

PIERANDREA DE LORENZO

### *Riflessi d'arte figurativa nel Fuoco di d'Annunzio*

Dalla multiforme produzione dannunziana balza evidente la straordinaria serie di interessanti considerazioni di carattere estetico inerenti ad argomenti attinti dalle arti visive, nate dall'esame diretto delle opere d'arte e, in misura assai rilevante, dal considerarle come eccezionali stimoli a cogliere raffinate corrispondenze e circostanze sensibili della realtà<sup>1</sup>. L'alveo culturale in cui matura l'interesse di d'Annunzio in ambito artistico presenta dei tratti di ambiguo eclettismo: spesso la critica viene meno ai propri compiti a vantaggio dei più raffinati interventi del gusto; una critica che si apre sul panorama del simbolismo, dell'estetismo dai connotati decadenti, riducendosi sovente ad una diffusa poeticizzazione.

L'impeto naturalistico di ascendenza carducciana, caratteristico dell'opera prima di d'Annunzio, correlava ogni naturale e spontanea "impressione" ad una superiore strumentazione tecnico-stilistica<sup>2</sup>. È da rilevare, in primo luogo, l'influenza e la statura dei campioni artistici a lui vicini negli anni del soggiorno romano, primo fra tutti Francesco Paolo Michetti la cui pittura, lodata forse sin troppo entusiasticamente dal d'Annunzio "bizantino"<sup>3</sup>, si nutriva ancora di slanci naturalistici dalle intime tinte di un delicato cromatismo<sup>4</sup>.

Il rapporto fra d'Annunzio e Michetti era determinato principalmente dall'elaborazione di una scrittura dagli intenti figurativi carichi di chiarezza naturalistica ma non ferma al dato oggettivo della realtà rappresentata, tratto evidente nella produzione dannunziana degli anni Ottanta dove si palesa un tentativo d'aggancio all'attualità pittorica di cui i contemporanei avevano sottolineato gli

---

<sup>1</sup> A tal proposito risulta assai utile l'ormai classico studio di TAMASSIA MAZZAROTTO (1949).

<sup>2</sup> Si rimanda a GIANNANTONIO (2000), saggio che esamina le prime esperienze poetiche e narrative ispirate al modello carducciano e verghiano ed il loro evolvere verso l'assunzione di altri riferimenti letterari quali i parnassiani e i naturalisti francesi.

<sup>3</sup> Cf. SCOTONI (1982).

<sup>4</sup> Scrivendo del pittore conterraneo, d'Annunzio valorizza il mutamento repentino compiuto dal pittore rispetto alla produzione antecedente: «Quando il Michetti, già quasi interamente rinnovato, dipinse i ritratti del re e della regina d'Italia (vere pagine storiche, comparabili certo nella bellezza al *Francesco I* di Tiziano, al *Giulio II* di Raffaele, all'*Almirante Pareva* del Velasquez, al *William Woram* di Hans Holbein) parve ch'egli uscisse dal suo campo, anzi dal suo genere, come volgarmente si dice. [...] Il nuovo periodo, in vece, il più lucido, incominciava a punto da questi ritratti. Il soggetto non contava, era stato offerto a caso, era secondario, era trascurabile; ma la qualità della pittura era nuova, senza esempio, altissima, supremamente pura» (cf. l'articolo *Nota su Francesco Paolo Michetti*, apparso sul «Convito», Luglio-Dicembre 1896, in ANDREOLI [1996, II, 340s.]). Resta importante notare come D'annunzio avesse colto l'attualità del gesto pittorico di Michetti, seppur elogiando con un entusiasmo incondizionato la sua nuova «qualità della pittura». Il potenziale innovativo del tocco michettiano, già evidente nella condotta pittorica frantumata e dai colori più squillanti nei dipinti degli anni Settanta ed ancora più rilevante nelle opere più tarde (si pensi alla celebre tela *Giovedì Santo* con la quale vinse l'esposizione parigina del 1900), sembra «condurre alle sue estreme potenzialità espressive la linea della ricerca pittorica "verista-impressionista" nella inquadratura fotografica del soggetto e nella tecnica di vibrante cromatismo», avvicinando di fatto le tendenze decorative ufficiali della Roma di fine secolo a future sperimentazioni sulle «interazioni fra movimento-luce-vibrazioni» (cf. BON VALVASSINA [1981, I, 466s.]).

accenti d'avanguardia. Michetti e d'Annunzio miravano ai medesimi effetti tesi ad aderire alla sensazione individuale nella sua singolarità, immediatezza e potenza. Il descrittivismo vuole così interpretare una realtà atta a svelare ed emozionare nella sua primigenia forza espressiva; i tratti realistici migreranno verso effetti di enfasi drammatica in una atmosfera fumosa ed entusiastica. La tendenza a convertire la parola in segno pittorico si manifesta nel d'Annunzio di *Primo vere* e delle prime esperienze narrative nel segno di un naturalismo di ascendenza michettiana<sup>5</sup>; si legga, ad esempio, *Ottobrato*, il secondo dei *Tre acquarelli*:

Ridono tutte in fila le linde casette ne'l dolce  
sole ottobrino, quale colore di rosa, qual bianca,  
come tante comari vestite de'l novo bucato  
a festa. Su le tegole brune riposano enormi  
zucche gialle e verdastre, sembianti a de' cranii spelati,  
e sbadiglian da qualche fessura uno stupido riso  
a'l meriggio. Seduto su un uscio un vecchietto sonnacchia  
pipando, e un gatto nero gli dorme tra' piedi. Galline  
van razzolando intorno, si sente il rumor de la spola  
e d'una culla a'l ritmo di lenta canzone; poi voci  
fresche di bimbi, risa di donne, poi brevi silenzi.  
Il bel vecchietto russa, inclinato su l'òmero il capo  
bianco ne'l sole. Io guardo la placida scena e dipingo.

L'operazione pittorica si risolve nella giustapposizione dei dettagli descrittivi, nell'esigenza di una resa realistica del paesaggio che si attua nella rappresentazione icastica dei dettagli. Il ricorso ad elementi cromatici nella rappresentazione del luogo appare di rilevante intensità, l'accento è posto sugli aspetti figurativi dell'immagine paesistica: i modi di figurazione sono tipicamente naturalistici, in ossequio alla sua concezione del "dipingere" in poesia attigua a quel genere di pittura di cui Michetti è autorevole esponente. Il carattere di quello che fu detto l'"impressionismo dannunziano" è niente affatto istintivo: l'eleganza formale che arricchisce il naturalismo di un gioco metrico-verbale e il timbro di colore del cronista visivo diverranno sempre più finemente calcolati. La valenza pittorica delle sue pagine descrittive si evolve nel segno di sensibili mutamenti. È da sottolineare, in primo luogo, che lo stesso verismo iniziale di alcune composizioni giovanili di d'Annunzio non nasce dal desiderio di rendere il reale quale sembra essere oggettivamente, ma da un tentativo di rappresentare la realtà in un'ottica mistificatrice. Questo aspetto "simbolico", che parte da presupposti realistici, avvicinerà l'intento descrittivo dannunziano ad elementi tipici

---

<sup>5</sup> RUSSO (1982); MEROLA (1982); ROSATO (1982); ROSSI (1982).

dell'estetica divisionista, laddove la stessa esperienza pittorica italiana cova elementi del simbolismo europeo ambendo ad una resa coloristica capace di dare un tocco più alto alla solarità del dipinto, una aspirazione a vivere “un attimo di vita soprannaturale”, come teorizzavano Segantini, Morbelli e Previati. Gli elementi realistici delle prime opere giovanili evolvono verso formule di trasfigurazione fantastica, il dato di natura perde i tratti somatici descrittivi inclinandosi verso procedimenti metamorfici che accentuano il carattere mitico dell'esistenza. Il dato lirico cresce a svantaggio del valore figurativo autonomo del paesaggio, la descrizione si carica di enfasi e la rappresentazione icastica dei dettagli è al servizio non più di una resa oggettivamente “impressionistica” bensì di una impetuosità lirica dai chiari accenti estetizzanti, arricchiti da una straordinaria interpretazione metaforica dell'oggetto. Si legga il seguente passo tratto da *Nuvoloni*, terzo componimento degli *Idilli selvaggi* della raccolta *Primo vere*:

Quand'ecco improvvisè  
nuvole a furia surgono  
su da'l mare agitate da turbini d'Austro, sembianti  
a paurosi eserciti

di mostri in guerra, e salgono ratte ne'l limpido cielo,  
e s'aggruppan, s'infoscano  
bieche, ingrossan vittrici con orride forme ognor nuove,  
s'aprono, si rabbracciano

lottano, invan sferzate da sprazzi roventi di sole.  
Gli alberi intorno svettano  
verdi atleti, con sibili acuti; per l'aère d'un rombo  
cupo roco prolungasi;

e da' nuvoli rotti giù a fiotti la pioggia scrosciando  
su le stoppie precipita  
obliqua<sup>6</sup>.

Gli *Idilli selvaggi* sono connotati, in genere, da un gusto classicistico che si riflette tanto nella scelta metrica quanto nella maniera metamorfica adottata per la descrizione paesistica; essi costituiscono l'altro volto del descrittivismo dannunziano della raccolta giovanile, ovvero la tendenza all'enfasi descrittiva e alla mitizzazione già presente nelle prime esperienze poetiche e

---

<sup>6</sup> Per la lettura dell'intero componimento si rimanda a ANDREOLI – LORENZINI (1968, I, 215-24).

narrative: a caratterizzare la sua parola “pittorica” sarà la riduzione del valore figurativo di fronte agli accenti lirici che arricchiscono la riproduzione del vero nell’interpretazione metaforica dell’oggetto, un autentico processo di sublimazione del discorso descrittivo.

Gli anni romani di d’Annunzio, segnati dalle versatili esperienze artistiche e da un eclettismo sempre più fervido, accentuano la gran fatica di un usufruttore dell’arte che non ha riscontri nella nostra letteratura<sup>7</sup>. Il movimento della «Cronaca bizantina» vede l’esordio di d’Annunzio nella critica d’arte, sostenitore di un’arte avanzata nel segno di apprezzamenti a pittori come Michetti, De Nittis, Cremona, Segantini e, in generale, per quella “scuola nuova” che, al contrario della tradizione classicistica, ha rinnovato il modo di intendere la pittura<sup>8</sup>. D’Annunzio intendeva esaltare la forma nella sua autonomia dai valori morali: le opere apparivano ingenuie se svelavano intenti didattici, tediose se rimandavano ad una organicità di pensiero di impronta accademica. I giudizi e le propensioni di d’Annunzio appaiono maggiormente inclini a slanci di individuale entusiasmo o felici corrispondenze di intenti tra il suo credo estetico e le materializzazioni pittoriche delle sue idee artistiche all’insegna del gusto per la forma e per l’arditezza, benché non manchino acute considerazioni di carattere squisitamente critico. I suoi giudizi risultano con maggiore evidenza se si ricavano dalle descrizioni dei dipinti, spesso di un prolissità che manifesta l’intenzione di volerne rappresentare l’equivalente *per verba*. L’esercizio della critica non si presenta nei termini di un’attività autonoma: le componenti figurative, di cui la sua cultura si nutriva, potevano trovare adeguata espressione in ambito letterario in quanto mescolate ad altri spunti e subordinati ad ulteriori interessi. D’Annunzio critico sembrava così esprimere in prevalenza esigenze letterarie.

L’estetismo dannunziano matura e sviluppa nuovi tratti più carichi di slanci filosofico-esistenziali. Il culto del bello cresce spasmodicamente con eccessi che sono sembrati riprovevoli e con un gusto più volte confinato ai limiti del *kitsch*; l’immediato equivalente, in scrittura, appare l’opera di un cesellatore di preziosità lessicali cui dedica una cura quasi maniacale. Ma i precetti estetico-filosofici che professa con toni decisi si evolvono e offrono sempre di più le risposte ad un bisogno sociale: l’elevazione del livello culturale della folla, la quale nutre in sé, sempre e comunque, la tendenza ad elevarsi per mezzo della finzione; certamente, portavoce di un’idea estetica così alta, d’Annunzio riesce a ritagliare per sé un ampio spazio vitale arrogandosi un ruolo primario nella società, nella sempre intatta convinzione che la sua superiorità di eletto lo ponesse al di là dei singoli giudizi morali<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> DE MICHELIS (1963, 215-44).

<sup>8</sup> SCOTONI (1982).

<sup>9</sup> ANDREOLI (2000).

Gli appunti e le osservazioni che d'Annunzio annotava sui *Taccuini* rappresentano il punto germinale di gran parte della sua opera letteraria<sup>10</sup>. Le annotazioni, dai tratti poliedrici e di indiscusso interesse, si riversano, spesso trascritte in forma pressoché invariata, nelle pagine in prosa e in versi delle opere mature e negli scritti più diversificati. Gli interessi del d'Annunzio fruitore d'arte non sono certo unicamente desumibili dagli elementi che si riscontrano nei suoi appunti, ma ad una lettura attenta dei suoi scritti giornalistici, delle sue opere letterarie, con una precisa analisi dei momenti descrittivi, relazionate agli appunti dei *Taccuini*, è possibile tracciare una linea di interessi su cui avanzano le attenzioni e le sue personali considerazioni critiche in ambito artistico.

Come testimoniano i *Taccuini* della crociera in Grecia, costituenti un vero e proprio giornale di bordo quale tenevano anche i suoi compagni di viaggio, nell'estate del 1895 d'Annunzio veniva per la prima volta a contatto diretto con l'arte e il paesaggio ellenico<sup>11</sup>. Il viaggio rappresenta per il poeta lo sforzo di "verificare" sul campo quelle conoscenze acquisite sino ad allora attraverso teorie altrui tese a proclamare l'arte greca come supremo punto d'arrivo di ogni sforzo creativo. L'arte che si rivela ai suoi occhi appare complessa e inaspettata, i valori precedentemente acquisiti sono ridimensionati in chiave soggettiva alla luce di nuove letture e di nuove considerazioni personali di carattere estetico. L'arte antica svelava un nuovo volto: da Winckelmann a Nietzsche aveva subito profondi mutamenti acuendo la vitalità dinamica dell'arte greca non più vista in un'immobilità naturale di perfezione bensì nella sua dimensione umana come difficile conquista, nella misura nietzschiana di impulso creativo dionisiaco capace di dare a se stesso una forma. Per di più dal 1872, anno della pubblicazione della *Nascita della tragedia*, la scuola francese di Atene aveva iniziato l'esplorazione del santuario di Apollo a Delo dando l'avvio ad un intenso fervore di ricerche archeologiche. Questa situazione di ardore culturale che avvolgeva Atene sul finire del secolo restituiva all'arte greca un volto storico di maggiore attendibilità critica. Quando d'Annunzio visitò questi luoghi riscoprì la nuova fisionomia dell'arte greca, complessa e mutevole, ormai profondamente diversa da quella tracciata dal Winckelmann sulla base delle copie romane incontrate in Europa. Il poeta, conscio così dei limiti imposti dalla storia, interpretò la nuova realtà artistica alla luce della perenne antitesi fra la multiforme materia e il controllo, il dionisiaco e l'apollineo della teoria nietzschiana. D'Annunzio colse il momento della perfetta coerenza formale fra natura ed arte, la conciliazione di Apollo e Dioniso: la suprema arte greca appare realmente in grado di non fermarsi ad imitare ma di «continuare la vita»<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> COSTA (1985).

<sup>11</sup> Si tratta dei *Taccuini* III, IV e V, che raccolgono le annotazioni di Luglio e Agosto del 1895.

<sup>12</sup> MARABINI MOEVS (1982).

L'incontro del poeta con l'arte rinascimentale avviene quando è ancora singolarmente impregnato del mito ellenico<sup>13</sup>. Il taccuino VI del novembre dello stesso anno della crociera nello Jonio e nell'Egeo riporta una visita agli Uffizi dove ebbe la possibilità di conoscere le opere dei maggiori interpreti del rinascimento fiorentino senza restarne particolarmente impressionato. Lo smisurato amore per il rinascimento, è legittimo supporre, è conseguente a letture particolarmente incisive sulla sua sensibilità di letterato, in particolare il *Giorgione* dell'amico Angelo Conti, la cui cultura filosofica ed estetica incise molto sulla personalità del poeta<sup>14</sup>, e il *Trattato della pittura* di Leonardo Da Vinci. Ciò permise a d'Annunzio di realizzare un personale sincretismo fra arte greca e arte rinascimentale, di gettare in qualche modo un vero ponte fra Ellade e Toscana<sup>15</sup>. Il genio fiorentino del rinascimento italiano incarna il modello più decisivo nella formazione del poeta, fonte inesauribile di didascalie, epigrafi, citazioni. A Leonardo riconosceva «la forza occulta del sogno, l'alto potere per cui il Vinci dalle precisioni dell'analisi assorgeva alle creazioni di quei paesi nel tempo medesimo strani e reali, ove si spande l'anima di qualche sua dama misteriosa»<sup>16</sup>. Le espressioni leonardesche abbondantemente utilizzate da d'Annunzio, tuttavia, non sono state esenti da modificazioni sostanziali quando ciò appariva più conveniente. Rimane di notevole incisività il cromatismo leonardesco che acquista, per d'Annunzio, un preciso significato che conferisce incommensurabile grandezza all'opera di altri artisti rinascimentali della statura del Tintoretto e Veronese. L'amore per Venezia e la pittura veneta rimane sempre assoluto<sup>17</sup>, così come ad interessarlo erano i colorismi dalle spiccate tendenze espressionistiche, viste come segni graffianti e accartocciati, tratti propri dei disegni di un Dürer che d'Annunzio non tarderà a scoprire e ad ammirare. Onnipresenti saranno i riflessi del sempre fervido culto dannunziano per Michelangelo: allusioni e riferimenti michelangioli si rintracciano nella sua opera con una costanza singolare in un ampio arco cronologico. Michelangelo scopre un fascino potente che la bellezza esercita nella materiale consistenza di un bel corpo o di una forma sublime; anche per il poeta l'arte è ascesi, tentativo di fissare un'idea nel marmo, idea che testimonia la presenza dell'invisibile e trascende i limiti umani. La forza della forma, delle curve possenti, dei volti decisi, imprigionati nella materia e ansiosi di essere liberati: Michelangelo, nelle pagine dannunziane, ha il fuoco di un genio febbrile, in lotta contro la natura e contro il fato. L'ellenismo e il Rinascimento veneziano e mantovano

---

<sup>13</sup> GRANATELLA (1982).

<sup>14</sup> Un primo bilancio bibliografico sulla figura del Conti in ambito filosofico è già nell'articolo di CARLINO (1979). Importanti cenni alla critica contiana sono contenuti nei saggi di RICORDA (1986; 1993). Per una prima specifica lettura del rapporto che lega d'Annunzio al pensiero contiano si rimanda al lavoro di ROMBOLI (1989).

<sup>15</sup> Il riferimento alle *Laudi* richiama, ad esempio, la fine di *Maia*, o ancora *L'Asfodelo* (emblematico di un sentimento contemplativo che trova vibrante eco nella natura toscana) ed ulteriori componimenti alcyonii dalle sezioni conclusive (laddove si torna alla rievocazione di immagini dal forte profilo ellenico).

<sup>16</sup> Si rimanda all'articolo *Per la gloria di un vecchio*, apparso su «Il Mattino», 25-26 Luglio 1892 (in ANDREOLI [1996, II, 47]).

<sup>17</sup> DAMERINI (1943).

costituiscono i due poli fra i quali si muove un gusto naturalistico delle prime esperienze pittorico-descrittive e lo spiccato gusto decadente per la rovina, per ciò che sfiorisce, che langue crepuscolarmente: un'oscillazione del gusto attraverso il filtro di un'arte rinascimentale che offriva esempi insuperabili di compostezza e vortice creativo, di un luminismo carico di attese e di percezioni, dei grandi enigmi di sorrisi e volti rapiti da misteri leonardeschi di una «eleganza senza pari»<sup>18</sup>.

D'Annunzio rappresenta il “profeta” di una Roma nello scorcio a cavallo tra i due secoli, “illustrata” da Cellini e De Carolis e dal suo neoellenismo tanto amato dal poeta abruzzese<sup>19</sup>, esponenti di una assonnata *belle époque* incrinata da pochi eventi torbidi<sup>20</sup>. L'ambiente, reduce della scapigliatura lombarda, vive il verismo e la commedia borghese, nell'aria aleggiano l'innovazione magniloquente dell'opera di Richard Wagner e il pensiero dissacratorio di Nietzsche, il clima ombratile del decadentismo insorge. Il gusto artistico si orienta verso le esperienze dei preraffaelliti, di cui Giulio Aristide Sartorio si fa paladino in Italia, filtrando questo gusto innovatore anglosassone nelle sue illustrazioni del «Convito» (1895-1896). È proprio Sartorio a suggerire a d'Annunzio la magia dei preraffaelliti<sup>21</sup>. Essi orientarono la sensibilità artistica verso scelte antiaccademiche, in antitesi alla cultura ufficiale ed al convenzionalismo vittoriano, mirando al recupero di un'arte più spontanea, intimamente ispirata alla natura ma scevra di retorica roboante<sup>22</sup>. Certamente d'Annunzio non distingueva i preraffaelliti più fedeli ai principi dottrinali originari della fondazione *Pre-Raphaelite Brotherhood* (la Fratellanza Preraffaellita), istituita da Dante Gabriel Rossetti, dagli esponenti contemporanei meno influenti o aderenti a nuove fasi del preraffaellismo; già Mario Praz osserva che nel suo preraffaellismo si confondevano anche pittori accademici d'altra provenienza come Alma Tadema<sup>23</sup>: il primo entusiasmo verso il movimento

---

<sup>18</sup> DE VECCHI PELLATI FORMENTONI (1982).

