triplice grazia la casa del tuo sogno? Tu non potresti togliere le tre prigioniere dalla loro carcere senza toglierle pur l’incanto che le trasfigura. [...] Puoi tu, o poeta, raffigurarti Egle Aretusa e Ipertusa cacciate dal loro giardino?” (p. 123).

Siamo lontani da quella concezione edonistica presente nei *Romanzi della Rosa* e soprattutto nel *Piacere* dove il protagonista, tra Virtù e Piacere, sceglie questa seconda strada, quella della voluttà, non riuscendo a raggiungere quell’ideale di “Vita triplex” di cui parla Marsilio Ficino e che invece sembra incarnato da Lorenzo de’ Medici, preso come modello dallo Sperelli come poeta capace di conciliare i contrari e di creare Armonia. Si ricordi a questo proposito la lettera che Ficino scrisse al Magnifico nella quale gli rendeva omaggio per aver saputo fare oggetto di culto le tre dee, vale a dire per avere la capacità di possedere la sapienza, la potenza, la Poesia e la Musica.

Nel *Piacere* la strada seguita è quella della voluttà: emerge l’incapacità del protagonista di conciliare i diversi opposti. Nelle *Vergini delle Rocce* nuova è la tematica, nuovo è il personaggio e grande è il suo compito: creare un mondo nuovo che si opponga al disfacimento del presente e, allo stesso tempo, per lo scrittore, tentare una via narrativa diversa abbandonando la via del piacere percorsa nei romanzi precedenti. C’è la volontà, attraverso le pagine di questo libro, di arrivare all’unificazione dei vari miti, antichi e moderni.

Attraverso l’insegnamento di Socrate Claudio raggiunge il primo compito:

“La felice rivelazione ti viene dal bisogno che provi, subitaneo, di versare la tua dovizia, di spanderla, di prodigarla senza misura. Tu ti senti inesauribile capace di alimentare mille esistenze. E’ ben questo il premio dei tuoi assidui sforzi: - ora tu possiedi l’impetuosa fecondità delle terre profondamente lavorate. Goditi dunque la tua primavera; rimani aperto a tutti i soffi; l’asciati penetrare da tutti i germi; accogli l’ignoto e l’impreveduto e quanto altro ti recherà l’evento; abolisci ogni divieto. Omai il tuo primo compito è fornito. La tua natura, che tu hai resa integra e intensa, ti sia sacra. Rispetta i minimi moti del tuo pensiero e del tuo sentimento perché ella sola li produce. Già che ella ti appartiene tutta quanta, ora tu puoi abbandonarti a lei e gioirne senza limiti. Tutto, ora, ti è permesso: pur quello che odiasti o disprezzasti in altrui: perocché tutto divenga nobile passando a traverso la sincerità della fiamma. Non temere d’esser pietoso, tu che sei forte e che sai imporre il tuo dominio e il tuo castigo. Non avere onta delle tue inquietudini e dei tuoi languori, tu che ti sei fatta una volontà di tempra dura come le spade battute a freddo. Non respingere la dolcezza che t’invade, l’illusione che ti avvolge, la malinconia che ti attira, tutte le cose nuove e indefinibili che oggi tentano la tua anima attonita” (pp. 70-71).

Claudio è ora una persona integra, capace di attraversare tutte le esperienze senza perdersi nel labirinto delle idee; egli ha realizzato se stesso dando forma ad un’idea. E’ un personaggio maturo per poter cogliere tutti i vari segnali del paesaggio dove, accanto ai segni della caduta, ci sono le rocce vulcaniche, gli ulivi.

Nel giardino del Trigento egli incontra le tre donne imprigionate, Massimilla, Violante ed Anatolia, le tre diverse modalità della bellezza; sono tre presenze che hanno a che fare con quel ripensamento neoplatonico della bellezza triplice che si esprime nel mito di Venere, nel coro delle Grazie: un’unica entità riflessa in tre forme. Massimilla è la prima Vergine ad essere presentata, o meglio a presentarsi, nel Prologo, e l’ultima a venire incontro a Claudio nel giardino del Trigento:<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Trigento: nome immaginario ma palesemente ispirato al molisano Trivento, cfr. Gianfranco Contini, *La letteratura italiana Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni 1974, p. 170. Vi è, all’interno del romanzo, una commistione di luoghi, sicuramente volontaria, che rende alquanto impossibile una localizzazione esatta.

«Un bisogno sfrenato di schiavitù mi fa soffrire» dice Massimilla silenziosamente, seduta sul sedile di pietra, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco. «Io non ho il potere di comunicare la felicità [...]. 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.

Fin dalla nascita la mia fronte porta tra i sopraccigli il segno dell'attenzione.

Dalle statue assise e intente ho appreso l'immobilità di un'attitudine armoniosa.

Posso tenere a lungo gli occhi aperti e fissi verso l'alto perché le mie palpebre sono lievi.

Nella forma delle mie labbra è la figura viva e visibile della parola *Amen*.»

(pp. 27-28).

Nel giardino compare con un'attitudine che ha i caratteri della spiritualità e del candore:

«Essa saliva gli ultimi gradi, col suo passo lieve, recando sul volto e in tutta la persona i vestigi del sogno in cui s'era immersa, l'intima poesia dell'ora trascorsa con un libro fedele nella solitudine d'un recesso noto a lei sola [...] la sua mano era tanto gracile e soave che mi diede imagine d'uno di quei fini gigli, chiamati emerocàli, fiorenti per un giorno nelle arene calde» (p. 80).

La sua grazia viene paragonata a quella di un ermellino, il cui colore bianco richiama un simbolo di candore e purezza, contrapposto al "rosso" della passione. Una contrapposizione tenuta ben presente da D'Annunzio per la composizione delle sue opere, per simboleggiare la doppia immagine del femminile. Mentre lo scrittore attendeva al *Trionfo della Morte*, così scriveva al suo traduttore francese Georges Hérèlle:

«Mi sono occupato anche del *Piacere*, negli intermezzi. Eccovi quattro titoli a scelta [...]

1. Le Jongleur
2. L'histrion
3. La Pourpre et l'Hermine
4. L'art de jouir

Forse io ho qualche predilezione per il 3° che rappresenta simbolicamente le due donne e rivela anche-se ben si consideri-qualche analogia singolare [...]. E la porpora non è l'emblema di Elena Muti come l'ermellino è quello di Maria Ferres?»<sup>24</sup>

Nel famoso brano descrittivo della "notte lunare" nel *Piacere*, si ritrova la stessa contrapposizione. Andrea sta aspettando Elena e alla fine dell'inutile attesa getta un mazzo di rose bianche di fronte al portone di Maria. Durante l'attesa Andrea si abbandona a fantasticare: «egli non sapeva quale delle due donne avrebbe preferita in quello scenario fantastico: se Elena Heatfield vestita di porpora o Maria Ferres vestita d'ermellino»<sup>25</sup>

E' quindi ribadita la doppia immagine del femminile all'insegna di due emblemi che caratterizzano il candore e i colori accesi, la purezza e il desiderio; una simbologia ben nota nella tradizione letteraria alla quale D'Annunzio instancabilmente attinge.<sup>26</sup>

Nelle *Vergini* quindi ritorna questa simbologia sfruttata in altri contesti e ritorna più volte sempre quando si parla di Massimilla:

«Com'ella non mi parlò, anch'io non seppi trovare le delicate parole che convenivano alla sua pavida grazia di ermellino [...] - Massimilla ha i suoi nascondigli - fece Anatolia ridendo. - Quando si nasconde, nessuno la ritrova. - Come l'ermellino - io aggiunsi» (p. 80; p. 115).

Nelle pagine seguenti viene ribadita di nuovo la grazia e la gentilezza di Massimilla facendo riferimento in più punti alla *Vita nuova* di Dante:

<sup>24</sup> G. D'Annunzio, Lettera a Georges Hérèlle del 7 ottobre 1894, dall'Archivio del Vittoriale, micr. n. 77. Presente anche in Guy Tosi, *G. D'Annunzio à George Hérèlle*, Paris, Denoël 1946, pp. 197-199.

<sup>25</sup> G. D'Annunzio, *Il Piacere*, cit., p. 371.

<sup>26</sup> Si veda il *Trionfo della Morte* di Petrarca ai vv. 19-20/79-84. I *Trionfi* sono un testo al quale D'Annunzio ha guardato anche in riferimento ad altri richiami letterari.

“Tutte quelle cose avevano una tacita gentilezza che scendeva a mescolarsi con la grazia umile di Massimilla; cosicchè sembravami che la vergine già promessa partecipasse della loro specie e del loro velamento, e ch’ella già mostrasse il sembiante d’una creatura «partita di questo secolo» come Beatrice nel sogno della *Vita Nuova*, e che nel suo aspetto d’umiltà dicesse anch’ella: «Io sono a vedere lo principio della pace» [...]. E nello splendore dell’aria primaverile quelle creature frali [le Vergini] mi sembrarono «maravigliosamente tristi» come le donne nel sogno della *Vita nuova*, che Massimilla m’aveva richiamato alla memoria fra i mandorli succisi e gli antichi specchi. E mi sembrò d’esser tutto compreso dall’ardente spirito che in quel libello infiamma la pagina ove Dante giovine mostra com’egli sapesse agitar dal profondo la sua anima ed esaltarla al sommo dell’ebrietà dolorosa immaginando morta Beatrice e contemplandone la faccia a traverso il velo funerale. «Sospirando forte, fra me medesimo dicea: Di necessità conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia.... E paventando assai, immaginai alcuno amico che mi venisse a dire: Or non sai? La tua mirabile donna è partita di questo secolo... Allora mi pareva che il cuore, ov’era tanto amore, mi dicesse: Vero è che morta giace la nostra donna.... E fu sì forte la errante fantasia che mi mostrò questa donna morta....» [...]. E raggiava da tutta la sua figura uno spirito di gentilezza così vivo ch’io ripensai quelle gentili donne adunate nelle immaginazioni di Dante giovine; dalle cui labbra a quando a quando, come cade «l’acqua mischiata di bella neve», cadono parole mischiate di sospiri” (p. 91; p. 107; p. 136).

Interessante sarebbe approfondire le autorizzazioni dantesche nel romanzo le quali, come giustamente è stato rilevato, non sono state ancora oggetto da parte della critica.<sup>27</sup>

Massimilla è la “verGINE già promessa” in quanto dopo la morte del fidanzato ha deciso di entrare in convento; per questo ella afferma di essere la “fidanzata di Gesù”, la “clarissa” e la sorella Anatolia la chiama “Suor Acqua”, dopo che Claudio le ricorda il Cantico di San Francesco dove dice: “*Laudato si, mi Signore, per sor acqua.....*”, pp. 99-100. Ella viene definita come un esemplare di perfezione francescana; pensando a lei, Claudio ha la visione delle clarisse della chiesa angioina di S. Chiara a Napoli che gli evoca anche poeticamente il nome di donne morte e sepolte all’interno, tra le quali del periodo rinascimentale Isotta d’Altamura e Antonia Gaudino che somiglia a Massimilla “così dolcemente addormentata nel marmo sotto il velo che Giovanni da Nola tolse alla più giovine delle Càriti”, p. 133.<sup>28</sup>

Massimilla è la vergine spirituale, dalle mani che sembrano quasi increate, simili a gigli; la loro candidezza impedisce al sole di indorarle e le dita tessute esprimono il vincolo della schiavitù volontaria (p. 104). E’ colei che ha tra le mani libri mistici, tra le sante predilette c’è Santa Caterina (p. 118). Claudio tenta la Vergine, mette a dura prova la sua spiritualità, parlandole di S. Francesco e S. Chiara, del loro amore. In alcuni punti la prosa acquista elementi diversi, l’ermellino viene affiancato da colori forti, passionali:

“Quando appariste su per la scalea, il primo giorno, subito mi deste imagine dell’ermellino. Ora, sembra che nella nostra immaginazione il candore dell’ermellino non possa andar disgiunto dall’orgoglio della porpora” (p. 134).

Massimilla ha l’abitudine di mettere un filo d’erba tra le pagine del libro sacro che sta leggendo; Claudio le suggerisce di metterci una rosa rossa (p. 138). Leggono insieme alcune pagine del libro di S. Caterina, una scrittura tutta “brulicante d’immagini vive, fierissima di colorito e di movimento...”, p. 141. Per Claudio ciò che rende prezioso il libro, a chiunque ama la vita, è l’abbondanza del sangue che vi scorre, (p. 140). Claudio preferisce S. Caterina in quanto anticipatrice del genio cinquecentesco di Leonardo: prima del Vinci ella ha scritto: “L’intelletto nutrica l’affetto. Chi più conosce più ama; e più amando più gusta”, la regola suprema di ogni bella vita interiore (p. 141).

Queste visioni associate a Massimilla non hanno però lunga durata, poco dopo la beatrice riprende per lui il sembiante del primo giorno quando sedeva tra i due fratelli come l’immagine della Preghiera:” Il velo era ricaduto, e per sempre. Di nuovo ella mi parve «partita di questo secolo»”, p. 143. Cantelmo la paragona di nuovo alla Beatrice dantesca,

<sup>27</sup> Cfr. Aldo Rossi, *D’Annunzio scrittore del paesaggio artistico*, in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Atti del II° Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 29-30 novembre 1980, pp. 135-142.

<sup>28</sup> Isotta d’Altamura è Isotta Ginevra vissuta tra la fine del ‘400 e la prima metà del ‘500, figlia di Pirro duca d’Andria e di Maria Donata Orsini duchessa di Venosa. Per quanto riguarda il monumento sepolcrale di Antonia Gaudino, opera di Giovanni Merliano da Nola, esso è andato distrutto durante la seconda guerra mondiale ma era ancora visibile al tempo di D’Annunzio.

dopo la morte: “.....e ti vorrei comporre come le gentili donne composero Beatrice nella visione di Dante, e coprirti anche la testa di quel loro velo”, p. 165. Sulla sua tomba vorrebbe mettervi non una croce ma un epitaffio degno della sua gentilezza, evocando come suo Sposo celeste quello che definisce “l’ultimo figliuolo delle Grazie nato in Palestina”, vale a dire Meleagro da Gadara, un cantore di fanciulle colpite da morte precoce.<sup>9</sup> La citazione insiste sulla grazia di questa vergine: “O Terra, universal madre, salute! Sii or tu leggera per questa vergine: tanto poco ella pesò su te! - “, p. 165.

Dunque, tra le Vergini, Massimilla è indubbiamente colei che ha le caratteristiche della *Castitas*, è la manifestazione della bellezza spirituale, contrapposta a Violante che invece rappresenta la più completa emanazione della bellezza sensibile, della *Voluptas*.

La caratteristica principale di Violante è l’attivismo; ha vissuto un’infanzia accesa da battaglie, come quando si è trovata insieme al padre alla battaglia di Gaeta. Il paesaggio in cui è collocata è connesso alle rocce, ma anche alla vegetazione e all’acqua che ella beve come una fiera selvaggia. Il suo corpo è a contatto diretto con la vegetazione circostante; Violante è la regina dei profumi e delle fontane, la sua bellezza si manifesta nella materia, è la bellezza sensibile rivelata nel mondo della carne.

Così si presenta nel Prologo:

“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.

La memoria della mia infanzia è tutta accesa d’una visione di stragi e d’incendii. I miei occhi puri videro correre il sangue, le mie narici delicate sentirono l’odore dei cadaveri insepolti. [...]

I poeti vedevano in me la cretura speciosa, nelle cui linee visibili era incluso il più alto mistero della Vita, il mistero della Bellezza rivelata in carne mortale [...]. E pensavano: - Ben è questa la compiuta effigie dell’Idea che i popoli terrestri intuirono confusamente fin dalle origini e gli artefici invocarono senza tregua nei poemi, nelle sinfonie, nelle tele e nelle argille. Tutto in lei esprime, tutto in lei è segno. [...]

Ho sognato omai tutti i sogni, e i capelli mi pesano più di cento corone. Stupefatta dai profumi, amo rimanere a lungo presso le fontane che raccontano di continuo la medesima favola” (pp. 29-30).<sup>30</sup>

Quando Claudio la incontra nel giardino ella sta all’interno di un apparato che richiama i trionfi, alla sua apparizione è associata l’immagine iconografica dell’arco e la sua cintura è ornata di violette:

“Ella era sotto un alto arco di bosso, con i piedi nell’erba [...].

Ella sorrise abbassando gli occhi sul suo fianco e toccando con le sue dita nude le viole che l’ornavano” (pp. 74-75).

Si pensi alla rappresentazione trionfale nel giardino di Venere a Cipro, data da Poliziano, un autore al quale D’Annunzio in altri contesti si è richiamato soprattutto per la simbologia

---

Meleagro di Gadara, scrittore greco della tarda età ellenistica, vissuto tra il II° e il I° sec. a. C., autore di epigrammi presenti nella corona di Meleagro, primo nucleo della vasta raccolta di epigrammi presenti in un manoscritto scoperto nella biblioteca palatina di Heidelberg da cui ha preso il nome di *Antologia Palatina*. La citazione di Meleagro non può mancare nelle *Laudi*, in *Maia*, dove il mondo greco si trasfigura nell’immensa distesa del mare, agli occhi dei viaggiatori ebbri dell’Ellade: “Non vedremo la bocca dell’Eveno, e non il suo guado;// non il regno di Deianira,//non il Calidone la caccia//né la tomba ove corse delle Meleàgridi il pianto...//Volgevasi a poppa gli sguardi// per la scia lunga virente.// E l’odore dell’ecatombe sentimmo, vedemmo l’Etolia//accesa di funebri roghi,//la forza di Meleagro//avvinta al tizzo dal Fato”, (vv. 3091-3103).

<sup>30</sup> Un tema, quello della capigliatura, molto diffuso in area simbolista e decadente, basti pensare al “noir océan”, alla “chevelure” baudelariana dei *Fleurs du Mal* oppure alle illustrazioni che corredevano la raccolta di D’Annunzio del 1886 *L’Isaotta Guttadauro*, ad opera degli artisti della società “In arte libertas”, sostenitori dell’arte per l’arte e ammiratori della pittura preraffaelita. L’associazione era stata fondata nel 1886 dal pittore Nino Costa, esponente di tendenze preraffaelite e al quale D’Annunzio dedicò un articolo, nel 1885, cfr. V. Mariani, *D’Annunzio e le arti figurative, L’arte di Gabriele D’Annunzio*, Milano, Mondadori 1968, pp. 337-338. Dell’associazione faceva parte anche Aristide Sartorio che, anni dopo, alla Biennale del 1899, presenta pitture e disegni tra i quali uno studio di testa femminile con i capelli attorti come serpenti che diverrà, tre anni dopo, *La Gorgone e gli eroi*. D’Annunzio, nei suoi romanzi, usa questa simbologia per significare la sensualità della donna; una capigliatura nera e pesante per la donna è un orgoglio ma anche una condanna in quanto segno di bellezza voluttuosa.

allegorica degli “horti conclusi”, con i vari topoi classici della primavera, delle rose, degli uccelli e via dicendo, molto diffusa nei poeti rinascimentali. Nel giardino di Venere nelle *Stanze* si trova una descrizione ideale di un giardino rinascimentale e dei fiori che lo ornano:

“Con tal milizia e suoi figli accompagna  
Venere bella, madre delli Amori,  
Zefiro il prato di rugiada bagna,  
spargendolo di mille vaghi odori:  
ovunque vola, veste la campagna  
di rose, gigli, violette e fiori:  
l'erba di sue bellezze ha meraviglia,  
bianca, cilesta, pallida e vermiglia.  
Trema la mammoletta verginella  
con occhi bassi, onesta e vergognosa:  
ma vie più lieta, più ridente e bella  
ardisce aprire il seno al sol la rosa:  
questa di verde gemma s'incappella,  
quella si mostra allo sportel vezzosa,  
l'altra che 'n dolce foco ardea pur ora  
languida cade e 'l bel pratello infiora.  
L'alba nutrica d'amoroso nembo  
gialle, sanguigne e candide viole.  
Descritto ha il suo dolor Jacinto in grembo:  
Narcisso al rio si specchia come suole:  
in bianca veste con purpureo lembo  
si gira Clizia pallidetta al sole:  
Adon rinfresca a Venere il suo pianto;  
tre lingue mostra Croco, e ride Acanto:  
Mai rivesti di tante gemme l'erba  
la novella stagion che il mondo aviva.  
Sovresso il verde colle alza superba  
l'ombrosa chioma u' el sol mai non arriva;  
e sotto vel di spessi rami serba  
fresca e gelata una fontana viva,  
con sì pura, tranquilla e chiara vena  
che gli occhi non offesi al fondo mena.  
L'acqua da viva pomice zampilla,  
che con suo arco il bel monte sospende;  
e per fiorito solco indi tranquilla  
pingendo ogni sua orma al fonte scende:  
dalle cui labra un grato umor distilla,  
che'l premio di lor ombre agli arbor rende.  
Ciascun si pasce a mensa non avara,  
e par che l'un dell'altro cresca a gara.

(*Stanze*, libro I, strofe 77-81).

Il Poliziano fissa delle immagini ricorrenti e diffuse di gusto umanistico, in particolar modo l'ambientazione in un contesto idillico, sospeso in una ideale stagione primaverile come nella ballata *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino*, un contesto costruito in base all'archetipo antico del “luogo ameno”, elaborato dalla poesia provenzale e poi dal Petrarca e dal Boccaccio, anche se esempi non ne mancano neppure in Dante, come si può ben vedere in alcune descrizioni del Paradiso Terrestre. Nella ballata sopra citata, come nel giardino di Venere, traspare un gusto coloristico quale si riscontra anche nella pittura dell'epoca, si pensi al prato fiorito nella *Primavera* del Botticelli. Violette, gigli, fiori azzurri, gialli, candidi e vermigli, e il tutto all'interno di un verde giardino, all'insegna di una bellezza sensibile da godere finché è fiorita:

“Erano intorno violette e gigli  
fra l'erba verde e vaghi fior novelli  
azzurri gialli candidi e vermigli

[...]

Quando la rosa ogni sua foglia spande  
quando è più bella, quando è più gradita,  
allora è buona a metterla in ghirlande,  
prima che sua bellezza sia fuggita;  
sicché fanciulle, mentre è più fiorita,  
cogliàn la bella rosa del giardino”  
(*I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino*, vv. 3-5/27-32)

Vi è una certa analogia aneddotica tra l'opera di Poliziano e la pittura di Botticelli in quanto le *Stanze* celebrano le gesta di Giuliano de' Medici al quale doveva andare anche il dipinto di Botticelli *La Primavera*. Alla sua morte però il quadro divenne dono per le nozze del nipote del Magnifico, Lorenzo di Pierfrancesco. Il dipinto è una rappresentazione mitologica che si svolge in un locus amenus che la mitologia classica situava nell'isola di Cipro; questo giardino è quello di Venere ed è lo stesso di quello che Poliziano descrive nelle sue *Stanze*. Entrambi gli artisti descrivono dunque lo stesso soggetto, il locus amenus dell'eterna primavera, e lo stesso oggetto che è Venere, anche se si può riscontrare una diversa concezione dell'Amore: Poliziano nelle *Stanze* mette in scena una Venere terrestre, una visione dell'amore come forza generatrice di tutto il mondo naturale, di ispirazione materialistica con precedenti quale il *De rerum natura* di Lucrezio. Forte è l'immagine della rosa come simbolo di un amore sensuale che si pone in contrasto con il tema dell'amore puro, platonico; un'immagine ricorrente anche nei *Romanzi della Rosa* di D'Annunzio dove di continuo vi è questo dualismo tra amore terrestre e amore spirituale, un contrasto espresso da tutta una simbologia floreale che chiama in causa rose, gigli, viole, cipressi e così via.

Nella *Primavera* del Botticelli viene invece raffigurata la *Venere-Humanitatis* definita da Ficino, nella lettera indirizzata al giovane Medici “una ninfa di eccellente grazia nata dal cielo e più di altra amata dall'altissimo”, che è l'idea dell'amore puro e divino.

Se da questi giardini rinascimentali ci spostiamo a quello del Trigento, possiamo vedere che Violante rappresenta senza dubbio la “rosa da cogliere”, la Vergine in cui trionfa la bellezza materiale, un'emanazione dell'amore terrestre, di una voluttà che però è sterile, in un corpo capace di generare solo il piacere con un grembo non deformato dal peso di una vita nuova:

“Una mollezza impreveduta ondeggiava allora nel corpo superbo [...]. Così forte era il potere emanato da quella creatura bella [...]. Pure ogni suo moto rivela ch'ella è fatta per l'amore; ma per l'amore sterile, per la voluttà che non crea. Giammai le sue viscere porteranno il peso difformante; giammai l'onda del latte sforzerà il puro contorno del suo seno” (p. 76).

Il segreto di Violante è racchiuso nel paesaggio roccioso che la stessa mostra a Claudio attraverso una finestra. Si tratta di una visione che rispecchia il carattere terrestre della Vergine, il suo essere strettamente connessa con le energie materiali, con le forze più segrete della natura, in una visione di inferno dantesca in cui la natura prende orribili sembianze umane:

“Violante avvicinandosi ad una finestra aperta mi mostrò uno spettacolo ch'ella avrebbe potuto creare con un gesto e mi disse.

- Guardate.

Era una finestra rivolta a settentrione, nella faccia del palazzo opposta al giardino; ed era spalancata su una voragine. [...].

«E' forse questo il vostro segreto?» io chiesi alla rivelatrice [...].

Il dirupo scendeva quasi a picco, sotto i contrafforti massicci [...]. Tutte le più crude convulsioni e contrazioni dei corpi posseduti da energie demoniache o da spasimi letali, tutte parevano fisse in quella compagine orrida come la balza ove Dante ebbe l'indizio dei nuovi martirii prima di giungere alla riviera del sangue custodita dai Centuari. Tutti i modi delle materie pieghevoli e scorrevoli vi parevano finti a contrasto del duro sasso: i cirri delle capellature ribelli, i viluppi delle serpi azzuffate, gli intrichi delle radici divelte, gli avvolgimenti delle viscere, i fasci dei muscoli, i circoli dei gorgi, le pieghe delle tuniche, i rotoli delle funi. Il fantasma d'una turbolenza frenetica si levava da quella immobilità perfetta” (pp. 88-89).

Violante è senza dubbio la Vergine preferita da Claudio, colei che rappresenta la materia di cui l'arte ha bisogno, secondo una visione artistica che si concretizzerà maggiormente nel *Fuoco*: la forza della vita, della creazione, anche nella immobilità perfetta, ha radici dionisiache sulle quali l'artista deve operare per forgiare la materia con calma apollinea. Sono gli anni in cui D'Annunzio si interroga sempre più intorno al teatro, sul rapporto tra parola scritta e parola orale, sulle capacità del corpo umano di saper esprimere e tradurre ciò che lo scrittore ha fissato sulla pagina scritta. Nelle *Vergini* già comincia a delinarsi la figura del corpo umano come tempio, custode dei più alti valori dell'arte, e Violante è indubbiamente la Vergine in cui si concretizza questa visione:

“Violante dunque m'appariva come uno strumento divino e incomparabile della mia arte. «La sua alleanza m'è necessaria per conoscere e per esaurire le innumerevoli cose occultate nelle profondità dei sensi umani, delle quali la sempiterna lussuria è unica rivelatrice. Chiude la carne tangibile infiniti misteri [...]. E il corpo di costei non ha la santità e la magnificenza di un tempio”, (p. 105).

Nel *Fuoco* il concetto diventerà ancor più preciso: “Gli sembrò che un solo tempio vi fosse al mondo: il corpo umano”, p. 275.

Violante è presentata dunque nella sua più concreta materialità, è la Vergine associata a colori accesi, fa pensare alla Pantea del *Sogno di un tramonto d'autunno*, è colei che ama i colori del giardino autunnale:

“- In autunno - mi disse Violante - tutto si fa rosso, d'un rosso splendidissimo; e in certi giorni d'ottobre, al sole, le muraglie e le scalee sembrano parate di porpora. In quel tempo, veramente, il giardino ha la sua ora di bellezza”, (p. 106).<sup>31</sup>

Nel giardino del Trigento Violante conduce gli altri a visitare le sue sette fontane sulle quali sono incisi dei versi che affermano ancora una volta il carattere materiale dell'esistenza, il saper godere la vita attimo per attimo, il “cogliere la rosa” prima che sia sfiorita. Quindi Violante è la custode di questo ideale di vita, è colei che incita a godere dei piaceri mondani:

“- Giacché voi amate la musica dell'acqua, io vi condurrò alla visita delle mie sette fontane.[...] - Ora siamo nel vostro dominio - io le dissi - perché voi siete la regina delle fontane. [...] - Riuscite a leggere quei versi? - fece Violante, vedendomi intento a scoprire le lettere incise nella pietra, cancellate qua e là dalle gromme e dalle fenditure. - Io sapevo una volta quel che dicevano.

Dicevano: «Affrettatevi, affrettatevi! Intrecciate in ghirlande le rose belle per cingerne le ore che passano.»

PRAECIPITATE MORAS, VOLVCRES CINGATIS VT HORAS

NECTITE FORMOSAS, MOLLIA SERTA, ROSAS.

Era l'antico ammonimento che nei secoli aveva incitato gli uomini ai piaceri della vita breve, aveva infiammato i baci su le bocche degli amanti e moltiplicato su le mense le coppe del vino. Era l'antica melodia voluttuosa [...] (pp. 108-112).

Gli altri versi incisi insistono su una visione dell'amore nella quale si intrecciano Voluttà e Morte ad indicare il gaudio degli amanti non disgiunto da sofferenza e patimento. Le rime dell'ultima fontana creano nella mente di Claudio una visione in cui l'amore viene immaginato sprofondato in alcove profonde dove gli amanti sono trascinati sull'onda della follia e dove la voluttà si trasforma in lussuria:

“Non forse nell'oscurità di un tal sentimento si accresce il delirio e si produce il terrore dei lussuriosi che negli specchi delle alcove profonde mirano le loro mutue carezze ripetute da figure che sono a lor somiglianza e che pur sembrano indefinitamente dissimili e remote in un silenzio soprannaturale? Avendo una confusa coscienza della straordinaria alienazione che avviene in loro, credono essi trovarne un simbolo illuminante in quelle immagini esterne e dall'analogia sono indotti a non più considerarle come parvenze visuali ma come forme di vita inesplicabili e infine come aspetti di morte vera quando i corpi esausti divengono immobili sul lenzuolo bianco e

---

<sup>31</sup> Violante è considerata la regina delle fontane; una di queste è legata ad un episodio tragico, ad un dramma incestuoso di passione e di morte, come quello che si ritroverà poi nella *Città morta*. La donna annegata si chiama proprio Pantea e, nelle sette fontane del giardino del Trigento, sembra che in ognuna canti “una Pantea, candida vittima di una passione scellerata e sublime”, p. 109.



il sudore si agghiaccia nelle reni e le pupille si contraggono sotto il peso delle palpebre..... «Qui la Voluttà e la Morte si mirarono congiunte; e i loro due volti facevano un volto solo»

SPECTARVNTNVPTAS HIC SE MORS ATQVE VOLVPTAS.

VNVS [FAMA FERAT], QVVM DVO, VVLTVS ERAT. (P. 113).

Queste rime sono incise nell'ultima fontana alla quale Violante è ancora più associata in quanto è proprio qui che ella vi inclina il suo volto. Le ultime immagini che Claudio ci dà di questa Vergine ribadiscono quanto detto finora e consegnano definitivamente a Violante lo scettro della *Voluptas*:

“Una sùbita vertigine di desiderio mi prese un giorno quando vidi una goccia di sangue su la mano di Violante ferita da uno spino a traverso i fiori nivei di una siepe [...] io provai una bramosia selvaggia di premere le mie labbra su quel sangue e di sentirne il sapore [...]. Chiusa nel suo tedio e nel suo disdegno, Violante m'appariva in un'attitudine enigmatica che poteva sembrar quasi ostile infondendomi una specie di malessere non dissimile a quello che danno i presentimenti funesti; poiché ella aveva dietro di sé per la mia immaginazione l'ombra della sua roccia fatidica e il mistero delle sue remote stanze pregne di profumi mortali” (p. 126; p. 137).