<sup>19</sup> In un'appendice dedicata alla declinazione italiana del movimento, Enrico Thovez, nel suo saggio sul preraffaellismo, sostiene di apprezzare la pittura di De Carolis per il «gustoso miscuglio di ricordi botticelliani, di pensosità burnejonesiana e di elementi classici», definendolo il «Walter Crane italiano» per la produzione pittorica quanto per la copiosa attività di illustratore di riviste, particolarmente dei testi di d'Annunzio e di Pascoli, ponendolo, di fatto, come figura tra le più rappresentative del *Liberty* in Italia (cf. JESSEN [1907, 61]).

<sup>20</sup> Cf. FAGIOLO (1977). La cultura simbolista italiana si rinvigorisce nel primo decennio del nuovo secolo in impegni artistici volti soprattutto alla decorazione di carattere murale; si pensi alle opere di Cellini nel Palazzo del Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio, alle decorazioni di De Carolis della villa Regis de Olivera ed ancora al fregio floreale che Alberto Sartoris realizza nell'aula del Palazzo del Parlamento. Per una contestualizzazione più generale della pittura romana di fine secolo si rimanda a BON VALVASSINA (1981).

<sup>21</sup> È noto il suo particolare interesse per la pittura di William Hunt, John Millais, Madox Brown; l'adesione alla società artistica secessionista a tendenza simbolista, “In Arte Libertas”, tesa ad una ripresa delle motivazioni etico-sociali della confraternita inglese, è un'ulteriore conferma di quanto incidessero le suggestioni preraffaellite nella sua visione artistica. Sartorio, a sua volta, non tarderà a trarre ispirazione dai riflessi delle tematiche preraffaellite sulla poetica dannunziana, assogettando l'operare pittorico ad ispirazioni letterarie (si pensi al trittico *I figli di Caino*, premiato con la medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Parigi del 1889).

<sup>22</sup> I pittori preraffaelliti anelavano ad un'arte perduta, alla ricerca di una aristocratica espressione poetica volta alla precisa ripresa di temi e motivi dell'arte pre-rinascimentale, della quale erano particolarmente apprezzati e imitati gli aspetti artistici arcaici, il timbro morale e gli accenti di *pietas* religiosa.

<sup>23</sup> Si rimanda a PRAZ (1960a).

inglese d'“avanguardia” appare soprattutto un atteggiamento di moda<sup>24</sup>. Valutare attentamente le tendenze d'oltralpe era un obbligo avvertito, era doverosa l'attenzione verso un gusto fatto proprio dalla smania di confronto fra le personali inclinazioni e le tendenze diffuse. Non passano certamente in secondo piano le precise corrispondenze che avvicinano l'estetica preraffaellita ad alcune importanti componenti stilistico-formali dell'arte dannunziana. L'influsso, di contro, del dannunzianesimo sul preraffaellismo nelle sue rivisitazioni italiane, ben lontane dallo spirito originario, ha mutato il modo di intendere il disegno di molti pittori a lui contemporanei. Come Rossetti affermava che l'arte si pone al modo di redentrice della fatica umana dispensando verità e bene, così d'Annunzio torna più volte sul tema della bellezza sottolineandone la facoltà di riscattare l'uomo dalle fatiche della quotidianità. Dal punto di vista stilistico le affinità non mancano: si pensi all'“ossessione” principe di Rossetti per i capelli folti delle donne, stessa attenzione iterata ostinatamente nelle pagine dannunziane, *in primis* nel *Piacere* dove dedica molti momenti descrittivi dalle forti tinte pittoriche alla “visualizzazione” di capigliature femminili<sup>25</sup>. Ma non si limita a questo: le donne eroiche dannunziane, proprio come Rossetti in molti suoi quadri, sono ritratte con un accento sensuale, un'aria di fermo abbandono che riassume tutte le caratteristiche composite delle donne preraffaellite; si noti ancora che a questi momenti descrittivi di gusto preraffaellita sono spesso assommate considerazioni che riflettono chiaramente le ambizioni e le imprese del giovane Rossetti.

Se dal preraffaellismo vigente d'Annunzio assorbe il gusto esotico e disubbidiente di un'arte fedele ai propri principi opposti all'ufficialità e consolida nella capitale una nuova moda preraffaellita tutta sua, sembra mostrare una cecità ingiustificabile verso l'arte contemporanea. Mentre la pittura francese del Seicento e del Settecento è presente in modo allusivo in molti suoi scritti poetici, quella del secolo successivo occupa solo articoli di critica degli anni romani: l'interesse di d'Annunzio per l'Ottocento francese si limiterà al realismo, ad esclusione dell'impressionismo e delle scuole più recenti<sup>26</sup>. Il poeta, in veste di critico d'arte, non mancherà di denunciare lo stato miserevole della pittura italiana intorno alla metà del XIX sec.<sup>27</sup>, riconoscendo a Palizzi, nell'ambiente artistico napoletano, di aver fatto i suoi primi tentativi di rinnovamento<sup>28</sup>. I

---

<sup>24</sup> Cf. WOODHOUSE (1982). È utile ricordare che nel periodo romano della collaborazione alla «Tribuna», a cui contribuiva con la lunga serie di *Cronache mondane*, la conoscenza della lingua inglese era pressoché rudimentale e i suoi articoli erano governati soprattutto dalla moda e dal fascino persuasivo di una società patinata (cf. PRAZ [1960b]).

<sup>25</sup> WOODHOUSE (1988).

<sup>26</sup> TOSI (1982).

<sup>27</sup> L'immagine di un'Italia ottocentesca immobile resta fuorviante ed inesatta, come più volte dimostrato da ben documentate e ormai più che condivise teorie di una critica attenta agli impulsi innovatori della pittura italiana.

<sup>28</sup> «Lo sforzo d'arte compiuto da Filippo Palizzi appare straordinario quando si conosca lo stato miserevole in cui era la pittura nostra intorno al 1830» (cf. l'articolo *Per la gloria di un vecchio I*, in ANDREOLI [1996, II, 43]). D'Annunzio dimostra di cogliere il tratto pittorico innovativo della pittura di Palizzi rispetto gli altri esponenti della Scuola di Posillipo; a caratterizzare la sua pittura, infatti, è una verifica puntuale del vero utilizzando soprattutto il colore e limitando l'uso del disegno, definendo i rilievi degli oggetti attraverso un'acuta osservazione dei rapporti di luce ed

suoi giudizi sprezzanti non risparmiano i macchiaioli toscani ai quali recrimina un sentimento non giusto del colore e nega la loro pretesa di superiorità in quanto epigoni dei francesi. Alla scuola parigina, ormai da oltre un cinquantennio imperante in Italia anche grazie ai continui viaggi a Parigi di artisti italiani, riconosce il merito di aver reagito al neoclassicismo e di aver creato la visione moderna del paesaggio. Dopo il 1892 d'Annunzio non ha più scritto di pittura francese moderna, come se, a partire dall'impressionismo, essa per lui avesse cessato di esistere. La straordinaria attenzione del poeta alle più tenui sfumature della luce e del colore, studiate da tanti pittori italiani, non basterà ad avvicinarlo degnamente alle esperienze dei maestri impressionisti francesi: gli sfuggivano le rivoluzionarie scelte pittoriche di Manet, Renoir, Seurat, Signac, non si accorse delle loro decisive battaglie degli anni degli ultimi decenni del secolo. Eppure avevano contribuito al trionfo dell'impressionismo tanti noti scrittori da lui ammirati e imitati, come Baudelaire, Zola, Edmond e Jules de Goncourt, scrittori che, peraltro, frequentavano ed apprezzavano pittori italiani come De Nittis, Zandomeneghi e Boldini che, stabiliti a Parigi, erano amici dei maggiori rappresentanti dell'avanguardia francese<sup>29</sup>. Non interessarono a d'Annunzio le esperienze irruente delle innovazioni pittoriche picassiane così come delle scelte "avanguardistiche" della pittura parigina del primo decennio del nuovo secolo. Neanche le svolte concettuali e stilistiche dell'arte italiana che si adeguava ad un anticonformismo innovatore colpiscono la sua attenzione: non vi è traccia esplicita di interessi di d'Annunzio per la grande pittura metafisica di De Chirico, artista che nel "dipingere" il silenzio e l'attesa, si avvicinava alla predilezione alta del "silenzio" dannunziano, che il poeta "vedeva" e sentiva come musica; i due sono peraltro accomunati dal senso di rimpianto per una misura umana e mistica perduta. Anche l'attenzione di d'Annunzio rivolta al movimento futurista ha caratteri di ambiguità: tra l'esigenza di aderire all'avanguardismo artistico e l'invito ad un energico sovvertimento dell'arte d'Annunzio sceglie una forma di "arginamento" rispetto al radicalismo futurista, benché ne accettasse alcuni presupposti come il primitivismo e l'elementarità o l'essenzialità invocata da Tommaso Marinetti<sup>30</sup>. Certamente l'esperienza narrativa di *Forse che si forse che no*, romanzo nato un anno dopo la pubblicazione del manifesto futurista di Marinetti, lo avvicina a tematiche futuriste fedeli al culto dell'avanguardia tecnologica: il protagonista vive il suo rapporto con la scienza e l'alta tecnologia in termini di una retorica eroica che lo proietta idealmente verso desideri di scoperta e di conquista; la storia, tuttavia, precipita in una situazione esistenziale

---

ombra resi non attraverso la graduazione dei colori ma mediante la loro contrapposizione. D'Annunzio coglie la modernità del suo vibrante colorismo ed il suo acuto analismo: «Filippo Palizzi è un colorista. Il suo occhio vede ed analizza esattamente il colore. La gradazione e l'alternativa delle macchie scure e chiare che si muovono lungo la ondulante muscolatura di un corpo, la lotta e l'accordo di due toni che si penetrano e si trasformano scambiandosi l'un con l'altro i loro riflessi» (cf. l'articolo *Per la gloria di un vecchio II*, in ANDREOLI [1996, II, 47]).

<sup>29</sup> Personalità, peraltro, assai influenti sulla realtà artistica quanto sui riflessi mondani della Parigi a cavallo dei due secoli (cf. BELLI [2001]).

<sup>30</sup> ULIVI (1978).

malsana in cui i tratti decadenti, dalle inflessioni quasi cinematografiche, sono di gran lunga più incisivi degli accenti futuristi che ritraggono una società irreversibilmente mutata. I toni “avanguardistici” dello sfondo narrativo appaiono maggiormente inclini ad una rappresentazione verosimile di un mondo ormai cambiato, una realtà “funzionale” ad un discorso dai tratti estetico-filosofici tipici di un dannunzianesimo decadente; gli stimoli di una società che migra verso il futuro accorrono a caratterizzare la figura di un eroe nuovamente immerso in una vita dalle inveterate tinte crepuscolari. D’Annunzio, inoltre, non sarebbe mai arrivato ad una pagina “tipograficamente pittorica” o all’eliminazione della punteggiatura invocata dai futuristi; l’idea di una nuova tecnica associativa fondata sulla pura irrazionalità, sui puri richiami fonici, non sarebbe stata certamente mai accolta dal poeta fortemente ancorato al gusto di un linguaggio aristocraticamente elegante e ricercato<sup>31</sup>.

Appare quasi superfluo sottolineare le consonanze dell’arte di d’Annunzio con il simbolismo europeo dai tratti così presenti nella letteratura, nella vita e nell’azione dannunziana: tutto ciò su cui si posa il suo sguardo acquista il carattere simbolico della proiezione di se stesso; i tratti iconici delle descrizioni paesistiche, già nell’opera giovanile, accusavano gli accenti di un verismo sovraccarico di corrispondenze nascoste dal carattere metaforico, di un simbolismo velato ma propulsivo. Il gusto simbolista, che nelle arti visive offre tratti assai meglio definiti del contiguo ambito letterario, palesa la continuità con esperienze precedenti dal carattere “idealistico” in senso lato, capaci cioè di usare temi nobili elevati sulla banalità della vita quotidiana; partendo dalle medesime tematiche, i simbolisti intervengono sulle forme riducendole, avviandole ad esiti astratti secondo un tentativo di stilizzazione. La parola chiave resta quella della “sintesi”: il simbolismo cresce alla fine di un secolo percorso da ondate realiste e idealiste, ed è proprio queste due diverse sensibilità che cerca di conciliare nel superamento dei limiti posti da entrambe. Contro gli eccessi “ideali” vengono invocati tratti di concretezza, insiti nel concetto; contro le cadute del positivismo viene difesa l’“idea” capace di conferire uno slancio nuovo: la stilizzazione avviene in termini di smussatura dall’eccessiva fisicità come della sovraccarica astrazione. D’Annunzio eredita da questi tratti idealistici lo slancio che lo conduce verso un preraffaellismo dalle tinte parnassiane, che svela un compiacimento per la parola rara, estratta dal lessico di altri tempi: questo materiale “ideale” deve superare il carattere citazionistico per caricarsi di valenze ulteriori, stilizzate nella loro forza evocativa. La natura dei simbolisti diviene ammiccante, cela un qualcosa dentro di sé; questo spiega il ricorso delle poetiche visive simboliste al florealismo, relegando alle piante ed alla loro morfologia sinuosa una forza capace di sprigionare forme melodiche universali. Lo stesso “fitomorfismo” dannunziano sovraccarica la natura di valori primigeni di cui intende farsi

---

<sup>31</sup> GRANATELLA (1990).

scopritore: i simbolisti si investono di una eccezionalità sapendo cogliere nei fiori, nelle piante e negli ulteriori simboli fisici la presenza di “altri” valori<sup>32</sup>.

Le forme curve, ondulate, il florealismo eccentrico che “scopre” nella natura il lato universale dei valori, disegnano immagini che non escludono una lettura ornamentale delle linee: le figure consentono l’esplicarsi di una legge ma nello stesso tempo offrono un volto piacevole, nel segno di una conciliazione tra funzione e decorazione, tra verità e bellezza. Si delineano i chiari connotati di uno stile modernista che applica la curva sinuosa agli oggetti dal volto aristocratico della bellezza<sup>33</sup>. È cementata l’idea che d’Annunzio rappresenti, in qualche modo, il gusto *Liberty* in ambito letterario e non solo. Sono stati avanzati dubbi a riguardo, analisi critiche accurate che rappresentano non una smentita ma un deciso ridimensionamento di questo aspetto della critica dannunziana<sup>34</sup>. Indubbiamente vi sono dei tratti della sua poetica espressiva e nelle sue tecniche di figurazione che mostrano felici parentele con l’andamento stilistico modernista: sequenze narrative e descrittive che richiamano il fluire morbido e continuo della linea *Liberty*, predilezioni iconografiche tipiche di quell’armamentario, percorsi “figurativi” di tipo iperbolico che pongono l’accento su componenti dalla tipica eleganza *nouveau*<sup>35</sup> dell’oggetto fragile e prezioso.

Studiare in un testo i riflessi letterari di elementi d’arte figurativa è un percorso quantomai complesso se al vaglio critico è sottoposto un romanzo dalla prosa esuberante e articolata, in cui confluiscono diversi slanci ideologici dalle più svariate inclinazioni. Comprendere la natura di questi elementi di contaminazione significa operare un *excursus* attraverso i vari tratti del pensiero dannunziano in ordine a congetture di carattere estetico quali appaiono nella trasfigurazione letteraria del romanzo<sup>36</sup>. Il fascino dell’arte di d’Annunzio risiede proprio nel suo polimorfismo, nella sua capacità di rimescolare, come in un fantasioso caleidoscopio, le più svariate suggestioni, esponendosi sempre al limite del superamento della tradizione e degli stilemi consolidati. Il poeta riesce ad oltrepassare le forme d’*ecfrasi* attraverso uno sguardo visionario che investe l’immagine stessa operando una *ri-creazione* nello stesso atto verbale di tradurla in parola; l’allusione erudita, inerente delle arti e non solo, si ammanta di una valenza metaforico-simbolica che ricalca un modo interiore di intendere l’arte come espressione autentica dell’esistenza, come un codice infarcito di richiami “iniziatici” da decifrare per il loro potere rivelatore. Il suo credo estetico investe ogni cenno in ambito artistico e tutto è riletto in chiave mistificatrice. Una tale incidenza delle proprie convinzioni filosofiche ed estetiche nel testo di carattere ecfrastico non può che conferire un’aura nuova e affascinante alla componente figurativa nella prosa del romanzo: l’immagine viene colta

---

<sup>32</sup> BARILLI (1982).

<sup>33</sup> ULIVI (1969).

<sup>34</sup> BOSSAGLIA (1982).

<sup>35</sup> CREMONA (1984).

<sup>36</sup> GOUDET (1976).

nel suo potere espressivo quanto nella sua potenzialità allusiva, la lettura si nutre di uno slancio nuovo tutt'altro che ancorato a componenti meramente descrittive. L'immagine "parla" alla mente di un eletto, svela a colui che ne coglie l'aspetto più profondo e vitale il guizzo dionisiaco del fuoco creatore. Esamineremo in seguito i vari caratteri tipologici che accomunano le pagine del romanzo i cui tratti tematico-stilistici affondano le radici in suggestioni nate in seno alle arti figurative; tracciamo dapprima un trasversale commento critico del testo che legittimi le chiavi di lettura offerte all'analisi di queste componenti alla luce di più generali considerazioni sull'estetismo di d'Annunzio prosatore<sup>37</sup>.

*Il Fuoco* costituisce un punto d'approdo della poetica dannunziana che tendeva a svuotare di organicità le pagine narrative, conferendo al testo il pregio di una composizione affidata ad "immagini": tutta la cosiddetta fase «notturna» dell'opera dannunziana sarà caratterizzata da una prosa non più narrativa bensì memoriale, priva dell'impianto di «una favola bene composta»<sup>38</sup>, dove *azione* e *intreccio* sono destituiti d'ogni importanza; ne consegue – al contrario di ciò che potrebbe sembrare ad una prima lettura – una struttura che non manca di solidità, ben articolata, risolta in arabeschi che abbandonano la funzione ornamentale per costituire l'essenza stessa del romanzo. Henry James confessava sulle pagine del «Quarterly Review» il proprio sconcerto di fronte ad un testo che definiva «splendida accumulazione di materiale», visto come un puro esercizio di stile dai tratti di indubbio fascino<sup>39</sup>. Nella sua intenzione di elaborare un libro ideale di prosa moderna, un'opera «di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca di immagini e di musica», le ambizioni appaiono enfatiche: «il mio libro sarà di grande misura e abbraccerà quasi tutta la bellezza della terra italiana e quasi tutti gli elementi della sua civiltà»<sup>40</sup>. D'Annunzio tratta la materia letteraria al pari di un lavoro sinfonico in cui al richiamarsi delle singole parti concorre una spezzatura che irrompe per poi lasciare spazio ad un *leitmotiv* dal preciso profilo tematico-melodico<sup>41</sup>.

Gli anni della stesura del *Fuoco* sono percorsi dall'idea della rinascita della tragedia come momento fondante un'arte nuova capace di nutrirsi della totalità delle forme espressive. In questi termini attribuiamo al poeta pescarese la volontà di interpretare un percorso ideologico che l'Europa tutta stava compiendo: proprio il confronto fra le arti era al centro degli interessi della cultura

---

<sup>37</sup> BARBERI SQUAROTTI (1996).

<sup>38</sup> Come si legge nel *Trionfo della morte* (cf. ANDREOLI [1998, II, 639]).

<sup>39</sup> Il filosofo e critico letterario Luciano Anceschi, nel saggio *Rileggere D'Annunzio*, pubblicato nel supplemento alla rivista «Alfabeta» n. 80 del Gennaio 1986, ricorda come lo stesso scrittore statunitense sottolineasse «certe perplessità sottili di lettore esperto verso un artista non raffinato, il cui motivo insistente e come ossessionante fu la raffinatezza, e parlava di d'Annunzio con una perfidia di lettore ammirato, capace di scoprire, sotto lo splendore e la coerenza, l'odore un poco corrotto e allontanante di certi viziosi risvolti» (p. VI).

<sup>40</sup> È quanto si legge nella lettera del 18 Dicembre 1899 indirizzata a Georges Hérold; per una lettura documentata dell'epistolario degli anni della stesura e della traduzione del *Fuoco* si rimanda a CIMINI (2004).

<sup>41</sup> BURRINI (2003).

europea di fine secolo<sup>42</sup>. Non si tratta propriamente del *Wort-ton-drama* wagneriano: qui la parola ha un ruolo fondamentale e indispensabile; se per Nietzsche la musica in tutte le sue potenzialità dionisiache era alla base di ogni opera d'arte, per d'Annunzio rimane fuori discussione la virtù compositiva della parola, «fondamento di ogni opera che tenda alla perfezione»<sup>43</sup>. La direzione è quella di una sinestesia che dissolve il segno verbale in quello musicale per giungere all'effetto dell'espressione assoluta. Nella scrittura prende corpo il rincorrersi delle immagini, quali visioni al limite di un misticismo e di un contrappunto quasi magico-religioso in cui nell'arte si riprodurrebbe la musica viva della natura<sup>44</sup>. Musica, immagini, forme, colori, sono elementi che si richiamano l'uno all'altro in una sincronia di corrispondenze che coinvolgono tutti i sensi e ogni facoltà immaginativa. L'opera deve congiungere sensualità e tensione verso il mistero e il culto di un'armonia cosmica<sup>45</sup>. Il rifrangersi delle immagini, che legano scene anche distanti nel testo, richiama alternativamente due temi fondamentali che fungono da linea melodica unificante di tutto il romanzo: la *bellezza* e la *morte*<sup>46</sup>. Tutto, a Venezia, è allegoria di un ideale di bellezza che non teme il mondo e il tempo; la congiunzione dell'Arte e della Vita riporta al tema della bellezza che è anche, e soprattutto, energia vitale, forza dionisiaca che dall'irrazionale più misterioso irrompe prodigiosa: queste immagini di *forza* e di *potenza* si accavallano e si intrecciano con le altre di *malinconia* e di *sconfitta*. Stelio, in questo connubio visionario di volontà e di morte, incarna l'esemplare di una stirpe eletta, ultimo rampollo in cui si nota tutta la nobiltà di una tradizione d'arte che si oppone ad un inverecondo economicismo della nascente società industriale. Lungo tutto il romanzo si raccoglie una riflessione profonda sull'arte nel mondo borghese, dove l'artista vero, puro interprete dell'ombra del mistero, è il veggente che riesce a decifrare i segni oscuri della Natura. Stelio, dunque, assolve a un compito di cui ha bisogno l'intera umanità: salvare la bellezza

---

<sup>42</sup> PAPPALARDO (1998).

<sup>43</sup> «Nelle *Cento pagine* scrive D'Annunzio: «La scrittura, l'arte del verbo, è veramente fra tutti i giochi mentali il compiuto: di là dalla pittura di là dalla scultura, continua l'opera di creazione e dà forma al mistero estraendolo dalla tenebra per esporlo alla luce piena». È qui riaffermato prima di tutto che la scrittura, e più della pittura e della scultura, nel continuare «l'opera di creazione», mentre prosegue l'opera della natura – per cui il naturalismo estetico di D'Annunzio si differenzia dal naturalismo finisecolare proprio per proporsi più come continuazione mentale e lucida che come imitazione dell'opera della natura (Zola) o meno (Verga) sociali – «dà forma al mistero estraendolo dalla tenebra per esporlo alla luce piena»» (BONGIARI [1986, VI]).

<sup>44</sup> Ad incidere profondamente sulla visione critico-interpretativa di d'Annunzio è il modello contiano: «La musica va oltre i fenomeni, oltre le idee, e arriva sino alla dimora lieve e inesistente dove abita la vita. Se nella natura il mistero ha una voce, questa voce è la musica. [...] Ogni suono, ogni onda di suoni ha la virtù di chiamare il nostro spirito, di risvegliarlo e di farli sentire la identità fra la sua stessa vita e la vita delle cose; ogni suono, ogni onda di suoni parla alla parte più profonda del nostro essere, e negli intervalli, vere isole nel mare dei suoni, ci fa sentire la voce del silenzio» (CONTI [1900, 230s.]). Musica intesa, nell'accezione schopenhaueriana, come l'essenza intima della realtà e capace di rappresentare la sapienza più profonda, come «voce immediata (non l'eco) del mistero del mondo» (CONTI [1900, 238]).

<sup>45</sup> RAGGI (1982); CHIESA (1978). Per più ampi approfondimenti relativamente ai rapporti tra d'Annunzio e la musica e per ulteriori riferimenti bibliografici si rimanda a GUARNIERI CORAZZOL (1990).

<sup>46</sup> CAPPELLO (1997).

dell'arte<sup>47</sup>. In ciò si svela tutta la velleità superomistica che pervade l'intero romanzo, la volontà di affermazione e di vittoria sul mondo e sul tempo. Torna il grande tema del romanzo: il disfaccimento di ogni bellezza materiale di fronte al nemico imbattibile del tempo, a cui può sopravvivere solo la bellezza ideale dell'arte. Il "fuoco" dell'idea, della suprema volontà di affermazione, permette ad ogni uomo di vincere il tempo e la morte.

Stelio riconosce la propria superiorità nell'aver realizzato in sé un intimo connubio di Arte e Vita, ricavandone una profonda spiritualità e capacità di fantastica immaginazione creativa. Il binomio inscindibile Arte-Vita trova la propria configurazione ideologica di ascendenza wildeiana laddove la seconda si lasci interamente riassorbire e utilizzare dalla prima. L'eroe dannunziano appare legittimato a vivere fuori da precisi vincoli morali, in quanto uomo dalla sensibilità acuta e consapevole del proprio stato di superiorità: Stelio è colui che vede e sente per immagini, l'artista esperto e raffinato, esegeta sapiente che decifra i segni del mondo che a lui parla un linguaggio ermetico, interpreta e diffonde le segrete alchimie della vita e dell'arte<sup>48</sup>.

Stelio Efrèna è il "genio" di una stirpe, l'espressione più alta dell'evoluzione di una razza<sup>49</sup>. Il superuomo dannunziano del *Fuoco* non abbisogna di proclami politici né vagheggiamenti di rifondazione storica della potenza romana, tratti tipici degli eroi delle precedenti esperienze narrative: egli persegue un progetto di libertà assoluta, tutto permeato d'arte e di cultura, fondandosi sulla coscienza della propria superiorità artistica. Tutto ciò a cui tiene è l'affermazione del genio dell'arte, quello «spirito divino» che prende corpo nelle forme artistiche, quella bellezza che è la sola vera forma di verità e vita. Stelio istituisce la figura di un "superuomo letterario", per questo ben distante dal superomismo nietzschiano: ogni tensione etica per d'Annunzio si traduce in dimensione estetica, in conformità con i paradigmi del decadentismo europeo. Il superuomo "estetico" realizza in sé il connubio tra idea ed espressione e comunica al popolo la *bellezza* per il tramite della parola. Egli si esprime con una terminologia la cui scelta è nel segno della "forza", utilizzando un vocabolario che, nella matura attenzione a componenti eufoniche, trasmette un significato di potenza e di ferma volontà; il registro costantemente "alto" del linguaggio, che cede spesso ad eccessi tronfi di una ricercatezza esasperata, è testimone della sensibilità artistica esclusiva e raffinatissima. L'eccedenza dello stile, la magniloquente organizzazione dei periodi,

---

<sup>47</sup> Luciano Anceschi ritrova nell'immagine della "morte dell'arte" una vivida occasione di eccentricità, una «specie di droga per una eccitata e continua avventura della parola artificiale» (ANCESCHI [1986, VI]).

<sup>48</sup> Appaiono riconoscibili l'idealismo di pura marca schopenhaueriana e il cospicuo apporto di un certo simbolismo tra il mistico e il sensuale, un simbolismo confortato dalle baudelairiana teoria delle "corrispondenze".

<sup>49</sup> Le teorie di Nietzsche avevano già trovato accoglienza in d'Annunzio a partire dal 1892, anno in cui i suoi articoli sulla «Tribuna» svelavano l'adesione del poeta alle teorie nietzschiane non prive di soggettivi riadattamenti. È utile sottolineare che le suggestioni wagneriane e nietzschiane circa il disprezzo della mediocrità, l'esaltazione del mistero contro le certezze della scienza e l'idea dell'arte totale in opposizione all'eteronimia della letteratura positivista allineano la poetica dannunziana alle tendenze ideologiche e culturali dell'Europa di *fin-de-siècle*: epoca in bilico tra estetismo e superomismo, culto dell'effimero ed esaltazione del mito.

l'opulenza delle immagini che nascono dallo stimolo visivo, sono sintomo di una suggestione percettiva che si esplica attraverso una parola ricca ed efficace nella propria ampollosità, un eloquio ridondante che, tuttavia, tende ad irrigidire l'arabesco di immagini.

Nel *Fuoco* l'immagine sostiene un ruolo centrale: essa è filtrata dalla parola capace non solo di assorbire simbolicamente l'anima delle cose ma che vuole farsi pittura, o consentire la trasposizione del colore e della linea. L'arte figurativa non costituisce lo sfondo ornamentale su cui si muove l'ansia superomistica di Stelio ma diviene condizione essa stessa della parola, sino ad una "traduzione" del reale che tende sempre di più verso una "trasfigurazione". Anche le descrizioni paesistiche risentono dei precedenti pittorici, in particolare del vedutismo veneto e nelle visioni dei pittori veneziani, intesi come veri rivelatori dell'anima di Venezia: il colorismo dei maestri veneti, la forza della luminosità delle loro tele con straordinari effetti cromatici esaltano le potenzialità dell'Imaginifico e il suo sogno di un vivere inimitabile. Nell'*Epifania del Fuoco* Stelio attraversa una stagione antica della pittura veneziana per cogliere la fase divina in cui la creazione ormai matura nella mente degli artisti sta per fissarsi nella forma che ci è pervenuta. La dimensione mitologica dei quadri di Tintoretto, Veronese, Giorgione, si converte nell'allucinazione di un trionfo di vita che nutre in sé la percezione della fine. È esaltato il fascino sensitivo della pittura che reca con sé la scoperta delle vibrazioni atmosferiche quanto del loro corrispettivo simbolico dello scorrere del tempo, dell'attrazione del caduco.

La direzione autentica della fusione delle arti appare nel *Fuoco* in termini di trasfigurazione del reale, soggettivamente rappresentato attraverso la parola mediatrice di bellezza: la percezione fenomenica si dirige verso il "fuoco", assoluto creatore dell'Arte e della Vita, dissolvendosi nella diradazione del suono, nell'attenuazione del ritmo verbale che dell'immagine coglie gli elementi più segreti. La parola che "vuole farsi pittura" nasce dall'esaltazione di un personaggio in delirio estetico, in un mondo rarefatto celebrato a suo modo in forme visive, che traduce inclinazioni estetizzanti; tutto l'apparato di disquisizioni erudite riflettono il bisogno di autoaffermazione. L'immagine disegnata dall'oratore non rischia di essere sbiadita, informe imitazione della pittura: essa ne trascenderà la potenza comunicativa colmando le lacune di quel mezzo attraverso una visionarietà che tende all'assolutizzazione dell'idea di arte.

Il passaggio dalle immagini pittoriche alle descrizioni verbali degli antichi dipinti, con le relative traslazioni dei linguaggi e dei codici artistici, non può essere considerato separatamente dal dibattito contemporaneo sul simbolismo: d'Annunzio sottopone le grandi scene pittoriche che descrive con la parola allo stesso meccanismo del pittore che "vede e crea" e non del pittore che "guarda e copia". Il quadro è una convenzione pittorica al pari della veste tipografica di un testo, di contro "poema" e "visione" sono nel poeta e nell'artista e passano in noi in una forma vaga,

dileguandosi come una lenta melodia musicale. Tintoretto, ad esempio, è il suo ispiratore non di immagini ma di “furia e ardire”, presupposti che inclinavano il suo stile verso la nuova maniera della pittura veneziana in pieno Cinquecento e ne facevano un anticipatore delle tendenze secentesche. A diventare soggetto della narrazione è il processo compositivo dell’artista come l’oggetto delle sue personali immagini pittoriche, a loro volta del tutto strumentali alla narrazione degli effetti della visione: in pieno sinergismo essi divengono funzionali all’eccitazione di tutti i sensi e non del solo godimento estetico derivante dalla vista. Lo scrittore sperimenta con i suoi personaggi artisti la progressiva elaborazione di questa poetica della “visione” che diventa una sorta di nesso fra il confronto con gli antichi maestri e l’ansia di modernità. La rappresentazione delle opere d’arte profuse nel romanzo non rispetta dunque i canonici stilemi traspositivi da un’arte all’altra, ma mira a privilegiarne l’effetto evocatore e la funzione di idee ispiratrici. Il processo artistico giunge dunque a compimento laddove l’eloquenza delle cose attesta la raggiunta adesione tra il visibile e l’invisibile che eleva la vita alla “superiore verità dell’arte”. La parola di Stelio restituisce la vita alle immagini che descrive “ricreandole”: la folla, ascoltando l’oratore invasato, riesce a vedere dipinti assenti e a figurarsi le storie solo allusivamente evocati sulle tele. Queste storie sono un richiamo, come dei *leitmotiven*, ad altre storie, in una serie di corrispondenze che collegano un pittore ai suoi ascendenti e discendenti ideali e alla natura intima del poeta nel momento in cui scopre l’azione demiurgica che anch’egli, simultaneamente, esercita su chi l’ascolta.

Spesso il narratore esercita un distacco visionario da cui deriva la novità dell’immagine dalle rappresentazioni pittoriche quanto degli scorci paesistici, con ciò resi maggiormente inclini ad evocare intime risonanze. L’ecriasi, dai contorni ormai sempre più incerti, diviene “creativa”, trasformandosi in strumento comunicativo della propria visione interiore: i risultati sono delle descrizioni che, attraverso la rilevanza data al colore, forma e composizione spaziale, tendono a privilegiare altri aspetti esegetici dell’opera artistica, quali il rinnovamento di canoni delle precedenti tendenze pittoriche, i soggetti piegati a nuove accezioni, le icone più feconde a generare immagini mentali e vuoti figurativi che le parole dell’oratore possono colmare con elementi mancanti, non solo di carattere visivo ma anche olfattivo e tattile.

Tracciamo, a questo punto, una serie di categorie tipologiche in grado di circoscrivere gli elementi del testo accomunati da espliciti richiami alla sfera semantica e stilistica propria delle arti figurative.

**a) Referenti figurativi: l'elemento artistico (un oggetto d'arte o la precisa fisionomia di un artista) compare in una forma evocativa carica di valenze metaforico-simboliche.**

Sono presenti in maniera rilevante autorevoli riferimenti ai maestri rinascimentali della pittura veneta:

A voi solo era riserbata questa gioia: di poter comunicare per la prima volta con la moltitudine in un luogo sovrano com'è la Sala del Maggior Consiglio, dal palco dove un tempo il Doge parlava all'adunanza dei patrizii, avendo per fondo il *Paradiso* del Tintoretto e sul capo la *Gloria* del Veronese (p. 197)<sup>50</sup>.

Il discorso di Stelio viene pronunciato in un luogo solenne, sullo sfondo de *Il Paradiso* di Tintoretto, splendida tela dalle dimensioni notevoli che copre un'intera parete della Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale, e la *Gloria* del Veronese<sup>51</sup>.

I richiami all'opera del Tintoretto incalzano:

Guidata da quel gusto della magnificenza antica, che si conserva in lei così largo, ha preparato una festa veramente dogale nel palazzo dei Dogi, a imitazione di quelle che si celebravano sul finire del Cinquecento. Ella ha pensato a risollevar dall'oblio l'*Arianna* di Benedetto Marcello e a farla sospirare nel luogo medesimo ove il Tintoretto ha dipinto la Minoide in atto di ricevere da Afrodite la corona di stelle. Non riconoscete nella bellezza di questo pensiero la donna che lasciò i suoi cari occhi su l'ineffabile veste verde? (pp. 213-4).

Il connubio musica-parola-immagine prende corpo in una forma di realizzazione quasi melodrammatica che vede l'immagine pittorica riflettere ed "incarnare" la dolce malinconia di una musica antica: è il gioco dei richiami sinestetici che avvolge su se stesso in un vortice di profonde, intime corrispondenze;

Bisogna dunque che dal trono dei Dogi non parli all'uditorio se non della mia cara anima, sotto di qualche bella cadenza musicale. Questo io farò, *ex tempore*, se lo spirito infiammato del Tintoretto mi comunicherà dal suo paradiso la furia e l'ardire (p. 215).

---

<sup>50</sup> Si cita dall'edizione curata da ANDREOLI (1998).

<sup>51</sup> La descrizione del palco è già nei *Taccuini* del 1896: «Il soffitto dalle enormi volute d'oro, dalle cornici massicce, quadrate, ovali, semicircolari. L'apoteosi di Venezia in alto, dove splendeva distinto il gran dorso nudo della donna dal casco d'oro» (in BIANCHETTI – FORCELLA [1976, 25]); questi elementi compaiono nel romanzo pressoché immutati nella descrizione de *L'Apoteosi di Venezia* dove «il gran dorso ignudo della donna dal casco d'oro rifulgeva su la nuvola» (ANDREOLI [1998, II, 236]).

e ancora:

Vorrei celebrare in me le nozze di Venezia e dell'Autunno, con una intonazione non diversa da quella che tenne il Tintoretto nel dipingere le nozze di Arianna e di Bacco per la sala dell'anticollegio: – azzurro, porpora e oro<sup>52</sup> (p. 216).

I colori e le immagini, nel momento stesso in cui sono raccontate dalla parola, vengono vissute, e trasudano la forza creativa che muoveva l'artista nell'atto di dipingere.

I riferimenti al pittore veneziano si associano a considerazioni di carattere ammirativo che investono la pittura veneta come le sue personalità più incisive:

Ancora durava l'ora vesperale che in uno de' suoi libri egli aveva chiamata l'ora di Tiziano perché tutte le cose parevano risplendere ultimamente di una lor propria luce ricca, comete nude creature di quell'artefice, e quasi illuminare il cielo anzi che riceverne lume<sup>53</sup> (p. 201).

Il dipingere tizianesco acquista valenze emblematiche in termini di luminosità coloristica; nel descrivere a tinte svenevoli la principessa Ruspoli, d'Annunzio, infatti, scriverà: «Ogni volta ch'io la vedo, mi torna alla memoria una delle due raggianti figure che il Vecellio dipinse nell'*Amor sacro e profano*, in quel quadro da cui tutta la galleria Borghese è illuminata come da un astro. Di rado, assai di rado, un artefice umano è giunto a impregnar di tanto splendore una tela»<sup>54</sup>.

La dogaressa, per le spese dei suoi vestimenti solenni, godeva di alcuni privilegi sopra il dazio dei frutti. Non vi rallegra questa notizia, Perdita? I frutti delle isole la vestivano d'oro e la cingevano di perle. Pomona che dà la mercede ad Aracne: ecco un'allegoria che il Veronese poteva dipingere nella volta del vestiario (p. 202).

Ancora accomunati dal genio creativo il Tintoretto e il Veronese, vero interprete dell'intimo spirito di Venezia, rievocano un colorismo esemplare:

---

<sup>52</sup> Nei *Taccuini* del soggiorno veneziano si legge: «Palazzo Ducale – Le Mitologie del Tintoretto – Bacco e Arianna. Arianna ha sul grembo un drappo azzurro, dietro di lei pende un cortinaggio rosso cupo. Il giovine Bacco, dalla nudità dorata, con i lombi cinti di pampini e di grappoli, porge l'anello» (BIANCHETTI – FORCELLA [1976, 129]). Il dipinto ad olio *Bacco e Arianna* è uno dei quattro dipinti a soggetto mitologico simboleggianti la repubblica di Venezia e destinati al Palazzo Ducale: lo sponsalizio di Bacco e Arianna doveva alludere al congiungimento della città col mare; il dipinto adorna la sala dell'Anticollegio insieme con le altre tre allegorie.

<sup>53</sup> Il riferimento è al *Piacere*: «i muri avevano quella luminosità singolare che riflettesi dagli edifizii di Roma “nell'ora di Tiziano”» (ANDREOLI [1998, I, 197]).

<sup>54</sup> La citazione è tratta dall'articolo *Roma ad Ambrogio Thomas*, apparso su «La Tribuna» il 18 Febbraio 1888 (in ANDREOLI [1996, II, 1052]).

Egli vide in quel punto intera e viva dentro di sé la figura ideale; e la significò alla maniera dei Maestri coloristi che regnavano il luogo: con il lusso di Paolo e con l'ardenza del Tintoretto, nel linguaggio della poesia (p. 239).

Un cromatismo che acquista un preciso significato vitalistico che solo i grandi artisti del pieno Rinascimento potevano comunicare. La predilezione di d'Annunzio per il colorismo veneziano lo porterà spesso a visioni più "musicali" che sceniche dell'insieme compositivo, nel tratteggio di linee e di sinuosità quasi ascritte all'andamento melodico di un canto.

Domina i referenti figurativi il maestro *ante litteram* del rinascimento veneziano, Giorgione:

La mutua passione di Venezia e dell'Autunno, che esalta l'una e l'altra al sommo grado di lor bellezza sensibile, ha origine in una affinità profonda; poiché l'anima di Venezia, l'anima che foggiarono alla città bella gli antichi artefici, è autunnale. [...] Tal sembra veramente a me la creazione d'arte compresa tra la giovinezza di Giorgione e la vecchiezza del Tintoretto. Essa è purpurea, dorata, opulenta ed espressiva come la pompa della terra sotto l'ultima fiamma del sole (pp. 244s.).