Con Anatolia il cerchio si chiude; ella è la Vergine che unisce gli opposti, il suo carattere principale è l'equilibrio, l'essere capace di armonizzare il sogno e la realtà, lo spirituale e il materiale. Potrebbe incarnare i valori di colei che nella triade delle Grazie della *Primavera* del Botticelli corrisponde a *Pulchritudo*, che nasce dalla *discordia concors* di *Castitas* e *Voluptas*.<sup>32</sup> Nel dipinto rappresenta la Grazia che mostra la propria bellezza con orgoglio giudizioso; i suoi capelli, trattiene da un velo, hanno un aspetto composto che testimonia il suo essere ben equilibrata: dalla parte di *Castitas* di cui tiene stretta una mano, mentre si congiunge a *Voluptas* con un gesto vivace del braccio alzato.

Anatolia, nel giardino del Trigento, è colei che sostiene i familiari, è la vestale della casa che si sacrifica come una martire per aiutare i suoi congiunti, per sostenere con forza virile la rovina della sua famiglia; suo fratello Oddo afferma che è quella che li fa vivere, è la loro anima.

Anatolia, nel Prologo, si presenta così:

“«Io soffro» dice Anatolia «d'una virtù che dentro di me si consuma inutilmente. La mia forza è l'ultimo sostegno d'una rovina solitaria, mentre potrebbe guidar sicura dalle scaturigini alla foce un fiume colmo di tutte le abbondanze della vita.

Il mio cuore è infaticabile. Tutti i dolori della terra non riescirebbero a stancare il suo palpito [...].

Ah perché dunque il destino mi costringe a quest'ufficio così angusto, a questa pena così lenta? [...]. Le mie mani sanno avvolgere la benda intorno alle piaghe e stapparla di su le palpebre oppresse”. (p. 28).

Anatolia è stata presentata a Claudio come la datrice di forza, la vergine benefica e possente, l'anima ricca e prodiga. La sua apparizione nel giardino è simbolica in quanto ella appare già come un sostegno per il fratello Antonello che tiene il braccio sotto il suo, incerto su la cadenza di quel passo sicuro. Tutto in lei ha i caratteri della virilità:

“E il suo gesto aveva una franchezza virile; e la sua mano nel contatto parve comunicarmi quasi direi un senso di forza generosa e di bontà efficace, parve d'improvviso infondere nel mio spirito una specie di confidenza fraterna.

Era una mano spoglia di anelli, non troppo bianca, né troppo allungata, ma robusta nella sua forma pura, atta a raccogliere e a sostenere” (p. 77).

Una pagina dopo viene definita come la “vera custode dell'abitazione oscura”, riprendendo qui la citazione dell'epigrafe di Leonardo posta ad apertura del Libro secondo: “Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure”, p. 61.

---

<sup>32</sup> Si veda l'interpretazione che della *Primavera* dà Edgar Wind in *Misteri pagani nel Rinascimento*, cit., pp. 145-150.

Nella mente di Claudio Anatolia gli appare “con quel suo benigno ed eroico sorriso di martire, rassegnata a spremere fino all’ultima stilla tutte le virtù del suo cuore per lenire mali immedicabili”, p. 137. E’ lei che sostiene la madre conducendola per il giardino mentre gli altri hanno quasi timore di questa figura di demente; è lei la “nutrice” paragonata ad Antigone che tiene per mano il vecchio padre cieco e ricopre di polvere il cadavere del fratello, p. 147.

La scelta di Claudio sembra arrestarsi su Anatolia, sulla Vergine che è “il simbolo vivente della sicurezza, la Vegliante e la Tutelare, fatta per custodire, per alimentare e per difendere sino alla morte quel ch’era commesso alla sua fede”, p. 158. E’ Anatolia l’eletta per creare quel Figlio metaforico, quell’Uno in cui dovrebbero trasmettersi tutte le ricchezze ideali della stirpe; è Anatolia che incarna indubbiamente la totalità delle esperienze con il suo essere capace di trasformare il sogno in realtà. *Pulchritudu* in fondo svolge la stessa funzione nel ciclo di *emanatio-conversio-remeatio*, secondo il principio neoplatonico di ritorno all’Uno dopo l’emanazione del Divino.<sup>33</sup>

Claudio invita Anatolia a salire fino alla cima del monte Corace ed ella accetta questa scalata allegorica che però non arriva al compimento: mentre salgono, la cima diventa sempre più lontana, simbolo irraggiungibile dell’Ideale di Cantelmo. Anatolia soffre per questa sua impossibilità, ma lei resta pur sempre la martire “disposta a consumarsi come un olocausto per nutrire la fiamma vacillante del suo focolare”, p. 179.

La scelta di Claudio Cantelmo dunque non si concretizza; ciò che emerge è l’impossibilità di rompere quel cerchio che rappresenta l’ultima armonia, raccolta dal personaggio, di un mito che sta diventando sempre più inattuale. Non a caso l’ultima visione delle tre Vergini non si ha sullo sfondo di un idillico giardino ma su un paesaggio di rocce, simbolo di una materia da forgiare, nella quale sono racchiusi “frammenti d’una scrittura sconosciuta, incomprensibili enigmi della Vita e della Morte”, p. 185. Quest’ultima pagina del romanzo è come un testamento da parte dello scrittore che sembra lasciare ai posteri le opere finora composte per annunciare tacitamente una nuova strada letteraria nella quale diversa sarà la missione dell’artista.

Nel corso del romanzo il protagonista non ha fatto altro che penetrare all’interno delle diverse modalità dell’anima e della bellezza, per vedere in realtà se è possibile far rivivere il mito antico in un’epoca in cui si è venuta a creare una profonda frattura tra classicismo ed età moderna ed in cui si è rotta quell’armoniosa unità attraverso la quale si esprimevano le tre modalità. Il mito antico, filtrato dalla cultura rinascimentale, è inattuabile in un’epoca in cui gli spiriti nobili sono sopraffatti dalla “folla”, dalla moltitudine, rompendo quelle gerarchie che per secoli hanno garantito le distinzioni di classe. D’altronde il romanzo inizia proprio all’insegna di questa visione che, da più parti, ha attirato critiche e prese di posizione abbastanza dure. Non c’è dubbio che la lettura di certe affermazioni lascia abbastanza perplessi:

“Il mondo è la rappresentazione della sensibilità e del pensiero di pochi uomini superiori [...]. 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” (p. 31).

Ma siamo agli inizi del secolo, in un momento di transizione caratterizzato da forti cambiamenti, un momento in cui cominciano ad affacciarsi dei concetti che per noi oggi sono scontati, insopprimibili ma che all’epoca rappresentavano delle novità di un certo rilievo; D’Annunzio, con queste affermazioni, esprime senza dubbio la posizione e il pensiero di uno scrittore che di lì a poco diventerà non solo soggetto ma anche vate nella scena politica della nazione. Se però ritorniamo al romanzo, a quanto detto precedentemente a proposito del mito antico, potremmo essere indotti anche a dare interpretazioni diverse inerenti esclusivamente

<sup>33</sup> L’interpretazione di E. Wind è sicuramente molto più complessa in quanto, oltre ad individuare questo principio nella danza delle Grazie, lo estende a tutto il dipinto nel quale la *emanatio* si riscontrerebbe nelle figure di Zefiro e Flora, la *conversio* nel movimento delle Grazie e infine la *remeatio* in Mercurio. Tutto questo a rappresentare le fasi di un unico processo ricorrente: ciò che discende sulla terra come soffio di passione, ritorna al cielo nello spirito della contemplazione.

l'aspetto artistico e riscontrare magari delle reminiscenze letterarie proprio in quelle affermazioni che possono fare un certo effetto. Si pensi alla *Repubblica* di Platone, allo Stato ideale suddiviso in tre classi che poi in realtà corrispondono alle tre parti dell'anima individuale. Ciò che è importante è la funzione di ciascuna classe: alla classe dei sapienti o filosofi spetta la suprema direzione dello Stato; a quella dei guerrieri spetta la difesa sotto la guida illuminata dei sapienti mentre alla classe inferiore tocca la produzione della ricchezza nella misura che la saggezza stabilisce. Il dovere di quest'ultima classe è quello di obbedire, è la soggezione assoluta alle classi superiori. Una suddivisione che rispecchia la tripartizione dell'anima, con la ragione quale elemento superiore, l'anima irascibile di aiuto alla ragione e l'anima concupiscibile che è ostile alla ragione e le cui passioni devono essere assoggettate alla sapienza. Dunque, la suddivisione in tre classi è un fatto insopprimibile, in quanto deriva dalla natura innata dell'animo umano. D'Annunzio, durante la stesura delle *Vergini*, ha pensato a Platone, forse ha riletto davvero alcuni dialoghi, come comunica in una lettera a Hérèlle: "Quest'opera è faticosissima [...]. In questi giorni ho dovuto rileggere e meditare quattro o cinque dialoghi di Platone, e il Convito di Xenophonte".<sup>34</sup>

Restando all'interno del circuito letterario, attraverso le tre forme delle Vergini, si potrebbe vedere anche un tentativo di unitarietà della forma artistica, un discorso che investe solo i valori dell'arte e in cui il figlio metaforico da generare non è altro che l'opera d'arte:

"Tali io le conobbi nel tedio dei giorni comuni o sono esse le creature del mio desiderio e della mia perplessità?

Tali io le conobbi nel tedio dei giorni comuni ed esse sono le creature del mio desiderio e della mia perplessità.

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". (p. 23).

Un esplicito riferimento al mito delle tre Parche, delle Moire, delle figlie della Notte che filano i giorni dei mortali; la vita dunque affonda le sue radici in mitiche lontananze che si riflettono sul presente con analogie misteriose. Si tratta di un mito che accompagna il protagonista attraverso la sua esperienza, intrecciato con altre suggestioni mitiche che sottolineano la forza creativa del personaggio:

"Così talvolta io mi credeva di vivere in un mito formato da me medesimo a simiglianza di quelli che produsse la giovinezza dell'anima umana sotto i cieli dell'Ellade [...]. Come le Càriti, come le Górgoni e come le Moire, tre erano le vergini che m'accompagnavano per mezzo a quella primavera misteriosa. E io amavo immaginar me medesimo simile a quel giovine, raffigurato sul vaso di Ruvo, cui adduce sul limitare d'un mirteto un Genio aligero. Sopra il suo capo è scritto il nome di Felicità; e tre vergini lo circondano; l'una recante nelle sue mani un piatto carico di frutti, e l'altra tutt'avvolta in un manto costellato, e la terza col filo di Lachesi tra le dita agili". (pp. 127-128).

La Vergine con il piatto carico di frutti simboleggia la forza creatrice dell'uomo integro che, con la sua fiamma, incide sulla realtà. Una futura anticipazione del *Fuoco*, in cui la vitalità e la potenza di Stellio Effrena sono simboleggiati dal melograno.

Si configura sempre più la diversità di Cantelmo rispetto ai personaggi dei *Romanzi della Rosa*: Claudio, grazie alla sua integrità, è colui che non trasforma il paesaggio riversandovi le sue perplessità, ma ne cattura i vari segnali trasformandoli in creazione artistica:

"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 [...].

Tuttavia, se lo spettacolo di quel deserto vorace è un sinistro ammonimento per un popolo vano, è per il solitario l'inspiratore delle più sfrenate ebrezze che possano trascinare un'anima. Fuma dalle fenditure di quel

---

<sup>34</sup> Lettera di D'Annunzio a Hérèlle del 19 gennaio 1895, riportata da Pietro Gibellini: *Per l'autografo delle Vergini delle Rocce*, Brescia, Istituto di cultura Giovanni Folonari, p. 7.

suolo un vapor febrile che opera sul sangue di certi uomini come un filtro, producendo una specie di demenza eroica dissimile ad ogni altra” (p. 38).

Distanza quindi dai precedenti romanzi e avvicinamento al *Fuoco* dove la visione di Venezia, città morta come Linturno, suscita forti emozioni.

Il giardino chiuso dove Cantelmo entra, oltre a rappresentare il giardino della conoscenza, è soprattutto il giardino dell’arte che lo tenta con i suoi miti infiniti, antichi e moderni, classici e rinascimentali, con le sue simbologie, affinché il personaggio arrivi, anche se per un’ultima volta, a raccogliere l’ultima armonia di un’arte classica tramontata per sempre. Le tre Vergini, a differenza del mito classico elaborato da Foscolo, non usciranno dal giardino per andare nel mondo a incivilire gli uomini, ma resteranno nel loro cerchio, per sempre relegate in un’arte classica perfetta, immortalata da stupendi dipinti rinascimentali. Topoi classici non mancano di certo nel romanzo, soprattutto dal punto di vista floreale: Claudio, nel grande claustro fiorito di giunchiglie e di violette, farà di nuovo zampillare l’acqua dalla fontana. Nel Primo Inno delle *Grazie* di Foscolo è sottolineata la simbologia floreale :

“Tosto che l’orme della diva, e il riso  
Delle vergini sue fer di Citera  
Sacro il lito, un’ignota violetta  
Spuntò a’ piè de’ cipressi, e d’improvviso  
Molte purpuree rose amabilmente  
Si conversero in candide. Fu quindi  
Religione di libar col latte  
Cinto di bianche rose e cantar gl’inni  
Sotto i cipressi, ed offerire a l’ara  
Il bel fioretto messaggier d’aprile”.<sup>35</sup>

Le violette annunciano la primavera, una stagione che, nelle *Vergini delle Rocce*, ha un significato simbolico pregnante che non può non ricollegarsi con le iconografie allegoriche della tradizione letteraria. Claudio arriva a Rebusa nel mese di febbraio quando il luogo comincia ad avere i primi fiori; è una primavera precoce, non avvertita però dai fratelli delle Vergini:

“Essi mi avevano mostrato il loro male, mi avevano rivelata la loro pena, mi avevano parlato del triste carcere ond’erano esciti e dov’erano per rientrare; ed ecco, su la via aperta, io li invitavo a riconoscere e a festeggiare la primavera: la primavera ch’essi avevano dimenticata” (p. 65).

Sarà Claudio ad infondere nei loro animi il sentimento della gioia del dono primaverile, simboleggiato dai fiori di mandorlo che i fratelli porteranno alla loro villa patrizia. La primavera, con la sua valenza di stagione augurale, incide sul sogno di Claudio e trasforma i suoi contorni in una favola nella quale un eroe a cavallo sta per raggiungere le “belle addormentate nel bosco”, le “prigioniere del giardino chiuso”, p. 71. La gioia primaverile è associata però a visioni malinconiche, a dimostrazione dell’impossibilità delle Vergini di perpetuare, con la loro grazia, una tradizione idillica di cui la primavera rappresenta il momento simbolico dell’eterna rinascita. Anche la descrizione di questa stagione si allontana dai canoni tradizionali e, direi anche dai romanzi precedenti dello scrittore, in quanto il paesaggio primaverile acquista caratteri nuovi:

“Pur nondimeno il più mite dei tepori primaverili si raccoglieva nell’austera chiostra: le fioriture argentee dei mandorli coronavano i poggi come le schiume coronano le onde; ai raggi obliqui i declivii qua e là prendevano l’apparenza morbida di un velluto disteso; i culmini delle rocce si convertivano in un oro quasi roseo, sul cielo che delicatamente inverdiva. L’influsso della stagione e la magia dell’ora potevano dunque addolcire il duro genio dei luoghi, velare di grazie quella fierezza, temperare quella violenza” (pp. 68-69).

---

<sup>35</sup> U. Foscolo, *Le Grazie*, a cura di Mario Scotti, Firenze, Le Monnier 1987, p. 51, vv. 80-89.

Non è la visione di un idillico giardino, ma di un paesaggio che racchiude forze nascoste; ciò che affascina ora lo scrittore non sono più giardini fioriti e parchi verdi, ma paesaggi rocciosi custodi della violenza degli elementi naturali, simboli di una materia, soprattutto artistica, che dovrà essere domata.

*Le Vergini delle Rocce* indicano indubbiamente un mutamento di rotta di D'Annunzio verso il teatro. Claudio è un personaggio completamente nuovo rispetto ai precedenti, anche nel dimostrare un ruolo diverso dell'intellettuale: è finito il tempo della filosofia di Platone, l'intellettuale non è più colui che si consuma nell'hortus ma colui che deve, con la sua opera, incidere sulla realtà.<sup>36</sup> La parola deve essere atto, deve essere una forza capace di segnare come l'azione, deve comunicare miti alla folla; una tecnica narrativa che si realizzerà pienamente nel *Fuoco*. Qual'è dunque diventato il compito dei poeti?

“Difendete la Bellezza! E' questo il vostro unico officio. Difendete il sogno che è in voi! [...]. Fate che i vostri sarcasmi abbiano tal virtù corrosiva che giungano sino alla midolla e la distruggano. Le vostra risa frenetiche salgano fino al cielo, quando udite gli stallieri della Gran Bestia vociferare nell'assemblea. [...] Difendete il Pensiero che essi minacciano, la Bellezza ch'essi oltraggiano! Verrà un giorno in cui essi tenteranno di ardere i libri, di spezzare le statue, di lacerare le tele. Difendete l'antica liberale opera dei vostri maestri e quella futura dei vostri discepoli, contro la rabbia degli schiavi ubriachi. Non disperate, essendo pochi. Voi possedete la suprema scienza e la suprema forza del mondo: il Verbo”, (pp. 45-46).

L'arte deve diventare azione e il Verbo deve assumere una funzione persuasiva; la scrittura non deve essere più tabernacolo ma incitamento all'azione. Sarà Stelio Effrena che incarna alla perfezione questo ideale, con la sua capacità di agire sulla Folla, attraverso la parola, rendendo tangibile la sua Idea. Nel mondo moderno c'è bisogno di un'arte nuova che sappia tradurre e incidere la realtà: non l'arte classica che tende a coltivare il culto della Bellezza, ma un'arte volta verso l'azione. E' proprio questa, a mio parere, la svolta che D'Annunzio, con *Le Vergini delle Rocce*, imprime alla sua produzione artistica.

Le tre sorelle stanno aspettando lo Sposo che in realtà le deluderà in quanto, come figlie delle antiche sorelle classiche, non potranno dargli quell'erede, quel parto artistico, che Cantelmo vuole per perpetuare non il mito classico ma il nuovo messaggio pratico.

---

<sup>36</sup>Si veda lo scritto di D'Annunzio *La parola di Farsaglia*, composto nel 1895 che costituisce un appello a “raccolgere un vivo fascio di energie militanti le quali valgano a salvare qualche cosa bella e ideale dalla torbida onda di volgarità che ricopre ormai tutta la terra privilegiata dove Leonardo creò le sue donne imperiose e Michelangelo i suoi eroi indomabili”. Si tratta di una esaltazione aristocratica della Bellezza, commista ad un'ideologia elitaria e superomistica, contro quella che viene definita “orda di Barbari” che travolge “tutti i simulacri della Bellezza”. Gli uomini d'intelletto devono abbandonare il loro sogno solitario all'ombra del lauro o del mirto per sostenere “militarmente” la causa dello Spirito contro i Barbari.

## § 2.2 *Il Fuoco: citazioni e allegorie rinascimentali*

E' indubbiamente il romanzo in cui ricorrono più frequentemente citazioni e personaggi di un periodo, quello rinascimentale, che ha dato alla cultura italiana i maggiori capolavori in campo artistico. E' la città di Venezia che offre allo scrittore la possibilità e la materia di poter inserire all'interno dell'intreccio romanzesco un discorso, *L'allegoria dell'autunno*, funzionale alle caratteristiche di un nuovo personaggio che deve operare nel segno del fuoco per plasmare la materia scrittoria alle esigenze di un nuovo genere, quello teatrale, e all'insegna di un simbolo propiziatorio come il melograno che richiama la fiamma, legato al mito di Persefone e alla sua discesa agli Inferi.<sup>37</sup> Ancora una volta lo scrittore ricorre a dei miti per simboleggiare le caratteristiche di un personaggio che ora più che mai si pone con obiettivi precisi, assumendo come segno emblematico il frutto del melograno e intrecciando un mito antico a richiami rinascimentali nella figura di quello che è sempre considerato come il Maestro, vale a dire Leonardo:

“L'idea della mia persona è legata indissolubilmente al frutto che io ho eletto per emblema e che ho sovraccaricato di significazioni ideali [...] i miei discepoli mi onoreranno sotto la specie del melagrano [...]. “Natura così mi dispone” fu l'epigrafe leonardesca che io posi sul frontespizio del mio primo libro. Ebbene, il melagrano fiorendo e fruttificando mi ripete di continuo quella semplice parola”, (pp. 54-55).

Il genio di Leonardo continua ad avere un posto rilevante nei progetti del nuovo protagonista, come colui che consiglia ai propri discepoli di guardare “nelle macchie dei muri, nella cenere del fuoco, nei nuvoli, nei fanghi e in altri simili luoghi per trovarvi “invenzioni mirabilissime” e “infinite cose”, p. 56.<sup>38</sup> Questo a significare che tutto è materia d'arte, anche dalla volgarità più cruda può nascere sempre la “propria favola bella”, p. 56. Lo scrittore parla di “turbini confuso della vita” al quale bisogna guardare proprio con quello spirito fantastico che Leonardo consigliava ai suoi discepoli.

Il Vinci resta pur sempre il “maestro incomparabile”, colui che ha saputo fissare lo sguardo nelle profondità della vita scoprendovi delle verità eterne. Stelio Effrena, per spiegare il meccanismo mentale che porta dall'idea in germe alla sua espressione, ricorre ancora a questo modello:

“All'ora l'idea non era giunta a quel grado d'intensità che è necessario per entrare nella vita dell'arte [...]. Ma, poiché nello spirito attivo come nel terreno fertile non si perde alcun seme, essa ora mi risorge nel momento

---

<sup>37</sup> E' Fosca a rievocare le parole che Ade rivolge a Persefone nel dramma sacro mentre questa gusta la melagrana fatale.

<sup>38</sup> Spesso, a margine di riflessioni di carattere scientifico o tecnico, Leonardo scriveva delle brevi favole o delle sentenze da lui stesso inventate che si concludono generalmente con una morale. Quelle “infinite cose” che D'Annunzio cita a proposito dell'incitamento di Leonardo verso i discepoli, si riferiscono probabilmente ad una citazione dello stesso Leonardo all'interno di una favola dove, spiegando l'invenzione del fuoco e la nascita della scintilla dalla pietra focaia, a questa, che si lamenta di essere battuta, l'acciarolo dice. “Se starai paziente, vedrai che meraviglioso frutto uscirà da te. Alle quale parole la pietra, datasi pace, con pazienza stette al martire, e vide da sé nascere il meraviglioso foco il quale, colla sua virtù, operava infinite cose”. (*La pietra focaia e l'acciarino*, Favola XXXII, Atl. 257 R. b).

La morale di questa favola ben si adatta al contenuto del *Fuoco*: Leonardo si rivolge a quelli che, all'inizio dell'opera, sono perplessi e li incita ad applicarsi con pazienza per vedere in seguito i risultati del loro impegno. La Favola infatti è “detta per quelli i quali si spaventano delli studi e dopo che si dispongono a poter comandare se medesimi, e a dare con pazienza opera continua ad essi studi, da quelli si vede risultare cose di meravigliosa dimostrazione”, ibidem. Questo insegnamento di Leonardo vale anche per Stelio che, solo con il dominio di sé e con la pazienza, potrà plasmare con il fuoco la materia e accendere così scintille di pensiero.

Al Vittoriale, sopra un leggio nello *Scrittoio del Monco*, è posta un'edizione del *Trattato della Pittura* di Leonardo, con vari segni di lettura da parte di D'Annunzio. Si tratta di un'edizione condotta sul Codice Vaticano urbinato 1270, Roma, Coop. M.DCCC:XC, tirata in soli otto esemplari e con una scritta che attesta che il volume è stato donato a F. P. Michetti dalla ditta editrice il 28 ottobre 1894. I segni di D'Annunzio, con matita rossa, riguardano soprattutto la parte seconda dove ricorre il precetto di saper guardare “ne' nuvoli e muri macchie” che sono occasione di belle invenzioni, p. 75.

opportuno a chiedere con una specie d'urgenza la sua espressione. Quali fati misteriosi e giusti governano il mondo mentale! Era necessario che io rispettassi quel primo germe per sentirlo oggi espandere in me la sua virtù moltiplicata. Quel Vinci, che ha fitto il suo sguardo in ogni cosa profonda, ha voluto certo significare tal verità con quella sua favola del grano di miglio che dice alla formica: "Se mi fai tanto piacere di lasciarmi fruire il mio desiderio del nascere, *io ti renderò cento me medesimi*". Ammirate qual tocco di grazia in quelle dita che spezzavano il ferro! Ah, egli è pur sempre il maestro incomparabile", (p. 61).

Leonardo è il "maestro incomparabile" che ha accompagnato fino a questo momento Stelio Effrena, come prima aveva fatto con Claudio Cantelmo; ora è giunto il momento di abbandonarsi ad un'altra suggestione letteraria che coprirà gran parte del romanzo, vale a dire i pittori veneziani, coloro che vengono definiti "portatori del fuoco" i quali, operando in una città "morta" come Venezia, hanno saputo cogliere e rappresentare momenti di vita intensa. E' quanto si propone Stelio prendendo ispirazione proprio da loro: plasmare una materia apparentemente inerte per poter costruire qualcosa che incida sulla realtà; forgiare, con il "fuoco" delle idee, delle forme artistiche che racchiudano l'intensità dalla quale sono scaturite. Di questo lo scrittore è ben consapevole, come dimostra in un appunto delle *Faville*:

"Ho lavorato quasi tutta la notte al mio romanzo veneziano. Se questo ardore mi dura, fra tre settimane l'avrò compiuto. Verso le quattro il camino s'è spento, ma non ho sentito l'aria raffreddarsi intorno alla mia illusione.

Veramente mi pareva di respirare nella fornace, coi vetrai di Murano, e di non avere in mano la mia penna ma un ferro da soffio con in cima il vetro fuso, e di non essere rischiarato dal mio quieto olio d'oliva ma dalla vampa della grande ara incandescente. Mi bisognava, per creare il calice, convertir la parola in quella piccola pera di pasta rossa dal garzone aggiunta di tratto in tratto alla forma che nasce sotto i tocchi dell'ordegno. Mi bisognava avere le mani pieghevoli prudenti e bruciacciate di quel buon Seguso, i suoi gesti agili e leggeri come «i gesti d'una danza silenziosa». Ecco infine, sul foglio di carta, il vetro che si tempera a poco a poco, quasi colorato d'un colore mattutino dal mio spirito come da un'alba più profonda di quella vera".<sup>39</sup>

Il *Fuoco* è il romanzo che, rispetto ai precedenti, si pone con una novità assoluta: lavorando sulle allegorie, lo scrittore apre la strada ad un nuovo dibattito che investe valori che vanno oltre la pagina scritta per abbracciare una tematica, quella del teatro, che da questo momento in poi diventerà interesse costante dell'autore. Le due allegorie principali, ad apertura e a chiusura del romanzo, hanno a che vedere proprio con questa tematica, con l'interrogativo che l'autore si pone sui rapporti tra la parola scritta e quella orale, tra la scrittura e l'espressione che punta alla persuasione: per il teatro è importante l'opera del poeta o soprattutto l'abilità creativa dell'attore? E' a questo proposito che entra in gioco il ruolo di Foscarina la quale ha una doppia funzione che va al di là di un semplice contenuto biografico: come termine di confronto e come tramite per le future opere teatrali. Come termine di confronto in quanto la sua maturità fa risaltare, per contrasto, la vitalità giovanile di Stelio, la sua tenacia nel portare a compimento il suo proposito; come tramite per le opere, in quanto Stelio vede in lei l'unica possibile interprete, l'attrice matura che incarna le mitiche figure tragiche:

"La fedeltà eroica di Antigone, il furore fatidico di Cassandra, la divorante febbre di Fedra, la ferocia di Medea, il sacrificio d'Ifigenia, Mirra dinanzi al padre, Polissena e Alceste dinanzi alla morte, Cleopatra volubile come il vento e la vampa sul mondo, Lady Macbeth veggente carnefice dalle piccole mani, e i grandi gigli imperiali di rugiade e di lacrime, Imogene, Giulietta, Miranda, e Rosalinda e Jessica e Perdita, le più dolci anime e le più terribili e le più magnifiche erano in lei, abitavano il suo corpo, balenavano per le sue pupille, respiravano per la sua bocca che sapeva il miele e il veleno, la coppa gemmata e la tazza di scorza", (p. 122).

Perdita è la "donna dionisiaca", la divulgatrice della grande poesia, quella che deve portare ai popoli il messaggio poetico.

Non mi voglio dilungare oltre, verso una tematica inerente i rapporti di D'Annunzio con il teatro, con Wagner, con la concezione del dramma come scena rituale e cerimoniale, argomenti che sono stati trattati da me altrove. Mi interessava introdurre questo discorso per riallacciarmi all'argomento principale del presente lavoro, vale a dire le due allegorie che

<sup>39</sup> G. D'Annunzio, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in *Le faville del maglio*, cit., Tomo II, pp. 3-4. Un appunto di gennaio del 1900, da Settignano di Desiderio.

hanno per oggetto modelli rinascimentali: *L'Allegoria dell'autunno*, con la pittura veneziana, e quella posta alla fine del romanzo rappresentata dall'incisione di Dürer *Melancholia*. Allegorie che hanno a che vedere sicuramente con la doppia funzione che Foscarina riveste nell'economia del racconto: un confronto con la vitalità di Stelio, con la sua capacità di tradurre le idee in azione finalizzata alla persuasione, ed è quanto accade durante il suo discorso; e un tramite per le future opere teatrali che ella dovrà interpretare, compiendo il sacrificio di sé, pronta a fare ciò che è "più che l'amore" ma, allo stesso tempo, straziata dalla maledizione del corpo, dibattuta tra la volontà di sacrificio e quella di ribellarsi. Non a caso l'incisione di Dürer si trova proprio nella sua stanza, simboleggiante un angelo meditativo che, circondato dagli strumenti di lavoro, non ha iniziato ancora l'opera e tutto questo all'insegna di una profonda malinconia, anche se carica di segnali positivi.

Accanto a queste due allegorie centrali, ci sono molte altre che percorrono le pagine del romanzo dove le citazioni e i nomi dei personaggi si collegano per la maggior parte al Rinascimento e dove le vicende sembrano ambientate proprio in questo periodo, in quest'epoca di fasti regali che il protagonista accarezza amorevolmente compiacendosi per alcuni giorni "nel convivere con lo spirito d'un patrizio veneto del secolo XVI, ornato di tutte lettere come il cardinal Bembo", p. 60.

### ***D'Annunzio e la critica d'arte***

Il discorso *L'Allegoria dell'autunno*, al di là della sua funzionalità all'interno del romanzo, è anche un esempio di come D'Annunzio si poneva di fronte alla critica d'arte, analizzando le opere in maniera molto soggettiva che lascia spesso a desiderare.