È da rilevare che l'iniziazione a Giorgione, considerato come l'*Epifania del Fuoco*, d'Annunzio la deve esclusivamente ad Angelo Conti e il suo saggio-recensione *Dell'arte di Giorgio Barbarelli*, sola fonte a cui si possa fare riferimento per il Giorgione del romanzo;

Io veggio Giorgione imminente su la plaga meravigliosa, pur senza ravvisare la sua persona mortale; lo cerco nel mistero della nube ignea che lo circonfonde. Egli appare piuttosto come un mito che come un uomo. Nessun destino di poeta è comparabile al suo, in terra. Tutto, o quasi, di lui si ignora; e taluno giunge a negare la sua esistenza. Il suo nome non è scritto in alcuna opera; e taluno non gli riconosce alcuna opera certa. Pure, 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. In verità, Giorgione rappresenta nell'arte l'Epifania del fuoco. Egli merita d'esser chiamato «portatore di fuoco» a somiglianza di Prometeo (p. 250).

e ancora:

I discepoli si protendevano verso il maestro con effusione di riconoscenza, con impeto d'amore; poiché il verbo ardente aveva acceso le loro anime come faci, eccitando il senso della vista sino alla febbre. In ciascuno d'essi riviveva la creatura di Giorgione, l'adolescente dalle belle piume bianche nell'atto di avanzarsi verso l'immensa preda accolta; e sembrava in ciascuno d'essi infinitamente moltiplicata la potenza di gioire (p. 258).

Anche il Giorgione del Conti appare «il più assediato di curiose e di ansiose interrogazioni», un artista che «passò come una meteora luminosa sui campi dell'arte, lasciando dietro a sé tracce di luce su i quadri di Tiziano e di tutti i gloriosi maestri veneziani del Cinquecento»<sup>55</sup>. Giorgione incarna un'arte mitica e profonda come l'anima della sua Venezia: «Giorgione è tutto qui, in questa forza che lo incatena alla terra, in questa musica larga e profonda ch'egli ascolta nell'intimo e che lo attira lungi dal mondo»<sup>56</sup>. Importante sottolineare come nel *Fuoco* l'idea musicale di impronta schopenhaueriana appaia una costante nell'esegesi artistica:

Ben è Giorgione quegli che infonde in lui l'anima nuova e glie l'accende d'un desiderio implacabile. La musica incantatrice non è la melodia che pur ieri dai liuti angelici si diffondeva per gli archi incurvati su i troni raggianti o si dileguava pel silenzio delle lontananze serene, nelle visioni del terzo Bellini. Sorge ancora al tocco di mani religiose, dall'alveo del clavicordo; ma il mondo ch'ella risveglia pieno d'una gioia e d'una tristezza in cui celasi il peccato (p. 246).

È forte l'influenza di Conti e della sua critica al “terzo Bellini”: «La musica dei cari strumenti animati dagli angeli, dei liuti morsi dal delicato pollice infantile si trasforma in gradazione di toni fulgidi e diffusi e, ferma in un solo accordo di gioia serena, diventa la pace degli orizzonti lontani, e dilegua come una voce che passi volando»<sup>57</sup>. Egli, nell'idea contiana del luminismo veneto, «incarna la piena e intensa fusione del colore e del disegno»<sup>58</sup>. Giorgione resta dunque, per Stelio, il rappresentante del dionisiaco, interprete del secolo d'oro di Venezia. L'artista veneziano è portatore di quella immagine vitalistica di Venezia che impronta il romanzo, colui che ha saputo esprimere le più profonde virtù della città avendo intravisto la fiamma che essa tiene celata per rivelarla solo alle anime forti. Questo è il merito supremo che assegna a Giorgione l'ammirazione di d'Annunzio, grato al Conti in quanto capace di insegnare un esercizio critico che antepone la volontà di comunicare le proprie emozioni di fronte alla Bellezza, privilegiando il valore comunicativo

---

<sup>55</sup> Conti cita Adolfo Venturi in *Archivio storico dell'arte*, a. VI, f. VI. D'Annunzio scriverà: «Di Giorgio Barbarelli non si sa quasi nulla. [...] Una tale oscurità impenetrabile è ritenuta da A. Conti come “una vera fortuna”, perché allontana la ressa fastidiosa degli eruditi dall'opera che egli vuol contemplare in serena e tacita solitudine. [...] l'atmosfera mitica e quasi di sogno in cui Giorgione sembra respirare come un semidio in una nuvola ignea, è favorevole alle immaginazioni del poeta e del filosofo, permette le più sfrenate ebbrezze del pensiero e del sentimento, protegge il rifiorir primaverile delle più pure idee che siensi mai dischiuse al sole della Grecia nei paradisi uranii di Platone» (in BIANCHETTI [1968, III, 328s.]).

<sup>56</sup> BIANCHETTI (1968, III, 331).

<sup>57</sup> CONTI (1894, 42). Il “terzo Bellini” è Giovanni (1432 ca.-1516), cognato del Mantenga.

<sup>58</sup> CONTI (1894, 40). Scrive d'Annunzio sull'arte di Gentile da Fabriano, visto come il primo pittore che a Venezia “presenta una visione del mondo come armonia di colore e di forma”: «Il contemporaneo Pisanello ha un ideale coloristico diverso da quello di Giovanni Bellini. La musica, in lui, nascendo dalla pura linea, si ferma all'accordo dei colori, e non passa nella fusione dei toni, né s'innalza al grado di una vera sinfonia. In Pisanello come in alcuni fiorentini del secolo XV, il colore fa parte del disegno e non avvolge come ne' veneziani in una calda atmosfera le forme. Per fissare l'idea in due parole dirò che in Pisanello il colore circonda e in Giovanni Bellini circonfonde» (in BIANCHETTI [1968, III, 332s.]).

dell'arte mediante una lettura condotta con gli occhi della mente e del cuore<sup>59</sup>. Giorgione è esaltato dalla visione dannunziana come «il più profondo rivelatore dell'anima veneziana, comparso nel momento straordinario in cui quest'Anima attinge il grado della perfetta maturità. Egli è gagliardo e specioso a somiglianza di quelle piante che fruttificano tra due stagioni, tra la morte dell'estate e la natività dell'autunno. Il suo genio si sviluppa tra due stagioni di un gran popolo»<sup>60</sup>. Il valore di modernità dell'opera di Giorgione è riconosciuto nella sua virtù sintetica e anticipatrice: nuovo il suo modo di sentire la natura che si esprime con l'immersione delle sue figure nel paesaggio, nuova la concezione di pittura come colore, non più limitato dal disegno sottostante ma pura luce che decreta la perdita d'importanza del racconto e la grande libertà del pittore nel trasformare la tradizione religiosa in mito culturale contemporaneo, libertà che permetterà anche a Stelio di prendersi le sue licenze risemantizzandone i soggetti e “colmando” le lacune narrative attraverso una estatica creatività<sup>61</sup>.

Tra i «coloritori in Venezia» ciascuno, «anche il men glorioso ha tenuto in pugno almeno per un istante il dono sacro»:

Taluno perfino, come quel primo Bonifacio che bisogna glorificare, sembra aver colto con mani incombustibili l'interno fiore del fuoco (p. 251).

Il richiamo al pittore veronese Bonifacio de' Pitati torna laddove la sua *Adorazione dei Magi*<sup>62</sup> fornisce a Stelio i termini di una similitudine figurativa che colora i toni della sua narrazione fiabesca:

Intanto i dieci gli mandavano ogni mattina un uomo rosso col cappuccio sugli occhi a dargli il buondi: sai?, quell'uomo rosso col cappuccio su gli occhi che sta abbracciato alla colonna, nell'Adorazione dei Magi, del secondo Bonifazio<sup>63</sup> (p. 489).

---

<sup>59</sup> D'Annunzio scriverà, nel saggio introduttivo alla *Beata riva*, che «penetrando oltre le qualità esterne su cui si arresta l'indagine dei più, egli aspira a sospendere e a rivelare il mistero sacro della genesi artistica, e quindi a enunciare chiaramente la risposta che ogni opera d'arte nel suo proprio linguaggio dà all'ansioso e instancabile grido umano» (in CONTI [1900, 5s.]). Aggiungerà, inoltre, che raramente «il mistero dell'arte fu contemplato con egual sollevazione di spirito» CONTI (1900, 47). Conti diviene un critico capace di «comunicarci con tutte le virtù della parola le emozioni da lui provate al cospetto di quelle forme della bellezza che per lui rappresentano la più pura e più luminosa rappresentazione della vita» (CONTI [1900, 18s.]).

<sup>60</sup> In BIANCHETTI (1968, III, 351s.).

<sup>61</sup> Riferendosi a *La tempesta* d'Annunzio scriverà: «Con questo fondo dipinto da Giorgione nasce il paesaggio moderno, la più completa idealizzazione dello stile, la prima e quasi perfetta espressione musicale dei colori e delle forme» (BIANCHETTI [1968, III, 331]).

<sup>62</sup> L'*Adorazione* fu dipinta, come la *Strage degli innocenti* cui è dedicata una intensa pagina descrittiva del romanzo, per il Palazzo dei Camerlenghi (poi all'Accademia); la pittura di Bonifacio fu particolarmente suggestiva per i toni nuovi con cui riconsegnava alla composizione il suo valore in un sistema prospettico spaziale che sintetizzava il colorismo giorgionesco in una efficace risultanza espressiva. È da sottolineare l'importanza delle innovazioni del pittore veronese nell'evoluzione della pittura veneta sino alla sopraffazione della nascente e originale personalità artistica del Tintoretto.

Particolare è la scelta di un altro riferimento pittorico quantomai eloquente:

E tutta l'innocenza delle cosche nascono entrava in noi; e l'anima riceveva non so che sogno dell'infanzia lontana... INFANTIA di Vettor Carpaccio (p. 294).

La citazione richiama la descrizione di uno dei dipinti per la Scuola di Sant'Orsola di Vittore Carpaccio; la parola "INFANTIA" è scritta sul cuscino dove poggia la testa della martire ed ha un riflesso allegorico nel soggetto verginale del dipinto. L'evocazione del dipinto suggerisce un'atmosfera immobile e fuori dal tempo propria di quel tratto pittorico, un'aura sfumata che cristallizza una progressiva perdita della purezza e dell'infanzia.

I maestri del rinascimento continuano ad incarnare ideali insegnamenti senza tempo:

– No, è stanco – rispose la Foscarina toccandosi la fronte con un gesto forse involontario in cui Stelio vide l'orribile minaccia sospesa sul genio di quell'artefice ch'era parso fecondo e infaticabile come un maestro antico, come un Della Robbia o un Verrocchio (p. 274).

Un "maestro antico" capace di infondere la rassicurante certezza della propria devozione all'arte. Gli argomenti riguardanti l'arte rinascimentale costituiscono il blocco più cospicuo dei referenti artistici; un Rinascimento contraltare, nonché sublimazione, della cultura artistica ellenica più volte frequentata dalla critica di fine secolo.

Leonardo, a sua volta, rappresenta l'artista del rinascimento che ha maggiormente influito nella formazione del poeta: fu fonte inesauribile di citazioni e di motti, le sue opere si arricchiscono di richiami misteriosi e simbolici:

«Natura così mi dispone» fu l'epigrafe leonardesca che io posi sul frontespizio del mio primo libro. Ebbene, il melograno fiorendo e fruttificando mi ripete di continuo quella semplice parola. E noi non obbediamo se non alle leggi inscritte nella nostra sostanza; e per ciò in una pienezza che sono la nostra gioia. Non v'è discordo tra la mia arte e la mia vita. [...] Io penso che ogni uomo d'intelletto possa, come oggi sempre, nella vita creare la propria favola bella. Bisogna guardare al turbinio confuso della vita con quello stesso spirito fantastico con cui i discepoli del Vinci erano dal maestro consigliati 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

---

<sup>63</sup> Si leggano gli appunti dei *Taccuini* del 1896: «L'uomo rosso, col cappuccio sugli occhi, che sta abbracciato alla colonna, nell'Adorazione dei Magi del secondo Bonifazio» (BIANCHETTI [1976, 37]).

cose». Allo stesso modo, aggiungeva Leonardo, troverete nel suono delle campane ogni nome e vocabolo che vi piacerà d'immaginare<sup>64</sup> (pp. 210s.).

Stelio, parlando degli artisti che hanno reso Venezia *Città di vita*, si rifà in continuazione a Leonardo:

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 tramuta 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. [...] Mai come dinanzi alle loro ampie tele sinfoniali ci appare evidente la sentenza proferita da quel Vinci a cui la Verità balenò un giorno co' suoi mille volti segreti: – La musica non ha da essere chiamata altro che sorella della pittura. – La loro pittura non è soltanto *una poesia muta* ma anche una musica muta. Per ciò i più sottili ricercatori di rari simboli, coloro che più furon curiosi di segnare nella purezza di fronti meditative gli indizii di un intero Universo, ci sembrano quasi aridi al paragone di questi grandi musicisti inconsapevoli (pp. 255-7).

D'Annunzio, evidentemente, utilizza abbondantemente citazioni leonardesche ma piegandone la sostanza alle sue convenienze, dal momento che Leonardo nel suo *Trattato* afferma che la musica debba essere chiamata sorella della pittura, ma aggiunge inoltre che la prima è la minore. d'Annunzio nutrirà per questo «primo uomo moderno» un intangibile culto che nel *Fuoco* trova solo dei cenni in una sfera di congetture e referenti allusivi che investono perlopiù il Rinascimento veneziano. Leonardo non è soltanto icona della genialità artistica ma uomo dalla saggezza dottrinale: «Idealmente, il segreto della saggezza e della felicità sta nel sapere ciò che è, per accettare ciò che non può essere, per volere ciò che deve essere. E già, assai prima del dottor Pascal e con più semplici segni, un uomo meraviglioso, forse il più alto esemplare della razza umana su la terra, nel quale la vita si rivelò completa con l'armonia piena delle sue diverse potenze, Leonardo da Vinci aveva sentenziato in un raro sonetto serbatoci dal Lomazzo. [...] Ma per esercitare questa

---

<sup>64</sup> È d'Annunzio che parla per bocca di Stelio; una particolare attenzione va riservata al significato simbolico del “melograno”, che notoriamente ha dato il nome alla trilogia di romanzi avviata dal *Fuoco*; sui *Taccuini* non si trova che qualche accenno al significato attribuito al frutto, qui ricondotto a Leonardo. Poco prima Stelio parlava a Foscarina: «Per voi, e per loro, l'idea della mia persona è legata indissolubilmente al frutto che io ho eletto per emblema e che ho sovraccaricato di significazioni ideali più numerose de' suoi granelli. Se io fossi vissuto al tempo in cui gli uomini disseppellendo i marmi greci ritrovavano nella terra le ancor umide radici delle antiche favole, nessun pittore avrebbe potuto rappresentarmi su la tela senza mettere nella mia mano il pomo punico». Stelio trasforma, in questo modo, la propria immagine in icona cinquecentesca, quale traduzione in emblema di un nobile condottiero.

suprema saggezza, è necessario un pieno e quasi divino equilibrio di facoltà molteplici, quale fu veramente in Leonardo»<sup>65</sup>.

Con il richiamo alle stampe di Pietro Longhi si apre uno scorcio sul figurativismo di gusto settecentesco:

– Guardate là, Èffrena, – disse ella accennando al balcone della casa di Desdemona – la bella Nineta che riceve l’omaggio della serenata, tra la sua scimmia e la sua cagnolina.

– Ah, la bella Nineta! – esclamò Stelio scotendo da sé il pensiero tristo, inchinandosi verso il balcone ridente, mandando con una vivacità cordiale il suo saluto alla piccola donna che ascoltava i musicisti illuminata da due candelabri d’argento ai cui viticci erano appese le ghirlande delle ultime rose. – Non l’avevo ancora riveduta. Ella è il più dolce e il più grazioso animale ch’io mi conosca. Che fortuna ebbe quel caro Hoditz<sup>66</sup> quando la scoprì dietro il coperchio di un arpicordo, mentre rovistava una bottega d’anticaglie a San Samuele. Due fortune in un giorno: la bella Nineta e un coperchio dipinto dal Pordenone<sup>67</sup>. Da quel giorno l’armonia della sua vita fu piena. [...] La canzone antica della gioventù breve e della bellezza passeggera saliva dolcemente verso la piccola donna che ascoltava sorridente del suo sorriso infantile tra la sua scimmia e la sua cagnolina, come in una stampa di Pietro Longhi<sup>68</sup> (pp. 275s.).

Dall’atmosfera svagata che avvolge l’ambiente balza l’immagine immediata di una visione di genere che ricalca quel gusto sottilmente ironico e fortemente espressivo di ascendenza longhiana; anche il linguaggio espressivo di Longhi appare pervaso della stessa forza narrativa nel cogliere con viva schiettezza e con umana simpatia la cronaca intima delle scene di vita racchiuse nei modesti spazi della quotidianità.

Il riferimento a Lembach introduce un cenno all’arte contemporanea:

– È la contessa di Glanegg, una tra le più alte dame della nobiltà viennese, forse la più bella creatura ch’io abbia mai incontrata in terra. Franz Lembach L’ha ritratta nell’armatura delle Valchirie, col casco dalle quattro ali. Non conoscete Franz Lembach? Non siete mai entrato nel suo studio rosso al Palazzo Borghese? (pp. 326s.)

---

<sup>65</sup> Si cita dall’articolo dannunziano *La morale di Emilio Zola* (ANDREOLI [1996, II, 231]).

<sup>66</sup> Hoditz è nome fittizio del principe Hohenlohe che, con la moglie Zina (la “bella Nineta”) abitava in realtà a Venezia in una casa affittata più tardi proprio da d’Annunzio.

<sup>67</sup> Nei *Taccuini*: «Un coperchio di spinetta dipinto dal Pordenone. Una fantasia sul verde e sull’oro. Un vecchio satiro accosciato, con su le ginocchia un satirello e accanto a lui una donna ignuda che indica con un gesto un uomo ignudo il quale porta via su le braccia un Satiretto. Un bambino è abbracciato ad un tronco. A sinistra una montagna verde cupo con un gruppo di case, in fondo una montagna azzurra [...] Una spinetta impero, sorretta da cariatidi dorate con le braccia alzate alla nuca – applicazioni di metallo dorato – impiallacciata di radica – [...] quattro pedali, e la lira» (BIANCHETTI [1976, 31s.).

<sup>68</sup> Di Pietro Longhi, scriverà nei *Taccuini*: «– Pietro Longhi 1734 – La caduta dei TITANI, una spaventosa macchina michelangiolesca; un viluppo di grandi corpi scomposti, in attitudini frenetiche; un atroce sforzo di muscoli giganteschi. Opera di Pietro Longhi, del vivace e allegro raccontatore di aneddoti, dell’arguto cronista, del delizioso poeta satirico! Incredibile cosa» (BIANCHETTI [1976, 207]).

Franz Seraph von Lembach è definito dal d'Annunzio "critico" della «Tribuna» come un pittore "tizianesco" per i molti ritratti ispirati al colorismo di Tiziano<sup>69</sup>; l'arte contemporanea, tuttavia, rimane circoscritta a pochi elementi di carattere allusivo; la dimensione artistica in cui si muovono le riflessioni ideologiche ed estetiche resta quella di un Rinascimento riletto in chiave mistificatrice ed idealizzante, assurto superomisticamente ad un'epoca che con «Leonardo, Michelangelo, Tiziano è la manifestazione più grande e più fiera della nostra razza»<sup>70</sup>.

La sua totale devozione per Michelangelo trova sfogo in belle immagini di raffinata ricercatezza:

– Michelangelo – egli disse – in una piccola cavità del suo marmo concentrò tutto lo sforzo della meditazione umana. Come il fiume riempie la palma che si fa cava, così l'eterno mistero da cui siamo circumfusi riempi quel poco spazio aperto dallo scalpello del Titano nella materia delle montagne; e vi rimase e vi s'addensò nei secoli (pp. 466s.).

E Foscarina che recita Dante richiama le icone solenni dell'arte michelangiolesca:

Ella gli lesse le pagine dei sovrani poeti. La forma augusta del Libro parve magnificata dalle attitudini ch'ella ebbe nel tenerlo, dai gesti ch'ella fece nel volgere i fogli, dalla gravità religiosa dell'attenzione, dall'armonia delle labbra che mutavano in numeri vocali i segni impressi. Leggendo le cantiche di Dante, ella fu severa e nobile come le sibille che nelle volte della Sistina sostengono il peso dei sacri volumi con tutto l'eroismo dei loro corpi commossi dal soffio delle profezie. Le linee del suo atteggiamento e fin le minime pieghe della sua tunica, al pari delle modulazioni, dichiararono il testo divino (p. 467).