Risale agli anni del primo soggiorno romano l'attività di D'Annunzio come critico d'arte, se così si può chiamare, con articoli su vari giornali nei quali già si nota quell'ambiguità, quell'alternanza tra ossequi veristici e trasalimenti soggettivi. Giudizi negativi nei confronti della sua critica provengono da varie parti; Bernard Berenson, critico d'arte e grande studioso del Rinascimento italiano, nel suo diario scriveva:

"Sarebbe stato inutile per me parlargli del mio lavoro, perché gli mancava qualunque senso di qualità per le arti visive. Pur essendo un così raffinato deliberatore di parole, il suo gusto in materia d'arte e di arredamento era pessimo".<sup>40</sup>

Una cosa certa è la progressiva avversione di D'Annunzio nei confronti del realismo, grazie soprattutto a suggestioni straniere quali il preraffaellismo. Intorno agli anni '80 D'Annunzio frequenta un gruppo di amici, più precisamente un circolo di artisti la cui guida spirituale è Angelo Conti, che nel *Fuoco* veste i panni di Daniele Glauro, il "dottore mistico". Questi artisti, tra i quali figurano Adolfo de Bosis, Diego Angeli, Cellini, Sartorio, Coleman, si muovono su una linea di rottura con la tradizione del realismo allora imperante e guardano alla pittura preraffaelita, a Dante Gabriele Rossetti sostenitore dell'arte per l'arte, come un possibile modello innovativo che influirà sulla costituzione della società artistica «In arte libertas». D'Annunzio è a stretto contatto con questo nuovo clima culturale dei circoli romani che hanno come carattere prevalente la tendenza ad un accentuato estetismo concretizzata poi con la fondazione del «Convito», il giornale artistico con una tendenza politica affiancata a quella di un recupero rinascimentale dell'arte nel quale Michelangelo ha sicuramente un posto di privilegio. D'Annunzio più o meno condivide le scelte di questi artisti ma più che altro si

<sup>40</sup> Cfr. Stefano Fugazza, *D'Annunzio e la pittura*, in *G. D'Annunzio e la promozione delle Arti*, a cura di Rossana Bossaglia e M. Quesada, Catalogo Mostra Gardone Riviera 1988, Milano-Roma 1988, pp. 51-54. Bernard Berenson scelse Settignano come sua residenza, dove abitava nella villa "I Tatti", non lontana dalla Capponcina di D'Annunzio. Fu tra i soci della Società «Leonardo da Vinci» fondata a Firenze nel 1902, con sede a Palazzo Corsi. D'Annunzio fu nominato socio onorario di questa società e "dalla Capponcina scendeva qualche volta a frequentare la bella sede della società nuova"; cfr. Laura Orvieto, *Storia di Angiolo e Laura*, a cura di Caterina del Vivo, Fondazione Carlo Marchi, Quaderni 11, Firenze, Olschki 2001, p. 90.



impadronisce di molte suggestioni che scaturiscono da questo clima per alimentare i suoi testi letterari.

Con i suoi articoli, D'Annunzio entra nel merito della critica d'arte recensendo vari scritti su questo argomento. Vorrei soffermarmi soprattutto su tre recensioni, sia perché riguardano due persone particolarmente vicine a D'Annunzio, quali Francesco Paolo Michetti e Angelo Conti, sia perché vi si possono rilevare spunti interessanti al fine del presente lavoro.

Nel 1883 uscì, sul «Fanfulla della Domenica», una recensione di D'Annunzio al dipinto *Il Voto* dell'amico Michetti, in cui il soggetto rappresenta l'interno di una chiesa dove dei pellegrini strisciano verso il simulacro di un santo. D'Annunzio esprime tutti i suoi elogi per l'opera dell'amico affermando che finalmente l'artista è giunto alla sua purificazione abbandonando ogni decoro, sacrificando passioni e desideri per il culto della grande Arte pura. Per quanto riguarda i soggetti del quadro, significativa è questa affermazione:

“La sola figura muliebre che guardi l'amplesso con occhi profondi di fede e di passione è quella sollevata fra la gente, avvolta il capo in un fazzoletto nero. Fa pensare al quattrocento; pare come una risurrezione di arte antica. E' di una purità e di una semplicità soave; una tristezza indefinibile le anima il viso, e quella nota nera nell'armonia del quadro vibra umanamente”<sup>41</sup>

Sotto il pennello del Michetti rifiorisce “l'antica arte religiosa”, l'arte del '400, e rifiorisce come sentimento in quanto quella figura di donna “non è presa dal vero, non poteva esser presa dal vero. Perché l'artista non poteva chiedere ad un modello quell'ardore di fede. Egli dunque ha dovuto *sentirla*”<sup>42</sup> D'Annunzio vede dunque nel Rinascimento il modello per l'amico Michetti e, nei precursori di questo periodo, coloro che gli hanno offerto il metodo, come afferma nel «Convito» nel 1896, quando recensisce l'altra sua opera, *La figlia di Iorio*:

“Egli è giunto a *continuare* l'opera della natura: a esprimere con più energia e con più lucidità quel ch'ella esprime in confuso. Ora, pur riallacciandosi per istinto nel metodo agli ammirabili precursori del Rinascimento, egli non ha seguito l'esempio di alcun maestro, non ha accettato mai nulla da alcuno”<sup>43</sup>

D'Annunzio accomuna il Michetti ai puri artefici, ai Greci, che vedevano l'oggetto dell'arte sempre all'aperto, al cospetto della natura; il suo spirito vergine è come se ringiovanisse tutto ciò che contempla. In lui D'Annunzio vede quel candore infantile di cui parla Lord Bacon, quel sovrano candore “senza il quale non s'entra nel regno della verità più agevolmente che nel regno dei cieli”<sup>44</sup>

La recensione non risparmia elogi per l'amico pittore, per colui che dipinse i ritratti del re e della regina d'Italia “comparabili certo nella bellezza al Francesco I di Tiziano, al Giulio II di Raffaele, all'Almirante Pareja del Velázquez, al William Waram di Hans Holbein”. Affermazioni un po' troppo esagerate forse, ma degne per colui che D'Annunzio considera un figlio di Leonardo per la ricerca psicologica, specialmente nell'esprimere con così terribile acume la diversità del riso e dell'ironia sui volti degli uomini seduti per terra che osservano il passaggio della fanciulla.<sup>45</sup>

La recensione di D'Annunzio allo studio critico di Angelo Conti su Giorgione, apparsa sul «Convito» nel 1895, confluì poi come prefazione al libro del Conti *La Beata Riva*, in parte modificata nella stesura e con l'aggiunta di un paragrafo finale. In questo modo D'Annunzio intendeva rendere ancora più esplicito l'intenso rapporto di collaborazione intellettuale che lo legava all'amico, soprattutto per quanto riguardava le tematiche affrontate nel *Fuoco* che uscì lo stesso anno e nel quale il Conti, il “dottore mistico”, riveste particolare importanza nello scambio di battute con Stelio intorno a temi comuni alle due opere.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 47. “L'artista che continua e non imita la natura”: un concetto che viene ribadito più volte da D'Annunzio; si veda anche la dedica, sempre all'amico Michetti, che precede *Il Trionfo della Morte*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ivi*, pp. 50-52.

All'inizio D'Annunzio condivide molte affermazioni del Conti, una delle quali è quella di mettere sullo stesso livello critico e artista, come due personalità che collaborano insieme. Il critico non è altro che la coscienza dell'artista, quest'ultimo pone il simbolo e il critico lo svela; entrambi vogliono la stessa cosa, cioè rispondere a ciò che gli uomini chiedono con desiderio instancabile. Ciò che viene ripudiato è il metodo biografico in quanto l'opera d'arte deve essere considerata in sé, fuori del tempo. Lo stile dell'artista non deve portare l'impronta del carattere dei tempi in quanto è una nota universale eterna "identico e nella Grecia e nel Quattrocento; cosicché "l'apoteosi di una vergine, figurata dal Pisanello nel rovescio d'una sua medaglia mantovana, possa sembrare un puro sogno dell'arte ellenica".<sup>46</sup>

Il soggetto che Conti ha scelto, vale a dire Giorgione, per D'Annunzio è colui che, soprattutto per il mistero che circonda la sua biografia, fornisce motivo di belle meditazioni platoniche. A proposito della biografia di questo artista rinascimentale, viene citata una breve epistola d'Isabella d'Este da Mantova datata XXV oct. MDX che "ha fornito ad Alessandro Luzio il modo di accertare l'anno e il mese della morte di Giorgione contro l'errore del Vasari".<sup>47</sup> Isabella d'Este è uno, tra i tanti personaggi rinascimentali citati nelle opere da D'Annunzio, che lo ha particolarmente affascinato, come dimostrano le tante annotazioni sparse e la forte suggestione letteraria determinante nel *Forse che si forse che no* dove la protagonista, in un delirio crescente, finirà per confondere la propria identità con quella di questa principessa del Cinquecento. Nella Prefazione alla *Beata Riva* è definita come "quella luminosa principessa in cui la passione della bellezza era così ardente che dovunque la fama le indicasse la presenza d'un'opera singolare ella inviava messaggi per averla".<sup>48</sup>

D'Annunzio si sofferma particolarmente su un capitolo in cui il Conti commenta l'affermazione di Walter Pater "All art constantly aspires towards the condition of music, tutte le arti aspirano costantemente a raggiungere la condizione di musica". D'Annunzio definisce questo critico come uno "stilista delicato e ricco, ancora ignoto in Italia fino a oggi".<sup>49</sup>

D'Annunzio cita testualmente lo scritto del Conti, soprattutto quando si sofferma nel rilevare che "nel quattrocento la Grecia ritorna"; questo perché lo stile, creato dai Greci, ha la sua nota eterna, come dimostra perfettamente l'arte del '400. Il libro di Conti, più che uno studio su Giorgione, risulta essere "un primo saggio di dottrina estetica che s'appoggia su gli esemplari greci e su le più intense manifestazioni del Quattrocento italiano e del Rinascimento".<sup>50</sup>

D'Annunzio termina ricollegandosi al discorso iniziale inerente il compito del critico che si confonde con quello dell'artista in quanto anche il suo stile deve avere valore d'arte; un libro di critica deve essere anche un buon libro di prosa. Questo concetto lo dimostra chiaramente il Conti che "sa inginocchiarsi con grazia davanti alla Bellezza e *quivi*, per usare il modo del suo Platone, e *quivi generar bei pensieri*".<sup>51</sup>

D'Annunzio quindi, con la sua critica d'arte, ci guida a penetrare quegli stessi concetti che si ritrovano nelle sue opere e ci invita forse ad abbandonare la troppo frequente tendenza realistica e biografica per un'infinità di interpretazioni, all'interno di una trama di infiniti rimandi che non escono al di fuori del circuito artistico.

### ***L'Allegoria dell'Autunno***

<sup>46</sup> G. D'Annunzio, *Dell'arte, della critica e del fervore*, cit., pp. VI-X. Per quanto riguarda la medaglia di Pisanello, è la stessa citata anche nel *Fuoco*, con la raffigurazione di Cecilia Gonzaga.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. XI.

<sup>48</sup> G. D'Annunzio, *Dell'arte, della critica e del fervore*, cit., p. XI.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. XIX. Per quanto riguarda l'influsso di Walter Pater sull'opera di D'Annunzio, molto è stato scritto da Maria Teresa Marabini Moevs in *G. D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, L. U. Japadre 1976, pp. 43-75. Nella Biblioteca della Casa, al Vittoriale, esiste una copia de *La Renaissance par Walter Pater*, traduction française par F. Roger-Cornaz, Payot, Paris 1917, recante molti segni di lettura di mano del poeta. Negli anni del Vittoriale D'Annunzio usava riprendere, segnare ed annotare testi che avevano avuto una funzione fondamentale nella formazione del suo orizzonte artistico. Di conseguenza i segni di lettura sui libri della biblioteca dannunziana, anche se di tarda data, possono essere di primaria importanza.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. XXVII.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. XLV.

D'Annunzio iniziò a scrivere *Il Fuoco* nel luglio 1896; pochi mesi prima, l'8 novembre 1895, aveva pronunciato il discorso *L'Allegoria dell'Autunno* in occasione della cerimonia di chiusura dell'Esposizione d'Arte nel liceo musicale Benedetto Marcello. Il discorso verrà da D'Annunzio trasferito nel romanzo come un'improvvisazione da parte di Stelio, una manifestazione della sua eloquenza nella Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. Un discorso funzionale alla struttura tematica del romanzo, un esempio della capacità di trasformare le idee in strumenti di persuasione nei confronti di una folla indistinta che, agli occhi del protagonista, si trasformerà pian piano in una "moltitudine in signoria del poeta, senza contrasto, tesa e vibrante come una sola corda fatta di mille corde", p. 97. Parlare di fronte all'uditorio è per il poeta come un banco di prova in cui misurare le sue capacità, rendersi conto del potere persuasivo della parola, arrivare alla convinzione che non solo la parola scritta è il tramite della Bellezza, ma anche quella orale che dovrà essere recitata nel futuro teatro cerimoniale, in una comunione ideale tra l'oratore e l'anima della folla:

"Sollevata nella spira ascendente delle parole, l'anima innumerevole sembrò giungere d'un tratto al sentimento della Bellezza come a un apice non mai attinto prima; e ne fu quasi attonita. L'eloquenza del poeta era secondata dalle espressioni di tutte le cose circostanti [...]. Per ciò la voce aveva un tal potere; per ciò il gesto ampliava così facilmente i contorni delle immagini; per ciò in ogni parola proferita la virtù suggestiva del suono inalzava di tanto il significato della lettera. [...] Il palpito della folla e la voce del poeta sembravano rendere alle mura secolari la vita primiera e rinnovellar nel freddo museo lo spirito originario [...]. Egli si stupiva di quell'ignoto potere che convergeva in lui abolendo i confini della persona particolare e conferendo alla voce solitaria la pienezza d'un coro", (pp. 84-85).

E' questa la funzione che questo discorso ha all'interno del romanzo, in un momento in cui lo scrittore si interroga sui rapporti tra la scrittura e la voce, tra lo scrivere un verso eterno in una stanza solitaria e la capacità poi di tradurlo in immagine.

Ciò che però interessa analizzare, ai fini del presente lavoro, è il contenuto di questo discorso nel quale ciò che trionfa è la pittura del Rinascimento veneziano, di artisti che hanno lasciato nelle loro tele momenti di vita intensa lavorando sul fuoco di una città apparentemente "morta", come lo scrittore che plasma una materia fredda per sprigionarvi faville di pensiero infuocate. Come è già stato rilevato, D'Annunzio, nostalgico principe del Rinascimento, doveva fatalmente essere attratto verso la pittura, l'arte che ha dominato quel periodo. E, in un romanzo ambientato a Venezia, come non utilizzare quella preziosa materia artistica dei pittori veneziani, di nomi che primeggiano nei manuali e che, quando si pensa al Rinascimento, spontanea è l'associazione? D'Annunzio, nello scrivere il discorso, già pensava probabilmente al futuro romanzo; comunque sia, esso mostra una perfetta funzionalità nella struttura dell'opera.

Ciò che Stelio vuole celebrare allegoricamente nel discorso sono le nozze di Venezia e dell'Autunno, in stretta analogia con ciò che ha realizzato il Tintoretto dipingendo le nozze di Arianna e di Bacco per la sala dell'Anticollegio, nei colori dell'azzurro, della porpora e dell'oro. Venezia appare all'oratore come la città che idealmente sta aspettando lo Sposo, colui che sprigionerà dalle sue pietre e dalle sue verdi acque le passioni che la travagliano in segreto. Nel descrivere le opere degli artisti, Venezia è sempre il termine di paragone, con le sue luci e le sue ombre; è il simbolo di una materia che racchiude in sé l'ideale della Bellezza artistica. Questo discorso è un esempio di quella critica d'arte particolare praticata da D'Annunzio, che mette in luce una tendenza innata dello scrittore di avvicinarsi agli artisti per captare dalle loro opere materia illuminante per divagazioni letterarie che superano i confini della semplice rappresentazione per fondersi completamente con la struttura narrativa. Il primo artista ad essere citato è il Veronese e la sua *Gloria* al Palazzo Ducale, con la Regina trionfale:

"E quando volle dipingerla in questo firmamento per manifestare agli uomini la sua meraviglia, egli - il prodigo artefice che parve aver raccolto in sé tutte le immaginazioni dei satrapi più sfrenate, il poeta magnifico ch'ebbe l'anima simile a quel fiume lidio dagli Elleni armoniosi nomato Crisorroa, fuor de' cui gorghi auriferi era sorta

una dinastia di re carichi d'una opulenza inaudita - egli, il Veronese, profuse l'oro, le gemme, lo sciamito, la porpora, l'ermellino, tutte le sontuosità, ma non poté rappresentare il volto glorioso se non in un nimbo di ombra. «Sol per quell'ombra bisogna levare al cielo il Veronese!» (p. 78).

L'ombra sul volto della Regina è un elemento fondamentale per l'oratore, è la prova che l'artista ha saputo cogliere e tradurre, in sembianze umane, il fascino di Venezia che è proprio nell'ombra palpitante dell'acqua che nasconde al di sotto una fiamma inestinguibile. Al di sotto dell'acqua sta la fiamma, simbolo del desiderio, che aspetta l'amante, il metaforico Autunno, che manda intanto segnali sulla città di pietra e di acqua caricandola di significati occulti che hanno un fine ideale. Più che di critica d'arte, si tratta di divagazioni letterarie impregnate di un concetto platonico fondamentale, quello dell'idea, in una concezione secondo la quale l'immagine, imprigionata nella materia, non aspetta altro che di essere manifestata, di diventare poesia. E' in base a questo principio che verranno interpretate le opere dei pittori veneziani, in una lettura profondamente simbolica che si intreccia con il motivo eterno della Vita e della Morte, del desiderio e della rinuncia, in cui ritorna uno schema ternario sintetizzato dalle "tre generazioni" dei pittori, dalla giovinezza di Giorgione alla vecchiaia del Tintoretto. Il primo artista veneziano che accende l'anima di desiderio è Giorgione, il "portatore di fuoco, a simiglianza di Prometeo", p. 92. E' l'artista che ha saputo rappresentare l'implacabile desiderio trattenuto dalla materia; "tutta l'arte veneziana sembra infiammata dalla sua rivelazione; il gran Vecellio sembra aver ricevuto da lui il segreto d'infondere nelle vene delle sue creature un sangue luminoso", p., 92. Nel parlare del *Concerto*, l'oratore individua nelle tre figure tre simboli che pone in stretta analogia con le tre generazioni di artisti. Ossessivo è questo ritorno del numero tre che, inevitabilmente, ci conduce di nuovo a concetti diffusi in età rinascimentale e che D'Annunzio ha già sfruttato nelle *Vergini*.

Parlando invece del *Concerto campestre* di Giorgione, in un altro contesto, D'Annunzio insiste sulle manifestazioni di desiderio che il dipinto sprigiona e ricorre ancora una volta ad una triade che chiama "le tre divine sorelle", vale a dire Musica, Voluttà e Morte, che creano intorno ai soggetti del dipinto una "magia infinitamente soave ond'essi non vorranno giammai risvegliarsi".<sup>53</sup>

Gli artefici veneziani creano con gioia: anche questa affermazione è senza dubbio funzionale alle qualità del nuovo protagonista non toccato da malinconia come Fosca, ma vitale e gioioso. La creazione avviene con gioia, nella dimensione apollinea del forgiare le forme; la stessa Venezia, considerata da molti come "un grande reliquiario inerte o come un asilo di pace e d'oblio", è in realtà una città di Vita che custodisce le creature ideali, vale a dire i pittori:

"Essi sono i misteriosi tramiti per cui si appaga la perpetua aspirazione della Natura verso i tipi ch'ella non giunge a stampare integri nelle sue impronte. Per ciò, continuando l'opera della divina Madre, la loro mente *si trasmuta in una similitudine di mente divina*, come dice Leonardo. E, poiché la forza creatrice affluisce alle loro dita come la linfa alle gemme degli alberi incessantemente, essi creano con gioia", (p. 97).

Citazione testuale dal *Trattato della pittura* di Leonardo:

"La deità, ch'a la scientia del pittore, fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina imperrocché con libera potestà discorre alla generatione di diverse essenzie di varii animali, piante, frutti, paesi campagne, ruine di monti, laghi paurosi e spaventevoli, che danno terrore alli loro risguardatori, et anchora lochi piacevoli, suavi e dilettevoli".<sup>54</sup>

<sup>53</sup> G. D'Annunzio, *Dell'arte di Giorgio Barbarelli*, in *Prose scelte*, Milano, Treves 1919, pp. 20-21. In realtà la critica è concorde nell'attribuire *Il Concerto campestre* del Louvre a Tiziano, anche se è da ritenere che a Giorgione spetti l'ideazione e un qualche abbozzo. Sull'argomento si veda Maurizio Calvesi, *Iconologie del Rinascimento*, Roma, Il Bagatto 1990, pp. 137-142.

<sup>54</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, McM 280, da originale perduto, c. 1490-92. Al Vittoriale, nella Biblioteca della Casa, ci sono due edizioni: *Trattato della pittura*, Roma, Unione Coop 1890 (Monco, Leggio 7/A), già citato; *Traité de la peinture*, Paris, Delagrave 1910 (Mappamondo, XXII, 14/B).

Leonardo rivaluta la pittura contro l'antica affermazione di una imitazione ignorante della realtà, e la difende come scienza perché fondata su principi veri, basata sulla prospettiva matematica e sullo studio della Natura; il pittore, intento ad imitare fedelmente la natura, scienziato e creatore al tempo stesso, non si deve porre alcun limite perché essa mostra la bellezza in ogni suo aspetto. Un'altra celebre citazione da questo trattato, "La musica non ha da essere chiamata altro che sorella della pittura", si trova una pagina dopo ed è utilizzata per giustificare l'affermazione che la pittura veneziana, oltre ad essere una poesia muta, è anche una musica muta, per questo le opere sono delle "tele sinfoniali", p. 98.

Il discorso termina con il dipinto di Tintoretto; l'alleanza tra Venezia e l'Autunno è conclusa e sancito è il trionfo della pittura rinascimentale veneziana i cui dipinti recano l'impronta di una materia che artefici mirabili hanno saputo plasmare. Riuscirà il poeta drammaturgo a fare altrettanto? Per il momento basta constatare che l'oratore è riuscito nell'intento iniziale che era quello di trascinare la folla, di persuaderla, ma soprattutto di trasformare in immagine visiva l'idea imprigionata nella sua mente: "Tutti vedevano ormai la fiamma inestinguibile a traverso il velo dell'acqua", p. 100.

### ***Allegoria conclusiva: Melancolia di Dürer***

Un'allegoria che ci porta di nuovo al Rinascimento ma che ci allontana da Venezia per andare verso oltralpe, anche se sono databili due soggiorni veneziani di Dürer citati anche nel *Fuoco* in relazione a Wagner al quale Venezia avrebbe dato il gusto delle voluttà e dei fasti proprio come a Dürer, p. 152. Una nota di tristezza apre questo paragrafo con l'annuncio della morte di Wagner e con il proposito di Foscarina, la "donna nomade", di allontanarsi da Stelio, di fuggire dal tormento della gelosia per lasciar lavorare tranquillamente il poeta. Ella comunque ci sarà quando il progetto avrà avuto attuazione, quando il Teatro d'Apollo sarà aperto e quando sarà compiuta *La Vittoria dell'Uomo*:

"Mi preparo a partire [...]. Il mio ozio dura da troppo tempo, e ho sopra di me il peso di tutta la mia gente. Aspettando che il Teatro d'Apollo sia aperto e che *La Vittoria dell'Uomo* sia compiuta, vado a prendere commiato dai Barbari. [...] Ma tu, povero figliuolo mio, che peso porti! Che sforzo ti domandiamo noi! [...]. Che tutto, sempre, sia propizio al tuo lavoro! Questo solo importa; e il resto è nulla. In alto i cuori!", (pp. 333-334).<sup>55</sup>

Per il momento l'artefice è come l'Angelo dell'incisione, circondato dagli strumenti di lavoro che attendono di essere usati. Seduto in atto di meditazione verso le profondità della vita, in un silenzio in cui si avverte soltanto il rumore del fuoco ruggente sotto il crogiuolo. A coloro che lo interrogano l'Angelo terrestre dalle ali d'aquila risponde:

"Il sole tramonta. La luce, che nasce dal cielo, muore nel cielo; e un giorno ignora la luce di un altro giorno. Ma la notte è una; e la sua ombra sta su tutti i volti e la cecità su tutti gli occhi, tranne sul volto e su gli occhi di colui che tiene acceso il suo fuoco per illuminare la sua forza. Io so che il vivo è come il morto, il desto è come il dormiente, il giovine è come il vecchio, poiché la mutazione dell'uno dà l'altro; e ogni mutazione ha il dolore e la gioia per compagni eguali. Io so che l'armonia dell'Universo è fatta di discordie, come nella lira e nell'arco. So che io sono e non sono; e che uno stesso è il cammino, in basso e in alto. So gli odori della putredine e le infezioni innumerevoli che sono congiunte alla natura umana. Tuttavia, di là dal mio sapere, séguito a compiere le mie opere palesi o segrete. Ne veggio talune perire mentre io ancora duro; ne veggio altre che sembrano dover durare eternamente belle e immuni da ogni miseria, non più mie, se bene nate dai miei mali più profondi. Veggio dinanzi al fuoco mutarsi tutte le cose, come i beni dinanzi all'oro. Una sola è costante: il mio coraggio. Non m'assido se non per rialzarmi" (pp. 336-337).

<sup>55</sup> Queste parole sembrano riecheggiare quelle di una lettera scritta in seguito dalla Duse al suo impresario José Schürmann che l'aveva informata dei contenuti del romanzo e consigliata di intervenire in sua difesa: "Conosco il romanzo e ne ho autorizzato la stampa, perché la mia sofferenza, qualunque essa sia, non conta, quando si tratta di dare un altro capolavoro alla letteratura italiana. E poi, ho quarant'anni.....e amo!". Cfr. Giansiro Ferrata, Introduzione al *Fuoco*, cit., p. 27.

Ancora una volta lo scrittore piega l'opera d'arte secondo le sue esigenze letterarie, la interpreta in base a ciò che vuole rappresentare, si serve dei simboli, delle allegorie per descrivere il momento che precede la grande creazione, la malinconia che non è morte ma preparazione alla vita di un Angelo dall'anima libera, dalle ali d'aquila capace di volare così in alto da toccare le armonie dell'Universo.

### ***Citazioni nel romanzo di personaggi rinascimentali***

Tra le due allegorie principali, ispirate chiaramente al Rinascimento, si trovano altrettanti richiami e citazioni di questo periodo, a cominciare dai nomi stessi dei personaggi che ricalcano quelli dell'epoca. Lo stesso nome di Fosca/Foscarina richiama alla mente il cognome Foscarini, comune a diversi patrizi veneti, tra i quali figura una Orsetta Foscarini figlia di un certo Giorgio Nani, vissuta nel '500.<sup>56</sup> Nel romanzo il nome Orsetta si trova diverse volte, tra queste Donna Orsetta Contarini “così infantile, come il suo nome arcaico!”, pp. 57-58. Sembra proprio la Venezia del '500, con i suoi fasti regali, le sue cerimonie e i suoi cortei trionfali, come quello che acclama Morosina Grimani quale nuova Dogaresa di Venezia:

“Un colpo di cannone annunciava che la Regina era uscita dalla Reggia. [...] E l'acclamazione gioiosa verso la bella donna incoronata «il nome del bianco fiore stellare e della perla purissima ripetuto in un grido unanime di amore agli echi del marmo» evocò la pompa dell'antica Promissione, il corteo trionfale delle Arti accompagnante al Palazzo la Dogaresa novella, l'immensa onda di allegrezza su cui Morosina Grimani trasvolava al trono splendendo nel suo oro mentre tutte le Arti si chinavano a lei cariche di doni come le cornucopie”, (p. 71).

Documentabile è l'episodio storico della proclamazione, nel 1597, proprio di una Dogaresa che ha nome Morosina Morosini Grimani. Scrive Pompeo Molmenti a proposito di questo episodio:

“Sulla fine del secolo XVI, nell'incoronazione di Morosina Grimani, moglie del doge Marino Grimani, Venezia volle ostentare tutta l'ambizione del lusso e della pompa. Li storici, i poeti, i pittori ci mostrano con vivezza tale incoronazione, che, per dovizia di foggia e varietà di colori, fu quanto mai dir si possa solenne e acconcia ad abbagliare il popolo. [...] Passò il Bucintoro per il Canal Grande, fra il suono delle musiche e delle campane, fra il rimbombo delle artiglierie, degli archibugi, dei mortaretti”.<sup>57</sup>

Un'incoronazione contrassegnata da uno spettacolo fastoso durante il quale fu consentito alle donne di apparire in sfilate indossando abiti elaborati e gioielli. Fu in questa occasione che l'architetto Vincenzo Scamozzi progettò un tempietto sul quale i patrizi, che stranamente comparvero in pubblico, percorsero il Canal Grande. Uno spettacolo ricco di allegorie galleggianti come quella che rappresentava Venezia in atto di intrattenersi con il dio Adriatico e con Nettuno.

Circa tre secoli dopo, nel Palazzo dei Dogi, le feste sono organizzate “ad imitazione di quelle che si celebravano sul finire del Cinquecento”, con rappresentazioni musicali che hanno

<sup>56</sup> Sull'argomento si veda il saggio di Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Einaudi 1985.

<sup>57</sup> Pompeo Molmenti, *La dogaresa di Venezia*, Torino-Napoli, L. Roux 1887, pp. 307-311. Si tratta del volume che si trova nella Biblioteca della Casa al Vittoriale, insieme ad un'altra identica edizione appartenuta al Thode, colloc. Giglio XLI e IV. Per quanto riguarda il volume appartenuto a D'Annunzio, vi sono diversi segni di lettura tranne nel cap. dedicato proprio a questa incoronazione. Vi sono annotazioni nella parte relativa a Venezia nel V° secolo (p. 12, p. 27), nell'epoca delle Crociate (p. 65) dove è sottolineata la descrizione delle tavole imbandite per il pranzo di Natale; nel cap. V° dove si parla delle “Promissioni” dei Dogi (p. 116); nella parte dedicata alla triste fine di Soranza Soranzo, condannata a reclusione perpetua (p. 132) e nel cap. X°, sul lusso e la vita femminile (p. 233).

dei riscontri antichi, come quella dell'*Arianna* di Benedetto Marcello nella stessa sala del Gran Consiglio nel luogo "ove il Tintoretto ha dipinto la Minoide in atto di ricevere da Afrodite la corona di stelle", p. 58.

"Nella stessa Sala, l'anno 1573, fu recitato un componimento mitologico di Cornelio Frangipani con musiche di Claudio Merulo, in onore del cristianissimo Enrico III", p. 58. Il riscontro storico è documentabile: Merulo restò circa trent'anni al servizio della cappella dei Dogi, componendo musiche in occasione di cerimonie ufficiali. Tra queste figura la musica per la *La Tragedia* del poeta Cornelio Frangipani, una pièce rappresentata a Venezia di fronte ad Enrico III.<sup>58</sup>

La folla che attende il discorso di Stelio ha tutte le caratteristiche di quell'aristocrazia protagonista dell'età della Rinascenza, evocata da un crescendo di nomi frammisti a scintillanti gioielli:

"Il diadema e le collane della Regina - le collane molteplici di perle digradanti in acini di luce che facevano pensare a un miracoloso granire visibile del sorriso imminente -, i cupi smeraldi di Andriana Duodo già strappati all'elsa di una scimitarra crudele, i rubini di Giustiniana Memo legati in foggia di garofani dall'inimitabile lavoro di Vettor Camelio, gli zaffiri di Lucrezia Priuli tolti agli alti zoccoli su cui la Serenissima Zilia aveva incesso verso il trono nel giorno del suo trionfo, i berilli di Orsetta Contarini così delicatamente misti all'opaco oro dall'arte di Silvestro Grifo, le turchesi di Zenobia Corner [...] i più insigni gioielli che avevano illustrato le feste secolari della Città anadiomene" (p. 75).

Elenco di una parte dei personaggi che compongono quella folla che a Stelio appare come una "smisurata chimera occhiuta dal busto coperto di scaglie splendide", p. 75.<sup>59</sup> La visione chimerica richiama alla mente dell'oratore l'allegoria del Giambellino *Summa Virtus* (fig. 14) che si trova nella Galleria dell'Accademia a Venezia, composta intorno al 1495 dallo stesso Bellini o da un artista della sua scuola:

"Stranamente maculato il resto del corpo difforme stendevasi indietro, quasi con un prolungamento caudale, passando tra i due giganteschi mappamondi che richiamavano alla memoria dell'Imaginifico le due sfere di bronzo cui il mostro bendato preme con le zampe leonine nell'allegoria del Giambellino" (p. 75).