Sono molteplici i riferimenti all'amatissimo pittore e medaglista Pisanello, il cui profilo metaforico presenta elevatissime implicazioni simboliche:

Prima di dir grazie, egli cercò il levriere con gli occhi quasi ansioso. Lo rivide splendente, forte, bellissimo, con l'impronta dello stile in tutte le sue membra come se il Pisanello l'avesse disegnato pel rovescio d'una medaglia (p. 391).

Il carattere idealistico della riflessione di Daniele Glàuro trova una ragione estetica nell'arte dell'incisore pisano:

---

<sup>69</sup> SCOTONI (1981). Quella di Lembach resta una visione tardoromantica della figura ed ancora venata di accademisti. Il suo studio, a Palazzo Borghese, era caratterizzato dall'imperante colore rosso reiterato in ogni possibile straniante tonalità. Lembach, abile figurista, fu autore di tre ritratti di Eleonora Duse.

<sup>70</sup> Si legga l'articolo *Nota sul «Rinascimento Latino»* (in ANDREOLI [1996, II, 314]).

Ciò che non muore val di più di ciò che è caduco. L'astuzia e l'audacia di un Malatesta sono chiuse in una medaglia del Pisanello, per l'eternità. Non sopravvive alla politica del Machiavelli se non il nerbo della sua prosa... (p. 299).

Come disegnato simbolicamente nelle descrizioni delle medaglie dell'artista, il ruolo di Pisanello si riveste di una autorevole importanza nell'economia di un discorso che d'Annunzio fa dell'arte rinascimentale. Con Pisanello il poeta ha avuto la possibilità di esplicitare il significato intrinseco del Rinascimento: l'arte figurativa capace, come vedremo in seguito analizzando l'ecfrasi dannunziana che investe due medaglie dell'incisore toscano, di "fissare" «il più superbo fiore della vita e il più raro fiore della morte» nell'incisione di una medaglia, che rappresenta, più di ogni altra risultante artistica, la grandezza dello spirito rinascimentale, epoca in grado di eguagliare in grandezza e absolutezza il mito dell'arte ellenica<sup>71</sup>. La medaglia diventa il baluardo dell'eternità per aver resuscitato l'anima dell'arte ellenica «nel cui fiorire Conti situa l'invenzione dello "stile" *tout-court*, ovvero il momento in cui la materia non fa più resistenza perché riconosce nel plasmare dell'artista l'emergere della "volontà di natura" che, per questa via, "può giungere sino alla sfera della conoscenza"»<sup>72</sup>.

### **b) Pagine d'ecfrasi: dalla sintetica connotazione a un'esegesi mistificatrice**

Avviamo un percorso di lettura delle pagine descrittive che coinvolgono oggetti artistici e procediamo seguendo criteri distintivi validi a valutare le diverse tipologie d'ecfrasi e la loro incidenza nel testo.

L'opere d'arte, al pari dei rimandi ad emblematiche fisionomie artistiche del passato presi in esame nella categoria distintiva precedente, è spesso tratteggiata da brevi cenni descrittivi che più che ad una resa "visiva" dell'oggetto mirano ad una evocazione emozionale. La descrizione, in tal caso, diviene allusiva, spesso accennata da tratti luministici e cromatici dal chiaro spunto impressionistico quanto da eleganti riflessi metaforici che ne sfumano la chiarezza visiva accentuandone l'incidenza sul piano espressivo in una sfera di evocazione simbolica del paesaggio. Da questi tratteggi descrittivi, che intrecciano una fitta tela di corrispondenze tematiche ed allegoriche, si passa a pagine d'ecfrasi dai contorni più definiti, in cui il dato figurativo è reso con una verbosità che ne disegna degnamente i contorni icastici: la parola che aderisce e penetra

---

<sup>71</sup> Scriverà: «Ora ben si può intendere come pel nostro critico lo stile [...] non sia soltanto la nota distintiva di un individuo, il contrassegno di un'età ma la nota universale ed eterna dell'arte, e quindi nei capolavori non rivesta il carattere dei tempi ma appaja liberato da ciò che è mutevole, sostanzialmente identico e nella Grecia e nel quattrocento; cosicché l'apoteosi d'una vergine, figurata da Pisanello nel rovescio d'una sua medaglia mantovana, possa sembrare un puro sogno d'arte ellenica» (BIANCHETTI [1968, III, 327s.]).

<sup>72</sup> CALTAGIRONE (2002).

l'immagine e lo sforzo interpretativo di svelarne la forza espressiva rendono queste pagine delle vere perle di letteratura artistica<sup>73</sup>.

Non è da sottovalutare l'incidenza delle fonti letterarie sul linguaggio descrittivo di d'Annunzio: il Conti, come figura paternalistica in ambito filosofico ed estetico, rappresenta spesso non solo un modello da imitare in ordine a considerazioni di carattere critico ma, soprattutto, un maestro che fornisce la chiave di lettura di molte opere, che guida i punti d'osservazione del poeta che arriva a ricalcare vistosamente i giudizi descrittivi in relazione a diverse opere giorgionesche. Laddove possibile sono riportati i passi dei *Taccuini* che si riflettono, talvolta senza variazioni sensibili, nelle sezioni descrittive. Queste numerose annotazioni costituiscono una testimonianza preziosissima dell'impatto visivo ed emozionale delle opere sul poeta, pronto a trascrivere repentinamente in maniera sintetica i primi giudizi critici, congiunti ad embrionali spunti narrativi nati in seno a queste prime immediate sensazioni. Queste forme di trascrizioni *en plein air*, che non si limitano al dato impressionistico ma che già accennano a componenti simboliche ed evocative con spunti di straordinaria sensibilità poetica, costituiscono il filtro mediatore attraverso cui si dipana la descrizione che confluisce nel romanzo; una descrizione che trae i cenni iconografici da queste annotazioni nate già come connubio inscindibile del dato oggettivo con le personali immagini percettive e creative<sup>74</sup>.

Sono molte le pagine descrittive che investono il Palazzo Ducale:

Un nuovo clamore, più forte e più lungo, si levò tra le due tutelari colonne di granito mentre la bissona approdava alla Piazzetta popolosa. La folla nera e densa nella pausa ondeggiando, i vani delle logge ducali si riempivano d'un confuso rumorio simile al rombo illusorio che anima le volute delle conche marine. Poi, d'un tratto, risaliva nell'aria lucida il clamore, si frangeva su per la snella foresta marmorea, superava le fronti delle alte statue, attingeva i pinnacoli e le croci, si disperdeva nella lontananza crepuscolare.

Imperturbata, su l'agitazione inferiore, nella nuova pausa, continuava l'armonia molteplice delle architetture sacre e profane su cui correvano come una melodia agile le modulazioni ioniche della Biblioteca, alzatasi come un grido mistico il vertice delatore nuda. E quella musica silenziosa delle linee immobili era così possente che creava il fantasma quasi visibile di una vita più bella e più ricca sovrappoendolo allo spettacolo della moltitudine inquieta (pp. 199s.).

---

<sup>73</sup> VON SCHLOSSER (1990). Si rimanda, per una ampia e trasversale selezione antologica dei testi afferenti a questo genere di scrittura nonché ad una aggiornata bibliografia monografia, a ULIVI (1995) ed in particolare al suo saggio introduttivo.

<sup>74</sup> Il riferimento è al peculiare *ductus* dannunziano nato come riflesso di una percezione dell'arte e della stessa realtà filtrate attraverso l'atto della scrittura creativa.

Sempre nell'*Epifania del Fuoco* si legge:

Dietro di lei, il Palazzo dei Dogi attraversato da larghi chiarori e da confusi strepiti dava immagine di uno di quei risvegli favolosi che di repente trasfigurano nelle foreste le reggie inaccessibili ove qualche chioma regale cresceva sola nei secoli nutrita dal silenzio come un salice eterno su un fiume letèo. I due giganti custodi rosseggiavano al rossor delle faci; la cuspide della Porta Dorata brillava di fiammelle; di là dall'ala settentrionale le cinque cupole della Basilica regnavano nel cielo come vaste mitre tempestate di crisòliti. E l'immenso clamore saliva saliva per l'adunazione dei marmi, gagliardo come il mugghio della procella contro le muraglie di Malamocco (p. 268).

Nell'*Impero del silenzio* la descrizione del palazzo accentua l'aspetto suggestivo del portale marmoreo:

Nell'angolo di San Marco, presso la Porta della Carta, ella senti vivere come se fossero di cupo sangue quei quattro re di porfido che si abbracciano per un patto con un sol braccio mentre stringono nel pugno duro l'elsa terminata da un becco di sparviere. Le innumerevoli vene dei marmi diversi ond'è incrostato il fianco del tempio, quelle indistinte trame di vario colore, quei labirinti e quei meandri commisti, parvero quasi renderle visibili la sua stessa diversità interiore, la confusione stessa dei suoi pensieri<sup>75</sup> (p. 397).

Si legga ancora la descrizione del pozzo nel cortile del palazzo<sup>76</sup>:

Si appressò al pozzo. Com'ella lo considerava, ogni particolarità le si imprimeva nello spirito e assumeva una strana forza di vita fatale: il solco delle funi nel metallo, l'ossido verde che rigava la pietra della base, le mammelle delle cariatidi consunte dalle ginocchia delle donne che un tempo le premettero nello sforzo dell'attingere, e quel profondo specchio interiore che l'urto

---

<sup>75</sup> Il passo letto condensa le note espresse nei *Taccuini* che descrivono San Marco e il Palazzo Ducale: «Le venature dei marmi – Il verde chiazzato di bianco – il rosso bianco e nero, il bianco con vene d'un cupo oro spento; il giallo chiazzato di verde in forma di fiamme, in forma di penne di Paone. Il roseo, indefinibile. Il rosso cupo, con le vene bianche tortuose come le circonvoluzioni delle viscere» (BIANCHETTI – FORCELLA [1976, 23]). Nei *Taccuini* si legge inoltre: «L'angolo della basilica, presso la porta della Carta, tutto incrostato di marmi venati, rosei, verdi, gialli, paonazzi, grigi, una infinita varietà di colori e di venature. Giù, nell'angolo, i quattro re di porfido rosso che si *abbracciano* - i quattro pugni che stringono le else delle spade che finiscono con un becco di sparviere» (BIANCHETTI – FORCELLA [1976, 349]). Slanciato nel suo progetto con alti pinnacoli e guglie e decorato con rilievi scultorei, la porta di Giovanni e Bartolomeo Bon (1438) è l'estrema testimonianza di quel gusto gotico che verrà sostituito dall'impianto più chiaramente rinascimentale dell'ala orientale del palazzo. È uno splendido portale marmoreo che interrompe lo scenografico colonnato della base.

<sup>76</sup> Il cortile di Palazzo Ducale presenta in realtà due pozzi, opera di Alfonso Alberghetti (1524) e di Niccolò dei Conti (1556).

delle secchie non turbava più, quel breve cerchio sotterraneo che rifletteva il cielo divino<sup>77</sup> (p. 398).

Alla prima descrizione del cortile segue un'altra pagina d'ecfrasi che non muta l'oggetto d'arte descritto bensì la *focalizzazione*<sup>78</sup>, ovvero il punto di vista *emozionale* che dà forma e voce alle componenti visive; il cortile diviene un fondo riflessivo, l'*humus* dei pensieri di Foscarina:

Uno straordinario silenzio occupava il cortile deserto. La ricchezza delle alte mura scolpite riposava metà nell'ombra, metà nella luce; le cinque mitra della basilica superavano la chiostra leggiere quanto le nuvole nivee che facevano apparire più azzurro il cielo come fan più verde la foglia i fiori del gelsomino. Di nuovo, a traverso il suo tormento, ella fu toccata dalla dolcezza delle cose. «La vita ancora potrebbe essere dolce!» (p. 398).

Così viene descritta nell'*Epifania del Fuoco* l'estremità dell'edificio della Dogana:

Attoniti gli occhi non più distinguevano i confini e le qualità degli elementi ma erano illusi da una visione mobile e smisurata ove tutte le forme vivevano d'una vita lucida e fluida, sospese in un etere vibrante; cos' che nelle snelle prore ricurve su l'acqua e le miriadi di colombe d'oro pel cielo sembravano gareggiar di leggerezza nel volo consimile e attingere le sommità degli edifici immateriali. Era veramente un tempio edificato dai geni alacri del fuoco quello che nel crepuscolo era parso un argenteo palagio nettuno costruito a similitudine delle tortili forme marine. Era veramente, ingigantita, una di quelle dimore labirintee fondata sul ferro degli alari, alle cui cento porte appaiono i presagi bifronti e fanno gesti ambigui alla vergine che spia; era, ingigantita, una di quelle fragili reggie vermiglie alle cui mille finestre s'affacciano per un istante le principesse salamandre e ridono voluttuosamente al poeta che medita. Rosea come una luna occidua raggiava su la triplice loggia contigua la sfera della Fortuna portata dagli òmeri degli Atlanti; e nasceva dal suo riflesso un ciclo di satelliti<sup>79</sup> (pp. 270s.).

La pagina presenta una ricercata esuberanza verbale che si affida ad immagini ed effetti eufonici sulla via di un metamorfismo affine a quello dei prosatori barocchi. Il dato iconografico cede il passo ad una parola dall'accentuato virtuosismo metaforico: un'aura soffusa pare avvolgere la

---

<sup>77</sup> Nei *Taccuini*: «Nel cortile del palazzo ducale. I due pozzi – dal margine di bronzo. Chinati, i loro volti si rispecchiavano nel liquido cerchio. Le sponde logorate dalle funi dei secchi. L'ossido verde del bronzo cola sulla zona di pietra chiara – Il bel colore del bronzo ossidato – lucido nelle sporgenze, consunto dalle ginocchia delle donne che premevano nello sforzo dell'attingere. Le mammelle delle cariatidi, consunte lucide – Il cortile tutto decorato d'innunerevoli sculture. La ricchezza biancastra dormiva nell'ombra» (BIANCHETTI [1976, 24]).

<sup>78</sup> GENETTE (1972).

<sup>79</sup> Punto di divisione tra il bacino di San Marco, il Canal grande e il Canale della Giudecca, la punta della dogana ospita l'antico edificio della Dogana da Mar, costruito alla fine del XVII sec. La sfera d'oro posta in cima alla torre, all'estremità dell'edificio terminato da un pronao dorico, è sostenuta da due atlanti in bronzo ed è adornata dalla figura segnamento della Fortuna.

struttura architettonica, un alone mistico che avvalorava gli spunti dei fantastici richiami narrativi che colmano i dati descrittivi fedeli ad una estatica, quasi fiabesca visione dell'edificio secentesco.

Il Palazzo Vendramin-Calergi, dal giardino-labirinto che tanta rilevanza simbolica e narrativa avrà nel romanzo, viene così descritto:

Il canale era deserto, antico fiume di silenzio e di poesia. Il cielo verde vi si specchiava con le sue ultime stelle morienti. Il palazzo al primo sguardo aveva un'apparenza aerea, come di una nuvola effigiata che posasse su l'acqua. L'ombra, ond'era ancora soffuso, aveva la qualità del velluto, la bellezza di una cosa magnifica e molle. E in quella guisa che in un velluto profondo si scoprono all'occhio l'opere, lentamente le linee dell'architettura si rivelarono nei tre ordini corintii che salivano con un ritmo di grazia e di forza al fastigio ove le aquile i corsieri le anfore, emblemi della vita nobile, s'intramezzavano alle rose dei Loredan. NON NOBIS, DOMINE, NON NOBIS<sup>80</sup> (pp. 314s.).

Il fascino del Palazzo Vendramin della pagina dannunziana è tutta nell'atmosfera eterea in cui pare levitare senza peso, quasi fosse anch'esso un'apparizione fiabesca che si rivela nella sue forme di una "morbidezza" plastica appena velate da un'ombra di "velluto". Le linee dell'architettura si annunciano senza stridori, le loro curve conducono agli emblemi della vita nobile, in una raffinata immagine di giunzione di forza e sublimità.

Si legga la descrizione di un'altra dimora aristocratica:

Discesero dinanzi alla villa dei Pisani; entrarono, accompagnati dal custode, visitarono gli appartamenti deserti. [...] Le stanze erano vaste, parate di stoffe svanite, ornate nello stile dell'Impero, con gli emblemi napoleonici. In una le pareti erano coperte dai ritratti dei Pisani procuratori di San Marco; in un'altra, dai medaglioni marmorei di tutti i dogi; in un'altra da una serie di fiori dipinti ad acquerello e posti in delicate cornici, pallidi come quei fiori disseccati che si pongono sotto i vetri per ricordo di un amore o di una morte. In un'altra, la Foscarina entrando disse:

– Col tempo! Anche qui.

V'era, su una mensola, una traduzione in marmo della figura di Francesco Torbido, resa più orrida dal rilievo, dallo studio sottile dello statuario nel distinguere a una a una con lo scalpello le grinze, le corde, le fosse (p. 412).

---

<sup>80</sup> Nei *Taccuini*: «A destra il Pal. Vendramin-Calergi, con le aquile i cavalli le urne e gli stemmi dalle sei rose, nel fregio; e, sotto la scritta incisa: "Non nobis, Domine, non nobis"» (BIANCHETTI – FORCELLA [1976, 11]). Mauro Codussi progettò il palazzo conferendogli, attraverso le simmetrie e il chiaroscuro della facciata, il senso di solenne classicità. La facciata è divisa in tre piani da cornici sorrette da semicolonne che inquadrano ampie bifore; i sobri intarsi policromi, gli elementi decorativi e l'impianto architettonico alleggerito dai vuoti delle finestre seguono il gusto proprio veneziano. Nel 1882 Wagner, ormai indebolito da uno stato di salute sempre più incerto, si trasferì nel palazzo pensando che un cambiamento di clima potesse giovargli; qui morì il 13 febbraio del 1883.

La villa custodisce un pregevole ciclo di affreschi del Tiepolo evocato nel *Fuoco*: «Ella fuggiva attraverso la sala immensa istoriata dal Tiepolo, mentre dietro di lei il bronzo corintio nel cancello nel chiudersi dava un suono chiaro come un tintinno che propagavasi per la concavità in lunghe vibrazioni»<sup>81</sup> (p. 212). La raffigurazione di villa Pisani del romanzo appare più fedele al modello descrittivo incentrato sulla sinteticità; lo spazio metaforico viene ridimensionato ad una visione quasi naturalistica degli interni. L'opera plastica descritta nel passo del *Fuoco* richiama gli elementi figurativi propri della descrizione della *Vecchia* di Francesco Torbido, di cui costituisce una traduzione marmorea, con cui inizia la seconda parte del romanzo, *L'impero del silenzio*:

«Col tempo». In una sala dell'Academia, la Foscarina s'era soffermata dinanzi alla Vecchia di Francesco Torbido, a quella donna rugosa sdentata floscia e gialliccia che non può più sorridere né piangere, a quella specie di ruina umana che è peggiore della putredine, a quella specie di Parca terrestre che invece della conocchia o del filo o delle forbici tiene tra le dita il cartiglio su cui è scritto l'ammonimento<sup>82</sup> (p. 321).

Il pittore ha descritto con abilità estrema i particolari di questo volto, sottolineando gli aspetti della vecchiaia con straordinaria minuzia. Si noti la progressione asindetica «rugosa sdentata floscia e gialliccia» della descrizione dannunziana: un affannoso *climax* che traduce l'orridezza dei tratti consunti dalla vecchiaia in una efficace resa verbale del dato pittorico naturalistico. L'accento posto sul motto del cartiglio acutizza il motivo dello scorrere del tempo e della fugacità della bellezza, veri e propri *leitmotiven* del romanzo dannunziano di ascendenza decadente, più volte evocati da impliciti ed espliciti richiami verbali e iconici.

Sono per lo più gli edifici sacri ad interessare la descrizione di oggetti architettonici: così è “visualizzata” la Chiesa Santa Maria della Salute:

Emergeva su la sua propria ombra glauca il tempio ottagonato che Baldassarre Longhena trasse dal sogno di Polifilo, con la sua cupola, con le sue volute, con le sue statue, con le sue colonne,

---

<sup>81</sup> Si legge nei *Taccuini*: «La scala ampia e chiara: le stanze vaste, a stucchi, a pitture, con mobili *Empire*, stoffe scolorite, simboli napoleonici nelle volte: aquile imperiali. In una stanza alle pareti le stampe dei Pisani procuratori di San Marco. In un'altra i medaglioni in marmo di tutti i dogi. In un'altra una serie di *Fiori* dipinti ad acquarello e posti in piccole cornici, pallidi come fiori disseccati *in un erbario*. In una stanza un busto di marmo rappresentante una vecchia orribilmente rugosa, uno studio mostruoso dei guasti che la *Vecchiezza* porta alla carne umana: grinze innumerevoli, un collo pieno di corde. “Col Tempo”» (BIANCHETTI – FORCELLA [1976, 221s.]). In un altro taccuino si legge: «La donna vecchia di Francesco Torbido (veronese) che tiene nella mano il cartiglio su cui è scritta la terribile parola: “*Col tempo*” È tutta rugosa, sdentata, floscia» (BIANCHETTI [1976, 37]).