Accanto alle citazioni mondane ve ne sono molte altre letterarie e la maggior parte sempre riferite ai secoli della Rinascenza: poeti e letterati, musicisti e compositori, attori e drammaturghi, pittori e incisori, sfilano di fronte ai nostri occhi, inseriti all'interno dell'intreccio romanzesco perfettamente funzionali al messaggio o alla visione letteraria che si vuol dare in quel determinato momento. Così, per esprimere la profondità del pensiero di Stelio, si ricorre all'analogia con due medaglie del Pisanello, di colui che è considerato "uno tra i più grandi stilisti apparsi nel mondo: l'anima più schiettamente ellenica di tutto il Rinascimento", p. 73. Stelio, chino sulla medaglia coniata da questo artista, è l'artefice che, per analogia, deve coniare le sue idee. La medaglia citata è quella che raffigura il Malatesta e Cecilia Gonzaga.<sup>60</sup> Il Malatesta, "giovine dalla bella chioma ondata, dal profilo imperiale, dal collo apollineo", simboleggia l'immagine del desiderio profano, della gloria ricercata nella vita terrena, il superbo fiore della vita; la nobile mantovana invece, "la vergine dal petto esile, dal collo di cigno, dalla capellatura raccolta indietro", è l'immagine dell'aspirazione sacra, il

<sup>58</sup> Cfr. Arnold Denis e Bridges Thomas W., Merulo, in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Mac Millan 1980, Tomo XII, pp. 193-194.

<sup>59</sup> Un tema, questo della chimera, che si trova anche nel *Piacere* dove la visione del mare sveglia, nel cuore di Andrea Sperelli, una chimera dormente che si fa sentire con le sue unghie e il suo rostro, p. 206. Una chimera dunque associata all'inconscio del soggetto. Per questo tema si veda il saggio di Lea Ritter Santini, *L'artiglio della chimera*, in *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino 1986, p. 213 e sgg., dove l'autrice mette in evidenza l'ambiguità metaforica del tema dandone un'interpretazione psicoanalitica.

<sup>60</sup> Sui medaglisti si veda l'articolo di D'Annunzio sulla «Tribuna» del 6 dicembre 1887, dal titolo *Medaglie e medaglisti*, nel quale D'Annunzio cita il terzo volume di Alf. Armand su i *Médailleurs italiens del XV et XVI siècles*. L'opera, che contiene una descrizione di circa ottocento medaglie o monete e che fa conoscere nuovi medaglisti, resta "l'opera più completa che si sia pubblicata su tal materia", il *Duca Minimo*, in *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori 1996, pp. 981-983.

puro fiore della morte. Per Daniele Glauro, il dottore mistico, l'arte di Pisanello si congiunge, per analogia, a quella di Stelio, con la sua capacità di saper cogliere nello stile le immagini contrastanti della totalità della vita.

Pisanello è celebrato come "l'anima più ellenica di tutto il Rinascimento", questo perché il discorso si concentrerà sempre più intorno al teatro di cui la tragedia greca è il modello dal quale non si può prescindere. Per questo Wagner è grande, il suo teatro è cerimoniale, fondato sul rito; egli è pur sempre "l'alto maestro" da onorare ma "nulla è più lontano dall'Orestide quanto la tetralogia dell'Anello", p. 126. L'essenza della tragedia greca è invece raccolta dai Fiorentini di Casa Bardi che per Stelio hanno rappresentato un fervido focolare d'intelligenza; sono coloro che hanno cercato, nell'arte greca, lo spirito di vita. Questi musicisti e poeti, che si riunivano a Firenze in casa Bardi fra il 1580 e il 1590, hanno in comune un'estetica improntata in gran parte all'essenza platonica. Sono citati Giulio Caccini, un cantore e suonatore di liuto, Jacopo Peri detto il Zazzerino con la sua "capellatura fulva", Marco da Gagliano, Emilio del Cavaliere e colui che è considerato "il più grande degli innovatori, il divino Claudio Monteverde", p. 127. Questa citazione è in relazione con il dibattito sul teatro, dove è continuo l'omaggio a Wagner, anche se bisogna riconoscere che "nel discorso preposto alla *Rappresentazione di Anima e di Corpo* Emilio del Cavaliere espone intorno alla formazione del teatro novello le medesime idee che furono attuate a Bayreuth", p. 126. Di Marco da Gagliano si dice che "nel celebrare lo spettacolo di festa, fa l'elogio di tutte le arti che vi concorrono "di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti che abbia ritrovato l'ingegno umano", pp. 126-127. Si tratta di una citazione testuale dalla Prefazione alla sua *Dafne* mantovana del 1608. Lo stesso anno, il 28 di maggio, al teatro di Mantova, venne data la prima rappresentazione del *Lamento d'Arianna* di Monteverdi, alla quale si allude nel *Fuoco*: "quasi tre secoli innanzi, a Mantova, nel famoso teatro, seimila spettatori non avevano potuto contenere i singhiozzi; e i poeti avevano creduto alla presenza vivente d'Apollo su la nuova scena", p. 129. L'opera in musica, che si diffonderà sempre più nel '600, era già stata sperimentata a Mantova con l'*Orfeo* di Monteverdi nel 1607. La notizia del fidanzamento di Francesco Gonzaga, figlio di Francesco, con la principessa Margherita di Savoia, aveva scatenato una gara tra poeti e musicisti che inviavano a Mantova le proprie composizioni. E' in questa occasione che Monteverdi arriva in questa città dove comincia a lavorare all'*Arianna*, conclusa poi nel gennaio del 1608.<sup>61</sup> Quando Monteverdi iniziò a lavorare all'opera, sua moglie era morta da poco e, per questo, Foscarina dice che "egli compì l'opera sua nella tempesta, amando, soffrendo, combattendo, solo con la sua fede, con la sua passione e col suo genio", p. 127. Il *Lamento* è l'unica parte rimasta dell'*Arianna* e la scena drammatica nella quale trova cornice è perfettamente attinente per esprimere l'angoscia di Foscarina, tormentata dalla gelosia e dalla paura di essere abbandonata come Arianna su un'isola deserta a rimpiangere il suo amore. Il *Lamento* attraversa come un leit motiv le pagine del romanzo, con la sua valenza simbolica:

"Lasciatemi morire! [...]  
E che volete  
Che mi conforte  
In così dura sorte,  
In così gran martire?  
Lasciatemi morire! (p. 128).

Un *Lamento* interpretato dalla giovane Donatella Arvale, da colei che nella mente di Stelio appare come "l'agile persona giovanile, dalle reni falcate e possenti" a contrasto con l'altra immagine di Fosca, della donna matura "avvelenata dall'arte, carica di sapere voluttuoso", p. 108.

---

<sup>61</sup> Sull'attività dei musicisti a Mantova durante il Rinascimento, si veda Iain Fenlon, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino 1992.



«Pensate spesso a Donatella Arvale, Stelio?». Con questa domanda che Fosca rivolge a Stelio, inizia la visita a Murano, ricca di immagini emblematiche e dove l'autore rievoca di nuovo personaggi rinascimentali: “Egli pensava agli orti illustri ove Andrea Navagero, il Bembo, l’Aretino, Aldo e il dotto coro gareggiavano di eleganze in dialoghi platonici *lauri sub umbra*”, p. 258.<sup>62</sup> E qualche pagina dopo:

“Orti, orti, dovunque orti! Un tempo erano i più belli del mondo, paradisi terrestri, come li chiama Andrea Calmo, dedicati alla poesia, alla musica e all’amore. Forse qualcuno di quei vecchi lauri ha udito Aldo Manuzio parlar greco col Navagero o Madonna Gasparina sospirare su l’orme del conte di Collalto”, (p. 267).

Gaspara Stampa era già stata citata precedentemente e definita come la “Saffo Veneziana”, la “sventurata amica di Collaltino”, p. 129. Ora ritorna l’immagine di questa poetessa dalla “dolce e terribile sorte”, associata simbolicamente a quella di Fosca per le sofferenze d’amore. Vissuta in pieno Cinquecento, trascorse l’infanzia a Venezia dove ricevette una formazione umanistica ed una preparazione culturale che la porteranno a raccogliere intorno a sé molti intellettuali. Nel 1548 conobbe il conte Collaltino di Collalto di cui si innamorò; si trattò di un amore sofferto, soprattutto per l’indifferenza dell’amato, le cui tracce ben si rivelano nelle sue *Rime*. Diverse citazioni dalle sue poesie si trovano nel *Fuoco*; rime che sono considerate un “miscuglio di gelo e di ardore” generate da una “passione mortale che getta qualche bel grido”, p. 268. Fosca associa la sua condizione a quella di questa poetessa dimostrando di conoscere alcuni suoi Sonetti; la sua sorte sembra strettamente legata a quella di questa infelice donna fin da piccola quando, ad appena quattordici anni, recitò una vecchia tragedia romantica intitolata proprio *Gaspara Stampa*. Tra i versi citati si riportano in particolare quelli di due Sonetti:

“Signore, io so che in me non son più viva,  
E veggio ormai ch’ancor in voi son morta...?”, (p. 268)  
(Sonetto CXXIV, vv. 1-2)

“Io vorrei pur che Amor dicesse come  
Debbo seguirlo...?” (p. 269)  
(Sonetto CLII, vv. 1-2)

Nei due sonetti, dai quali sono tratte queste citazioni, si può notare una cosa abbastanza interessante: in entrambi la poetessa si paragona ad Eco, cantando la sua stanchezza nel ripetere inutilmente una parola che non viene ascoltata. La scelta di citare questi sonetti non è stata forse casuale proprio per questa immagine che vi ricorre, di una mitica parlatrice affascinante che, consumatasi per amore, di lei alla fine non rimane che la voce, con il corpo trasformato in roccia. Forte è l’analogia con la figura di Fosca, di colei che, con la propria voce, fa rivivere gli antichi miti e che, in più punti, mostra una predilezione per le statue, come quando rievoca questo triste ricordo:

“Io so cosa sia la fame [...]. Uscivo per i campi di buon’ora col mio pane. Camminavo alla ventura. Le statue erano le mie mète. Andavo dall’una all’altra, e mi fermavo come se le visitassi. Alcune mi sembravano bellissime, e io mi provavo a imitare i loro gesti. Ma rimanevo più lungamente in compagnia con le mutilate, quasi per istinto di consolarle. La sera, sul palco, recitando, mi ricordavo di qualcuna e avevo un sentimento così profondo della sua lontananza e della sua solitudine nella campagna tranquilla sotto le stelle, che mi pareva di non poter più parlare. [...]. Incominciavo già a scolpirmi”, (p. 276).

Infine ricordiamo che sarà lei ad interpretare il ruolo di Anna nella *Città morta*, di questa donna cieca molto legata alle statue, con un’espressività che punta soprattutto sulla voce. Nel *Fuoco* Stelio, quando, trascinato nel delirio dell’invenzione, immagina Fosca nel ruolo di Anna, le dirà “di tenere gli occhi immobili, come due pietre”, p. 296.

---

<sup>62</sup> Andrea Navagero, umanista, poeta e oratore; collaborò con Aldo Manuzio e per lui curò edizioni di testi classici latini. Qui è evocato in una scena idillica, come di ambientazione idillica sono le sue liriche latine raccolte sotto il titolo *Lusus, in Carmina quinque illustrium poetarum*, del 1548.

Fosca è senz'altro la protagonista della seconda parte del romanzo che inizia con un ammonimento: "Col tempo", un'allegoria del tempo distruttore, violento nei confronti del bello terreno e di cui la donna subisce i colpi. Un ammonimento scritto sul cartiglio tenuto da una donna "rugosa sdentata floscia e gialliccia", rappresentata in un dipinto di fronte al quale Fosca si era soffermata, in una sala dell'Accademia di Venezia.

Sul tema della malinconia, legato allo scorrere del tempo, è incentrato anche il richiamo a John Dowland, liutista e compositore inglese del '500, autore di diverse raccolte di "songs" e di una raccolta di pavane per viola e liuto dal titolo *Lacrymae*, in cui è data la preferenza a temi di carattere malinconico. La citazione è riferita a Lady Myrta che, a differenza della contessa di Glanegg, lotta tenacemente contro i segni del tempo; nei suoi sogni è sempre presente la sua giovinezza:

"Non aveva ella ieri, pur ieri, accarezzato un volto amabile con le dita perfette, cacciato la volpe e il cervo nelle alte contée, danzato col suo promesso sposo in un parco su un'aria di John Dowland?", (p. 212).

Tutta la seconda parte del romanzo è segnata dalla malinconia con diverse immagini che culminano nell'allegoria conclusiva di Dürer dove l'Angelo terrestre in attesa di compiere l'opera, altro non è che l'immagine del poeta il quale, ora che il disegno dell'opera è compiuto, non ha bisogno che di pace per realizzarlo, pur sentendosi "intorno al collo un filo di scarlatto, per ammonimento", p. 316. Un filo simbolico che ha a che vedere con un'invenzione di Stelio di cui non si trovano riscontri storici. Si tratta di quella che egli definisce come la "storia dell'Arciorgano", ambientata nella Venezia del '500, al tempo dell'Accademia dei Pellegrini, di quel cenacolo di letterati e amici ruotanti intorno al fiorentino Anton Francesco Doni. Protagonista di questa storia un certo maestro vetraio, un Dardi Seguso che frequentava questo cenacolo e spesso era invitato a cena dal Vecellio nella sua casa in contrada dei Biri, amico di Bernardo Cappello, di Jacopo Zane e di altri petrarchisti patrizi. In casa di un certo Caterino Zeno egli vide l'organo famoso che era stato costruito per Mattia Corvino re degli Ungari e decise di fare una scommessa: sarebbe riuscito a costruire un arciorgano di settemila canne vitree la cui musica si sarebbe udita per il giorno della Sensa, al passaggio del Doge sul suo Bucintoro. Il Consiglio decretò la decapitazione nel caso di fallimento e per questo Dardi si mise un filo di scarlatto intorno al collo, come ammonimento del probabile pericolo. Ogni mattina il vetraio riceveva la visita di un uomo "rosso" mandato dai Dieci che gli ricordava il triste presagio; "quell'uomo rosso col cappuccio su gli occhi che sta abbracciato alla colonna, nell'Adorazione dei Magi, del secondo Bonifazio", p. 312.

La storia continua all'insegna della più sfrenata fantasia:

"Dopo infinite prove, Dardi ebbe un buon pensiero [...]. Rilesse Omero, Vergilio e Ovidio ne' ben caratteri di Aldo. Poi andò a trovare un mago schiavone che aveva fama d'incantare i Vènti [...]. Lo Schiavone fa la malia. Dardi manda ogni notte i marinai ai Tre Porti per tendere l'agguato al Venticello. Una notte finalmente, poco avanti l'alba, mentre la luna tramonta, essi lo sorprendono addormentato su un banco di sabbia [...]. Il prodigio si compie. L'Arciorgano sorge in Temòdio, con le sue settemila canne vitree [...]. E' il giorno della Sensa. [...] lo strumento gigantesco sotto le dita magiche del novo musurgo spande un'onda di armonie [...]. Ma, d'improvviso, l'onda si frange, si riduce a pochi suoni discordi, s'affioca, si spegne. [...] Un burchiello si spicca dal Bucintoro, portando l'uomo rosso col ceppo e con la scure. Il colpo ha per segno il filo scarlatto, ed è preciso. La testa cade [...]. Che è avvenuto? Perdilanza [che languiva di dolore, nell'abbandono] s'è gittata nelle cateratte! L'acqua l'ha trascinata nelle profondità dell'organo. Il suo corpo con tutta la sua famosa capellatura è rimasto a traverso il congegno grande e delicato, ha fatto impedimento al cuore sonoro..." (pp. 312-315).

La storia dell'Arciorgano non è altro che una invenzione di Stelio per significare simbolicamente la sua situazione, il rischio di non portare a compimento l'opera con il tramite della grande attrice tragica che potrebbe, con i suoi tormenti d'amore, inceppare ed arrestare il meccanismo:

“Ahimé, sì, v’è forse qualche somiglianza tra la mia audacia e quella del Muranese. Credo che anch’io dovrei portare intorno al collo un filo di scarlatto, per ammonimento”, (p. 316).<sup>63</sup>

Stelio però avrà “la sua bella sorte”, come lo incoraggia la Foscarina dopo aver udito la storia. Infatti, l’allegoria conclusiva della *Melancholia* non simboleggia la morte ma la preparazione alla vita, simboleggiata dal “fuoco ruggente, nel fornello, sotto il crogiuolo”, p. 336. L’incisione di Dürer si anima di fronte agli occhi dello scrittore piegandosi ad una interpretazione che va al di là della stessa iconografia per simboleggiare e dare rilevanza al tema conduttore del romanzo: la capacità del poeta di dare forma ad un’idea, di plasmare, con il fuoco delle idee, una materia apparentemente inerte per creare con gioia cose grandi, proprio come nella favola del vetraio muranese che, con il “Fuoco”, crea un capolavoro mai esistito prima.

---

<sup>63</sup> Nei *Taccuini* D’Annunzio annota questa sua invenzione che, come già detto, ha valenza simbolica: “Il filo scarlatto che misi intorno al collo d’un mio eroe per segno della minacciata mannaia, non era se non una figura della mia inquietudine”, p. 220.

## CAPITOLO TERZO: D'ANNUNZIO AL VITTORIALE: MOTTI, SIMBOLI ED IMMAGINI RINASCIMENTALI

“Non soltanto ogni mia casa da me arredata, non soltanto ogni stanza da me studiosamente composta, ma ogni oggetto da me scelto e raccolto nelle diverse età della mia vita fu sempre per me un modo di espressione, fu sempre per me di rivelazione spirituale, come un de' miei poemi, come un de' miei drammi [...].

Già vano celebratore di palagi insigni e di ville sontuose, io son venuto a chiudere la mia sobria ebrietà e il musicale mio silenzio in questa vecchia casa colonica, non tanto per umiliarmi quanto per porre a più difficile prova la mia virtù di creare e di trasfigurare.

Tutto infatti è qui da me creato e trasfigurato.

Tutto qui mostra le impronte del mio stile nel senso che io voglio dare al mio stile”.<sup>119</sup>

E' con queste parole che D'Annunzio compone il suo Atto di Donazione del Vittoriale allo Stato Italiano, un atto da lui stesso definito come un “saggio di arte notària”, perfezionato il 7 settembre 1930. Un vero e proprio testamento poetico nel quale lo scrittore trasmette dei messaggi ben mirati a voler considerare la sua ultima dimora come l'atto più difficile che deve mettere alla prova la sua virtù di creazione e di trasfigurazione. Un “testamento d'anima e di pietra” che il Poeta preserva da qualsiasi manomissione volgare, un ultimo disperato tentativo di concretizzare l'idea e il sentimento del vivere in una dimora che è a tutti gli effetti una composizione poetica dove, al linguaggio simbolico della pagina, corrisponde il linguaggio ugualmente simbolico delle “pietre vive”, degli arredi e delle varie simbologie decorative degli interni ed esterni.<sup>120</sup>

“Tutto è qui dunque una forma della mia mente, un aspetto della mia anima, una prova del mio fervore [...]. Batto il ferro, soffio il vetro, incido le pietre dure, stampo i legni con un torchietto che mi trovò Adolfo piceno, colorisco le stoffe, intaglio l'osso e il bosso, interpreto i ricettari di Caterina Sforza, sottilizzo i profumi”.<sup>121</sup>

Come non pensare alla poetica del *Fuoco* e alle metafore presenti in questo romanzo? “Batto il ferro, soffio il vetro.....”: un forgiare la materia per creare delle opere, come l'artista che, simbolicamente, con il fuoco delle idee, plasma la materia inerte per creare dei capolavori poetici. Nelle stanze chiuse del Vittoriale, D'Annunzio compone il suo ultimo atto poetico, in un laboratorio dove si mescolano arte e vita, dove lo scrittore consegna alle pagine i suoi testamenti dell'anima, dedicandosi, tra le altre cose, ad interpretare anche i “ricettari” per la cura della persona; una citazione questa, di Caterina Sforza, prettamente storica e letteraria in quanto non è un caso che, tra i molti manuali sull'argomento, D'Annunzio scelga di citare proprio questo. Curiosa analogia del destino lega D'Annunzio a questa famosa nobildonna rinascimentale che, circa quattro secoli prima, nella solitudine delle stanze del suo grande palazzo, sperimentava su se stessa i suoi unguenti miracolosi per combattere i segni del tempo.<sup>122</sup> Segno del destino in quanto fu proprio nel Palazzo Altemps che lo scrittore conobbe la contessa Maria Gravina Cruyllas de Ramacca Anguissola con la quale si unirà in matrimonio nel 1883 nella chiesa privata di Sant'Aniceto, annessa al Palazzo. Questa residenza, di notevole interesse artistico, nel centro della Roma rinascimentale, fu costruita all'epoca di Girolamo Riario in vista delle sue nozze con Caterina Sforza, che dovevano essere celebrate nel 1477. Nel corso del Cinquecento il Palazzo diventò proprietà della famiglia austriaca Altemps e nell'Ottocento venne ceduto alla Santa Sede, ad eccezione di un appartamento riservato a Lucrezia Alessandra Altemps, madre della Gravina. Il matrimonio di D'Annunzio con Maria avviene dunque nello stesso Palazzo in cui è stato immortalato

<sup>119</sup> Dall' *Atto di Donazione del Vittoriale*, in Attilio Mazza, *D'Annunzio e il Vittoriale*, Brescia, Ed. del Vittoriale 1987, p. 7.

<sup>120</sup> Cfr. Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., pp. 608-609.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 601.

<sup>122</sup> Figlia illegittima di Gian Galeazzo Sforza e di Lucrezia Landriani, Caterina Sforza fu moglie di Girolamo Riario, nipote di Sisto IV e, dopo l'uccisione del marito, sposò segretamente Jacopo Feo. Rimasta di nuovo vedova, si unì in matrimonio con Giovanni de' Medici dal quale ebbe un figlio, il famoso Giovanni delle Bande Nere. Intrepida combattente, nel 1500 fu fatta prigioniera da Cesare Borgia e in seguito liberata grazie all'intervento dei francesi.

dall'arte quello tra Caterina e Girolamo. Nella cosiddetta *Sala della piattai* oggi è visibile, grazie ai restauri del 1984, una decorazione tipica del Cinquecento, quella della pittura prospettico illusionistica. In questa stanza vi è una parete ben conservata che raffigura una credenza o "piattai" sulla quale sono disposti i doni e i biglietti di auguri per le nozze di Girolamo Riario e Caterina Sforza, sullo sfondo di un arazzo a fiori.

Al di là di questo irrilevante segno del destino, non è un caso dunque che D'Annunzio citi questa figura femminile del Rinascimento, una donna indubbiamente affascinante e anche un po' enigmatica, intrepida combattente dalla forte personalità, molto attenta all'aspetto fisico tanto da provocare grande stupore per la sua bellezza sempre giovanile. Definita dai suoi contemporanei "mostro in femminil figura" ma anche "femina di grandissimo animo et core, sine dubio la prima donna d'Italia". Lo stesso Cesare Borgia, lo spietato Valentino, rimase affascinato dalla sua bellezza tanto che, quando la prese prigioniera, volle rinchiudersi con lei in una stanza per quindici giorni; non si sa cosa accadde tra i due ma si sa che, mentre veniva portata a Roma come prigioniera, cavalcava a fianco del suo vincitore come una regina.<sup>123</sup>

D'Annunzio sicuramente non ignorava e non fu immune al fascino di questa donna; i ricettari di cui parla si riferiscono al *Liber de experimentiis Catherinae Sfortiae*, un lungo diario nel quale Caterina annotava le sue ricette di bellezza, mescolando nozioni di medicina, di alchimia e di magia. Un diario che, nella solitudine del Vittoriale, era un po' forse come un compagno di lunga vita nel quale, chissà, forse D'Annunzio vi trovava dei piacevoli sollievi al suo sempre più forte sentimento dello scorrere inesorabile del tempo.<sup>124</sup>

Passaggiando per le stanze e i giardini del Vittoriale sono infinite le simbologie che si incontrano: oggetti, mobili, suppellettili, motti, emblemi, con una disposizione ben precisa che ha il compito di trasmettere significati che vanno al di là della mera descrizione. Ogni cosa, e questa era l'intenzione del Poeta, ha un particolare valore simbolico, con una serie infinita di richiami allusivi che hanno delle profonde corrispondenze. Un esempio pratico, pienamente attuato, della poetica dannunziana di trasfigurare il reale caricandolo di valenze simboliche, di quella passione insita nello scrittore di circondarsi di oggetti di lusso che "parlano" a chi sa decifrarli, in un ambiente che si configura alla perfezione come l'attuazione di un'opera d'arte. Ogni cosa è studiata minuziosamente da chi ancora aspira ad essere un "gran signore del Rinascimento", anche se attento soprattutto affinché i preventivi siano "adeguati" alle grandi premesse:

"La sala del Museo deve servire per *concerti* da me scelti e regolati, avrà per ciò un ordine di scanni di *legno*, per gli uditori. Avrà, intorno, grandi cofani per gli *Archivi* fiumani, istriani, dalmatici. Avrà, contro la parete di fondo, un grande e ben costruito *organo* (200.000 o 300.000 - o più - lire).

Convieni dunque calcolare la quantità e la qualità dei *legni* necessari (100.000 o più lire, circa). Convieni calcolare la qualità e la quantità dei tappeti (almeno 100.000 lire).

Nello Schifamondo chiedo per le *stoffe murali* e per le opere d'arte decorativa e per i tappeti di Persia, e per altre cose ricche e belle, un preventivo di 500.000 lire.

Nello studio di Schifamondo mi occorrono bei scaffali per i libri che il *Vittoriale* non può contenere. La raccolta dei libri donati agli Italiani ormai tocca il *numero di 70.000*. (Preventivo di altre 100.000 lire circa, che comprenda anche una parte di stoffe murali).

Per i bagni di *Schifamondo* e del *Vittoriale* il preventivo è *insufficientissimo* (parla un gran Signore del Rinascimento, molto più che i Medici, molto più del Magnifico e di Cosimo *amico dell'acqua!*).

[...] Anche l'ingresso può sembrare insignificante se non sia *trasfigurato* da simboli ed emblemi; e io già so *quali*. (Altre 100.000 lire). (18 febbraio 1932).<sup>125</sup>

In questa sede ci si limita ad analizzare quelle simbologie e quelle immagini che ci riportano al periodo preso in esame, a tutte quelle "presenze" rinascimentali molte volte incontrate

<sup>123</sup> Cfr. Danila Comastri Montanari, *Belletti, veleni e cannoni*, in «Historia», n. 416, ottobre 1992.

<sup>124</sup> Da una ricerca effettuata nella biblioteca del Vittoriale, non risulta presente questo testo, ma sicuramente D'Annunzio lo conosceva, come attesta una lettera del bibliotecario Passerini a D'Annunzio del 7 aprile 1906: "Ti mando l'ultimo volume della Caterina Sforza del Papolini, dove son gli "Esperimenti" che ti gioveranno". Archivio Generale del Vittoriale, Passerini Orlando, XXVII, 2. In questa lettera però il Passerini afferma di aver preso il volume in prestito per D'Annunzio alla Laurenziana e quindi si presume che sia stato restituito.

<sup>125</sup> Cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., pp. 611-612.

nell'opera dello scrittore e poi tradotte in linguaggio visibile. Sarebbe interessante approfondire anche altri elementi così preponderanti presenti all'interno del Vittoriale, come ad esempio la disposizione dei moltissimi calchi, disseminati ovunque, con un'insistenza quasi maniacale. Una funzione, quella riservata ai calchi, legata indubbiamente a quel contrasto Dioniso/Apollo così frequente nella poetica drammatica di D'Annunzio dove il simbolo apollineo continua a vivere, a differenza della tarda opera di Nietzsche, a fianco ai principi della fedi dionisiaca. Una disposizione quindi non casuale dove, ad una simbologia apollinea contrasta sempre quella dionisiaca, come per esempio l'associazione tra il gruppo dei cavalli di Helios e una testa di Medusa, nella *Zambracca*, la prima stanza della zona notte della casa. Ciò che emerge da questo contrasto è il forte potere del demone apollineo, rappresentato dai cavalli, di frenare le istintive forze del dionisiaco. Forse, il significato di queste associazioni, al di là di quello mitologico e letterario, potrebbe assumere una veste tragica rispecchiante un conflitto interno dello scrittore: Dioniso come emblema di una sensualità frustrata dalla vecchiaia e Apollo il rimpianto di una giovanile innocenza troppo presto perduta. Un contrasto che sarebbe interessante approfondire, anche in relazione all'opera letteraria di D'Annunzio.<sup>126</sup>

All'ingresso del Vittoriale, al centro del Portale a due arcate e inciso all'interno di un frontone triangolare, si trova il primo motto celebre: *Io ho quel che ho donato*. Un motto che, legato senza dubbio all'idea della generosità del gesto, accompagnerà il Poeta per il resto della sua vita e lo si troverà nei sigilli, nella carta da lettere e su tutte le opere di D'Annunzio pubblicate dall'Istituto Nazionale dell'Oleandro. Questo motto ha un'origine latina, si tratta semplicemente della traduzione di un emistichio del poeta latino Rabirio, contemporaneo di Augusto, citato da Seneca nel libro VI del *De beneficiis*: *Hoc habeo quadcumque dedi*. D'Annunzio però, riguardo a questo motto, non cita Seneca e ci riporta invece direttamente al Quattrocento in quanto afferma di aver trovato questa frase incisa su una pietra di focolare di un camino di questo periodo. Questa stessa frase, inoltre, è riportata dall'Abate seicentesco Giovanni Ferro in un trattato dove si afferma essere un motto di un cavaliere spagnolo del Cinquecento. Le stesse cornucopie presenti al di sotto del motto nel frontone triangolare, e quelle che lo circondano nei sigilli e sulla carta da lettere, richiamano indubbiamente una simbologia ben presente in epoca rinascimentale, anche se di origini più antiche. Una simbologia richiamata più volte dal Poeta, come in questi versi dell'*Alcyone* riferiti al Fanciullo, simbolo della poesia rinascente: "Te certo vide Luca della Robbia/ti mirò Donatello, operando le belle cantorie./Tutte le frutta della Cornucopia/per forza di scalpello/fecero onuste le ghirlande pie/."<sup>127</sup>

Una simbologia che ricorre come motivo ornamentale comune nel Rinascimento, svolto a festoni, come nella cantoria di Donatello, o in ghirlanda come in alcune terrecotte robbiane, o a cornice come nelle Porte del Ghiberti al Battistero di Firenze. Una simbologia molto familiare a D'Annunzio e cara ai poeti, come dimostra in questa poesia Marino Moretti, scritta negli anni '70, e dedicata al giardino del Vittoriale:

"Per me (solo per me?) il Vittoriale  
 è un giardino incantato.  
 Non "conclusus",  
 non "animae",  
 non "larvarum";  
 ma già v'accorre gente da ogni parte,  
 se il Donatore è lassù che sorveglia  
 come quando egli aveva quel che dava  
 con le sue belle cornucopie colme,  
 con l'aquila che reca il suo fulmine sotto l'ala

Ultimo viene il "Ti con nu, nu con ti....."

<sup>126</sup> Sull'argomento cfr. Maria Teresa Marabini Moevs, *G. D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, L. U. Japadre 1976, pp. 337-342.

<sup>127</sup> G. D'Annunzio, *Il Fanciullo*, in *Alcyone*, cit., vv. 25-29, p. 9.