<sup>82</sup> Il riferimento è al dipinto *Ritratto di vecchia* (1508 ca.) successivamente attribuito a Giorgione: il ritratto presenta una figura che, spostata a sinistra e appoggiata ad un parapetto, risalta su uno sfondo molto scuro ed uniforme; la donna appare scarmigliata, trascurata e povera, di impietosa bruttezza, consapevole del suo invecchiare, con la schiena curva a testimoniare il peso degli anni.

con i suoi balaustri, sontuoso e strano come un edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine, biancheggiante in un color di madreperla su cui diffondendosi l'umida salsedine pareva creare nelle concavità della pietra qualche cosa di fresco, di argenteo e di gemmante onde suscitavan esse un'immagine vaga di schiuse valve perlifere su le acque natali (p. 201).

Il passo descrittivo del *Fuoco* sulla chiesa di Santa Maria della Salute può essere inteso come esempio di mirabile “equivalenza verbale” ai modi del barocco veneto, che fanno dell'edificio una “conchiglia sulle acque della laguna”<sup>83</sup>; la ridondanza della descrizione sfocia in similitudini che collegano le espressioni delle arti figurative con quelle dell'arte poetica, da cui sembrano immaginate. La chiesa è sfondo, inoltre, di una seducente scena ambientata fra la riva e il Canalazzo nell'annotazione dei *Taccuini* veneziani: «La bocca del Canalazzo presso la Salute è piena di barche illuminate, cariche di musicisti e di cantori. Le gondole seguono, piene di donne che ascoltano i suoni. Il cielo è purissimo, palpitante di stelle; l'acqua è immobile. I lumi della riva vi si riflettono. I navigli ancorati interrompono lo specchio con le loro nere masse. I due angeli d'oro, di San Marco e di San Giorgio, *toccano le stelle*»<sup>84</sup>. Nell'*incipit* dell'*Epifania del Fuoco* ricorre l'immagine degli angeli splendenti:

Uno sguardo le adunò negli occhi esperti tutta la bellezza diffusa per l'ultimo crepuscolo di settembre divinamente, così che in quell'animato cielo bruno le ghirlande di luce che creava il remo nell'acqua da presso cinsero gli angeli ardui che splendevano da lungi su i campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore (p. 197).

La chiesa di San Giacomo dell'Orio viene tratteggiata in un disegno descrittivo non più slanciato verso ricercatezze linguistiche ma attraverso un richiamo metonimico al fascino mistico di una sua colonna:

– Conosci la colonna verde che è in San Giacomo dell'Orio? – soggiunse Daniele, con l'animo di trattenere l'amico ancora qualche istante, poiché temeva il commiato. – Che materia sublime! Sembra la condensazione fossile d'una immensa foresta verdeggiante. Seguendo le sue innumerevoli venature l'occhio viaggia in sogno pel mistero silvano. Guardandola, io ho visitato la Sila, l'Ercinia.

---

<sup>83</sup> GRISERI (1967, 24).

<sup>84</sup> BIANCHETTI (1976, 43).

Stelio la conosceva. Un giorno, Perdita era rimasta lungamente appoggiata al grande stelo prezioso per contemplare il magico fregio d'oro che s'incurva sulla tela del Bassano oscurandola<sup>85</sup> (p. 370).

Ancora ad ardite similitudini è affidata la descrizione del Chiostro di Sant'Apollonia:

Conoscetevi il chiostro di Santa Apollonia? [...] – Ah, Lady Myrta, vorrei donarvi quel gioiello; vorrei trasportarvelo nel giardino. Immaginate un piccolo chiostro segreto, aperto su un ordine di colonne assottigliate ed accoppiate come le monache quando passeggiano digiune al sole, delicatissime, non bianche, non grige, non nere, ma del più misterioso colore che mai abbia dato alla pietra quel gran maestro colorista che si chiama Tempo; e, nel mezzo, un pozzo; e, sul margine solcato dalla fune, una secchia senza fondo. Le monache sono scomparse, ma credo che le ombre delle Danaidi frequentino il luogo...<sup>86</sup> (pp. 382s.).

Il fascino delle colonne è opera del “Tempo”, artista capace di un colorismo non più umano; il luogo è ammantato della magia di un cenno sfocato all’“ombra delle Danaidi”: il dato descrittivo è tradotto in un elogio alla trasfigurazione fra mito e metafora.

Sono le grandi opere pittoriche e plastiche che conducono verso le più belle pagine d'ecfrasi del romanzo. L'*allegoria* del Giambellino nel romanzo è un riferimento pittorico che definisce la folla “chimera” in termini allegorici:

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'Immaginifico le due sfere di bronzo cui il mostro bendato preme con le zampe leonine nell'allegoria del Giambellino<sup>87</sup> (p. 232).

---

<sup>85</sup> Si tratta di una caratteristica chiesa del XIII sec. con le navate e il transetto a colonne e archi romanici e ogivali e il soffitto carenato. Nei *Taccuini* si legge: «Rimangono nella navata destra due colonne: una di granito roseo, l'altra verde, variegata, vegetale, profonda, come la condensazione fossile d'una verde e possente foresta – splendida, piena di misteriose ramificazioni. A questa colonna di sogno si appoggia Laura per contemplare il fregio d'oro. È in alto, arcuato, piegato su un quadro Predicazione di S. Giovanni del Bassano. Un sogno d'oro, un armonioso intrico di fogliami e di fiori d'oro, d'uno splendore così profondo e contenuto, d'una forza d'intaglio meravigliosa. In tre compartimenti, con *tre corone* entro l'ornato» (BIANCHETTI [1976, 29]). Laura è il nome che in un primo momento il poeta pensava di dare alla protagonista.

<sup>86</sup> Si legge nei *Taccuini*: «Chiostro di Santa Apollonia. Un piccolo chiostro segreto con pozzo di pietra nel mezzo – Una fila elegante di colonne binate, d'un colore delizioso, che fingono le coppie delle monache passeggianti» (BIANCHETTI – FORCELLA [1976, 118]). Il chiostro, la cui struttura originaria costituisce l'unico esempio superstite di architettura romanica a Venezia, è giunta noi quasi completamente integra.

<sup>87</sup> Nei *Taccuini* si legge: «Le allegorie del Giambellino. Una chimera bendata, dalle piume rosse, dalle zampe leonine che posano su due globi di bronzo, regge due anfore, una in ciascuna mano, in un paesaggio di montagne e d'acque. In un'altra allegoria un uomo ignudo, con un serpente avvolto alle braccia, esce da una conchiglia sinuosa che altri due uomini sorreggono. Un'altra. Una bella donna bionda, in peplo bianco, naviga per un fiume, in un burchiello, circondata di amorini scherzosi, e regge sul suo ginocchio una limpida sfera azzurrina. Un'altra: Un Bacco su un carro d'oro tratto da putti, presenta un piatto colmo di frutti mentre un guerriero fugge, armato di lancia e scudo, volgendo il capo verso l'offerta» (BIANCHETTI [1976, 36]).

La similitudine della chimera, mostro mitologico con la testa di leone, corpo di capra e coda di drago, chiama a rappresentare la folla “ammutolita e aspettante”; l’immagine, che si ripresenterà più volte nel romanzo sino a costituire un intenso campo associativo, incarna il bisogno di sfida e di lotta in cui la folla deve perdere il suo carattere di pluralità per acquisire una nuova singola identità. Il Bellini delle *Allegorie* dipinge una figura femminile: essa si muove su grosse biglie di bronzo, sullo sfondo di un paesaggio roccioso che evoca solitudine; non presenta, tuttavia, «né la pelle maculata, né pochi o molti occhi si aprono sulle sue ali piumate e ritte contro il paesaggio. I suoi occhi invece sono bendati, la parte superiore del corpo è nuda e non porta né gioielli né è adorna di pietre preziose»<sup>88</sup>. Stelio si sofferma sulla tavoletta allegorica per analogia, in quanto i due grandi mappamondi situati sul fondo della sala gli ricordano le due sfere dorate su cui appoggia le zampe leonine questo mostro metà donna metà uccello, dalle ali rosse e dagli occhi bendati.

Leggiamo la descrizione del *Sogno di sant’Orsola* di Carpaccio, opera che fa parte del ciclo dedicato ad illustrare vicende della vita della santa:

«Ah, in che puro e poetico sonno posa la vergine Orsola sul suo letto immacolato! Il più benigno dei silenzi tiene la stanza solitaria ove sembra che le pie labbra della dormiente disegnino la consuetudine della preghiera. Per le porte e per le finestre dischiuse penetra la timida luce dell’alba, e illustra la parola scritta nell’angolo dell’origliere. INFANTIA è la parola semplice, che diffonde intorno al capo della vergine una freschezza simile a quella del mattino: INFANTIA. Dorme la vergine, già fidanzata al principe pagano e promessa al martirio. Non è ella forse, casta, ingenua e fervente, non è ella l’immagine dell’Arte quale la videro i precursori con la sincerità dei loro occhi puerili? INFANTIA (p. 245).

Il nuovo stile della pittura “narrativa” veneziana tardo quattrocentesca, presente nel *Fuoco* nel riferimento ad uno dei dipinti del ciclo per la Scuola di Sant’Orsola, contraddistingue, nel periodare di Stelio, un’età aurorale dell’arte annunciata dalla parola “INFANTIA”, scritta sul cuscino dove poggia la testa della martire. L’immagine è “raccontata” prima ancora di essere descritta: la trascrizione di elementi figurativi è ridotta a pochi elementi, pretesto per costruire l’atmosfera verginale e rendere la purezza del soggetto; la comunicazione mimetica viene trasformata dall’oratore nella storia del martirio della santa e del trascorrere dell’arte in una progressiva perdita di purezza dell’infanzia verso la scoperta della voluttà.

Si leggano le seguenti pagine dedicate alla pittura di Bonifacio:

---

<sup>88</sup> RITTER SANTINI (1986, 231).

– La contessa ha un’anima ingenua e magnifica, una delle rare anime veneziane che sien rimaste vivacemente colorate a immagine delle vecchie tele – disse con gratitudine Stelio. – Io ho una profonda devozione per le sue mani sensitive. Sono mani che tremano di piacere quando toccano un bel merletto o un bel velluto, e vi s’indugiano con una grazia che è quasi vergognosa d’essere troppo molle. Un giorno, mentre io l’accompagnavo per le sale dell’Accademia, ella si fermò dinanzi alla *Strage degli innocenti* del primo Bonifazio (voi ricordate certo il verde della donna abbattuta che il soldato di Erode sta per uccidere: è una nota indimenticabile!); si fermò a lungo, avendo diffusa per tutta la figura la gioia della sensazione piena e perfetta, poi mi disse: «conducetemi via, Effrena. Bisogna ch’io *lasci gli occhi* su quella veste, e non posso più veder altro». Ah, cara amica, non sorridete! Ella era ingenua e sincera parlando così: ella aveva lasciato in realtà i suoi occhi su quel frammento di tela che l’Arte con un po’ di colore ha fatto centro d’un mistero indefinitamente gaudioso. E in realtà io conducevo una cieca, tutto compreso di reverenza per quell’anima privilegiata in cui la virtù del colore aveva potuto produrre tale émpito da abolire per qualche tempo ogni vestigio della vita ordinaria e da impedire ogni altra comunicazione. Come chiamate voi questo? Riempire il calice fino all’orlo, mi sembra. Ecco, per esempio, quel che io vorrei fare stasera se non fossi scoraggiato<sup>89</sup> (pp. 198s.).

Di fronte alla *Strage degli innocenti* il patetico soggetto del dipinto non ha altra realtà se non la «virtù del colore» e in esso Foscarina immerge e acceca i propri occhi pervasa da una gioia suprema, mentre Stelio accede alla consapevolezza che ne infiammerà il discorso. Ancora un’opera di Bonifazio:

Quando il Bonifazio, nella parabola del ricco Epulone, intonasi una nota di fuoco la più potente armonia di colore in cui siasi mai rivelata l’essenza di un’anima voluttuosa e superba, noi non interrogiamo il sire biondo che ascolta i suoi assiso tra le due cortigiane magnifiche i cui volti splendono come lampade di limpido elettro; ma, trapassando il simbolo materiale, ci abbandoniamo con ansia alla virtù evocatrice dei profondi accordi in cui il nostro spirito sembra oggi trovare il presentimento di non so qual sera grave di belle fatalità e d’oro autunnale su un porto quieto come un bacino d’olio odorifero ove una galera palpitante di orifiamme entrerà con uno strano silenzio come una farfalla crepuscolare nel calice venato di un gran fiore<sup>90</sup> (p. 257).

---

<sup>89</sup> Il primo Bonifazio è qui distinto dal secondo, da alcuni identificato con Antonio Palma; d’Annunzio attribuisce al secondo l’*Adorazione dei magi* finendo, tuttavia, per identificare i due pittori per la forza cromatica. Nei *Taccuini* del soggiorno veneziano si legge: «Bonifazio Veronese (primo) La strage degli innocenti. Il cavaliere al primo piano che guarda impassibile la Strage, è veramente il Cavaliere del Fuoco, tutto vestito di rosso ardente. Il verde della donna abbattuta, che il soldato sta per uccidere, *il verde della sua veste*, è meraviglioso» (BIANCHETTI [1976, 37]).

<sup>90</sup> Negli stessi *Taccuini*: «Nella favola dell’Epulone e Lazzaro l’epulone (Enrico VIII), nel suo robone di velluto rosso, si volge verso la cortigiana alla sua destra e la guarda con l’occhio cupido nell’ombra del pesante cortinaggio verde cupo che pende nell’intercolunnio. Intorno sono i segni della vita lieta e ricca. L’epulone stringe con la sua sinistra la mano destra della cortigiana a sinistra che, col cupido poggiato al tavolo, s’inclina verso il suono. Il piccolo moro che legge il libro della musica; i cani sparsi» (*ibid.*). Se gli appunti sulla *Strage degli innocenti* sono passati intatti nel

Si legga la descrizione *Lo sposalizio di Bacco e Ariana alla presenza di Venere (1577-1578)* del Tintoretto:

«Non ci appare essa da un orizzonte profetico nell'Allegoria dell'Autunno che il Tintoretto ci offre come una superiore immagine creata del nostro sogno di ieri?

«Seduta su la sponda, in aspetto di deità, Venezia riceve l'anello dal giovine dio pampinifero disceso nell'acqua, mentre la Bellezza si libra nell'aria a volo con un serto di stelle per coronare l'alleanza meravigliosa. (p. 257) [...] I violini, le viole, i violoncelli lo cantarono a gara; gli squilli improvvisi delle trombe eroiche lo esaltarono; infine tutto il quartetto lanciò un impeto concorde nel cielo della gioia ove più tardi doveva brillare la corona di stelle offerta ad Arianna da Afrodite d'oro. (p. 260) [...] La ripresa del Coro bacchico, celebrante la corona di stelle cinta da Afrodite al capo oblioso di Arianna, quell'alto inno di gloria seguito dal supremo clamore orgiaco del Tiaso, aveva suscitato il grido della folla addensata sul Molo, sotto i balconi aperti (p. 267).

Il «cielo della gioia» e l'accento alla corona di stelle rinviano al dipinto del Tintoretto nell'Anticollegio del Palazzo Ducale, rappresentante Arianna seduta su uno scoglio che sfiora leggermente la mano di Venere sospesa tra il mare e il cielo mentre incorona la sposa con il diadema di stelle<sup>91</sup>.

La voce descrittiva accentua la lettura mistificatrice dell'opera artistica del Veronese: la parola di Stelio esalta una visione estatica del dipinto, che rilegge per rivelare alla folla le sue verità celate nella splendida forma:

Col suo sguardo e col suo gesto egli sollevò l'anima della folla verso il capolavoro che splendeva nel cielo dell'aula una irradiazione solare.

«Io sono certo» esclamò «io sono certo che in tale aspetto ella apparve a Paolo mentre colui cercava dentro di sé l'immagine della regina trionfale. Ah io sono certo che egli ne tremò nell'intime vene e piegò i ginocchi, in atto di chi adora percosso e abbacinato dal miracolo. E quando volle dipingerla in questo firmamento per manifestare agli uomini la sua meraviglia,

---

*Fuoco*, quelli sulla *Banchetto del ricco Epulone* sono rivisti criticamente. Il passo è interamente mutuato da *La beata Riva* del Conti: «Quando il Bonifacio nella parabola del ricco Epulone, intona su una nota di fuoco la più potente armonia di colore in cui siasi mai rivelata un'anima voluttuosa e superba, noi non interrogiamo il sire biondo che ascolta i suoni assiso tra le due cortigiane magnifiche i cui volti splendono come lampade di puro elettro; ma, trapassando il simbolo materiale, ci abbandoniamo con ansia alla virtù evocatrice dei profondi accordi in cui il nostro spirito sembra oggi trovare il presentimento di non so quale sera grave di belle fatalità e d'oro autunnale su un porto quieto come un bacino d'olio odorifero ove una galera palpitante di orifiamme entrerà con uno strano silenzio come una farfalla crepuscolare nel calice venato di un gran fiore» (CONTI [1900, 63s.]).

<sup>91</sup> Le tre figure monumentali sono disposte in pose elegantemente dinamiche. La rappresentazione allegorica alluderebbe alle nozze simboliche di Venezia con il mare Adriatico, che si rinnovano ogni anno con grande fasto nel giorno dell'ascensione, ma anche alla stagione dell'autunno a cui si riferiscono la corona di pampini di Bacco e l'elemento dell'acqua dello sfondo marino.

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!

«Tutto il mistero e tutto il fascino di Venezia sono in quell'ombra palpitante e fluida, breve e pure infinita, composta di cose viventi ma inconoscibili, dotata di virtù portentose come quella degli antri favoleggianti, dove le gemme hanno uno sguardo; e dove taluno poté trovare nel tempo medesimo, in una sensazione indicibilmente ambigua, la freschezza e l'ardore. Bisogna esaltare il Veronese per questo. Raffigurando in sembianze umane la Città dominatrice, egli seppe esprimerne lo spirito essenziale: che non è – in simbolo – se non una fiamma inestinguibile a traverso un velo d'acqua. E io so di taluno che, avendo lungamente immerso la sua anima in quella zona sublime, la ritrasse accresciuta d'una nova potenza e trattò indi con mani più ardenti la sua arte e la sua vita». [...] Obbedendo al suo gesto, i volti innumerevoli si levavano verso l'Apoteosi, gli occhi sbendati guardavano con stupore il prodigio, quasi lo vedessero per la prima volta o lo vedessero in un aspetto non conosciuto prima. Il gran dorso ignudo della donna dal casco d'oro rifulgeva su la nuvola con un sì forte rilievo di vita muscolare che tentava come una carne palpabile. E da quella nudità vivace sopra tutte le cose, vincitrice del tempo che aveva oscurato sotto di lei le immagini eroiche degli assedi e delle battaglie, pareva diffondersi un incantesimo venereo che i soffii della notte autunnale alitanti per i veroni aperti rendevano più dolce, quasi l'agitassero come l'onda dell'odore accolta intorno al roseto odorifero; mentre le principesse di quell'alta corte, chine dai balaustri fra le due tortili colonne, inclinavano i volti accesi e i seni opulenti verso le loro ultime mondane sorelle (p. 235s.).

Il dipinto descritto<sup>92</sup> trae vita dalla folla che ad esso guarda, la sola a rianimare l'arte. L'uditorio intero diventa parte della composizione pittorica perché la sua anima ha incontrato quella del poeta e, nel contempo, l'essenza della forza creatrice del Veronese: è il suo sforzo, la sua mistica devozione al "fuoco" dell'arte che, nelle parole di Stelio, ha un rilievo maggiore degli stessi tratti figurativi: l'ecfrasi fornisce il pretesto per una interpretazione superomistica dell'opera d'arte come frutto dell'atto pittorico mosso da ascetiche rivelazioni che raccolgono il senso della vita e dell'arte.

---

<sup>92</sup>Alcuni spunti descrittivi si ritrovano nei *Taccuini*: «Nel *Trionfo* di Venezia il dorso della donna ignuda che è ai piedi della Regina, su la nuvola, splende. I seni delle donne e i loro volti accesi – nell'ombra – su la balaustra di marmo, tra le due enormi colonne attorte» (BIANCHETTI – FORCELLA [1976, 131]). Il *Trionfo di Venezia* fu eseguito intorno al 1583 dal Veronese e dalla sua bottega pittorica: si tratta di un grande arazzo caratterizzato da una composizione a ripiani che occupa uno scomparto del soffitto della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale: una Venezia personificata fluttua fra le nuvole nel mezzo di una costruzione architettonica turrata, affollata di persone, secondo un'ardita prospettiva dal basso che sfocia in un cielo color zaffiro.

Il “creare” dionisiaco del pittore coglie per intero l’anima più pura di Venezia, la forza evocativa della sua arte che gli infonde una forza intangibile. Veronese è preda di una “visione” che muove il suo genio, che vive eternamente nell’opera pittorica e cerca di svelarsi attraverso i simboli di un’arte perfetta loquace agli eletti.

L’opera artistica, nella sua essenza più pura, incarna l’idea di arte e vita congiunte al di là del tempo mortale, «come la Riva lungo la quale scorre il fiume della dimenticanza»<sup>93</sup>; così descrive le medaglie del Pisanello:

Chino su una medaglia del Pisanello, egli sentiva nelle tempie ardenti battere con incredibile rapidità il polso del suo pensiero.