Per me (solo per me?) il Vittoriale  
è un giardino incantato,  
il più bello in Italia dopo Boboli.  
(Affetti del giardino?)  
Quando poi s'entra  
tutto è diverso e nuovo”<sup>128</sup>.

Superato il Portale d'ingresso, nella Piazzetta della Vittoria del Piave, ci si imbatte nel *Pilo del dare in brocca*, di gusto peraltro a mio parere, per nulla esteticamente gradevole. Il motto *Dare in brocca*, dal significato “colpire il bersaglio al centro”, ha a che vedere con una simbologia riferita ad azioni senza dubbio militari ma, curiosamente, questo modo di dire richiama alla memoria un verso di quel poeta cinquecentesco la cui lettura non sfuggì sicuramente a D'Annunzio: “Benché sia da buon Frate/lasciar l'ovato, e dare in brocca al tondo, solo per dominare tutto il mondo”.<sup>129</sup> Una biografia, quella dell'Aretino, che si intreccia anche con la storia del Ducato di Mantova dei Gonzaga, non poco approfondita da D'Annunzio per le sue opere letterarie. Alla ricerca di una stabile sistemazione, l'Aretino, dopo aver seguito Giovanni delle Bande Nere, figlio di Caterina Sforza, si fermò a Mantova alla corte di Federigo Gonzaga dove si dedicò ad un'intensa, benché caotica, attività letteraria, iniziando anche la composizione di *Marfisa*, della quale un verso presente nel Canto secondo sembra riecheggiare in un motto che si legge nella *Stanza del Lebbroso*, sul soffitto dell'alcova: *Foco ho meco eterno*.

La facciata della *Prioria* si presenta come un miscuglio di elementi architettonici dove, all'architettura stessa si mescolano stemmi, sculture e altorilievi. Tra gli stemmi, quelli di due famose famiglie rinascimentali: i Canossa e i Medici, e tra le sculture, due Vittorie attribuite al Sansovino, situate sopra l'arco della porta centrale. Oltrepassata la porta, si sale nel *Vestibolo*, ricco di oggetti simbolici e propiziatori, con in alto la scritta: *Te hospitio agresti accipiemus*. La prima cosa che colpisce, oltre alla sensazione di chiusura e di oscurità, è un gran canestro scolpito di melograni, sopra ad una colonna francescana, con al di sotto i simboli della Passione.

Una simbologia, quella del melograno, tenuta ben presente da D'Annunzio nelle sue opere, tanto da voler intitolare un ciclo di romanzi con il nome di questo frutto, un ciclo del quale l'unica opera compiuta è *Il Fuoco* dove il melograno risulta essere l'emblema del protagonista, caratterizzato da vitalità e fecondità creativa. La coltivazione di questo frutto era prevista anche al Vittoriale dove il frutteto sembra riprodurre lo spazio misurato di un giardino rinascimentale, con timpani e nicchie e la decorazione plastica con aquile e gigli. Si tratta di un frutteto adibito proprio alla coltivazione di melograni, con al centro il bronzo raffigurante la Canefora seduta.

La simbologia del melograno risale all'antichità; secondo il mito greco questo frutto nacque dalle gocce di sangue di Dioniso, continuando ad assumere nei secoli un valore positivo, di armonia e concordia. Nell'antica Roma era un simbolo di fecondità, fertilità e abbondanza, tanto che con i suoi rametti si ornavano le teste delle spose per augurare gli attesi frutti. Questo mito poi, con la sua simbologia, tornò in auge nel Rinascimento, quando iniziò a comparire ovunque, nei festoni, in pittura e nei motivi decorativi di tessuti quali broccati e damaschi. Pensiamo alla *Madonna della melagrana di Botticelli* oppure alla *Madonna del granato* di Carpaccio, pitture in cui sono le Vergini a tenere in mano la melagrana.

In maniera enigmatica si intrecciano i fili del destino di colui che voleva nella sua ultima dimora pienamente attuato quel connubio tra arte e vita: l'elogio letterario nei confronti di Wagner che percorre le pagine del *Fuoco*, ha una rispondenza simbolica nella realtà del Vittoriale, in una coincidenza che ha a che vedere con la biografia del musicista. La prima moglie di Henry Thode, proprietario di Villa Cagnacco, era Daniela Senta von Bülow, figlia di Cosima Liszt che fu moglie di Wagner. Thode lasciò Cagnacco nel maggio del 1915,

<sup>128</sup> Marino Moretti, *Il giardino*, in «Quaderni del Vittoriale», giugno 1977 n. 3, p. 9.

<sup>129</sup> Pietro Aretino, dai *Sonetti lussuriosi*, Libro secondo, Sonetto VIII.

abbandonando nella villa i circa seimila libri della sua biblioteca, tra i quali spicca beffardo *Il Fuoco*, il romanzo in cui D'Annunzio, descrivendo i funerali veneziani di Wagner, ha ritratto, come un segno del destino, proprio Daniela Senta.<sup>130</sup> Nella *Stanza della Musica*, su una parete, si conserva ancora il ritratto di Cosima, lasciato dal Thode insieme ad altri oggetti del critico d'arte tedesco, come probabilmente il dipinto che raffigura una Madonna col Bambino addormentato, attribuito ad un maestro tedesco del XVI secolo.

Non è facile stabilire l'appartenenza degli oggetti, non solo nella *Stanza della Musica*, ma in tutte le stanze della *Prioria*, dove potrebbero benissimo essere di proprietà Thode. Ciò che interessa è comunque evidenziare quelle immagini, quei simboli che riconducono al periodo rinascimentale, tenendo sempre ben presente il problema dell'attribuzione, a meno che non vi siano delle analogie particolari o delle testimonianze che riportano senza dubbio all'appartenenza dannunziana. Come per esempio, sempre nella *Stanza della Musica*, il Mascherone in gesso dorato di volto di Satiro, su modello della "testa di satiro" di Michelangelo, in quanto manifattura Signa 1920-25, alla quale D'Annunzio commissionò altre opere. Questa stanza, senza alcun dubbio la più suggestiva della casa, dapprima fu chiamata da D'Annunzio *Camerata di Gasparo*, dedicandola così ad un celebre personaggio rinascimentale vissuto nella seconda metà del Cinquecento e ritenuto l'inventore del violino. Gasparo Bertolotti da Salò era figlio e nipote di due musicisti ben noti ed affermati a Salò che, nel corso del Cinquecento, era un importante centro musicale; il nonno fu maestro di Cappella di Salò e il padre musicista alla corte dei Gonzaga di Mantova. In questa stanza, oltre alla Baccara, suonava il "Quartetto del Vittoriale" e, in rare occasioni, erano invitati pochi fedeli a sentire della musica come per esempio quella volta che concertisti esecutori furono Madeleine Grey e Castelnuovo Tedesco. Significativo è il messaggio scritto che D'Annunzio indirizzò alla Grey, furiosa per non essere stata alloggiata al Vittoriale ma relegata al Grand Hotel di Gardone dove D'Annunzio "segregava" i suoi ospiti: "Ho sognato di voi, questa notte Madeleine. 3 secoli fa vi ho vista, fiammeggiante, tra le vergini musiciste del cuore celeste della corte d'Atris. Così io vi riconosco Madeleine".<sup>131</sup> Un esempio di quella proiezione visionaria del Poeta che, in questo caso, trasfigura la donna, oggetto di omaggio, proiettandola nell'atmosfera musicale di una corte rinascimentale.

Ciò che colpisce della *Stanza della Musica* sono gli arredi e un'atmosfera volutamente suggestiva, fatta di luci soffuse, emblemi musicali e rivestita da un tessuto di damasco che riproduce un antico disegno rinascimentale già presente nella corte estense di Ferrara: un motivo di belve dorate che richiama il mito di Orfeo che, con la musica, ammansisce le belve. Singolare è la presenza di ben dieci colonne, su una delle quali, quella più alta, è posta una riproduzione di un angioletto bronzeo di Donatello e su un'altra, il calco in gesso della testa del *Prigione ferito* di Michelangelo. Alla Capponcina, nella *Sala della Corona*, dietro il pianoforte, era collocata la testa del *David* di Michelangelo che sembra sia stata venduta all'asta per 50 lire.<sup>132</sup> A stanza della musica, alla Capponcina, era adibita probabilmente la *Stanza Rossa della Corona* dove, secondo la testimonianza di Benigno Palmerio, si trovava una pianola che qualche volta il Poeta si metteva ad animare e una cassapanca in legno di noce dove sopra era disteso il calco dello Schiavo dormente, destinato alla tomba di Giulio II.<sup>133</sup> Lo stesso Palmerio cita anche la presenza del *David* michelangiolesco: "Vecchi

<sup>130</sup> Cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 586.

<sup>131</sup> Notizia tratta da un brano del diario inedito di Ernesta Rinaldi Rota la quale scrive della sua permanenza al Vittoriale e del comportamento bizzarro del Comandante che infastidiva moltissimo il giovane musicista Nino Rota costretto a suonare alla presenza "velata" di un uditore nascosto tra i tendaggi e che annunciava solennemente le sue apparizioni in pubblico.

<sup>132</sup> Cfr. Ugo Ojetti, *D'Annunzio amico maestro e soldato, Cronache della vendita all'asta fatta alla Capponcina dal 20 maggio al 13 giugno 1911*, Firenze, Sansoni 1957, p. 60.

<sup>133</sup> Cfr. B. Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina*, cit., p. 55. Per quanto riguarda la cassapanca, trattasi probabilmente di quella che figura nell'elenco della Collezione nel Catalogo della vendita all'asta, così descritta: "Cassa da corredo in noce scolpito e intarsiato con al centro lo stemma del Delfino e tre stelle, a forma di urna, con piedi a zampe di leone del XVI secolo". *Catalogo della collezione G. D'Annunzio esistente nella Villa La Capponcina*, catalogo n. 15, anno XXIII-1911, Impresa Vendite, sulla vendita all'incanto del giugno 1911; Sala



candelabri di ferro battuto, bronzi, cuoi artistici, arazzi, velluti, calchi d'opere eterne, come la testa del David, quella del famoso cavallo fidiaco, la maschera di Riccardo Wagner, il profilo di Sigismondo Malatesta".<sup>134</sup>

Nella *Stanza della Musica*, al Vittoriale, al centro del caminetto, fra colonnine di marmo di diversi colori, è inciso il celebre motto *Chi'l tenerà legato?*, un antico grido di libertà e di volontà di dominio, usato come motto gentilizio nel Rinascimento. D'Annunzio lo aveva già fatto incidere sulla porta d'ingresso della Capponcina e su un giogo rustico proveniente dall'Abruzzo che fece appendere in un camino della villa.<sup>135</sup> Motto che sarà ricordato da D'Annunzio, attribuendogli un particolare valore simbolico:

"Intanto io preservò la mia azione, pur contro i miei stessi partigiani: ché in tutti i partigiani anche fidi è la smania nascosta o mal dissimulata di vincolare il capo. Sul camino di una mia casa vecchia era scritto: "Chi'l tenerà legato?". Distrutta è la casa, ma sopravvive lo spirito indocile dell'elemento".<sup>136</sup>

Il motto simboleggia l'ardore giovanile di agire, la consapevolezza che, alla distruzione del tempo, corrisponde la sopravvivenza degli ideali, la tenacia di perseguire obiettivi prefissati. Il motto significativo campeggia di nuovo, dopo vari anni, all'interno di un caminetto in un'atmosfera completamente diversa, e in un momento in cui, all'ardore e allo spirito indocile, segue la pausa silenziosa della disillusione:

"Ho voluto rientrare nel silenzio. Ho voluto essere un capo senza partigiani, un condottiero senza seguaci, un maestro senza discepoli. Ho tentato di distruggere in me tutto il gelo e tutto l'ardore della mia vita strategica. Nessuno saprà quale muta battaglia abbia chiuso in sé questo luogo di pace, e quanto sia crudele in questo luogo di pace non aver pace mai".<sup>137</sup>

Tutte le immagini, i simboli e i vari motti rinascimentali che si incontrano all'interno di questo universo così variegato, devono essere decifrati, fin dove è possibile, alla luce di questa consapevolezza angosciosa, come simbologie che, rispetto ad altri contesti, hanno sicuramente subito una vera e propria trasfigurazione.

Nella *Stanza della Leda*, davanti al letto, imponente, si erge il calco dello *Schiavo morente* di Michelangelo, sopra uno zoccolo di legno con la scritta *Amor fati*, in un ambiente caratterizzato dagli oggetti più disparati: statuette rituali, cineserie, maioliche, elefanti orientali, oltre agli immancabili libri su scaffali e tavolini. Proprio per la presenza di questo calco michelangiolesco, D'Annunzio aveva chiamato la sua camera da letto anche *Stanza del Prigione*. Di questo genio del Rinascimento D'Annunzio sceglie la figura dello *Schiavo morente* apportandovi delle alterazioni: coperta in gran parte la nudità del corpo, sul dorso il drappaggio marmoreo appare dorata, come pure quello del polso. Un'alterazione che non riguarda solo questa scultura michelangiolesca ma anche altri calchi tra i quali quello di Afrodite, accanto al letto, alterato con una cinta colorata intorno ai fianchi. Lo *Schiavo morente* è un perfetto esempio di quella potenza michelangiolesca, che lo stesso D'Annunzio gli attribuisce, di far scaturire dalla mole di marmo una "sensualità tragica e insaziabile", termini che il Poeta utilizza a proposito dell'*Aurora* della Sagrestia Nuova a Firenze. Questo titano, questo genio sofferente del Rinascimento rappresenta, attraverso le sue sculture, gli aspetti più tragici del conflitto venereo che scaturiscono ancor più quando la "rivolta è

---

Rossa, n. 52.

<sup>134</sup> B. Palmerio, cit., pp. 55-56.

<sup>135</sup> Cfr. Paola Sorge, *Motti dannunziani*, Milano, Newton Compton 1994, p. 72. Si tratta più che altro di un elenco di celebri motti usati da D'Annunzio, con una breve descrizione. L'autrice, nel presentare il suo lavoro, evidenzia il fatto che i motti dannunziani divennero espressione non solo della persona ma anche di un'intera comunità, soffermandosi soprattutto sull'importanza della relazione motti/guerra e sulla loro diffusione causata dalle grande popolarità del Vate. Palmerio attribuisce il motto *Chi'l tenerà legato?* a Niccolò Grasso, scrittore del Cinquecento, p. 13.

<sup>136</sup> G. D'Annunzio, Prefazione al libro *Contro uno e contro tutti*.

<sup>137</sup> Cfr. Piero Chiara, *Vita di G. D'Annunzio*, cit., p. 352.

contenuta e il patimento compresso”.<sup>138</sup> La figura di Michelangelo è sempre associata a questo conflitto umano per il quale è proprio l’armonia della figura, scaturita dal blocco di marmo, che racchiude in sé quella forza cieca, quel tormento nascosto che ha travolto l’artista nello scolpirla. Con un linguaggio decisamente allegorico D’Annunzio ha illustrato alla perfezione questo contrasto in una pagina del *Trionfo della Morte*, dove Giorgio Aurispa è l’interprete di questo conflitto:

“Come un’allegoria gli si presentava alla memoria spontaneamente quel grande chiostro di cento colonne eretto dal divino Michelangelo nelle Terme di Diocleziano; ove, in un pomeriggio di settembre, egli aveva creduto di veder raffigurata per segni un’abituale condizione della sua anima. [...] In mezzo allo spazio mistico i cipressi michelangioli [...] dicevano l’infinita tristezza della meditazione solitaria e l’inutilità d’ogni più salda resistenza contro l’ingiuria delle forze cieche. Ma, alla loro ombra, su fulcri vestiti di edera sorgevano in ordine simetrico marmoree teste colossali di tori, di cavalli, di liocorni e di arieti: [...] dovunque apparivano i frammenti fittivi d’una vita bella carnale e superba: - pieghi di pepli intorno a seni mutilati; chiome pendule come grappoli su fronti brevi; ventri feminei nudi, [...] braccia erculee da bicipiti tesi in uno sforzo terribile; [...] volti di deità sereni [...] in rilievo su bianchi sarcofaghi una danza di menadi, un satiro in atto di offrire ad una capra un racemo, un serpe uscente da un canestro, una corona di frutti e fiori”.<sup>139</sup>

Nei giardini del Vittoriale, dove non mancano di certo i cipressi, il *Portico del Parente* richiama alla mente la figura di un chiostro; portico del Parente, cioè di Michelangelo al quale lo scrittore si considerava legato da parentela artistica. La funzione di questo luogo era quella di un cenacolo all’aperto dove gli ospiti erano circondati da riproduzioni di opere michelangioli, da motti e versi e da busti di Michelangelo. Fra le riproduzioni figura il *Torso del Belvedere* con la dedica *Divo Bonaroto sacrum*, lo stesso che campeggiava in precedenti dimore dannunziane. Forte la simbologia di queste immagini, soprattutto del torso erculeo, considerato da D’Annunzio “un terribile frammento titanico” in una pagina in cui descrive la sua temporanea dimora romana mentre attende la visita del Pascoli:

“Io era in giorni di splendida miseria, abitando nell’antica selleria dei Borghese, tra Ripetta e il Palazzo, tra il fiume torbo e quel «gran clavicembalo d’argento» celebrato in un sonetto dell’adolescenza [...]. In tanta vastità io non avevo se non un letto senza fusto, un pianoforte a coda, una panca di tenebre, il gesso del Torso di Belvedere, e la gioia del respirar grandemente [...]. La grandiosità del Torso erculeo bastava a riempire le mie mura; perché era quel terribile frammento titanico presso cui Michelangelo decrepito e quasi cieco si faceva condurre per palparlo”.<sup>140</sup>

Senza dubbio Michelangelo è l’artista rinascimentale che accompagna gli ultimi anni della vita del Poeta; le riproduzioni delle sue opere sono disseminate ovunque: la splendida *Aurora*, considerata da D’Annunzio “una mole di sensualità tragica e insaziabile”, primeggia nella *Sala dei Calchi*, nel Museo Dannunziano, accanto ai *Prigioni*, ai *Giganti* e ad un altro *Schiavo morente*, questa volta senza drappaggi colorati. Tutti calchi situati intorno al letto di quella che doveva essere la nuova camera del Vate e in quel letto dove fu esposta pubblicamente la sua salma, come lo stesso D’Annunzio aveva previsto ispirandosi al “lit de parade” del rinascimentale Guidarello Guidarelli.<sup>141</sup>

Lo *Schiavo morente*, nella *Stanza della Leda*, è in perfetta sintonia con il motto inciso sulla porta d’ingresso: *Genio et voluptati*, ed è un simbolo artistico di quella schiavitù in amore per la quale la stessa voluttà diventa la forma più profonda di conoscenza, in un contrasto continuo verso visioni spirituali, in un eterno conflitto neoplatonico.

<sup>138</sup> Cfr. G. D’Annunzio, *Faville del maglio*, cit., pp. 604-605.

<sup>139</sup> G. D’Annunzio, *Trionfo della Morte*, Milano, Mondadori 1985, pp. 325-326.

<sup>140</sup> Id., *Contemplazione della Morte*, in *Le faville del maglio*, cit., pp. 216-218.

<sup>141</sup> Cfr. a. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 609. Nell’Archivio Generale del Vittoriale si trova la documentazione inerente la richiesta e il permesso per l’esecuzione del calco della *Madonna col Bambino* di Michelangelo, esistente nelle Cappelle Medicee, e quella dei calchi dei due *Prigioni*, presenti nella Galleria dell’Accademia di Firenze e, al Vittoriale, posti nello Schifamondo. Questo materiale d’archivio conserva la corrispondenza tra Ferruccio Pasqui, direttore dell’Istituto d’Arte di Firenze, Gian Carlo Maroni, il Ministro dell’Educazione Nazionale ed altri, dall’aprile 1937 al febbraio 1938. Archivio Generale, Maroni Giancarlo, XCII, 5. I calchi in gesso verranno eseguiti dalle manifatture Signa di Firenze.

Sull'architrave della porta che dà alla *Zambracca*, figura un'immagine che ci riporta al rinascimentale Palazzo Ducale di Mantova: una copia di una mattonella pavimentale con l'impresa del Sole e il motto *Per un dixir*, "per un sol desiderio". Una presenza di lontani ricordi letterari che riecheggia anche in altre stanze: nella *Stanza del Mascheraio* di nuovo un'altra piastrella, questa volta originale, del Palazzo Ducale di Mantova, che riproduce nei quattro riquadri delle aquile rampanti e che, al centro, reca uno stemma con leoni rampanti e infine nello *Scrittoio del Monco* dove presente è il ricordo dello Studiolo d'Isabella d'Este, con nel soffitto le tre imprese della nobildonna rinascimentale: il motto *Nec spe nec metu*, il numero XXVII e l'impresa delle pause. Il Cinquecento figura ancora, nella camera da letto del Poeta, con altre immagini del periodo tra le quali un tondo in bronzo raffigurante la Flagellazione di Cristo, del XVI sec., e una medaglia rinascimentale in bronzo decorata sul verso col profilo dell'Aretino. Immagini rinascimentali erano presenti anche nella stanza da letto alla Capponcina, ricoperta da "un velario cinquecentesco con al centro una ghirlanda dorata col motto *Per non dormire* e con, di fronte al letto, due busti, uno di Luisa Strozzi e l'altro della *Dama del Mazzolino* del Verrocchio, in terracotta di Signa, e ornati di belle collane".<sup>142</sup> Di Andrea del Verrocchio vi era anche la *Vergine col bambino*, come testimonia una foto del 1903, nell'Archivio iconografico del Vittoriale, dove si vede questa Madonna appoggiata al comodino, alla sinistra del letto; una scultura il cui originale si trova al Museum of Fine Arts di Boston.

Nella *Stanza della Leda*, al Vittoriale, al motto *Genio et voluptati*, al trionfo dell'aspetto carnale, rispondono, sulle travi del soffitto, i seguenti versi danteschi: "Tre donne intorno al cor mi son venute/E seggionsi di fore;/che dentro siede Amore,/lo quale è in signoria della mia vita/Tanto son belle e di tanta virtute".

Continui contrasti quindi tra visioni spirituali e materiali, pagane e cristiane che raggiungono senza dubbio l'apice nella *Stanza del Lebbroso*, la più insolita della *Prioria*, ricca di simboli esoterici e sulla quale aleggia il sentimento della morte e dell'aldilà, come afferma lo stesso D'Annunzio rivolgendosi al Cadorin, che eseguì dipinti e decorazioni in questa stanza:

"Fino ad ora ho riscaldato col mio alito immortale la stanza ove non potrà vivere se non la mia morte. La stanza è un miracolo di là della tua arte e di là della mia ispirazione. E' un miracolo ed un mistero per entrambi inconoscibili".<sup>143</sup>

Un luogo mistico dove, più che immagini rinascimentali, sembra di assistere alla trasfigurazione di un Medioevo fantastico in cui la cella francescana si trasforma in una "cella delle pure immagini" dove poter esorcizzare i piaceri del mondo in un rito iniziatico di purificazione che, a quanto sembra, rimase legato esclusivamente a questo ambiente così in contrasto, esteticamente e concettualmente, con il resto della casa. Ciò che emerge è sicuramente un istinto di decorazione insolita per un ambiente che, al pari degli altri, deve rivestire un particolare linguaggio simbolico: ai drappaggi, ai tessuti in arabeschi cinquecenteschi che affollano le altre stanze, viene sostituita una pelle scamosciata che ricopre le pareti, ad imitazione del saio francescano. Le immagini rinascimentali qui presenti, nelle intenzioni del Poeta, richiamano visioni religiose: tra queste, una statua lignea di San Sebastiano, accanto al letto, appartenente all'arte veneziana del Cinquecento, un dipinto di Spinello Aretino, della metà del XVI secolo, raffigurante la Deposizione di Cristo, un crocifisso dello stesso periodo, privo delle braccia e della Croce di supporto e il calco della tomba di Guido Guidarelli di Ravenna, opera di Tullio Lombardo, lo stesso artista citato da

D'Annunzio nel *Forse che si forse che no* come autore dei rilievi sull'architrave della porta dello Studiolo d'Isabella d'Este.

Nei riquadri dell'armadio ad angolo figurano delle immagini accompagnate ciascuna da un motto, come aveva voluto lo stesso D'Annunzio:

“Nelle formelle dell'armadio e nelle facce interne porrei i segni dei miei amori costanti: la bella donna ignuda col motto *Semper non semper*, il cavallo impennato col motto *Morsu praestantior*, il levriere in corsa col motto *Donec copiam*; il velivolo in altezza col motto *Non sufficit orbis*; la spada bandita col motto *Luce sub nubila iactata*; la decima musa ‘Energiea’ col motto (O Musa di Ronchi!) *Fert diem et horam*; il fuoco ardente fra belve in fuga col motto *Solos fortes terret ignis non me*; l'organo o un altro strumento musicale col motto *Numquam dissonus*”.<sup>144</sup>

Altri motti ricorrono sul soffitto: tra i quali *Ardendo m'inalzo*” e *Doppio ardor mi consuma*, quest'ultimo citato nel *Forse che si forse che no* come una dedica posta su un libro del Mazzaferata, che si trova nella stanza della musica del Palazzo Ducale di Mantova.

Richiami prettamente rinascimentali si hanno poi nello *Scrittoio del Monco*, la saletta di corrispondenza dove D'Annunzio, per non rispondere alle numerosissime lettere, ironicamente si fingeva monco. A primeggiare sono quattro sentenze di Leonardo poste sull'architrave degli scaffali della libreria, su quegli armadi che sono gli unici mobili provenienti dalla Capponcina: “*Acciocché tu più cose possa, più ne sostieni*”, “*Niuna casa è sì piccola che non la faccia grande un magnifico abitatore*”, “*Se tu vuoi che la tua casa ti paia grandissima pensa al sepolcro*”, “*Chi non ha sepoltura è coperto dal cielo*”.

Leonardo, presente come maestro nelle *Vergini delle Rocce*, ritorna qui con le sue solenni sentenze e nella *Veranda dell'Apollino* con la *Gioconda*, una delle tante riproduzioni fotografiche di autori rinascimentali che qui compaiono, in un ambiente luminoso che fa pensare alla *Colombaia* della Capponcina, situata su una torre quadrata e dove D'Annunzio vi aveva costruito, come un nido d'amore, il suo studio alto, alla piena luce del sole e dove campeggiava di nuovo una riproduzione fotografica della *Gioconda* di Leonardo.<sup>145</sup>

Le riproduzioni fotografiche di opere d'arte tappezzano molte pareti della *Prioria*: quelle del *Bagno Blu* che rappresentano particolari della Cappella Sistina di Michelangelo e quelle numerose dell'*Officina*, lo studio del Poeta dove ha voluto tavoli simili a quelli che si scorgono nella “cella di Masaccio”.<sup>146</sup> Tra varie fotografie di opere del Mantegna e di Michelangelo, imponenti le riproduzioni fotografiche dei *Trionfi* del Mantegna conservati ora ad Hampton Court, ma appartenuti al Palazzo Ducale di Mantova, nella sala dei Trionfi e considerati da D'Annunzio “il più grande capolavoro del Rinascimento”.<sup>147</sup>

Al centro della stanza si trova lo scrittoio sul quale il Poeta consegnò alla scrittura le sue ultime riflessioni, nella solitudine degli ultimi anni e spesso in compagnia del silenzio notturno, in un completo abbandono che abolisce ogni nozione temporale:

“Quando nella notte io mi curvo su la mia pagina, in questa officina, operaio artiere artista [...] a volte poso la penna e ascolto, senza volgere il capo verso le finestre. Ascolto ma non ‘tendo l'orecchio’: ho il senso dell'udito in tutto il corpo che più non ha peso né ha memoria della sua caducità e della sua miseria”.<sup>148</sup>

<sup>144</sup> Cfr. Romano M. Levante, *D'Annunzio l'uomo del Vittoriale*, Colledara (TE), Andromeda 1996, p. 299. Un interessante volume nel quale l'autore fa conoscere, cosa fino a quel momento inedita, la testimonianza di Ines Pradella, una delle due modelle scelta dal Cadorin per le figurazioni del soffitto della stanza, che rivela cose interessanti sugli ultimi anni di vita di D'Annunzio, soprattutto per quanto riguarda i suoi rapporti con la religione, cercando di fare chiarezza con lo scopo di mettere in risalto la sincerità dello scrittore.

<sup>145</sup> Cfr. B. Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina*, cit., p. 64. Insieme alla *Gioconda* vi erano anche riproduzioni di opere di Tiziano e del Veronese, piccole statue, busti e bassi alti rilievi in terracotta di Signa riproducenti opere del Verrocchio e di Donatello. *Ibidem*. Nella *Veranda dell'Apollino*, tra le molte riproduzioni fotografiche, un ritratto di doge di Carpaccio, quello di Paolo III Farnese di Tiziano, la *Dama con turbante* di Raffaello, la *Notte* di Michelangelo, il *Ritratto di cavaliere* del Dürer, l'autoritratto di Raffaello, la *Cacciata dei Vizi* del Mantegna, *Bacco e Arianna* di Tiziano, la *Sibilla libica* di Michelangelo, un nudo della Cappella Sistina e ancora Leonardo con il ritratto di Beatrice Cenci.

<sup>146</sup> Cfr. *Il Vittoriale degli Italiani*, a cura di A. Andreoli, cit., p. 93.

<sup>147</sup> Cfr. G. D'Annunzio, *Taccuini*, cit., p. 500

<sup>148</sup> Id., *Libro segreto*, cit., pp. 699-700.

D'Annunzio, nell'universo della sua Cittadella, si fa chiamare "Comandante", termine che stride con l'appellativo di "signore del Rinascimento", come egli stesso amava definirsi ai tempi della Capponcina quando era circondato da "cani cavalli e belli arredi". Al Vittoriale ciò che lo circonda sono più che altro i fantasmi del passato, i ricordi di un eroe della Grande Guerra che si mescolano a formare un universo caleidoscopico dove si riflettono memorie letterarie, artistiche, di vita passata e recente, nell'ultimo tentativo di decifrare tutti i segnali di cui si sente completamente carico. Dietro l'uscio che conduce all'*Oratorio dalmata* vi è questa iscrizione: "*Ergo sum Gabriel qui asto ante deos/alitibus de fratribus unus oculus/Postvortae alumnus/arcani divini minister/humanae dementiaesequester/volucer demissus ab alto*" *princeps et praeco*". "Io sono Gabriele che mi presento innanzi agli dei/fra gli alati fratelli il più veggente/alunno di Postverta/sacerdote dell'arcano e del divino/interprete dell'umana demenza/volatore caduto dall'alto/principe e indovino".

Profondo conoscitore delle cose arcane e divine ma, allo stesso tempo, interprete anche della demenza umana, disilluso negli ideali, precipitato dall'alto dei suoi voli icarici, dove anche il valore della parola "principe" si ridimensiona notevolmente: principe si ma di Montenevoso, principe non di una corte rinascimentale ma di una Cittadella dove, più che i fasti del glorioso passato, regnano il silenzio e l'angoscia, in una pace solcata dalle profonde inquietudini di un uomo moderno, molto lontano dagli antenati rinascimentali citati così tanto nelle sue opere.

## CAPITOLO QUARTO: LA BIBLIOTECA RINASCIMENTALE DI G. D'ANNUNZIO

### § 4.1 Al Vittoriale: G. D'Annunzio e il suo fedele bibliotecario

“Stanotte sono solo, senz'arte e senza terra, una specie di raddomante o idromante umbro mi ha mandato una bella idria di acqua nova, tratta da una vena incognita che oggi è la sua placida ricchezza [...] un altro umbro seppe a me rinnovellare una parola di virtù latina come soltanto sanno le bocche vizzate e fioche degli asceti bibliognostici, dicendo di me: ‘si, è vero; egli si sente egregio’.