– Vedi, Stelio, – gli disse Daniele Glàuro in disparte con quella pia reverenza che gli velava la voce quando egli parlava della sua religione – vedi come operino su te le affinità misteriose dell’Arte e come da un infallibile istinto il tuo pensiero in punto di manifestarsi sia condotto, fra tante forme, verso l’esemplare della più esatta espressione, verso l’impronta del più alto stile. Dovendo coniare la tua idea, tu t’inchini per similitudine su una medaglia del Pisanello, tu t’incontri col segno di colui che fu uno tra i più grandi stilisti apparsi nel mondo: l’anima più schiettamente ellenica di tutto il Rinascimento. Ed ecco che la tua fronte è subito segnata da una nota di luce.

Era nel puro bronzo l’effigie di un giovane dalla bella chioma ondosà, dal profilo imperiale, dal collo apollineo, sovrano tipo di eleganza e di vigore, così perfetto che l’immaginazione non poteva rappresentarselo nella vita se non immune da ogni decadenza e immutabile come l’artefice lo aveva chiuso nel cerchio di quel metallo per l’eternità. – *Dux equitum praestans Malatesta Novellus Cesenae dominus. Opus Pisani pictoris.* – E accanto v’era un’altra medaglia, di mano del medesimo creatore che recava l’effigie di una vergine dal petto esile, dal collo di cigno, dalla capellatura raccolta indietro a guisa di borsa grave, dalla fronte alta e sfuggente già promessa all’aureola della beatitudine: vaso di purità suggellato per sempre, duro, preciso e limpido come il diamante; pisside adamantina in cui era custodita un’anima consacrata come l’ostia al sacrificio. *Cicilia Virgo filia Iohannis Francisci primi Marchionis Mantuae.*

– Vedi – soggiunse il sottile esegete indicando le due rarissime impronte – vedi come il Pisanello sapesse cogliere con mano egualmente portentosa il più superbo fiore della vita e il più puro fiore della morte. Ecco l’immagine del desiderio profano e l’immagine dell’aspirazione sacra, nel medesimo bronzo, fissate entrambe nella medesima idealità dello stile. Non riconosci tu qui le analogie che congiungono a quest’arte la tua propria arte?<sup>94</sup> (pp. 229s.)

---

<sup>93</sup> La citazione contiana è tratta dalla dedica della *Beata riva* a Mariano Fortuny.

<sup>94</sup> Delle medaglie si parla anche nei *Taccuini*: «In una medaglia del Pisanello [...] Il petto scarso, il lungo collo, la capellatura raccolta in dietro la fronte sfuggente. In un’altra medaglia un giovane elegantissimo dalla bella chioma ondosà – dal profilo imperioso» (BIANCHETTI [1976, 25s.]).

La stessa “purezza” dello “stile”, testimone di un rievocato ellenismo, è tradotta verbalmente da un periodare paratattico capace di disegnare una linea descrittiva che, efficace ed incisiva, scorre senza stridori lungo il profilo bronzeo delle figure, quasi a volerne carezzare i contorni<sup>95</sup>.

La “lettura” dell’immagine diviene quantomai “ascolto” nel *Concerto* di Giorgione<sup>96</sup>, visualizzato in quella che è forse la pagina d’ecfrasi più avvincente dell’intero romanzo:

«Chi ha veduto il *Concerto*, con gli occhi sagaci, conosce un momento straordinario e irrevocabile dell’anima veneziana. Per un’armonia di colore – la cui potenza significativa è senza limiti come il mistero dei suoni – l’artefice ci racconta il primo turbamento di un’anima cupida a cui la vita appare d’improvviso in aspetto d’un retaggio opimo.

«Il monaco che siede al clavicordo e il suo compagno maggiore non somigliano quelli che Vettor Carpaccio figurò fuggenti dinanzi alla fiera ammansita da Girolamo, in San Giorgio degli Schiavoni. La loro essenza è più forte e più nobile; l’atmosfera in cui respirano è più alta e più ricca, propizia alla natività d’una grande gioia o d’una grande tristezza o d’un sogno superbo. Quali note le mani belle e sensitive tragono dai tasti su cui s’indugiano? Magiche note, certo, se valgono ad operare nel musico una trasfigurazione così violenta. Egli è nel mezzo della sua esistenza mortale, già distaccato dalla sua giovinezza, già in punto di declinare; ed ecco, ora soltanto la vita gli si rivela ornata di tutti i e beni come una foresta carica di pomi purpurei, dei quali le sue mani intente ad altre opere non conobber mai il fresco velluto. Poiché la sua sensualità è sopita, egli non cade sotto il dominio di una sola immagine tentatrice, bensì prova una confusa angoscia in cui il rammarico vince il desiderio; mentre, su la trama delle armonie egli ricerca, la visione del suo passato – quale avrebbe potuto esser e non fu – si compone come un tessuto di chimere. Indovina l’intima tempesta il compagno che già è su la soglia della vecchiezza calmo; e dolce e grave tocca la spalla dell’appassionato con un gesto pacificatore. Ma è pur quivi, emerso fuor della calda ombra come la espressione stessa del desiderio, il giovinetto dal cappello piumato e dalla chioma intonsa: l’ardente fiore d’adolescenza, che Giorgione sembra aver creato sotto un riflesso di quello stupendo mito ellenico donde sorse la forma ideale dell’Ermafrodito. Egli è quivi presente ma estraneo, separato dagli altri, come colui che non ha cura se non del suo bene, la musica esalta il suo sogno invisibile e sembra moltiplicare infinitamente la sua potenza di gioire. Egli sa d’esser padrone di quella vita che sfugge ad ambo gli altri, e le armonie ricercate dal sonatore non gli sembrano se non il preludio della sua propria festa. Il suo sguardo è obliquo e intenso, rivolto ad una parte come per sedurre

---

<sup>95</sup> Ancora una volta ad incidere influentemente è il *Giorgione* di Conti: «L’apoteosi d’una vergine nel rovescio di una sua medaglia mantovana, sembra un puro sogno dell’arte greca. La unità e la universalità dello stile fonde le arti di tutti i tempi in un ideale comune. [...] I suoi rovesci di medaglie sono solo paragonabili ai rilievi mirabili della scultura greca. Il suo ritratto di Cecilia Gonzaga [...] è un’opera di tale perfezione di stile che, nel contemplarla, l’anima si quietava e sogna come all’udire una musica meravigliosa [...] In Pisanello come in quasi tutti i grandi quattrocentisti sino a Giovanni Bellini e a Giorgione, lo stile è l’arte stessa» (CONTI [1894, 21]).

<sup>96</sup> La tela, tradizionalmente attribuita Giorgione, a partire dalla fine dell’Ottocento è stata assegnata dai critici a Tiziano, che probabilmente la realizzò nel 1507-1508.

non so qual cosa che lo seduca; La sua bocca chiusa è come una bocca che porti la pesantezza d'un bacio non dato ancora; la sua fronte è spaziosa così che non l'ingomberebbe la più folta delle corone; ma, se io penso alle sue mani nascoste, le immagino nell'atto di frangere le foglie del lauro per profumarsene le dita» (pp. 246-8).

Gli elementi descrittivi indagano la profondità psicologica dei tre personaggi in maniera esaltante; gli sguardi sono rivelatori del mistero che li avvolge, la gestualità accondiscende armoniosamente alla valenza narrativa e fantastica che Stelio attribuisce loro; il processo associativo ed analogico è affinato dall'assenza del particolare pittorico sostituito dal gesto e dalla voce capaci di dare forma e sostanza al dipinto: una vera e propria trasfigurazione, al pari di quella che il monaco subisce per effetto delle note che lui stesso ha tratto dal clavicordo. La parola di Stelio è provvista della stessa potenza suscitatrice della musica; il dipinto dannunziano "racconta" la storia di tre destini che si incrociano magicamente in una armonia di suoni e di colori<sup>97</sup>.

La descrizione della più celebre stampa di Dürer, *Melancholia I* (1514), evoca l'immagine conclusiva del romanzo dannunziano:

– Guarda – ella disse al suo amico, additandogli un'antica stampa. – La conosci bene.

La conoscevano bene entrambi; ma si chinarono insieme a riguardarla, e pareva nuova come una musica che a chi l'interroghi risponde sempre una cosa diversa. Era di mano di Alberto Duro.

Il grande Angelo terrestre dalle mani d'aquila, lo Spirito senza sonno, coronato di pazienza, stava seduto su la pietra nuda, con il cubito poggiato al ginocchio, con la gota sorretta dal pugno, tenendo su l'altra coscia un libro e le seste nell'altra mano. Ai suoi piedi giaceva, raccolto in giro come un serpente, il levriere fedele, il cane che primo nell'alba dei tempi cacciò in compagnia dell'uomo. Al suo fianco, quasi appollaiato sul taglio di una macina come un uccello, dormiva il fanciullo già triste tenendo lo stilo e la tavoletta in cui doveva scrivere la prima parola della sua scienza. E intorno erano sparsi gli strumenti delle opere umane; e sul capo vigile, presso l'apice di un'ala, scorreva nella duplice ampolla la sabbia silenziosa del Tempo; e scorgevasi in fondo il Mare con i suoi golfi con i suoi porti con i suoi fari calmo e indomabile, su cui, tramontando il Sole nella gloria dell'arcobaleno, volava il pipistrello vespertino recando inscritta nelle sue membrane la parola rivelatrice. E quei porti e quei fari e quelle città, li aveva costrutti lo Spirito senza sonno, coronato di pazienza. Egli aveva tagliato la

---

<sup>97</sup> In realtà il soggetto del dipinto, più volte frequentato anche dallo stesso Giorgione cui si attribuisce la tela, permette al pittore di giocare sulle suggestioni simboliche e fare colti rimandi alla cultura e alle teorie musicali degli umanisti veneziani, in un'epoca in cui era considerata imprescindibile una buona educazione musicale. Il gesto con cui il chierico interrompe il concerto avrebbe in realtà un preciso significato simbolico in ossequio alla cultura neoplatonica di cui sono imbevuti i primi decenni del XVI sec.: nel tempo circolare, perfetto, dell'armonia musicale interferisce il temporale, da dedicare alla devozione istituzionalizzata.

pietra per le torri, abbattuto il pino per i navigli, temprato il ferro per ogni lotta. Egli stesso aveva imposto al Tempo il congegno che lo misura. Assiso, non per riposarsi ma per meditare un altro lavoro, egli fissava la Vita con i suoi occhi forti ove splendeva l'anima libera. Da tutte le forme intorno a lui saliva il silenzio, tranne da una. Sola s'udiva la voce del fuoco ruggente, nel fornello, sotto il crogiuolo ove dalla materia sublimata doveva generarsi qualche virtù nuova per vincere un male o per conoscere una legge. E il grande Angelo terrestre dalle ali d'aquila, al cui fianco fasciato d'acciaio pendevano le chiavi che aprono e chiudono, così rispondeva a coloro che l'interrogavano: «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 sua 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 veggo talune perire mentre io ancora duro; ne veggo altre che sembrano dover durare eternamente belle e immuni da ogni miseria, non più mie sebbene nate dai miei mali più profondi. Veggo 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. 513-5).

La simbologia dell'incisione del Dürer e le valenze degli elementi iconografici "trasfigurati" dalla lettura poetica di d'Annunzio sono finemente analizzati dal saggio che la Ritter Santini dedica a questa pagina descrittiva<sup>98</sup>. Per la studiosa l'immagine dureriana del *Fuoco* apre un campo semantico-metaforico che si nutre proprio delle soggettività di Stelio e Foscarina, intenti a guardare la stampa nella coscienza della fine di un amore e di una imminente separazione definitiva; l'atmosfera dell'incisione segna l'avvio di una sottile identificazione di Stelio con l'immagine creata da quel pittore in cui lo stesso d'Annunzio riconosceva la dote rara di saper rappresentare in tutta la loro singolarità le forme della vita. Il poeta legge gli emblemi incisi da Dürer come segni iconici di segrete identificazioni, una simbologia trasposta sul piano di ambivalenti categorie psichiche: la stampa, nel suo insieme, apre una sfera semantica in cui si condensano allegoricamente le immagini che percorrono il romanzo nel segno di una iniziatica lettura della realtà, della superomistica visione dell'arte e della forza creatrice dell'uomo; gli elementi iconici sono metafore capaci di racchiudere i tratti di quel fraseggio che, in chiave simbolica, delineava i personaggi del romanzo e le atmosfere intrise di ermetiche suggestioni mistificatrici. Il cane

---

<sup>98</sup> RITTER SANTINI (1986, 251-82).

dell'incisione dureriana che, nelle diverse interpretazione iconografiche è stato riconosciuto come il simbolo di una divinità legata al regno sotterraneo, per d'Annunzio si tramuta in attributo di un vivere maschile e della sua natura di cacciatore apparendo come animale simbolico nel suo legame di fedeltà ad un padrone che aveva imparato a servirsi delle sue virtù. Su pochi aspetti iconografici le opinioni sono state così concordi come sul personaggio che domina la composizione: per la critica esso appare un'allegorica figura femminile. L'Angelo non usa le ali piegate sul dorso poiché siede inattivo e le stesse ali rappresenterebbero le aspirazioni del genio per divenire, ripiegate, causa della malinconia e dell'immobilità spirituale; per d'Annunzio le ali d'aquila, forti e possenti, rappresentano la tensione e la veglia, ricerca di nuove immagini visibili solo agli occhi di chi è senza sonno: lo spirito insonne, del resto, caratterizza l'instancabilità dell'artista nell'etica dannunziana. La figura è immersa in una atmosfera magico-esoterica designata dalla presenza di oggetti dalle molteplici e misteriose possibilità di lettura allegorica e di svariate ipotesi combinatorie. D'Annunzio pare svuotare questi elementi del loro carico di ambiguità interpretativa leggendoli come "strumenti delle opere umane" e non tratteggiando, quindi, la profondità simbolica che ogni oggetto acquisterebbe dal suo rapporto con gli altri elementi iconografici; nessuno degli oggetti, della pagina dannunziana, sembra riferirsi a significati esoterici ma essi dimostrano soltanto l'inimitabile grandezza dell'Angelo rappresentato e divengono prove della sua volontà creatrice. Dietro il grande poliedro, Dürer ha inciso un piccolo crogiolo d'alchimista, oggetto di significato ambiguo che dà origine a diversi sistemi di interpretazione iconologia. Ebbene, d'Annunzio si serve di questo elemento iconografico per evocare visivamente l'ultima delle similitudini che domina tutta l'opera: il "fuoco" alchemico capace di operare la trasmutazione della materia in opera sublime; il crogiolo discopre le parole ermetiche dell'Angelo dalle ali d'aquila traducendo «i simboli e le fasi del misterioso processo alchemico che il romanzo segretamente vuol ripetere, in cui la sublimazione della scrittura doveva passare nel primo grado, quello della nera malinconia, attraverso gli stadi della morte e del disfacimento»<sup>99</sup>. La malinconia è intesa, quindi, come prima fase del processo alchemico, figurata come lo stato di morte della materia e come prima fase della trasmutazione.

### **c) Immagini dipinte: visioni "pittoriche" nella prosa descrittiva**

In un articolo apparso sul «Fanfulla della Domenica» l'11 Febbraio 1883, d'Annunzio, attento allo stato della pittura paesistica italiana contemporanea, scriveva: «Anche certe tele benissimo dipinte e proprio con forti qualità di disegno e di colore, restano come inanimate perché mancano di quel che si chiama l'*ambiente*. Non vi alita per entro l'aria, il senso dell'ora e del luogo non vi

---

<sup>99</sup> RITTER SANTINI (1986, 275).

imprime un carattere, non vi è quella viva freschezza che rivela una visione immediata ed una ispirazione. No; sono fogliami squisitamente eseguiti, ed erbe, e cieli, ed acque. Ma la pittura di paese non deve arrestarsi qui, non deve essere fotografia; nel paese oltre l'aspetto delle cose io cerco altro, cerco un significato, cerco uno spiracolo di vita, l'espressione di quel che un poeta audacemente ha chiamato *i pensieri della natura*<sup>100</sup>. In un altro articolo dello stesso anno, lodando i dipinti dell'artista napoletano Edoardo Dalbono, il giovane d'Annunzio porrà ancora l'accento sulla carica emozionale di un paesaggio reso attraverso un uso vibrante ed "emotivo" del colore<sup>101</sup>. D'Annunzio dimostra di apprezzare una pittura paesistica non ferma al tratto pittorico descrittivo, sebbene di ammirevole perfezione formale; egli cerca tra i colori quel dato poetico che solo l'espressione di un paesaggio intimamente sentito e raccontato può esprimere, un paesaggio vissuto emotivamente prima ancora di essere rappresentato<sup>102</sup>. Confrontando le prime esperienze poetiche dannunziane con la pittura di Michetti è emerso un descrittivismo verbale che evolve dalla decisa connotazione del dato pittorico, tendenza naturalistica di ascendenza michettiana, verso una maggiore incidenza del potere metaforico dell'immagine; la descrizione che, per d'Annunzio, operi una "trascrizione" del reale in sterili immagini ipotipotiche, appare insufficiente nella propria valenza comunicativa. Egli cerca un dato reale che la prosa audace tramuti in immagine pittorica dalle forti tinte evocative: come la pittura paesistica deve trascendere l'interpretazione fedele del paesaggio, così la parola deve superare i limiti imposti dal mero intento naturalistico per recuperare la primigenia forza delle cose nel loro incidere sulla sensibilità del poeta.

Tutto il *Fuoco* appare pervaso dall'immagine di una Venezia resa attraverso l'uso "pittorico" della parola. Gli scorci di vedute paesistiche sullo sfondo maestoso degli edifici architettonici, il turbinio di luci e di ombre riflesse nella trasparenza delle acque lagunari, tutto è reso con un linguaggio carico di accenti figurativi di carattere coloristico, ad imitazione di quel luminismo

---

<sup>100</sup> ANDREOLI (1996, I, 109s.).

<sup>101</sup> Scriverà nel suo articolo *Edoardo Dalbono*, pubblicato nel 1883: «le tele del Dalbono raggiano come una luminosità gioconda d'acqua e di cieli, vibrano come uno squillo di canti e di risa, alitano come una viva freschezza di gioventù. Sono li idilli del mare, li idilli delle nuvole, una poesia, la gran poesia fulgente del Golfo amata e sentita e sognata da un poeta. Tutti li canti e li inganni del colore, tutte le grazie della linea vi sorridono; le più sfuggenti trasparenze dell'acqua, le più gentili virginità del cielo, le istantaneità di luce più strane, li opazzamenti più mobili, le armonie di toni più sonore vi tentano. Voi state lì dinanzi e vi par di sognare; provate quasi quel non so che di pauroso che dà il fascino sirenico» (ANDREOLI [1996, I, 124]). Il commento critico dannunziano pone l'accento sulla pittura sfaldata e sempre fortemente poeticizzata del Dalbono e ne coglie la capacità di trasfigurare in una dimensione quasi astratta l'immagine di Napoli e delle sue marine (cf. CASTELNUOVO [1981, II, 511]).

<sup>102</sup> La natura "intimista" della pittura di veduta più autentica è già sottolineata da Baudelaire il cui operare critico e poetico è più volte marcato da d'Annunzio per il carattere di modernità; il poeta francese, nei suoi saggi di critica d'arte, addurrà: «Gli artisti che intendano esprimere la natura, sciolta dai sentimenti che essa ispira, si assoggettano a un'operazione bizzarra che consiste nell'uccidere in sé l'uomo pensante e senziente, e purtroppo è da credere che per i più l'operazione non ha nulla di bizzarro né di doloroso. Tale è la scuola che, oggi, come in passato, ha preso il sopravvento. [...] Allievi di maestri diversi, tutti dipingono con grande maestria, e quasi tutti dimenticano che uno squarcio di natura non ha altro valore se non il sentimento diretto che vi sa calare l'artista». La resa pittorica del paesaggio deve avere una «grazia ed una freschezza che affascina al primo sguardo, comunicando immediatamente all'animo dello spettatore il sentimento originale di cui sono pervasi» (cf. RAIMONDI [1992, 258]).

veneto che tanto colpiva le fantasie ascetiche di Stelio; lo stesso d'Annunzio scriverà: «A me l'idea di Venezia, assai più che nell'aspetto esterno della città d'acqua e di pietra, si manifesta nelle visioni dei pittori veneziani. Sono essi che, concentrando nelle loro tele tutte le note essenziali del meraviglioso spettacolo d'oro e di fuoco, di pietra e d'acqua, raccontano in quale atmosfera mitica viva la città unica, simile ad una Atlantide favolosa, sono essi i veri rivelatori dell'idea di Venezia»<sup>103</sup>. Al di là delle allusioni metaforiche di cui è intrisa questa confessione, è bene tener presente la natura “vedutista” della pittura del Cinquecento veneziano tanto cara al poeta e che tanto incide nella prosa del *Fuoco*: nei dipinti di Carpaccio o di Gentile Bellini gli sfondi dai vasti e articolati impianti scenografici su cui si raccontano particolari eventi sono spesso fedeli riproduzioni di scorci cittadini figurati con l'intento di rendere riconoscibile un determinato luogo della città<sup>104</sup>. A d'Annunzio non sfuggono certo questi particolari: «Un *Carpaccio*, un episodio dell'Istoria di Sant'Orsola, delizioso, saporoso. Il fondo è mirabile. L'acqua del mare è trasparente. Una grande galera è ancorata, attende per salpare, involta di tutta la poesia dei viaggi lontani e favolosi»<sup>105</sup>.