Sorrido nel pensare che stanotte io mi sento egregio più del solito. Bagno il sorriso nell'acqua nova. Mi siedo, mi alzo. Esco nella Loggia dell'Apollino alla ventura per cercare nella mia Bibliotheca mascula un de' vecchi libri che vestiti di pergamena lacera mi portò da Verona ieri Antonio Occulto”.<sup>1</sup>

Così D'Annunzio era solito chiamare Antonio Bruers, alludendo agli studi da lui coltivati di “psicologia sovranormale”.<sup>2</sup> Alla fine degli anni '20 fu proprio lui che iniziò a sistemare la biblioteca al Vittoriale, cercando di mettere ordine alle “diecine di migliaia di volumi”, sparsi alla rinfusa all'interno della *Prioria*. Leggendo il carteggio intercorso tra D'Annunzio e il Bruers, si può ben vedere quanta stima e fiducia nutrì il bibliotecario per colui al quale si rivolgeva con l'appellativo di “Comandante”, come ormai D'Annunzio veniva chiamato da più parti. Parole di elogio sono riservate a D'Annunzio, non solo nella corrispondenza privata, ma anche sugli articoli pubblicati sulla «Nuova Antologia»: il primo dal titolo *La biblioteca del Vittoriale*, il 16 ottobre 1934, e il secondo, a distanza di quattro anni, il 1° aprile 1938 come capitolo integrativo all'articolo precedente. In questi scritti il Bruers dispensa lodi nei confronti di D'Annunzio, considerato come colui che “può essere iscritto nel libro d'oro dei bibliofili italiani” e, allo stesso tempo, dà preziose informazioni circa la sistemazione della biblioteca dannunziana considerata importante non solo per la qualità e quantità di libri, ma anche e soprattutto “per il fatto che essa documenta, almeno in parte, le fonti e i metodi di preparazione e di studio del grande scrittore”.<sup>3</sup> Questo grazie alle numerose annotazioni e segni di lettura che D'Annunzio era solito apporre sui testi, per marcare passi significativi e, direi, ideali per poterli travasare nelle sue opere letterarie. Nel *mare magnum* della biblioteca dannunziana è d'obbligo però muoversi con cautela in quanto molto spesso è difficile stabilire se alcuni testi che portano segni di lettura siano effettivamente appartenuti a D'Annunzio oppure facciano parte dell'immensa biblioteca che il precedente proprietario, Heinrich Thode, fu costretto a lasciare nella casa, a causa della confisca dei beni. Tanto più che forse D'Annunzio ha deliberatamente mascherato questa appartenenza apponendo i suoi ex libris su

<sup>1</sup> G. d'Annunzio, *Libro segreto*, cit., pp. 824-825. Il Bruers portò a D'Annunzio, da Verona, il raro volume delle *Lettere devotissime della Beata Vergine Caterina da Siena*. Siamo alla fine del 1930 quando questo libro viene ad arricchire una già vasta collezione di oltre duecento cinquecentine. Si tratta dell'edizione stampata a Venezia presso Domenico Farri nel 1584 e collocata, nella biblioteca della Casa al Vittoriale, nel *Corridoio Gamma*, XXIII. Quando nel 1938 il Poeta muore, questo volume, che porta evidenti tracce di lettura, angoli piegati, un segnalibro e fiori essiccati tra le pagine ricche di segni e stesure a lapis, viene ritrovato sopra un tavolino della camera da letto, come scrive Elena Ledda, *Le edizioni del XVI secolo nella biblioteca di G. D'Annunzio*, «Nuovi Quaderni del Vittoriale», n. 2, 1995, p. 173. Già nel 1895, da Francavilla, lo scrittore aveva chiesto al Tenneroni, bibliotecario alla Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, di procurargli le *Lettere di Santa Caterina da Siena*, cfr. *Confidenze dannunziane al «candido fratello»*, di Giuseppe Fatini, in «Quaderni dannunziani» XXII-XXV 1963, p. 1033. In quella data, probabilmente, la richiesta era motivata da ragioni di studio inerenti la composizione delle *Vergini delle Rocce* dove si trovano, come già ho evidenziato, diversi riferimenti alla Santa in relazione alla vergine Massimilla.

<sup>2</sup> Come afferma lo stesso Bruers nello scritto *D'Annunzio bibliofilo*, estratto dal Fasc. IV del «Libro Italiano» dell'aprile 1938-XVI, Roma, ed. Ulpiano, p. 10.

<sup>3</sup> Antonio Bruers, *La biblioteca del Vittoriale*, «Nuova Antologia», 16 ottobre 1934-XII, Roma, Società “La Nuova Antologia”, pp. 1-8. Lo stesso articolo, battuto a macchina, si trova all'interno del carteggio, preparato dal Bruers per porlo alla visione di D'Annunzio, prima di pubblicarlo; Archivio Generale del Vittoriale, Bruers Antonio XCV,1.

quelli del Thode.<sup>4</sup> I segni di lettura di D'Annunzio sono evidenti, riconoscibili; facile è rilevarli ma ciò che è difficile è la loro datazione in quanto potrebbero essere il frutto di una lettura avvenuta negli anni di Gardone, indubbiamente importante come approfondimento o ripresa di determinati concetti ma che non deve condurre a delle congetture arbitrarie in relazione alla composizione delle opere letterarie. L'affermazione del Bruers resta comunque importante in quanto attesta che già negli anni trenta diversi volumi recavano annotazioni dannunziane e lo stesso D'Annunzio lo faceva presente al suo bibliotecario scrivendo:

“Consento che tu affettuoso ordinatore illustri la mia biblioteca. Ho sottratto alla tua ordinanza alcuni volumi ove ho scritto - su le pagine bianche - pensieri subitanei o sogni singolari, mancandomi la carta consueta. Molti recano mie note in margine”.<sup>5</sup>

Una consuetudine che si intensifica sempre più negli anni del Vittoriale, una “tendenza noctivaga”, come la definisce l'Andreoli, giustificata da un'illuminazione improvvisa che ha bisogno di una subitanea elaborazione scritta che, in mancanza di carta, si serve delle stesse pagine dei libri, non risparmiando nemmeno le preziose cinquecentine”.<sup>6</sup>

Per quanto riguarda il suo bibliotecario, senza dubbio D'Annunzio accettava ben volentieri i suoi suggerimenti circa la sistemazione della biblioteca, tanto più nella situazione di caos in cui versavano i libri. Fin dall'inizio, limitandosi a volere una classificazione topografica per materie, D'Annunzio lascia al Bruers libera iniziativa:

“Caro Antonio, sei un gran fesso. Domandi a me quel che sia da fare per riordinare la mia biblioteca confusissima; e perdi tempo. Credo che ti basti la tua sapienza per osservare il disordine e per disporre convenientemente i volumi dispersi”.<sup>7</sup>

La fiducia che gli dimostra il Comandante è sicuramente per il Bruers motivo di orgoglio, per il suo lavoro e soprattutto perché gli proviene da una persona che stima moltissimo come scrittore e come uomo, degno di elogi indubbiamente sinceri:

“Uno degli elementi biografici fondamentali dello scrittore grande e immortale è la passione, non solo per una biblioteca ampia e numerosa, ma anche per il libro bello, ricco, bene stampato e bene rilegato [...]. L'amore per le belle edizioni dei propri libri, non poteva derivare se non dal culto per i libri del passato, e in realtà il nome di Gabriele D'Annunzio può essere iscritto nel libro d'oro dei bibliofili italiani. Se non che, a differenza di certi bibliofili i quali raccolgono i libri rari, ma non ne conoscono soverchiamente il contenuto, Gabriele D'Annunzio è un collezionista che legge i libri e, se ama il «pezzo» raro, è anche un mirabile raccoglitore del libro erudito. Egli è un lettore minuzioso, paziente; nel suo spirito l'estro creativo si immedesima con la più profonda erudizione. [...] A certi critici, i quali ci parlarono di una cultura improvvisata sui proutuarii e sulle guide, sarebbe bastato, per farli ricredere, un esame anche superficiale delle opere di prima mano che portano i segni delle ripetute letture e dello studio minuziosissimo e assiduo, sorretto e fecondato da una prodigiosa memoria”.<sup>8</sup>

E si potrebbe continuare ancora.....ma ciò che interessa evidenziare è soprattutto il passo dove il Bruers parla di «pezzo» raro, di libro bene rilegato, uno spunto dal quale partire, tramite il bibliotecario, per avere un'idea, nell'immenso *mare magnum* della biblioteca dannunziana, di quella che ho definito “Biblioteca rinascimentale”, significando con questa espressione non soltanto i veri e propri “pezzi rari”, quali cinquecentine e incunaboli, ma anche volumi sul periodo rinascimentale, soprattutto se oggetto di annotazioni e segni di lettura dannunziani. Mi limiterò per ora ad alcuni accenni del Bruers che possono aiutare in

<sup>4</sup> Sull'argomento si vedano gli articoli di Valerio Terraroli sulle biblioteche d'arte presenti a Gardone Riviera negli anni venti, dal titolo *Le biblioteche di Alexander Günther e di Heinrich Thode e La biblioteca d'arte di G. D'Annunzio*, in «Artes» 2, 1994 e 3, 1995, Pavia, ed. Cardano, pp. 162-167, pp. 54-56.

<sup>5</sup> Lettera di D'Annunzio al Bruers del 3 settembre 1932, in *D'Annunzio e il suo bibliotecario*, estratto dalla «Nuova Antologia», 1° aprile 1938, Fasc. 1585, p. 247.

<sup>6</sup> Cfr. A. Andreoli, *I libri segreti: le biblioteche di G. D'Annunzio*, cit., p. 106.

<sup>7</sup> Lettera di D'Annunzio al Bruers del 16 marzo 1930, in *D'Annunzio e il suo bibliotecario*, cit., p. 245.

<sup>8</sup> A. Bruers, *La biblioteca del Vittoriale*, cit., pp. 1-2.

quella che non vuole essere una ricostruzione tecnica di volumi e opere rinascimentali, impresa quanto mai grandiosa e che si lascia ad una ricerca catalogografica diversa; interessa soprattutto mettere in evidenza alcuni spunti che possono testimoniare la passione e l'interesse di D'Annunzio per questo periodo così tanto presente ed elogiato nelle sue opere.

L'immagine che il Bruers ci dà del Vittoriale, in particolar modo della *Prioria*, è di nuovo quella che lo stesso D'Annunzio amava dare della precedente dimora della Capponcina, dove si sentiva come un "signore del Rinascimento", un nobile circondato da immagini, oggetti e simboli, come in una corte regale. Scrive il Bruers:

"Tutto il Vittoriale, dimora di uno studioso principesco, si può dire tappezzato di libri, compresi gli anditi, i pianerottoli, i corridoi; ciò che è dovuto, non tanto alle esigenze di spazio per una biblioteca che conta parecchie decine di migliaia di volumi, quanto all'Amore del Poeta che vuole presenti i libri ovunque, come l'aria, come la luce, perché, quanto e più della luce e dell'aria, gli è necessario il pensiero".<sup>9</sup>

Un "principe" circondato questa volta più dai libri che da "cani cavalli e belli arredi".

Tra i moltissimi libri che formano la biblioteca dannunziana, "non mancano gli incunaboli e le edizioni rare del Cinquecento, tra le quali primeggia un esemplare perfetto del "Polifilo", e c'è una raccoltina bodoniana non disprezzabile".<sup>10</sup> Si è già rilevato quanto il *Polifilo* venga citato nell'opera dannunziana. Qui si può constatare quanto il Poeta tenesse a questa rara edizione, donatagli dalla Duse all'epoca della Capponcina e che scampò al sequestro grazie all'amico F. Paolo Michetti. Il *Polifilo* è veramente per D'Annunzio un "pezzo raro", geloso addirittura di mostrarlo al suo bibliotecario, facente parte di quella che il Bruers definisce "Sancta Santorum":

"Nutro l'intelligente sospetto che le cose più preziose siano state da voi tenute in incognito, anche al vostro bibliotecario (mi mostraste, fuggevolmente, il miracoloso Polifilo)".<sup>11</sup>

Da perfetto bibliofilo, nelle stanze chiuse della *Prioria*, lo scrittore non solo colleziona libri rari e di pregio ma "rilegge gli autori del Trecento, del Quattrocento e del Cinquecento, annotandoli con commenti per i quali dobbiamo formulare l'augurio che voglia conservarli, perché nulla di più singolare, forse, esiste di una interpretazione dannunziana del Machiavelli o del Varchi, del Cellini o del Buonarroti, gli autori, cioè, del periodo al quale l'opera di D'Annunzio, risalendo e quasi abolendo più secoli, si riconnette direttamente, per rinnovarne lo splendore".<sup>12</sup>

Il Trecento e il Cinquecento "sono i due secoli che Gabriele D'Annunzio considerava come il fastigio della vita italiana, alla quale sentiva più direttamente connesso il suo genio: i secoli di Dante e del Petrarca, di Leonardo e di Michelangelo".<sup>13</sup> Questa frase del Bruers si trova in un contesto in cui il bibliotecario parla della richiesta, da parte di D'Annunzio, di qualche edizione del tipografo rinascimentale Paganino Benacense che, associato poi con il figlio, operò in una tipografia a Toscolano del Garda, un comune vicinissimo a Gardone, celebre per le sue cartiere. Nella biblioteca al Vittoriale era presente un Petrarca edito dal Paganino e donato, come era solito fare, da D'Annunzio a qualche amico o ammiratore, con grande rammarico del Bruers in quanto i testi del tipografo lombardo erano molto rari e difficili da trovare. Il bibliotecario riuscì a procurargli, dello stampatore, solo una copia del *Labirinto d'amore* del Boccaccio, in compenso magnificamente rilegata. Un acquisto questo, ricordato con affetto dal Bruers:

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 5. Si tratta dell'esemplare aldino della *Hypnerotomachia Poliphili*, stampato a Venezia nel 1499 per i tipi di Aldo Manuzio, donato dalla Duse a D'Annunzio e ora custodito in cassaforte nel Museo del Vittoriale, ben conservato nelle sue 460 pagine illustrate da xilografie e che conserva l'ex libris del Principe Borghese.

<sup>11</sup> Lettera di Bruers a D'Annunzio del 15 luglio 1934, riportata da A. Andreoli, *I libri segreti: le biblioteche di G. D'Annunzio*, cit., p. 108.

<sup>12</sup> A. Bruers, *La biblioteca del Vittoriale*, cit., p. 9.

<sup>13</sup> *Id.*, *D'Annunzio bibliofilo*, cit., p. 12.



“Egli gradì immensamente il bel libro e poiché ciò avveniva pochi giorni prima della sua morte, ho ragione di credere che il libretto del Boccaccio sia stata l’ultima sua gioia di bibliofilo. Un autore del Trecento stampato da un editore del Cinquecento”.<sup>14</sup>

In più occasioni il Bruers parla degli acquisti degli ultimi tempi, da lui stesso resi più frequenti per distrarre il Poeta dalla solitudine che, per gli anni e per le condizioni di salute, gli era divenuta opprimente. Qualche mese prima dell’episodio citato, il Bruers aveva annunciato a D’Annunzio un altro acquisto, sempre nella convinzione di “procurare lietezza al Comandante” e contribuendo, allo stesso tempo, ad accrescere la già immensa biblioteca:

“Comandante

Credo farVi cosa grata consegnandoVi per la Biblioteca del Vittoriale, anzi come “ferro di mestiere”, per la Vostra fucina, il Parnaso Italiano celebre raccolta che in poco spazio raccoglie la poesia di sei secoli.

Alcune opere, specialmente certi poemi del Cinquecento, esistono ristampate soltanto in questo Parnaso, cara iniziativa di uno dei più geniali e fecondi editori veneti: l’Antonelli”.<sup>15</sup>

Secondato dalla conoscenza che aveva delle opere e dei gusti del Poeta, il Bruers è sempre attento nel porre dei suggerimenti, certo dell’apprezzamento da parte del grande scrittore, profondo conoscitore delle opere rare e di pregio e, soprattutto, grande amatore di tutto ciò che ha a che fare con il secolo della Rinascenza, con il Cinquecento: “Per una fortunata combinazione abbiamo trovato un’edizione cinquecentesca del Decamerone con rilegatura del famoso Maioli”.<sup>16</sup> Si tratta di un suggerimento per il dono nuziale al Principe Umberto da parte della Compagnia del Retaggio. Il volume è indubbiamente di pregio ma forse, secondo il bibliotecario, non opportuno per un dono di nozze in quanto troppo boccaccesco! Meglio forse un Dante dello Stagnino con rilegatura inglese dell’Ottocento.<sup>17</sup> Fino all’ultimo giorno, D’Annunzio ha sempre potuto contare sul fedele Bruers che, nei ritagli di tempo, aveva iniziato anche la sistemazione dell’archivio, preoccupato di non potervi dedicare tutto il tempo che avrebbe voluto. Il Bruers, negli ultimi anni della vita del Poeta, gli fu vicino non solo come fedele e prezioso bibliotecario, ma anche come testimone dell’ultimo atto di una vita che volutamente voleva essere inimitabile ma che pativa, al pari di altri, una solitudine forse ancora più struggente, in cui quel labile confine tra vita e letteratura si è rotto per sempre e in cui gli stessi libri si mostrano con i loro “fogli viventi” ad un “bibliomante attentissimo” che ha sempre volto lo sguardo alle profondità più nascoste:

“Esamino, sfoglio, spulcio, come soltanto sa chi di spulciatore ha inonorata nomea da’ primordii. Così io leggo libri che nessuno ha letto e mai leggerà; so tante e tante straordinarie cose che nessuno sa né saprà. Sono forse l’estremo de’ bibliomanti attentissimo e speditissimo nel cercare me medesimo e i miei fati”.<sup>18</sup>

Alla fine di una lunga vita, finalmente tutti i libri gli sono vicini, come testimoni e mezzi di quella fusione tra letteratura e vita ora perfettamente attuata e in cui ogni evento diventa premonizione oscura, come in questa ultima lettera che D’Annunzio scrive al Bruers:

“Mio carissimo Antonio,

come ti dirò la mia riconoscenza per tutto quel che fai in servizio dell’Amore: del mio amore?

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 11-12. Nella biblioteca della casa al Vittoriale è comunque presente una cinqueantina del tipografo lombardo, rara e particolarmente di pregio in quanto si tratta di un’opera dell’Alighieri: *Dante, col sito et forma dell’Inferno*, <Tusculani apud Benacum>: P. Alex - Pag. benacenses, <1521>, collocata nella Stanza del Giglio, LXIII.

<sup>15</sup> Lettera del Bruers a D’Annunzio del 9 novembre 1937, battuta a macchina e conservata negli Archivi del Vittoriale, XCV,1.

<sup>16</sup> Lettera del Bruers a D’Annunzio del 29 dicembre 1929, Archivio del Vittoriale, XCV,1.

<sup>17</sup> Al Vittoriale è presente un’opera di Dante dello Stagnino; si tratta forse dello stesso testo suggerito dal Bruers e veicolato nella biblioteca dannunziana? L’edizione è la seguente: *Opere del divino poeta Dante con suoi commenti; et con ogne diligentia novamente in littera cursiva impresse*, in Venetia: per miser Bernardino Stagnino 1512, coll. *Stanza della Leda*, IV.

<sup>18</sup> G. D’Annunzio, *Libro segreto*, cit., pp. 824-825.

Tutti i miei libri mi sono prossimi, come se io tenessi per sempre le dita tra i viventi fogli. [...]  
Desidero di rivederti. Certo ti rivedrò domani.

Ti mando alcune cose della vita futile e piacevole di là dell'anima invitta. Ti abbraccio *su l'orlo de la vita*, nella parola di Dante

Il tuo G. D'Annunzio".<sup>19</sup>

Riportando questa lettera, il Bruers conclude con quest'ultima immagine del Comandante:

“Ricevendola, non pensai, quel giorno, che l'abbraccio *su l'orlo de la vita*, costituisse il presagio della sua prossima morte, il saluto che quest'uomo, la cui bontà fu pari alla grandezza, lasciava al suo umile, fedele bibliotecario”.<sup>20</sup>

## § 4.2 Dalla Capponcina al Vittoriale

La storia della biblioteca dannunziana è strettamente legata alle burrascose vicende biografiche dello scrittore, soprattutto nel periodo che va dal 1911 agli anni in cui D'Annunzio arriva finalmente a Gardone, sua ultima dimora. Sono anni in cui, grazie all'aiuto e alla disponibilità di amici fidati, i libri della Capponcina, eccetto alcune perdite e vendite, che nel complesso risultano poco rilevanti, arrivano intatti al Vittoriale. Le varie tappe di questa avventura che vede come protagonisti i libri di D'Annunzio, sono minuziosamente analizzate da Annamaria Andreoli in quella che ad oggi resta indubbiamente l'unica opera più completa sull'argomento, ricca di acute osservazioni scaturite da una ricerca minuziosa d'archivio effettuata sui diversi carteggi tra D'Annunzio e i vari amici bibliotecari, editori e responsabili finanziari.<sup>21</sup>

E' proprio attraverso questa corrispondenza, soprattutto con i bibliotecari, che sorprendiamo un D'Annunzio per nulla disposto all'improvvisazione, da riscoprire da parte di una critica che per troppo tempo ha usato scontate etichette: “D'Annunzio - è stato detto con superficiale insistenza - sarebbe eclettico e dilettantesco, capace com'è di aderire a questa o quella corrente di pensiero in ossequio più alle modi culturali che ai convincimenti profondi e ponderati. Ma il suo indubbio manierismo prevede un lavoro di scavo che vale la pena di collocare finalmente nella giusta luce”.<sup>22</sup> Un lavoro di scavo effettuato su volumi che sono pieni di annotazioni e che permettono di approfondire degli spunti critici inerenti l'iter creativo dello scrittore; cospicua risulta essere la corrispondenza, soprattutto con bibliotecari ed editori, dalla quale emerge la richiesta di particolari opere e in particolar modo l'inquietudine dello scrittore nei confronti dei libri lontani e che rischiano di andare dispersi:

“Penso sempre ai libri. Soffro della loro mancanza, specialmente dei «testi». Ne ho sete come dell'acqua pura. Sarei felice se potessi averli qui, dove gli scaffali sono pronti a riceverli riordinati”.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Lettera di D'Annunzio al Bruers del 29 novembre 1937, in *D'Annunzio e il suo bibliotecario*, cit., pp. 250-251.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Si tratta del testo citato più volte: *I libri segreti: le biblioteche di G. D'Annunzio* e inoltre *Il vivere inimitabile: Vita di G. D'Annunzio*, in particolare *Il Nuovo Rinascimento* in *Da Napoli a Settignano 1891-1898* e *Come un signore del Rinascimento 1898-1910*, dove sono confluite le ricerche dell'opera precedente. Prendendo spunto da questi studi, per la presente ricerca sono stati analizzati, nell'Archivio del Vittoriale, i seguenti carteggi: D'Annunzio-Lando Passerini, bibliotecario alla Mediceo Laurenziana di Firenze, D'Annunzio-Coselschi, avvocato e curatore del fallimento dannunziano, D'Annunzio-Annibale Tenneroni, bibliotecario alla Vittorio Emanuele di Roma. Per quanto riguarda la corrispondenza con Luigi Albertini, testo prezioso è quello recente di Franco Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini - vent'anni di sodalizio*, Chieti, Ianieri 2003. Infine per le notizie sugli oggetti e sui libri presenti alla Capponcina, utile è stata la consultazione del volume di Ugo Ogetti, *D'Annunzio maestro amico e soldato*, cit., in particolare *Cronache della vendita all'asta fatta alla Capponcina* dal 20 maggio al 13 giugno 1911, pp. 47-75.

<sup>22</sup> A. Andreoli, *I libri segreti* [...], cit. p. 27.

<sup>23</sup> Lettera di D'Annunzio a Luigi Albertini del 17 luglio 1911, in Franco Di Tizio, *D'Annunzio e Albertini - vent'anni di sodalizio*, cit., p. 64. Interessante è notare come, anche nelle comunicazioni o sfoghi relativi a necessità contingenti, D'Annunzio non possa fare a meno di usare delle metafore, pensiamo a questa di paragonare i libri all'acqua pura che ritornerà in quella riflessione del *Libro segreto* già evidenziata: “Stanotte sono solo [...] una specie di raddomante o idromante umbro mi ha mandato una bella idria di acqua nova [...]”.

Ad Arcachon comincia pian piano a prendere corpo quella che D'Annunzio chiamerà "Bibliotheca gallica" la quale, insieme agli altri libri della Capponcina, confluirà poi al Vittoriale. Dal suo eremo francese lo scrittore avverte sempre più la lontananza dei libri, il pericolo che essi corrono di capitare magari nelle mani di venditori ambulanti:

"Ho una sola spina nel cuore, che mi strappa il grido. Ella comprende. Si tratta dei miei libri. Ricevo stamani questo telegramma fulmineo dell'amico Coselschi. E non comprendo come non sia stato possibile porre in salvo almeno una parte dei libri ( i testi e le storie dell'arte). E' ben triste che la coscienza degli Italiani non insorga contro quest'ultima iniquità. E' probabile che i miei libri sian venduti, a peso di carta, ai librai ambulanti, sotto la canicola".<sup>24</sup>

Tra una lettera e l'altra, oltre all'inquietudine, emerge anche la necessità di avere dei libri ad Arcachon per il suo lavoro, soprattutto quei libri "indispensabili" di autori tra i quali, non a caso, figurano nomi rinascimentali:

"Ho dovuto procurarmi i libri necessari al lavoro; e bisogna che io mi ricostituisca senza indugio una piccola biblioteca dell'«indispensabile». Non ho un Vasari, non un Machiavelli, non un Davanzati, non una storia critica della letteratura, nulla!"<sup>25</sup>

Pochi giorni dopo, in una lettera a Guido Treves, all'interno di un lungo elenco di opere richieste, figurano una *Storia della critica letteraria nel Rinascimento* dello Spingarn e un volume delle *Prose scelte* del Bembo.<sup>26</sup>

D'Annunzio, da perfetto bibliofilo, non lamenta soltanto la mancanza di determinate opere, ma anche, una volta ottenute, lo scarso valore delle edizioni, per niente corrispondenti alla sua passione per i libri rari e di pregio:

"Già più volte Le ho scritto quanto io soffra della mancanza dei libri. Quasi tutte le mie risorse si consumano in compere di volumi. E non so più rassegnarmi a leggere il Machiavelli, il Davanzati nella orrenda «collezione Sonzogno» a una lira. Che fare?"<sup>27</sup>

Mentre D'Annunzio, da Arcachon, segue le sorti della sua biblioteca, fa richieste ed acquisti di libri e si lamenta dello scarso valore delle edizioni a sua disposizione, intanto a Roma gli amici si danno da fare per salvare almeno il patrimonio librario dando vita ad una Fondazione con lo scopo di acquistare manoscritti e libri per donarli allo Stato che li sistemerà presso la Biblioteca Nazionale di Roma dove è al servizio, come bibliotecario, l'amico Annibale Tenneroni al quale va, non a caso, proprio in questi anni la dedica che compare nel Proemio della *Vita di Cola di Rienzo*. Grazie alla disponibilità del Banco di Roma, i libri della Capponcina saranno salvi.<sup>28</sup> Nel frattempo D'Annunzio, ad Arcachon, è riuscito ad allestire una biblioteca di oltre 5000 volumi, ben rilegati, recanti l'impresa del Labirinto e disposti su scaffali intarsiati di motti.

Alla vigilia dello scoppio della guerra, finalmente si ha la certezza che i libri sono salvi e i debiti sono estinti. Ben altre inquietudini attenderanno il Vate che faranno sfumare pian piano

---

Bagno il sorriso nell'acqua nova" e continua parlando del libro che gli ha portato da Verona Antonio Occulto, come l'acqua, una fonte nuova di conoscenza.

<sup>24</sup> Lettera di D'Annunzio ad Albertini del 22 luglio 1911, in *D'Annunzio e Albertini* [...], cit., pp. 65-66.

<sup>25</sup> Lettera di D'Annunzio ad Albertini del 13 settembre 1911, *ivi*, pp. 77-78. A proposito del Davanzati, tra le due ipotesi, sembra più probabile il riferimento al traduttore cinquecentesco che non al poeta fiorentino duecentesco, in quanto, per il suo lavoro, D'Annunzio poteva benissimo aver bisogno di traduzioni di opere particolari. Imponente, per esempio, del Davanzati fu la traduzione degli *Annali* di Tacito, stampata a Firenze nel 1637. Nella biblioteca al Vittoriale, degli *Annali* di Tacito, si trova la seguente cinquecentina: *Gli annali, tradotti di latino in lingua toscana da Giorgio Dati fiorentino*, in Venetia: ad istantia de' Giunti di Firenze 1563, coll. Scale, CIII.

<sup>26</sup> Lettera di D'Annunzio a Guido Treves del 21 settembre 1911, in *Lettere ai Treves*, cit., pp. 641-642.

<sup>27</sup> Lettera di D'Annunzio ad Albertini del 29 ottobre 1912, in *D'Annunzio e Albertini* [...], cit., pp. 144-145.

<sup>28</sup> Cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 348, pp. 488-491.

il ricordo della Capponcina e di quella che, senza dubbio, rappresentava per D'Annunzio l'ideale biblioteca, descritta con orgoglio in questi termini:

“I libri dei grandi Italiani sono il mio pane quotidiano: alla Capponcina io ho la più bella raccolta - forse la seconda o la terza che esista - de' classici italiani, e solo la Crusca ha quei due o tre volumi del tutto introvabili che a me mancano tutt'ora”.<sup>29</sup>

Cosa si sa di questa biblioteca? Non molto: per quanto riguarda i libri, sembra che ammontassero a circa 10000 volumi; si è già visto però che non è molto semplice, dall'analisi dei testi presenti nella biblioteca al Vittoriale, stabilire la loro provenienza, a meno che non vi siano particolari segni o testimonianze epistolari al riguardo. Alcune notizie, anche se minime, si possono trovare nel Catalogo della collezione esistente della Capponcina che reca l'elenco degli oggetti destinati alla vendita all'asta; oppure nella testimonianza di Ugo Ojetti sempre inerente la vendita e infine in quella di Benigno Palmerio, veterinario e giardiniere alla Capponcina, interessante per la descrizione della villa e per la citazione degli arredi nelle diverse stanze.<sup>30</sup>

Tranne alcuni volumi venduti all'asta, sembra che il resto della biblioteca sia stato salvato, come documenta l'Ojetti che fu testimone diretto all'asta:

“Un breviario romano del 1566 è stato pagato 270 lire, per la sua legatura [...] e un Orlando Furioso e un volume di Vite di Plutarco, che nella faccia interna della bella legatura avevano l'ex libris Gabrielis nvncti, 210 lire [...] questi sono i soli volumi messi in vendita. La biblioteca resta tutta, intatta al poeta”.<sup>31</sup>

Volumi che si trovavano nella Sala della Corona dove figuravano anche un altro Breviario romano con legatura in cuoio bulinato a piccoli ferri, edizione MDCVI, recante l'ex libris del Principe Borghese e un'altra edizione del 1596, con la stessa legatura, delle Prediche e Quaresimali di Cornelio Musso.<sup>32</sup> Nel Refettorio, tra due grossi candelabri in ferro battuto, d'arte toscana del XVI sec., poggiava un'antica edizione del Petrarca, aperta al capitolo terzo del Trionfo dell'Amore, le cui pagine erano fermate da una medaglia del Pisanello, con l'effigie di Isotta degli Atti.<sup>33</sup>

Per quanto riguarda la Biblioteca, che si presentava grande, severa e solenne e lo Studio, più che una descrizione del patrimonio librario, si può avere un'idea dell'arredamento nel quale

<sup>29</sup> Intervista del 1909 di Alberto Lumbroso a D'Annunzio, uscita sulla «Tribuna» il 10 gennaio 1910 e riportata dall'Andreoli nel *Vivere inimitabile* a p. 378.

<sup>30</sup> Ugo Ojetti, *Cronache della vendita all'asta* [...], cit.; Benigno Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina*, cit.; *Catalogo della collezione G. D'Annunzio esistente nella Villa La Capponcina*, cit., sulla vendita all'incanto del giugno 1911, che reca un elenco di 1138 oggetti, esclusi i libri, tranne pochissimi esemplari dei quali verranno venduti solo tre.

<sup>31</sup> U. Ojetti, *Cronache della vendita all'asta* [...], cit., p. 64. L'Ojetti descrive con partecipazione affettuosa la vendita all'asta, durante la quale, a guardia dei libri rari era stata messa Anastasia, la vecchia governante di D'Annunzio, la quale con voce ferma ripeteva: “Signori, i libri non si toccano”. Si può immaginare la sofferenza di questa donna che aveva servito il suo padrone nel momento della sua gloria letteraria quando, all'interno della villa, viveva come un “signore del Rinascimento”, costretto ora a scappare a causa di contingenze materiali così poco consone all'idea di nobiltà che poteva aleggiare sulla sua figura. Questa governante, che aveva conosciuto gli amici più fidati del Poeta e che ora li rivede in questo triste momento, non può che abbandonarsi ad un pianto silenzioso. Bella questa immagine che l'Ojetti ci dà dell'affetto che Anastasia nutriva per il suo padrone: “Nelle prime file, davanti al banco del banditore, oggi abbiamo veduto F.P. Michetti e Marco Praga. Quando è apparso Michetti - che è stato per anni l'amico più fedele e quasi il fratello maggiore del Poeta, - Anastasia, la governante del D'Annunzio, seduta sempre in basso, accanto al banditore, ha nascosto il volto dietro il banco ed ha cominciato a piangere in silenzio”, p. 62.

Nella biblioteca al Vittoriale è conservato un <*Breviarum Romanum*>, Venedig: <s.n.> 1518, coll. *Scale XXXIX* e un *Orlando Furioso*, ornato di varie figure, in Lione: appresso Bastiano di bartolomeo Honorati 1556, coll. *Giglio*, CVIII.

<sup>32</sup> Come risulta dal *Catalogo della collezione* [...], cit., nn. 46-49. Altri volumi che compaiono in questo elenco sono: un'edizione del XVIII sec. della *Georgica* e dell'*Eneide* di Virgilio, con splendida legatura, situata nella Sala del Refettorio, n. 25; un'edizione del 1480 della *Vita del Glorioso Sancto Hieronimo*, con coperta di legno fasciato di cuoio, nella Sala Rossa, n. 54.

<sup>33</sup> Cfr. B. Palmerio, *Con D'Annunzio alla Capponcina*, cit., p. 54.

non mancano esemplari del XV e XVI sec., presenti in grande quantità anche nelle altre stanze: un trittico dipinto su tavola a fondo oro raffigurante una Madonna col Bambino e due Santi, della scuola senese del XV sec.; uno splendido leggio di noce per antifonari scolpito a figure d'angeli, arte toscana del XVI sec.; un altro leggio a muro, sempre di noce, scolpito a teste di cherubini di XVI sec. e altri mobili sempre di questo periodo.<sup>34</sup>

Come si può ben vedere, colui che in questa villa voleva vivere come un “signore del Rinascimento”, non manca di circondarsi di oggetti che richiamano quel periodo, per lui tanto importante sia dal punto di vista letterario che da quello inerente il patrimonio antiquario.

D'Annunzio aveva ammobiliato tutta la casa ad immagine e similitudine del suo ricchissimo stile, in ambienti dove tutto sembra pronto per una di quelle mirabili descrizioni dannunziane con epiteti precisi, coll'aggettivo definitivo e col ricordo storico appropriato.<sup>35</sup> E così sarà di nuovo il Vittoriale, negli anni in cui diventa sempre più totalizzante quella dimensione nella quale vita e letteratura finiscono per fondersi in un universo fatto di stanze tappezzate di libri e dove serpeggia l'inquietudine di uno scrittore che, pur nell'amara consapevolezza, vuole illudersi ancora di “esser lieto”:

“ORA CHE, so infine qual sia l'essenza dell'arte, ora ch'io posseggo la più compiuta maestria, ora che dopo cinquanta libri ho appreso come debba esser fatto il libro, ora non ho se non il vespro di domani per cantare il novo mio ‘Canto novo’, e per illudermi d'esser lieto”.<sup>36</sup>

### § 4.3. Le edizioni del XVI secolo nella biblioteca del Vittoriale

“1922 - Taluno sa che in Ortona il giudeo Jeronimo Soncino negli anni della salute 1518 istituì una stamperia dotandola di caratteri greci ebraici arabi e latini; e ch'ei stampò fra altri testi la ‘Batracomiomachia’ ma pochissimi sanno che il precursore cristiano Plato de Benedictis, ben sei lustri innanzi, fra gli anni 1487 e 1495, aveva inciso caratteri di suo stile e stampato con arte stupenda una serie di testi: veri incunaboli, gloriosi esemplari nelle primizie della Rinascita [...]. Dall'iniziatore Plato de Benedictis non dunque discende a me per li rami l'amore di quell'arte? E non forse l'avo m'era a fianco quando per notti e giorni io vegliavo l'opera degli stampatori nell'Officina bodoniana o quando rievocavo i chiari spiriti nelle case d'Aldo romano o d'Andrea Asolano suo suocero per rimettere in onore la grazia ineguale del corsivo aldino imprimendo io stesso in Vinegia sei quaterni e un quinterno?”<sup>37</sup>

Per quanto riguarda la presunta discendenza di D'Annunzio dal tipografo rinascimentale, nulla è certo; lo spunto probabilmente per tale affermazione, da far valere sicuramente a proprio vantaggio, si trova in una lettera del capo pubblicitario della Società di linotipia belga Maur Guillaume il quale afferma che, vista la somiglianza dei nomi, ci possa essere un lontano grado di parentela fra lo stampatore quattrocentesco e la madre di D'Annunzio.<sup>38</sup> Certi, invece, sono l'amore e la passione del Poeta per l'arte tipografica rinascimentale, per i caratteri e le rilegature che fanno dei libri «pezzi» rari e di pregio da custodire come tesori di un'arte tipografica tramontata per sempre.

Tesori da custodire gelosamente, come nel caso dell'edizione aldina dell'*Hypnerotomachia Poliphili* sottratta, come già si è potuto vedere, perfino agli sguardi del suo fedele bibliotecario e che oggi, quasi per mantenere fede ad una volontà forse mai espressa, è conservata in cassaforte nel Museo dannunziano.<sup>39</sup> L'edizione, che è considerata il più bel

<sup>34</sup> *Catalogo della collezione*, nn. 63-68. Il grande leggio cinquecentesco scolpito a figure d'angeli, sembra che sia stato venduto per seimila lire, cfr. U. Ogetti, *Cronache della vendita all'asta*, cit., p. 74.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>36</sup> G. D'Annunzio, *Libro segreto*, cit., p. 896.

<sup>37</sup> G. D'Annunzio, *Libro segreto*, *Via Crucis*, cit., pp. 656-657. D'Aldo romano e d'Andrea Asolano è presente, nella biblioteca del Vittoriale, l'opera di Pietro Bembo *Gli Asolani*, stampata a Venezia nel 1515, *Leda*, IV.

<sup>38</sup> Lettera del 19 giugno 1933; Archivi del Vittoriale XXIII,3.

<sup>39</sup> Esemplare con l'ex libris del Principe Borghese: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili: ubi humana omnia non nisi somnium esse docet: atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*, Venetiis: in aedibus Aldi Manutii 1499.

libro illustrato di tutto il Rinascimento, è preziosa sia per la bellezza dei caratteri tipografici che per lo splendore delle xilografie attribuite a vari pittori tra cui Mantegna, Bellini e Raffaello. Un'opera citata più volte da D'Annunzio nelle sue opere e che si può ascrivere a quella tradizione allegorica di testi quali *La Commedia* di Dante, l'*Amorosa visione* del Boccaccio e il *Roman de la Rose*, una tradizione alla quale D'Annunzio guardò, soprattutto per il primo ciclo dei *Romanzi della Rosa*. L'interesse di D'Annunzio per questi testi è da lui stesso espresso: *La Commedia* è uno dei suoi libri preferiti, mentre il *Roman de la Rose* risulta essere un testo da lui ben conosciuto e del quale annota alcuni passi significativi in una raccolta antologica presente nella sua biblioteca.<sup>40</sup>

L'edizione del *Polifilo* può essere a buon diritto considerata come il fiore all'occhiello dell'intera raccolta di circa 283 cinquecentine presenti nella biblioteca dannunziana, oggetto nel 1995, di un Catalogo che costituisce il primo importante strumento per orientarsi nel *mare magnum* di una biblioteca dove al fondo antico non è riservata una particolare collocazione in quanto si trova suddiviso per materie in più luoghi diversi.<sup>41</sup>

E' già stato detto come sia d'obbligo muoversi con cautela all'interno della biblioteca, in quanto non è facile stabilire l'effettiva provenienza dei volumi e capire, una volta accertata l'appartenenza dannunziana, se provengono dalla Capponcina oppure da acquisti successivi. Il fedele bibliotecario di D'Annunzio era in contatto con numerosi antiquari e poteva così facilmente procurare a D'Annunzio edizioni rare e di pregio. Molti degli acquisti vengono effettuati presso la Libreria antiquaria Leo S. Olschki, come testimoniano gli ex libris su alcune cinquecentine, per esempio su quella edizione delle *Lettere di Santa Caterina da Siena* che proprio il Bruers gli aveva portato da Verona e sulla quale, accanto all'ex libris Gabriellis, figura anche quello di Leonis S. Olschki. In questo caso, grazie anche al passo del *Libro segreto*, si può accertare la provenienza e il periodo dell'acquisto, ma non è sempre così anche perché, per fare un esempio, D'Annunzio mascherava volontariamente gli ex libris Thode per apporvi i suoi. Ma quali sono questi ex libris che D'Annunzio usava apporre sui volumi, e non solo sulle cinquecentine? Gli ex libris utilizzati da D'Annunzio furono soprattutto tre: *Ex libris Gabriellis*, un'acquaforte disegnata da Aristide Sartorio nel 1890 che riproduce due figure femminili che reggono un cartiglio "Gabriellis", con al centro Pallade. *Ex libris Gabriellis nvnccii* "Per non dormire", un'acquaforte disegnata sempre da Sartorio nel 1898 che riproduce un efebo nudo. *Ex libris Gabriellis nvnccii porphyrogeniti*, un'acquaforte, sempre di Sartorio, del 1890, con due nudi femminili.

Questi ex libris, sul verso delle copertine dei volumi, dovrebbero attestare l'appartenenza "Gabriellis", ma in realtà non è sempre così, anche se in alcuni è stato risparmiato l'ex libris Thode, come nel caso di due cinquecentine stampate a Venezia: Girolamo Bardi, *Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle Sale*

---

<sup>40</sup> Nei *Taccuini* si legge: "I miei libri preferiti sono: l'Odissea, la Commedia e la Vita di Benvenuto", CX-1917, p. 1000. Per quanto riguarda il *Roman de la Rose*, nella biblioteca al Vittoriale è presente un testo di letteratura francese con diversi segni di lettura di D'Annunzio; segnate risultano essere soprattutto le pagine inerenti questo romanzo. Si tratta dell'*Histoire de la Langue et de la Littérature française*, a cura di L. Petit Julleville, Paris, Armand Colin 1896, Tome II°, p. 178. Di Dante sono presenti nella biblioteca le seguenti cinquecentine: *Dante, con l'esposizione di m. Bernardino Daniello da Lucca sprà la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso*, nuovamente stampato e posto in luce, in Venetia: appresso Pietro da Fino 1568, coll. *Corridoio Gamma XIII*; *L'amoroso convivio di Dante, con la additione et molti suoi notandi*, accuratamente revisto et emendato, in Vinegia: per Marchio Sessa 1531, coll. *Corridoio Gamma XI*; e ancora altre due cinquecentine già citate, del Paganino e dello Stagnino. Per quanto riguarda Boccaccio: *Il Decamerone di m. Giovanni Boccaccio*, in Firenze: per li heredi di Philippo di Giunta 1527, coll. *Corridoio Gamma XXXI*; *Il Decameron, di messer Giovanni Boccacci cittadin fiorentino*, di nuovo ristampato e riscontrato in Firenze con testi antichi e alla sua vera lezione ridotto, dal cavalier Lionardo Salviati, in Firenze: nella stamperia de' Giunti 1582, coll. *Corridoio Gamma XXIII*; *Innamoramento di Florio e di Bianzafiore chiamato Philocolo*, stampato in Venetia per Bernardino de Lesona vercellese 1520, coll. *Corridoio Gamma XXIII* e infine *Libro di m. Giovanni Boccaccio delle donne illustri*, tradotto di latino in volgare per M. Giuseppe Betussi, in Fiorenza: per Filippo Giunti 1596, coll. *Stanza della Musica*.

<sup>41</sup> Per quanto riguarda il Catalogo, si tratta di quello già citato di Elena Ledda, *Le edizioni del XVI secolo nella biblioteca di G. D'Annunzio*, con una catalogazione eseguita secondo le norme R.I.C.A.

dello *Scrutinio e del gran Consiglio del Palagio Ducale della Serenissima Repubblica di Vinegia* e Marcello Pietro, *Vite de' prencipi di Vinegia*.<sup>42</sup>

Molte sono le cinquecentine, presenti nella casa, che riguardano la storia di Venezia, sicuramente approfondita da D'Annunzio, soprattutto per la composizione del *Fuoco*, anche se probabilmente le sue letture riguardano volumi più recenti dove si trovano diversi segni di lettura. Nella casa ci sono molti volumi di Molmenti Pompeo su Venezia, sui suoi monumenti, la sua storia, studi di storia dell'arte su pittori, soprattutto Carpaccio e Tiepolo, e sulla vita italiana nel Trecento, nel Rinascimento e nel Seicento. Anche in questo caso, l'appartenenza è però dubbia, soprattutto per il motivo che il Thode, critico d'arte, poteva benissimo essere orientato all'acquisto di questi volumi, dei quali solamente uno presenta annotazioni da parte di D'Annunzio.<sup>43</sup>

D'Annunzio amava collocare i libri non solo sugli scaffali o sulle pareti, ma anche su tavoli e camini, su qualsiasi minimo oggetto, e, alla sua morte, i volumi rimasero come lo scrittore li aveva disposti con il rischio, come purtroppo è successo, che alcuni, attraverso gli anni, siano mancati poi all'appello, come nel caso di una cinquecentina delle *Rime* dell'Ariosto che è scomparsa dal tavolo della Cheli.<sup>44</sup> Disporre alcuni libri su punti particolari, rappresentava sicuramente per D'Annunzio un mezzo per esprimere interessi o affinità verso quelle determinate opere, come del resto tutta la disposizione degli oggetti non è altro un mezzo simbolico in un contesto in cui, ogni cosa manda un messaggio ben definito. Sul tavolo della stanza da letto del Poeta, accanto alle *Metamorfosi* d'Ovidio, è collocata una cinquecentina inerente la vita del marchese di Pescara Ferrando Davolo. Un messaggio forse di richiamo per quella terra natale dove assai presto aveva lasciato gli affetti familiari, oppure magari un ricordo di racconti o letture lontani.<sup>45</sup>

Il bibliofilo, al Vittoriale, può finalmente affermare “tutti i miei libri mi sono prossimi”, in un ambiente in cui si perdono in lontananza sfumando sempre più, i ricordi e le inquietudini per la mancanza della sua biblioteca e l'insoddisfazione per le scarse edizioni dei libri a sua disposizione nell'eremo francese. Si pensi alla lettera in cui D'Annunzio affermava: “Non un Vasari, non un Machiavelli, non un Davanzati!”. Ora, nell'eremo di Gardone, lo scrittore può benissimo paragonare la sua biblioteca a quella di Montaigne: “Quel Montaigne nella sua famosa torre aveva una libreria d'un migliaio di volumi. Io nel mio eremo ne ho una di circa settantacinquemila”.<sup>46</sup> Se si escludono i volumi regalati da D'Annunzio nel corso degli anni e magari altri episodi come quello del tavolo della Cheli, si può dire che forse il bibliofilo ha un po' troppo esagerato. Ora del Vasari e del Machiavelli non ha più “quella orrenda «collezione Sonzogno» a una lira” e può vantare invece due edizioni ben rilegate del XVI secolo, e del Davanzati può continuare ad utilizzare le sue traduzioni e a consegnare alle pagine del *Libro segreto* il ricordo delle sue citazioni:

“Allora lo Strozza, il nemico infesto, si levò pronto la sua celata; e con mani ferme la calcò in capo al Ferruccio, seguendolo in zucca, come avrebbe detto il Davanzati a gara con Tacito, detecto capite, maestro magnanimo di concision agli assalitori e alla Rocca”.<sup>47</sup>

<sup>42</sup> Il primo volume edito in Venetia: appresso Felice Valgrisio nel 1587 e collocato nella Stanza del Mappamondo XVIII. L'altro, sempre in Venetia: per Francesco marcolini nel 1558, con coll. Giglio XXX. Di quest'ultimo testo è presente anche un'altra edizione stampata sempre in Venetia da Plinio Pietrasanta, coll. Giglio LXXXV.

<sup>43</sup> Nella biblioteca si trovano due volumi della stessa edizione della *Dogaressa di Venezia*, Torino-Napoli, L. Roux 1887, uno appartenuto al Thode e l'altro ex libris Gabrielis nvnicii Porphyrogeniti, quest'ultimo con diversi segni di lettura, firma autografa di D'Annunzio, due angoli piegati e segni a matita e a penna; coll. Giglio XLI e IV.

<sup>44</sup> *Le Rime di m. Ariosto da lui scritte nella sua gioventù*, con alcune brevi annotazioni intorno alle materie di Francesco Sansovino, in Venetia: appresso F. Sansovino 1561.

<sup>45</sup> Si tratta di un'edizione del 1557 di Paolo Giovio, stampata a Venezia presso Giovanni de' Rossi.

<sup>46</sup> G. D'Annunzio, *Libro segreto*, cit., p. 879.

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 825-826. In questi ricordi lo scrittore sta rievocando l'assalto di Volterra, utilizzando informazioni prese da libri che, come afferma qualche riga prima, “nessuno ha letto e mai leggerà”. Di Vasari e di Machiavelli sono presenti queste cinquecentine: del Vasari *Le vite de' più eccellenti architettori, pittori et scultori italiani: da Cimabue insino a' tempi nostri*, in Firenze: appresso Lorenzo Torrentino 1550, coll. *Mappamondo*, LXII, CLIV. Del Machiavelli *Tutte le opere di Niccolò Machiavelli, divise in V parti, <s.l.>: <s.n.> 1550, coll. *Giglio*,*

Negli ultimi anni della sua vita D'Annunzio, cultore del libro, e non solo di quello antico, rompe definitivamente quel piccolo confine che ancora legava la sua vita alla letteratura; vive in un ambiente tappezzato di libri e consegna disperatamente alla scrittura le sue ultime riflessioni, in un connubio sempre più stretto tra vita e scrittura:

“Vivo, scrivo. Le mie vene pulsano, i miei polmoni respirano, la mia penna scorre, nello stesso mistero continuo, nello stesso prodigio misurato, nel medesimo gioco inimitabile. Scrivere è per me il bisogno di rivelarmi, il bisogno di risonare, non dissimile al bisogno di respirare, di palpitare, di camminare incontro all'ignoto nelle vie della terra. [...] Tutte queste pagine accumulate sopra quest'asse non sono men vive di me. Io vivo in loro com'èllo vivo in me”.<sup>48</sup>

D'Annunzio che, attraverso la scrittura, ha celebrato, tra le tante altre cose, i fasti del Rinascimento, ha vissuto in ambienti ricreati con richiami ed immagini di quel glorioso periodo, circondato da libri come un vero e proprio principe rinascimentale, alla fine della sua vita ha voluto lasciare, nella sua ultima casa, in quella che doveva perpetuare il suo mito, un messaggio ben preciso, nella consapevolezza che il libro, al di là dell'oggetto da ammirare, è sempre il tramite di qualcosa di più profondo che ha a che vedere con il mistero della vita. Un messaggio che il Poeta lascia a chiare lettere nel motto ricorrente nella casa e nello stesso Catalogo della biblioteca: *ALIQUID AMPLIUS INVENIES IN SILVIS QUAM IN LIBRIS* (“troverete più in foreste che in libri”), un motto severo, dettato da un padre della Chiesa che ci riporta, in parole povere, con i piedi per terra e che ci dà indubbiamente un nuovo motivo di riflessione, uno spunto diverso per penetrare nell'immenso tempio dell'opera dannunziana.<sup>49</sup>

Ed è proprio il suo fedele bibliotecario che ci consegna quest'ultima immagine di un uomo in perpetua *concordia discors* che, nel motto ricorrente, condensa in poche parole il suo ultimo messaggio di Vate:

“A sé stesso e agli altri, nell'atto di penetrare nel tempio che conserva gli echi delle vicende, delle passioni, dei pensieri dell'umanità, egli ricorda che lo studio è grande cosa, soltanto a patto di non dimenticare che il libro non è se non il riflesso della vita, della natura, della Creazione”.<sup>50</sup>

---

XCVI.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 621-624.

<sup>49</sup> Il motto probabilmente deriva dall'*Epist.* 106 di San Bernardo.

<sup>50</sup> A. Bruers, *La biblioteca del Vittoriale*, cit., p. 10.



## APPENDICE

### **FORSE CHE SI FORSE CHE NO: DALLE FONTI ALLA ELABORAZIONE LETTERARIA DELLA VISITA AL PALAZZO DUCALE DI MANTOVA**

Quella che si vuole dare qui di seguito è una descrizione più dettagliata di quanto già accennato nell'apparato delle note, inerente segni di lettura, annotazioni e appunti di D'Annunzio in relazione ad alcuni passi della prima parte del romanzo *Forse che si forse che no*.

Nella Biblioteca della Casa, al Vittoriale, sulle 22 cinquecentine consultate, sulla base di un riferimento tematico a tutto il lavoro svolto sul Rinascimento, non sono stati evidenziati segni di lettura dannunziani, tranne angoli piegati e qualche fiore tra le pagine. Molto segnati, invece, risultano essere volumi più recenti, appartenuti sicuramente alla biblioteca della Capponcina e arrivati al Vittoriale dopo le varie peripezie che ben si conoscono. Vorrei soffermarmi soprattutto su due volumi di Alessandro Luzio, segnalati già dalla critica, ai quali D'Annunzio ha sicuramente attinto per l'elaborazione di quella parte del *Forse che si forse che no* che riguarda la visita al Palazzo Ducale di Mantova, ricca di citazioni ed elementi rinascimentali:

- 1) *Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X e il suo viaggio a Roma nel 1514-1515*, Milano, L.F. Cogliati 1907, colloc. Giglio VIII C.
- 2) *Isabella d'Este e il Sacco di Roma*, Milano, F.L. Cogliati 1908, colloc. Giglio XLVII.

Oltre questi due volumi, nell'Archivio del Vittoriale, su carta intestata del Comune di Bologna, figurano degli appunti presi da D'Annunzio alla Biblioteca dell'Archiginnasio di questa città, copiati letteralmente dagli articoli di Alessandro Luzio e Rodolfo Renier su Isabella Gonzaga, usciti sulla «Nuova Antologia» a partire da giugno 1896. Nell'Archivio, al Vittoriale, si tratta delle cc. 8594-8596.

All'interno dell'appartamento di Isabella d'Este, dove Isabella Inghirami, oggetto di una trasfigurazione fantastica, finirà per confondere la propria identità con quella della principessa estense, la descrizione dannunziana risulta essere quindi una rielaborazione, o meglio una semplice trasposizione, di appunti e letture ben precise.

*Forse che si forse che no:*

“- Non avevo in questi armadii le mie più belle vesti? Non erano tappezzati di velluto cremisi i miei stipi?

Ella aveva scoperto in un angolo del nudo legno un frammento del prezioso drappo.

- Non li ho lasciati qui i miei broccati i miei rasi i miei tabì?

- Isabella! Isabella!

Aldo leggeva il nome nelle targhette che allacciava il meandro d'ulivo.

- Eri anche allora la più elegante dama d'Italia - disse egli adulando la giovane donna come soleva. - Oggi hai per rivali Luisa Casati, Ottavia Sanseverino, Doretta Rudini; allora gareggiavi con Beatrice Sforza, con Renata d'Este, con Lucrezia Borgia. Allora la marchesa di Cotrone ti mandava a chiedere per modello una sbèrnia, come oggi Giacinta Cesi ti manda a chiedere un mantello. Che erano al confronto i grandi corredi d'Ippolita Sforza, di Bianca Maria Sforza e di Leonora d'Aragona? Ma quella Beatrice era veramente la spina del tuo cuore. S'era fatti ottantaquattro vestiti nuovi in due anni! Tu l'anno scorso per le quattro stagioni te ne facesti novantatre. E la Borgia, quando andò sposa ad Alfonso, aveva con sé duecento camicie meravigliose! Tu superasti e l'una e l'altra. Chiedevi ai tuoi corrispondenti milanesi e ferraresi notizie minutissime delle due duchesse, in vestiario e in biancheria, per non restar mai indietro. Anche allora tu eri una inventrice di fogge nuove. Tu inventavi le mode. Portasti a Roma quella della carrozza. Avevi il desiderio smanioso delle novità

eleganti. Ti raccomandavi ai tuoi fornitori perché cercassero «di cavar da sotto terra qualche cosetta galantissima». Anche allora amavi gli smeraldi, ed eri riuscita a possedere il più bello dell'epoca. A Venezia A Milano a Ferrara avevi mediatori con orefici. Non ti contentavi d'avere le più belle gioie ma le volevi squisitamente legate: anelli collane cinture bottoni braccialetti catene frange sigilli. Il tuo orefice prediletto fu quell'ebreo convertito, di nome Ercole de' fedeli, che fece lavori di niello e di cesello incomparabili, tra cui forse la famosa spada di Cesare Borgia ch'è in Casa Caetani, e la cinquedeia del marchese di Mantova, ch'è al Louvre. [...]

- La duchessa di Camerino Caterina Cibo faceva fare a Mantova i suoi vestiti sotto la tua sorveglianza [...] nel tuo viaggio in Francia l'ammirazione per le tue guise fu unanime [...] perfino Francesco I ti chiese qualche veste da donare alle sue donne; e Lucrezia Borgia, la tua rivale, dovette rivolgersi a te per avere un ventaglio di bacchette d'oro con piume nere di struzzo, dopo aver cercato invano d'imitare quella tua «capigliara» a turbante che porti nel ritratto tizianesco.

- Avevo i capelli che ho, castagni?

- Castagni con forti riflessi biondi; e, per averli tanto tempo gonfiati a turbante, ora li serri in due trecce e li giri e li schiacci con le forcine e ti fai una piccola piccola testa che mi piace assai più.

- Belle mani?

- Più belle ora: ti si sono smagrite e allungate. La destra dipinta dal Vecellio, con l'anello nell'indice, ha fini le dita ma un po' grosso il carpo. Per curarle facevi ricerca delle forbici più sottili e aguzze e delle «lime da ungie» più delicate. E ordinavi i tuoi guanti a Ocagna e a Valenza, i più morbidi e i più odorosi del mondo.

- Perché amavo anche allora i profumi.

- N'eri folle. Li componevi tu stessa. Ambivi il nome di «perfecta perfumera». La tua «compositione» era d'un'eccellenza insuperabile. Tutti imploravano la grazia d'un bussoletto. Ne donavi a re a regine a cardinali a principi a poeti. E il tuo Federico, quand'era in Francia, non ti chiedeva mai denari senza chiederti profumi. [...]

- Avevi sempre una voglia pazza di comprare tutto quello che ti piaceva; e poi non potevi pagare. Allora, debiti su debiti.

- Non è vero.

- Perfino con Sua Santità, e poi col Sermoneta, col Chigi..... So tutto. C'è la lettera al Trissino: «Miseria extrema di dinari..... [...].

- E mettevi le gioie in pegno. [...]

- E le maschere, le maschere!

- Come le amavi! Ne fabbricavano tante nella tua Ferrara. Ne mandasti cento in dono al Valentino: cento maschere a Cesare Borgia. [...]

- Se ne ritrovassi qualcuna dentro gli armadii?

- Una vecchia maschera, una vecchia veste, una vecchia catena. Apri, apri.

Ella aperse. Le ributtò il triste odore.

- E' pieno di ragnateli - disse, e richiuse.

- Sono certo i ricami portentosi di quella femmetta greca che avesti da Costanza d'Avalos", pp. 69-72.

Con questa immagine simbolica, termina la finzione; dall'armadio non è uscita altro che la malinconia del presente.

Appunti di D'Annunzio presi alla biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna:

“Le gioie meravigliose

Isabella possedeva il più bel smeraldo che oggi si trova e perle e rubini straordinari.

A Venezia, a Milano, a Ferrara aveva mediatori con orefici. Le voleva squisitamente legate: anelli, collane, cinture, bottoni, braccialetti, catene, frange, sigilli.

E il suo orefice prediletto fu quell'ebreo convertito [...] di nome Ercole de' Fedeli che fece lavori di niello e di cesello mirabili, tra cui forse la famosa spada di Cesare Borgia in Casa Caetani e la cinquede del marchese di Mantova, che è al Lovre. [...]

Aveva sempre voglia di comprare - e non poteva. I bisogni e il lusso la spingevano a far debiti. Metteva le gioie in pegno [...].

Beatrice, Lucrezia Borgia e Renata d'Este erano le rivali. Beatrice era una inventrice di vesti nuove.

Inventava le mode.

La duchessa di Camerino, Caterina Cibo Varano, faceva fare a Mantova i suoi vestiti sotto la direzione della marchesa.

Quando Isabella si recò in Francia, l'ammirazione per le sue fogge fu generale. Perfino Francesco I le chiese vesti da donare a sue donne", c. 5894.

Nuova Antologia - 1896 Quarta serie vol. 63

"Il lusso d'Isabella d'Este

Beatrice Sforza, la sorella, e Anna Sforza - lussuosissime.

Beatrice s'era fatti 84 vestiti nuovi in due anni. [...]

Dava commissioni ai suoi corrispondenti in Venezia e in Ferrara. Velluti rasi sete tabì. Un desiderio smanioso di novità eleganti. Vesti che non abbiano paragone al mondo. Raccomanda fino di cavar da sotto terra qualche cosetta galantissima.

Aveva ricamatrici seco. Quella donna greca che lavorava d'ago delicatissimamente - offertale da Costanza d'Avalos.

La marchesa di Cotrone le domanda per modello una camòra.

L'albernia o sbernia è un mantello ampio e lungo.

La camòra è una gonna

I grandi corredi d'Ippolita Sforza, di Bianca Maria Sforza e di Leonora d'Aragona (più di sessanta camòre!)

Gareggiava di lusso con Beatrice sorella [...].

Chiedeva ai corrispondenti milanesi minute notizie dei vestiti della duchessa [...]

Lucrezia Borgia si rivolgeva a Isabella per avere bei ventagli.

Il ventaglio a banderuola e il ventaglio piumato. Ventagli fatti di bacchette d'oro con piume di struzzo nere", c. 8595.

La sua acconciatura era celebre. Lucrezia Borgia cercava d'imitarla. Aveva una capigliara a turbante come nel ritratto tizianesco.

Era castana con forti riflessi di biondo.

Curava le mani e le unghie. Commetteva forbici fini e aguzze, e lime da ungie.

Era fanatica dei profumi e ne componeva. Faceva venire da Venezia il muschio [...].

Ne inviava perfino alla Regina in Francia e alle più insigni dame.

Agli amici donava bossoletti di profumi. Al suo primogenito Federico che di Francia le chiedeva profumi e denari.

Pazza pei guanti profumati. Ne aveva di spagnuoli finissimi [...] Ocagna e Valenza. E usava i fiori artificiali di seta profumati.

Amava le maschere. Se ne fabbricavano a Ferrara. Ella ne manda in dono cento al Valentino nel gennaio 1503", c. 8596.

Citazioni che non si trovano in questi appunti, si ritrovano puntualmente nei due volumi di Luzio.

*Forse che si forse che no:*

“Ambivi il nome di «perfecta perfumera». La tua «compositione» era d’un’eccellenza insuperabile. Tutti imploravano la grazia d’un bussoletto”, p. 71.

Con evidente segno di lettura a margine, nel volume di Luzio si legge:

“Intendessimo il contrasto che havea havuto cum li perfumeri di Roma e tutte quelle signore spagnole et italiane per voler mantenere che nui facemo la più eccellente compositione si possi trovare et gli era forza venire la parangone. Però acciò che la possi conservarni il nome di bona e perfecta perfumera ne mandiamo un bussolo a V. S.”.

*Isabella d’Este ne’ primordi del papato di Leone X*, p. 42.

Si tratta di una lettera del 19 maggio 1514 che Isabella manda al protonotario Bentivoglio che a Roma parlava della superiorità della marchesa a proposito della sua bravura nella composizione dei profumi, “di cui si vantava squisitissima confezionatrice”.

A proposito dei debiti di Isabella, nel romanzo si legge:

“ - Avevi sempre una voglia pazza di comprare tutto quello che ti piaceva; e poi non potevi pagare. Allora, debiti su debiti.

- Non è vero.

- Perfino con Sua Santità, e poi col Sermoneta, col Chigi..... So tutto. C’è la lettera al Trissino: «Miseria extrema di dinari.....»”.

*Forse che si forse che no*, pp. 71-72.

Una lettera che viene riportata da Luzio quando parla del soggiorno romano di Isabella, circondata da ammiratori tra i quali Agostino Chigi e Guglielmo Sermoneta, “gareggianti nell’ospitalità sontuosa e pronti a sovvenir la marchesa, con graziosi prestiti, nei suoi continui bisogni di denaro”; una lettera che Isabella scrisse al Trissino, da Mantova, nel dicembre 1515:

“Non poteressimo exprimere quanto dispiacere habiamo di non poter satisfare alla richiesta di V. M. de li 400 ducati, il che veramente ni dole fin al core et restamone tanto mal contente quanto di cosa ben importante a l’honor et desiderio nostro ni potesse occorrere per il singulare amore gli portiamo et special conto che tenemo de l’honor suo. Et quando V. M. non fosse conscia de le viaggi quali havemo facti li anni passati in andar a Milano, Roma et Napoli, standoli molti mesi et anno cum grandissima spesa et interesse non saperessimo como poterni escusar cum lei di trovarni non solum a necessità ma quasi a miseria extrema di dinari per non haver ancora restituiti molti ducati tolti in prestito per quelli viaggi, però che se ben la S.tà de N. S. ni dava qualche subventione mentre stessimo in Roma nondimeno non bastava per la mità de la spesa per molte cose che ne occorrevano ultra il vivere [...]”.

*Isabella d’Este ne’ primordi del papato di Leone X*, p. 65.

In questa lettera, come si può ben vedere, Isabella parla anche delle liberalità del papa che per lei non supplivano che alla metà delle spese di soggiorno e di viaggio.

Durante l’avventura fantastica, all’interno del Palazzo Ducale di Mantova, i protagonisti ammirano le “imprese” di Isabella:

“E rivide negli scomparti il suo nome, il motto magnanimo, l’Alfa e l’Omega, l’enigmatico numero XXVII, i segni musicali, il candelabro a triangolo, la sigla intrecciata, il mazzo di polizze bianche [...]

- Sono le polizze del gioco di ventura - rispose Aldo - quelle che si traggono dall’urna cieca della sorte”.

*Forse che si forse che no*, pp. 65-66.

Segni di lettura di D'Annunzio si trovano nell'altro volume di Luzio, a margine di un passo del Giovinetto del dialogo *Delle Imprese*, dove si parla degli affronti di fortuna che furono motivo di nuove "imprese" per Isabella:

"Portò similmente questa nobilissima Sig. per impresa un mazzo di polizze bianche, le quali si traggono dall'urna della sorte, volgarmente detta lotto, volendo significare, che havea tentato molti rimedi, et tutti l'erano riusciti vani: ma pur alla fine restò vittoriosa contro i suoi emuli, tornando nella sua grandezza di prima, et portò per impresa il numero XXVII, volendo inferire, come le sette, le quali l'erano state fatte contro, erano tutte restate vinte et superate da lei: il qual motto, anchor che habbia di quel vitio detto per innanzi, par nondimeno tollerabile in una donna, et così gran Signora".

*Isabella d'Este e il Sacco di Roma*, p. 10.

Passo in cui si allude allo scandaloso ascendente che sul figlio Federico aveva una certa Isabella Boschetti, che portò all'impresa del candelabro a triangolo:

"[...] per soverchio amore, che portava il figliuolo suo il Duca Federigo ad una gentildonna, alla quale egli voltava tutti gli honori et favori, essa [la marchesa] restò come degradata, et poco stimata; talmente che la detta innamorata del Duca cavalcava superbamente accompagnata per la città dalla turba di tutti i gentil huomini, ch'erano soliti accompagnare lei, et di sorte che non restarono in sua compagnia, se non uno o due nobili vecchi, che mai non la volsero abandonare. Per lo quale affronto essa Sig. Marchesa fece dipingere nel suo palazzo suburbano, chiamato Porto, et nella Corte vecchia, una bella impresa a questo proposito, che fu il candelabro fatto in triangolo, il quale ne' divini offitii hoggidi s'usa per le chiese la settimana santa, nel quale candelabro misteriosamente ad uno ad uno si levano i lumi da' sacerdoti, fin che un solo vi resta in cima, significazione che il lume della fede non po' perire in tutto".

*Isabella d'Este e il Sacco di Roma*, pp. 9-10.

Altri segni di lettura di D'Annunzio sono apposti, sullo stesso volume, a margine di una lettera che Alberto Cavriani scrisse ad Isabella da Mantova il 6 maggio 1525, parlandole del suo giardino, nel tentativo di richiamarla a Mantova.

Nel *Forse che si forse che no* Isabella Inghirami, perfettamente calata nell'identità della principessa estense, nel Palazzo Ducale, di stanza in stanza, è alla ricerca del suo giardino, quando finalmente lo trova:

" - Ecco il mio giardino - disse Isabella piegandosi sul davanzale, con l'accento medesimo ond'ella avrebbe detto all'inizio d'una confessione impetuosa: «Ecco la mia colpa, ecco la mia gloria».

Un'ebrezza perversa si partiva da lei, mista di spontaneità e d'artificio, espressa ora col viso nudo ora con la maschera, ora con l'affettazione dell'attrice sapiente ora con la più ignara grazia animale.

- Te l'imaginavi così, Aldo?

Al fianco di lei si piegava il fratello, cingendole col braccio la cintura, su la pietra calda.

- Guarda, Moriccica. Guardate, Tarsis.

Vana e Paolo s'appressarono; ed ella si scansò perché giungessero a scoprire i rosai. Attirò Vana contro sé per sentirla fremere; e sul capo chino di lei fece passare il suo sguardo verso l'amante, uno sguardo che non era un baleno ma qualcosa che pesava, che colava come una materia fusa. E stavano là tutt'e quattro in un gruppo, nel calore, nell'odore, invasi da un intorpidimento leggero che somigliava il principio di un incantesimo.

Anche il giardino era intorpidito, quasi imbiutato d'un silenzio pingue come il miele come la cera come la gomma. Era un abbandono e una tristezza che si consumavano in un profumo tardo. Gli spiriti dell'olio si sprigionavano dal cocciore dello spigo e del rosmarino; le albicocche pendevano mézze nella fronda floscia, qualcuna sfatta, aperta sul nòcciolo, stillante; i rosai non potati avevano sprocchi tanto lunghi e teneri, che s'incurvavano sotto una rosa scempia; e la pallida palude vergiliana appariva di là dagli alti giglio tanto ricchi di polline che n'eran lordi".

*Forse che si forse che no*, p. 59.

Nella lettera indirizzata ad Isabella d'Este, l'amico le descrive così il suo giardino:

“Io sum stato in corte vostra et examinato molto bene il vostro giardino piccolo, quale è tanto bello e verdeggiante che pare il paradiso. Quelli arbori piccoli de pomi portano fructi grossissimi, li figi mei amici maturano, li gesimini ascendono al cielo, ogni cosa invita ad alegria; quella divina grotta et camarini dariano luce et gaudio a lo inferno, la logia bella cum il giardino zolioso ornato di novi fructi invitano ogni animo mesto a deponere lo humore malanconico et vestirse de letitia.....”.

*Isabella d'Este e il Sacco di Roma*, p. 16.

Nell'elaborazione letteraria D'Annunzio trasfigura completamente l'immagine di questo giardino, caricandola di una valenza simbolica, in cui la frutta matura e le rose scempie non sono altro che manifestazioni dell'inconscio di Isabella Inghirami, di una donna matura che fa valere sui fratelli adolescenti la sua “ebrezza perversa”, e che cova, nel suo calore più profondo, “la sua astuzia e la sua lussuria”, pp. 58-59.

Un esempio, questo, della propensione dannunziana a trasfigurare modelli, fonti letterarie, e non solo rinascimentali, per piegarli alle sue esigenze espressive, alla particolare valenza simbolica che intende dare in un determinato contesto narrativo.

E proprio in base a questa propensione dannunziana, si può concludere affermando che, il Rinascimento, periodo prediletto da D'Annunzio, rivive attraverso molte pagine dannunziane ma completamente trasfigurato, grazie a quella insuperabile abilità creativa dello scrittore, artista indubbiamente incomparabile nel manipolare i vari materiali storici, artistici e letterari per opere che, a buon diritto, sono entrate nel ricco patrimonio della nostra letteratura italiana.

## BIBLIOGRAFIA

### SCRITTI DI G. D'ANNUNZIO

- *Medaglie e medaglisti*, «Tribuna», 6 dicembre 1887
- *Pagine disperse*, a cura di Alighiero Castelli, Roma, Bernardo Lux 1913
- *Prose scelte*, Milano, Treves 1919
- *Delle Laudi*, Milano, Treves 1922
- *Le faville del maglio*, Milano, Treves 1924
- *Lettere a Emilio e Guido Treves e a Renato Brozzi*, «Nuova Antologia», 16 aprile 1938, Fasc. 1586, pp. 361-383
- *Carteggio col "dottor mistico"*, «Nuova Antologia», 1° gennaio 1939 Fasc. 1603, pp. 10-32
- *Solus ad solam*, a cura di Jolanda de Blasi, Firenze, Sansoni 1939
- *Lettere al «dottor mistico»*, a cura di Ermindo Campana, «Nuova Antologia», gennaio-febbraio 1939
- *La Leda senza cigno*, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani 1941
- *Alcyone*, Libro Terzo delle *Laudi*, a cura di Enzo Palmerio, Bologna, Zanichelli 1941
- *Il verso è tutto - L'Isottèo, La Chimera*, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani 1943
- *Roma senza lupa*, a cura di A. Baldini e P.P. Trompeo, Milano, Domus 1948
- *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista.....*, Milano, Mondadori 1950
- *Confidenze dannunziane al «candido fratello»* [Annibale Tenneroni], a cura di G. Fatini, in «Quaderni dannunziani», XXII-XXIII 1962 e XXIV-XXV 1963, pp. 1029-1087
- *Carteggio inedito D'Annunzio-Duse (1898-1923)*, a cura di Piero Nardi, Firenze, Le Monnier 1975
- *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori 1976
- *Carteggio inedito con Gian Carlo Maroni*, a cura di Emilio Mariano, «Quaderni del Vittoriale», n. 16, luglio-agosto 1979
- *Forse che si forse che no*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori 1981
- *Il Piacere*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori 1984
- *Trionfo della Morte*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori 1985
- *Pagine sull'arte*, Milano, Electa 1986
- *Il Fuoco*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori 1989
- *Le Vergini delle Rocce*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori 1989
- *G. D'Annunzio al suo gioielliere*, a cura di Graziella Bucellati, Milano, Libri Scheiwiller 1989
- *Prose di romanzi*, a cura di Niva Lorenzini e Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1989
- *Di me a me stesso*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori 1990
- *Cronache romane*, a cura di Paola Sorge, Roma, Newton Compton 1995
- *Tutto il teatro*, a cura di Giovanni Antonucci, Roma Newton Compton 1995
- *Carteggio Brozzi-D'Annunzio (1920-1938)*, a cura di Anna Mavilla, Traversetolo, Pubblisprint Grafica 1993
- *Lettere a Georges Hérelle (1891-1913)*, a cura di Maria Giovanna Sanjust, Bari, Palomar 1993
- *Scritti giornalistici*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori 1996
- *Il Notturmo*, a cura di Elisa Maria Bertinotti, Milano, Mursia 1998
- *Lettere ai Treves*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti 1999

## SCRITTI SU G. D'ANNUNZIO IN PERIODICI

- ANDREOLI Annamaria, *Tesori di carta al Vittoriale*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», aprile-giugno 1993, pp. 33-39
- ARMANDI Gabriele, *Sono la reincarnazione di un cavaliere del '400*, in «Rassegna dannunziana», n. 20, pp. XXXIX-XL, novembre 1991
- BELLONZI Fortunato, *D'Annunzio e le arti figurali*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, luglio-ottobre 1982.
- BOVO Dante, *Dispute d'amore del Cinquecento. Etienne Pasquier*, in Quaderni dannunziani n. XIV-XV, Gardone Riviera: Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", p. 418
- BRUERS Antonio, *La biblioteca del Vittoriale*, «Nuova Antologia», 16 ottobre 1934 - XII
- ID., *Gabriele D'Annunzio e il suo bibliotecario*, estratto dalla «Nuova Antologia», 1° aprile 1938
- CALTAGIRONE Giovanna, *L'arte degli antichi e dei moderni nel "Fuoco"*, in «Critica letteraria», n. 2-3, 2002, pp. 615-648
- CAMILLETTI Alfredo, *L'archivista di D'Annunzio*, «Il Giornale d'Italia», Roma, 21 maggio 1981
- CANFORA Luciano, *Sull'ideologia del classicismo dannunziano*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 23, Gardone Riviera, settembre-ottobre 1980
- CAPPELLETTI Gino, *D'Annunzio e Michetti*, «Rassegna italiana», gennaio 1934
- CASTAGNOLA Raffaella, *Immagine in corsa nel "Forse che si forse che no"*, «Rassegna dannunziana», n. 31, marzo-aprile 1997, pp. XVII-XXVI
- DE LEIDI Cristina, *Gli illustratori di Isaotta Guttadauro*, «Rassegna dannunziana», n. 28, novembre 1995, pp. XXV-XL
- DELL'AQUILANO Donatella, *D'Annunzio e il leonardismo fin de siècle*, in «Critica letteraria» n. 100, fasc. III, luglio-settembre 1998
- DE MACINA Anna, *Simbologie dannunziane: lettura de Le Vergini delle Rocce*, in «La Nuova Ricerca» n. 12, 2003, pp. 165-180
- DE VECCHI Nicoletta, *Bonarrotto sacrum: contributo alla lettura del Michelangelo di D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, luglio-ottobre 1982
- DI TIZIO Franco, *D'Annunzio e Michetti*, in «Rassegna dannunziana», n. 19, pp. XIX-XXX, marzo 1991
- ID., *D'Annunzio incantato dalle sete e dai broccati del suo conterraneo Giuseppe Lisio*, «Rassegna dannunziana», n. 27, maggio 1995, pp. XV-XXX
- FRANCESCHINI COMIS Maria, *Il «principe» di Gardone*, in «Giornale di Brescia», Brescia, 21 maggio 1980
- FUGAZZA Stefano, *D'Annunzio, Proust e la pittura*, in «Concertino», 1 giugno 1992
- GIACON Maria Rosa, *Da Venezia all'Ile-de-France: per una ricognizione delle fonti «pittoriche»*, in «Nuovi Quaderni del Vittoriale» n. 2, 1995, pp. 73-92
- GIBELLINI Pietro, *Ti parlerò dei nostri mobili....*, in «Bresciaoggi nuovo», Brescia, 19 aprile 1981
- GRANATELLA Laura, *L'arte rinascimentale nei Taccuini*, in *D'Annunzio la musica e le arti figurative*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, luglio-ottobre 1982
- LA VALVA Rosamaria, *Paolo Tarsis e la sua ombra*, in *D'Annunzio a Yale: Atti del Convegno* (Yale University, 26-29 marzo 1988), a cura di Paolo Valesio, «Quaderni dannunziani», nuova serie n. 3-4, Milano, Garzanti 1989, p. 93
- LEDDA Elena, *Le edizioni del XVI secolo nella biblioteca di G. D'Annunzio*, «Nuovi Quaderni del Vittoriale», n. 2, 1995, pp. 173-202
- LORENZINI Niva, *La poetica dell'immagine tra "Le Vergini delle Rocce e Il Fuoco"*, in *D'Annunzio a Yale: Atti del Convegno* (Yale University, 26-29 marzo 1988), a cura di Paolo Valesio, «Quaderni dannunziani», nuova serie n. 3-4, Milano, Garzanti 1989, p. 75



- MARCHETTI Loris, «Sono il supremo degli umanisti», in «l'Umanità», Roma, 16 ottobre 1982
- MARIANO Emilio, *Le opere non compiute di G. D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», n. 2, aprile 1977
- MARRONE CRESCI Giovannella, *La suggestione del documento epigrafico in D'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 23, Gardone Riviera, settembre-ottobre 1980
- MUSCARDINI Giuseppe, *Modi di quiete e di silenzio nella "Ferrara" lodata da D'Annunzio*, «Italianistica», 2002, n. 1, pp. 85-92
- PES Aurelio, *L'arredatore di D'Annunzio, simboli per vivere e per morire*, in «L'Orsa», Palermo, 17 dicembre 1980
- PRAZ Mario, *Nel labirinto di Isabella*, «Il Tempo», Roma, 26 gennaio 1981
- RAVEGNANI Giuseppe, *D'Annunzio scrittore di lettere*, Milano, Quaderni dell'Osservatore, Anno III n. 10, Gennaio 1971
- RONCORONI Federico, Sai come si scrive un romanzo? «Forse che si forse che no», in «Quaderni del Vittoriale», n. 31, Gardone Riviera, gennaio-febbraio 1982
- ROSSI Aldo, *D'Annunzio scrittore del paesaggio artistico*, in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Atti del II° Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 29-30 novembre 1980, pp. 135-142
- ROSSINI Annamaria, *Sogni di seta*, in «Vario», anno XI n. 1. Dicembre 1998 - Gennaio 1999
- SANJUST Maria Giovanna, «Chi'l tenerà legato?». *D'Annunzio e Treves*. «Critica letteraria», n. 91-92, aprile-settembre 1996, pp. 141-162
- SCOPA Umberto, *Una delle «Città del silenzio»*, [sulla città di Ferrara], in «Vasto domani», Vasto, marzo 1981
- SCOTONI Susanna, *D'Annunzio critico d'arte*, in *D'Annunzio la musica e le arti figurative* «Quaderni del Vittoriale», 34-35, luglio-ottobre 1982, pp. 234-246.
- SEVERINO Emanuele, *L'immaginario Socrate maestro di D'Annunzio*, in «Corriere della Sera», 26 settembre 1991
- TERRAROLI Valerio, *G. D'Annunzio e le biblioteche d'arte presenti a Gardone Riviera negli anni Venti. I Le biblioteche di Alexander Gunther e di Heinrich Thode*, «Artes», febbraio 1994, pp. 162-177
- VANNUZZI Marcello, *Quell'universo fatto di stanze*, in «Il Gazzettino», Venezia-Mestre, 31 dicembre 1980
- ID., *Vittoriale segreto l'orrore del vuoto*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 19 dicembre 1980
- VENANZIO MILENI Ortensia, *D'Annunzio scrittore di critica d'arte*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, luglio-ottobre 1982
- VENTURI Gianni, *Le Vergini delle Rocce e un topos classicistico: la distruzione del giardino come Eden*, in AA.VV. *D'Annunzio e il classicismo*, in «Quaderni del Vittoriale» n. 23, Atti del Convegno settembre-ottobre 1980

## SCRITTI SU G. D'ANNUNZIO IN VOLUME

- AA.VV. *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Atti del II° Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 29-30 novembre 1980
- AA.VV. *D'Annunzio e le arti figurative*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 34-35, luglio-ottobre 1982
- AA.VV. *D'Annunzio e Venezia*, a cura di E. Mariano, Roma, Lucarini 1991.
- ANDREOLI Annamaria, *I libri segreti: le biblioteche di Gabriele D'Annunzio*, Roma, De Luca 1993
- ID., *D'Annunzio archivistica: Le filologie di uno scrittore*, Firenze, Olschki 1996

- ID., *Gabriele D'Annunzio. Dalla Roma Bizantina alla Roma del «Nuovo Rinascimento»*, Umberto Allemandi, Torino-Londra 2000
- ID., *Il vivere inimitabile. Vita di G. D'Annunzio*, Milano, Mondadori 2000 (in particolare *Il Nuovo Rinascimento in Da Napoli a Settignano 1891-1898* e *Come un signore del Rinascimento 1898-1910*)
- ID., *Il Vittoriale degli Italiani*, Milano, Skira 2004
- ANTONGINI Tom, *Quarant'anni con D'Annunzio*, Milano, Mondadori 1957
- BARILLI Renato, *D'Annunzio in prosa*, Milano, Mursia 1993
- BRACCESI Lorenzo, *Proiezioni dell'antico (da Foscolo a D'Annunzio)*, Bologna, Patron 1982
- BRUERS Antonio, *D'Annunzio bibliofilo*, Roma, Libreria Ulpiano Editrice, 1938
- ID., *Nuovi saggi dannunziani* Bologna, Zanichelli 1938
- ID., *Giuseppe Lisio. Un maestro dell'arte della seta*, Roma, Tipografia Bardi, 1946
- CAPPELLO Angelo Piero, *Come leggere «Il Fuoco» di G. D'Annunzio*, Milano, Mursia 1997
- CHIARA Piero, *Vita di G. D'Annunzio*, Milano, Mondadori 1978
- DAMERINI Gino, *D'Annunzio e Venezia*, Venezia, Marsilio-Albrizzi 1993
- DI TIZIO Franco, *D'Annunzio e Albertini - vent'anni di sodalizio*, Chieti, Ianieri 2003
- DONATI Dario, *Il Veneziano*, Bologna, Boni 1981
- HERELLE Georges, *Notolette dannunziane*, a cura di Ivanos Ciani, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani 1984
- LEVANTE M. Romano, *D'Annunzio l'uomo del Vittoriale*, Colledara (TE), Andromeda 1996
- LORENZINI Niva, *Il "linguaggio visibile" del Fuoco*, in *Gabriele D'Annunzio, Un seminario di studio*, Genova, Marietti 1991, p. 217
- MARABINI MOEVS Maria Teresa, *G. D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre 1976
- MARIANO Emilio, *Il sentimento del vivere ovvero G. D'Annunzio*, Milano, Mondadori 1962
- MARTIGNONI Clelia, *Sul forse che si forse che no romanzo dell'ignoto*, in *Gabriele D'Annunzio, Un seminario di studio*, Genova, Marietti 1991, p. 171
- MAZZA Attilio, *D'Annunzio e il Vittoriale*, Brescia, Ed. del Vittoriale 1987
- MAZZAROTTO TAMASSIA Bianca Maria, *Le arti figurative nell'arte di G. D'Annunzio*, Milano, Bocca 1949
- MONTEFOSCHI Paola, *L'imperfetto bibliotecario. Esempi di intertestualità nel Novecento*, Napoli, E.S.I. 1992
- MUROLO Luigi, *Lo scriba del fuoco*, Chieti, Solfanelli 1993
- OJETTI Ugo, *D'Annunzio maestro amico e soldato (1894-1944)*, Firenze, Sansoni 1957
- PALMERIO Benigno, *Con D'Annunzio alla Capponcina*, Firenze, Vallecchi 1995
- PRAZ Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Sansoni 1996
- PREMOLI Francesca, *Case di scrittori*, Milano, Tecniche nuove 1995
- PUPINO Angelo, *D'Annunzio letteratura e vita*, Roma, Salerno 2002.
- RAIMONDI Ezio, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna, Zanichelli 1980
- ROSSI Aldo, *D'Annunzio scrittore del paesaggio artistico*, in *Natura e arte del paesaggio dannunziano*, Atti del II° Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 29-30 novembre 1980, pp. 135-142
- SORGE Paola, *Motti dannunziani*, Milano, Newton Compton 1994.
- TERRAROLI Valerio, *Percorsi simbolici e collezioni d'arte di G. D'Annunzio*, Milano, Skira 2001
- TROXLER MAIER Katharina, *"INREMEABILIS ERROR": il labirinto nell'opera di d'Annunzio - D'Annunzio nel labirinto della sua opera*, Zurigo 1980
- VECCHIONI Mario, *Bibliografia critica di Gabriele D'Annunzio*, Pescara, Ed. Italica 1989

## BIBLIOGRAFIA SUL RINASCIMENTO

- AA.VV. *Atlas de la Renaissance*, Brepols, Paris 1993
- AA.VV. *Leonardo*, Milano, Garzanti 1939
- AA.VV. *Donne di Casa Medici*, saggi di Piero Bargellini [ed altri], Firenze, Arnaud- V. Rita 1993
- ALBERTI Leon Battista, *Il Quattrocento: Ecatonphila - Che insegna amare*, Roma, Gaetano Garzoni Provenzani 1915
- ALHAIQUE PETTINELLI Rosanna, *Figure femminili nella tradizione cavalleresca tra Quattro e Cinquecento*, «Italianistica», XXI, 2-3, pp. 727-738
- ANGELERI Carlo, *Il problema religioso del Rinascimento: storia della Critica e Bibliografia*, Firenze, Le Monnier 1952
- BALDINI Umberto, *Il Rinascimento nell'Italia centrale*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti grafiche 1962
- BARBERI SQUAROTTI Giorgio, *Il mito e il sacro*, «Poesia del Novecento», Pellegrini 2003.
- BARRECA Maria, *Platone e l'eros. "l'uno che eravamo". L'amore e la morte tra Orfeo, Euridice, Don Giovanni*, «Helios» magazine, anno III°, n. 6
- BARTH Hans, *Osteria. Guida spirituale alle cantine italiane*. Con Prefazione di G. D'Annunzio, Roma, Veronelli 1995
- BELLONCI Maria, *Segreti dei Gonzaga*, Milano, Mondadori 1991
- BELLONCI Maria, *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori 2002
- BERENSON Bernard, *Pittura italiana del Rinascimento*, Milano 1936
- BERTAZZI GRASSI Giambattista, *Coscienza ed Incoscienza nella psicologia platonica*, Catania, Cav. Niccolo Giannotta 1904
- BERZAGHI Renato, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano, Electa 1992
- BETUSSI Giuseppe, *Il Raverta*, in *Trattati del Cinquecento sulla donna*, a cura di Giuseppe Zonta, Bari, Laterza 1913, pp. 5-149
- BOCCOTTI Giancarlo, *La "Chimera" di Campana e la "Vergine delle rocce" di Leonardo*, «Studi novecenteschi», giugno-dicembre 1993, n. 45-46, pp. 55-71
- BRUSCAGLI Riccardo, *Trionfi e canti carnacialeschi toscani del Rinascimento*, Roma, Salerno 1986
- CALVESI Maurizio, *Iconologie del Rinascimento*, Roma, Il Bagatto 1990
- ID., *La pugna d'amore in sogno di Francesco Colonna romano*, Roma, Lithos 1996
- CIACCI Giacomo, *Una chiave di lettura della società italiana tardo-rinascimentale: la trattatistica della donna*, «Filologia moderna», XI, 1991, 1, pp. 43-78
- COLONNA Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, riproduzione dell'edizione aldina del 1499. Introduzione, traduzione e commento di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano, Adelphi 1998
- DA MOSTO Andrea, *I dogi di Venezia*, Firenze, Giunti 2003
- DA VINCI Leonardo, *Frammenti letterari e filosofici. Favole, allegorie, pensieri, paesi, figure, profezie, facezie*, a cura di Edmondo Solmi, Firenze, Giunti Barbera 1979
- DE ANGELIS F. R. *La divina Isabella, vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Firenze, Sansoni 1991
- DE MAIO Romeo, *Donna e Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore 1987
- FENLON Iain, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino 1992
- FLAMINI Francesco, *Il Cinquecento*, Milano, Francesco Vallardi 1907

- FULCONIS Fabio, *Alessandro Pandolfi xilografo e ceramista*, in «Messaggero veneto», Udine, 17 gennaio 1980
- GIBELLINI Pietro, *Il mito classico nella letteratura italiana del sette-ottocento: uno sguardo d'insieme*, «Humanitas», agosto 1996
- KING Margaret, *Le donne nel Rinascimento*, Bari, Laterza 1991
- LAINI Giovanni, *Rinascimento europeo*, Bienne, Editions du Panorama 1965
- L'OCCASO Stefano, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano, Electa 2002
- LORENZETTI Paolo, *La donna presso gli scrittori del Cinquecento*, «Rivista d'Italia», II, luglio 1914, pp. 67-87
- ID., *La bellezza e l'amore nei trattati del cinquecento*, Pisa, Nistri 1920
- LUMBROSO Alberto, *Donne e amore nel cinquecento*, Roma, Ripamonti e Colombo 1906
- LUZIO Alessandro, *I precettori d'Isabella d'Este*, Nozze Renier-Campostrini, Ancona 1887
- ID., *Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X*, Milano, L.F. Cogliati 1907
- ID., *Isabella d'Este e il Sacco di Roma*, Milano, L.F. Cogliati 1908
- MALACARNE Giancarlo, *Araldica gonzaghesca*, Modena, Il Bulino 1992
- MAZZARELLA Arturo, *Aby Warburg: per una genealogia del Rinascimento*, in «Il Centauro», 4, gennaio-marzo 1982
- MIGLIORE Sandra, *Tra Hermes e Prometeo, Il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze, Olschki 1994
- MONDOLFO Rodolfo, *Figure e idee della filosofia rinascimentale*, Firenze, La Nuova Italia 1963
- MÜNTZ Eugenio, *Precursori e propugnatori del Rinascimento*, traduzione di Guido Mazzoni, Firenze, Sansoni 1920
- V, foglio 74, dice che Stellio fu trasformato in tarantola.
- PATER Walter, *Il Rinascimento*, Napoli, Ricciardi 1912
- ID., *La Renaissance*, traduction française par F. Roger-Cornaz, Paris, Payot 1917
- POPELIN Claude, *Le songe de Polyphile ou Hypnérotomachie* de Frère Francesco Colonna, Paris, Liseux 1833
- POZZI Giovanni, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere Italiane», XXI, 1, gennaio-marzo 1979, pp. 3-30
- RENDINA Claudio, *I dogi. Storia e segreti*, Roma, Newton Compton 2002
- ROSI Michele, *Scienza d'amore*, Milano, Ed. L. F. Cogliati 1904
- SALVINI Marina, *Gli studi recenti sul mito classico nella letteratura italiana*, «Humanitas», agosto 1996
- SEMPRINI Giovanni, *I platonici italiani*, Milano, Athena 1926
- SIRONI Grazioso, *Nuovi documenti riguardanti la "Vergine delle Rocce" di Leonardo da Vinci*, Firenze, Giunti Barbera 1981
- TAFURI Manfredo, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Einaudi 1985
- TENNETI Alberto, *Il senso della Morte e l'amore della Vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi 1957
- TOFFANIN Giuseppe, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi 1929
- TONELLI Luigi, *L'Amore, nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, Sansoni 1933
- WIND Edgar, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi 1986
- ZAVATTARI Edoardo, *La visione della vita nel Rinascimento*, Torino, F.lli Bocca 1923