Torniamo alla Venezia del *Fuoco*<sup>106</sup>:

Dalla riva, da San Giorgio, dalla Giudecca, con un crepitio continuo, fasci ignei di steli convergevano all'alto e vi si chiudevano in rose, in gigli, in palme, in paradisiaci fiori, formando un giardino aereo che struggevasi e rinnovellatasi di continuo con fioriture sempre più ricche e strane. Era come una vicenda rapida di primavere e di autunni superni. Una immensa pioggia favillante di petali e di frondi cadeva dalle dissoluzioni celesti e avvolgeva tutte le cose nel suo tremolio d'oro. Scorgevasi lungi, verso la laguna, per entro gli squarci che s'aprivano in quel folto, avanzarsi una flotta pavesata: una torma di galere somiglianti forse a quelle che navigano nel sogno del lussurioso dormente il suo ultimo sonno in un letto pregno di profumi mortali. [...] Gli indescrivibili colori delle vampe, ond'esse apparivano pavesate, evocavano i profumi e le spezie. Azzurre, verdi, glauche, crocee, violacee, di mescolanze indistinte, le vampe sembravano sprigionarsi da un incendio interiore e colorarsi di sconosciute sublimazioni. [...] Or così, nell'acqua cosparsa delle materie fuse che gemevano per le carene, la flotta magnifica e perduta s'avanza verso il bacino lentamente, quasi fossero ebbri sogni i suoi piloti e la conducessero a consumarsi, in cospetto del Leone stilite, come una gigantesca pira votiva da cui dovesse l'anima di Venezia restar profumata e stupefatta per l'eternità (p. 271).

---

<sup>103</sup> CONTI (1900, 63).

<sup>104</sup> Si pensi, ad esempio, alla *Processione a San Marco* di Bellini e soprattutto alle due raffigurazioni dei *Miracoli della reliquia di Santa Croce* ad opera di Gentile e Carpaccio. Questi dipinti presentano vivaci scorci della città lagunare, considerati interessanti antecedenti della successiva tradizione vedutista.

<sup>105</sup> BIANCHETTI (1976, 66).

<sup>106</sup> Cf. DI PINO (1961).

E ancora nell'*incipit* del romanzo:

Come il latte azzurrino dell'opale è pieno di fuochi nascosti, così l'acqua pallida eguale del gran bacino conteneva uno splendore dissimulato che rivelavano gli urti del remo. Di là dalla selva rigida dei vascelli fermi sull'ancore San Giorgio Maggiore appariva in forma di una vasta galea rosa con la prora rivolta alla Fortuna che l'attraeva dall'alto della sua sfera d'oro. Aprivasi tra mezzo il canale della giudecca come una placida foce dove i navigli carichi discesi per le vie dei fiumi parevano recare con i cumuli dei tronchi recisi e fenduti lo spirito dei boschi inclinati su le lontane acque correnti. E dal molo, ove sul duplice prodigio dei portici aperti all'aura popolare sorgeva la bianca e rossa muraglia chiusa a stringere la somma delle volontà dominatrici, la Riva distendeva il suo dolce arco verso i Giardini ombrévoli, verso le Isole fertili, come per condurre al riposo delle forme naturali il pensiero incitato dagli ardui simboli dell'arte. E, quasi a favorire l'evocazione dell'Autunno, passava una fila di barche ricolme di frutti simili a grandi canestri natanti, spandendo l'odore degli orti insulari su l'acque ove specchiatasi il fogliame perpetuo delle cuspidi e dei capitelli (p. 201).

Nel clima prezioso ed estetizzante della figurazione della città si attua quella visione sinestetica che supplisce alle inevitabili carenze di una trascrizione pittorica realizzando la dimensione olfattiva, ambito di suggestione di cui la figurazione pittorica sarebbe inevitabilmente esclusa<sup>107</sup>. L'immagine si materializza in una concretezza visiva calda e ammaliante, sommessamente allusiva a componenti naturalistiche sapientemente legate a sfumati toni dai reiterati contorni coloristici.

Il rematore li traghettava alla torre dell'orologio. La piazza era inondata, simile a un lago in una chiostra di portici, rispecchiando il cielo che si discopriva dietro la fuga delle nuvole colorato dal crepuscolo verdegiallo. Più viva, la Basilica d'oro, quasi che si ravvivasse al contatto dell'acqua come una foresta inaridita, splendeva d'ali e d'aureole nell'estremo lume; e le croci delle sue mitre si scorgevano in fondo allo specchio cupo, come le sommità d'un'altra basilica sommersa (p. 353).

Il dato luministico accentua il gioco di riflessi della luce che pare circonferire le forme architettoniche in un'aura soffusa di colori crepuscolari dalla resa pittorica efficacissima. Già i *Taccuini*, del resto, testimoniano come la città lagunare appaia spesso quasi cristallizzata in un soggetto pittorico di veduta tardo-settecentesca: «Venezia, dietro, appare in un vapore violetto. Il cielo diventa tutto bianco: un grande splendore bianco diffuso – su la grande acqua limitata dalle

---

<sup>107</sup> Cf. SEGRE (1979, 131ss.).

terre basse, dalle linee orizzontali verdi»<sup>108</sup>. Nasce spontaneo il confronto con le grandi tele del vedutismo veneto, laddove la Venezia del *Fuoco* rappresenti lo sfondo scorciato di una città dai chiari accenti estetizzanti o decadenti. Lo sfarzo esuberante di una Venezia ricca e preziosa, del resto, e il volto di una città in lento declino, animano molte tele veneziane di impianto vedutista. È da premettere che la conoscenza delle opere dei grandi vedutisti veneti del XVII e del XVIII secolo pare non abbia inciso in maniera consapevole sulla sensibilità artistica del poeta a giudicare dagli scritti giornalistici di carattere critico che non accennano alla pittura di veduta veneta, così come agli appunti sui *Taccuini* che non riportano particolari commenti alle opere dei più grandi interpreti di questo genere di pittura<sup>109</sup>. Nondimeno, leggendo le descrizioni dannunziane che investono Venezia e i vari scorci lagunari, le immagini evocate ricordano, prima ancora che l'esperienze multiformi del Canaletto e le vedute di impianto rigidamente prospettico, le atmosfere pittoriche di un filone vedutistico incentrato sugli accenti poetici del tratto coloristico<sup>110</sup>.

Si è voluto attribuire ai passi riportati il carattere emblematico del descrittivismo paesistico che investe tutta la vasta serie di cenni descrittivi dai forti accenti figurativi di cui è costellato l'intero romanzo e che sarebbe fuorviante estrapolare dalla fitta trama di corrispondenze tematiche ed evocative che li salda sapientemente: la pagina dannunziana resta, infatti, una composizione in grado sfumare i confini tra l'elemento prettamente descrittivo ed il dato diegetico che muove il seppur tenue filo narrativo degli eventi, incarnando in tal modo una forma "concertata" di parole ed immagini dal carattere unitario e dall'alto profilo poetico, maggiormente espresso dagli echi coloristici e musicali che si creano tra i due amanti e il paesaggio veneziano nella sua veste autunnale.

Abbiamo accennato alla controversa posizione della critica laddove si voglia definire d'Annunzio come esponente del gusto *Liberty* in ambito letterario. Ci limiteremo ad esaminare alcuni aspetti della prosa del *Fuoco* in cui la verbosità eccentrica accentua il preziosismo delle

---

<sup>108</sup> Cf. BIANCHETTI – FORCELLA (1976, 122).

<sup>109</sup> Gli espliciti riferimenti alle opere dei maggiori vedutismi veneti si limitano ad uno stringato commento ai «Canaletto meravigliosi» (BIANCHETTI – FORCELLA [1976, 340]); è importante sottolineare, tuttavia, che il luminismo di ascendenza canaletiana caratterizzante la pittura di veduta resta un parametro rilevante nella percezione quanto nella resa coloristica degli scorci paesaggistici: «Da una finestra del museo si vede il Meno: la riva ingombra di legnami, lunghe barche e zattere – l'acqua limpida, calma, tremula – le case vi si rispecchiano giallastre – e gli alberi del *quai* – Passano carretti tirati da cavalli bianchi. Il cielo è fumido – pallido – Il sole d'ottobre quasi *lunare* Il museo è deserto – un *asilo* remoto. Le case hanno il colore – sotto quel sole fievole – delle case del Canaletto – Si addolciscono come su la laguna –» (BIANCHETTI [1976, 139s.]).

<sup>110</sup> Si pensi, ad esempio, alla pittura di Bellotto che infonde una particolare qualificazione "metafisica" alla luce volta a rivelare una nuova e trasfigurata realtà poetica nel nome di una nostalgica malinconia, spesso una penetrazione quasi allucinata della realtà tradotta in un freddo colorismo (cf. PALLUCCHINI (1996, II, 493ss.)), La visione contemplativa e sognante della laguna accosta ancora il descrittivismo dannunziano al tratto pittorico eminente delle tele del Guardi ed al sentimento lirico ed elegiaco con cui è reso il fascino della laguna: la pittura, mai ferma al dato topografico, è fortemente ancorata al gusto "atmosferico" dell'impianto vedutistico; ciò conferisce alla Venezia guardiana una dimensione di struggente malinconia, una resa coloristica quasi precorritrice del *plein-air* moderno (cf. MORASSI [1984, II, 208ss.]).

raffigurazioni quanto l'eufonia del linguaggio descrittivo; il confronto con l'imperante sensibilità *nouveau* conduce inevitabilmente su alcune direttrici comuni.

Il muranese, reggendo lo stelo del calice tra l'indice e il pollice, sorrideva dinanzi alla donna rischiarato dalla calda lode. Il suo aspetto di acume e di sagacia richiamava al pensiero la volpicina d'oro che corre su la coda del gallo nello stemma di Murano. Le palpebre arrossite dai riflessi violenti battevano sul suo sguardo rivolto all'opera fragile che ancora gli brillava nella mano prima di dipartirsi; e nelle sue dita quasi carezzevoli e in tutta la sua attitudine si rivelava la facoltà ereditaria di sentire la difficile bellezza delle linee semplici e delle tenuissime colorazioni. Come uno di quei miracolosi fiori che spuntano dagli arbusti magri e torti, così era il calice retto dall'uomo curvo che lo aveva creato.

Bellissimo, veramente, e come le cose naturali misterioso, recante nella sua concavità la vita del soffio umano, nella sua trasparenza emulo delle acque e dei cieli, simile nel suo orlo violetto alle meduse che vagano su i mari, semplice, puro, senza altro ornamento che quell'orlo marino senz'altre membra che il suo piede il suo stelo il e il suo labbro; e perché fosse tanto bello, nessuno avrebbe potuto dire né con una parola né con mille. E il suo pregio era nullo o incalcolabile, secondo la qualità dell'occhio che lo rimirava (pp. 438s.).

Le parole operano un minuzioso intervento di cesellatura, conducendo la descrizione verso un vortice tortuoso e raffinato di curve ad imitazione dei serpeggianti riflessi di luce. Il calice di vetro, impreziosito da tanta voracità descrittiva, appare un oggetto dalla bellezza inesprimibile: emblema del gusto modernista, simbolo di raffinatezza artigiana, l'opera di vetro raccoglie in sé le suggestioni delle preziose decorazioni e le affinità con i «miracolosi fiori», un accento “floreale” che non può non definire la raffinatezza delle curve e delle forme che paiono soggette a continue mutazioni metamorfiche. Il soggetto della deliziosa descrizione quanto i modi descrittivi appaiono dunque come un desiderato richiamo alla linea *Liberty*. Non mancano, del resto, altri referenti artistici che esprimono il gusto *modernista* del fragile e prezioso:

– Perdita – disse il poeta che sentiva correre per tutto il suo essere una specie di felicità intellettuale vedendo propagarsi dovunque le sue animazioni – non vi sembra che noi seguiamo il corteo dell'Estate defunta? Ella giace nella barca funebre, vestita d'oro come una dogaressa [...] e il corteo la conduce verso l'isola di Murano dove un maestro del fuoco la chiuderà in un involucri di vetro opalino affinché, sommersa nella laguna, ella possa almeno guardare a traverso le sue palpebre diafane i molli giochi delle alghe e illudersi di aver tuttavia intorno al corpo l'ondulazione continua della sa capellatura voluttuosa aspettando l'ora di risorgere (p. 201).

E ancora, nell'*Impero del silenzio*:

– Vi ricordate di quella vostra bella immaginazione su l'Estate defunta? L'Estate giaceva nella barca funebre, vestita d'oro come una dogaressa; e il corte la conduceva all'isola di Murano dove un maestro del fuoco doveva chiuderla in un involucro di vetro opalino affinché, sommersa nella laguna, essa potesse almeno guardare le ondulazioni delle alghe... (p. 441).

L'immagine, peraltro, costituisce un *leitmotiv* che ricorrerà più volte nel romanzo con la propria valenza metaforica dai chiari toni decadenti. La stessa ambiguità di un duplice simbolismo, l'uno di carattere formale, l'altro contenutistico, caratterizza l'estetica stessa dell'"Arte nuova" che ha in comune col simbolismo la fiducia nell'immagine e nel segno, e col decadentismo la capacità di cogliere la bellezza delle cose che languono o stanno per dissolversi<sup>111</sup>. La descrizione del calice muranese, nella sua preziosità e minuzia dei dettagli resi con una sintassi tortuosa e avvolgente, "contamina" altri tratti descrittivi del romanzo:

La Foscarina aveva voluto portare seco il dono, senza involupparlo, come si porta un fiore.

– Mi leverò il guanto.

Ella posò il calice su la sponda del pozzo che era in mezzo al sagrato. La ruggine della carrucola, la faccia frusta della basilica con i suoi vestigi bizantini, il rosso mattone del campanile, l'oro dei pagliai di là dal muro e il bronzo degli altri lauri, e i visi delle donne che infilavano le conterie su i limitari, e le erbe, e le nuvole, e tutte le apparenze d'intorno variarono la sensibilità del vetro luminoso. Nel suo color si fusero tutti i colori. Ed esso parve vivente d'una vita molteplice nella sua esiguità, come l'iride animale ove si specchia l'Universo (p. 439).

Tutto diviene soggetto dalla medesima raffinatezza, che si esprime nei gesti della donna, nell'atmosfera aggraziata in cui si muovono i riflessi di luce che avvolgono i tratti paesistici e ritornano al calice quale fonte di incredibili riverberi. Foscarina, presente nella scena in forme pressoché allusive, diviene una figura impreziosita dalle morbide linee descrittive: l'immagine evocata, che pare generata dal vetro opalino, tratteggia i contorni di una figurazione *Liberty* che congiunge sapientemente componenti naturali ad una bellezza muliebre ritratta con elegante artificiosità<sup>112</sup>. Persino la mano diviene un fiore da osservare con estasiato stupore, per cogliere la bellezza delicata di ciò che è appena velato dalle forme:

---

<sup>111</sup> MARABINI MOEVS (1976).

<sup>112</sup> MASSOBRIO – PORTOGHESI (1983).

Mirava attonito nel dorso di quella mano nuda le delicate vene violacee, palesi come se la pelle non le ricoprìsse, e le unghie esigue che brillavano intorno allo stelo del calice (p. 449).

I maestri vetrai muranesi al lavoro sono descritti con una minuzia e un vertiginoso senso di movimento:

Ferveva il lavoro intorno alla fornace. In cima ai ferri da soffio il vetro fuso si gonfiava, serpeggiava, diventava argentino come una nuvoletta, splendeva come la luna, scoppiava, si divideva in mille frammenti sottilissimi, crepitanti, rutilanti, più esigui dei fili che si vedono al mattino nelle foreste tra ramo e ramo. Gli artefici foggiano le coppe armoniose, ciascuno obbedendo nell'operare a un ritmo suo proprio generato dalla qualità della materia e dalla consuetudine delle movenze atte a dominarla. I garzoni ponevano una piccola pera di pasta ardente nei punti indicati dai maestri; e la pera si allungava, si torceva, si mutava in un'ansa, in un labbro, in un becco, in uno stelo, in una base. Disperdevasi a poco a poco il rossore sotto gli ordigni; e il calice nascente era esposto di nuovo alla fiamma, infisso nell'asta; poi n'era tratto docile, duttile, sensibile ai più tenui tocchi che l'ornavano, che l'affinavano, che lo rendevano conforme al modello trasmesso dagli avi o all'invenzione libera del novo creatore. Straordinariamente abili e leggeri erano i gesti umani attorno a quelle eleganti creature del fuoco, dell'alito e del ferro, come i gesti d'una danza silenziosa. La figura della Tanagra apparve all'animatore nell'ondulazione perpetua della fiamma, come una salamandra. [...] Poi le belle creature esigue abbandonavano il padre, si distaccavano da lui per sempre; si raffreddavano, diventavano gelide gemme, vivevano della lor vita nuova nel mondo, si assoggettavano agli uomini voluttuosi, andavano incontro ai perigli, seguivano le variazioni della luce, ricevevano il fiore succiso o la bevanda inebriante (pp. 433-5)<sup>113</sup>.

Si noti ancora la descrizione del maestro vetraio nel romanzo:

Pareva uscito da una tavola di Bartolomeo Vivarini, fratello d'uno di quei fedeli che stanno in ginocchio sotto il manto della vergine in Santa Maria Formosa<sup>114</sup>: curvo, scarno, asciutto, come

---

<sup>113</sup> La descrizione ricalca gli appunti dei *Taccuini*: «Gli artefici sono intorno. Essi hanno il vetro, che lavorano, in cima a un'asta di ferro; e lo foggiano, così rosso e cupo com'è, con certe pinzette di ferro; gli danno il garbo, la linea perfetta, la forma pura, con una delicatezza e una esattezza di gesti meravigliosi. [...] Il vetro rosso è come una pera; s'allunga, si torce, diventa un'ansa, un becco, uno stelo, una base. A poco a poco il rossore si disperde, mentre l'artefice lo lavora. E questi espone di nuovo alla fiamma il vaso nascente che è infisso sulla punta del ferro. Lo ritrae e lo lavora, lo adorna, lo affina [...] È uno spettacolo inebriante l'assistere alla natività della coppa preziosa, che l'artefice tiene in cima al suo ferro e plasma con le punte delle sue pinzette. Il vetro è meravigliosamente obbediente, docile, duttile. Un leggerissimo tocco, una piccola pressione basta a torcerlo, a modellarlo»; e ancora: «Poi le belle creature esigue abbandonano il padre fuoco, si staccano da lui; si raffreddano, diventano gelide gemme, vivono della loro vita nuova, rievocano la bevanda inebriante o il fiore succiso» (BIANCHETTI – FORCELLA [1976, 205s.]).

<sup>114</sup> Il riferimento è al celebre trittico *Madonna della misericordia* della Cappella della Concezione. Il referente iconografico è perlopiù un acuto richiamo al plasticismo tipicamente vivariano: i corpi sono assottigliati come in un bassorilievo, la figura diviene aspra, torturata da pieghe sinuose, caratterizzata da profondi rilievi e nervature; una curva che solca, che segna nei corpi le tracce di un «nervoso stacciato» (cf. LUCCO [1989, 439]).

affinato dal fuoco, fragile come se la sua pelle coprisse un'ossatura di vetro, con cernecchi grigi e radi, con un naso affilato e rigido, con un mento aguzzo, con due labbra sottilissime da' cui angoli si partivano le rughe dell'arguzia e dell'attenzione, con due mani pieghevoli mobili prudenti, arrossate da cicatrici di bruciature, forme espressive di destrezza e di esattezza, use ai gesti conduttori delle belle linee della materia sensibile, veri strumenti dell'arte delicata, resi perfetti nell'erede dall'esercizio ininterrotto di tante generazioni laboriose (p. 436).

Ancora una volta le modalità descrittive ricalcano una cura icastica resa attraverso una sinuosità sintattica che traduce l'immagine curvilinea dai continui richiami simbolici e figurativi: la pelle ricopre una «ossatura di vetro», le mani, tradotte dalla veloce progressione asindetica «pieghevoli mobili prudenti», ricordano una gestualità di gusto preraffaellita rivestita di una eleganza formale *nouveau*; tutto è reso con la chiarezza timbrica di una prosa articolata e sontuosa.

Pierandrea De Lorenzo

Università del Salento

Dipartimento di Filologia, Linguistica e Letteratura

Piazza Arco di Trionfo, 1

I – 73100 Lecce

[pierandrea.delorenzo@gmail.com](mailto:pierandrea.delorenzo@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici

Anceschi, L. (1986) Rileggere d'annunzio. In supplemento a *Alfabeta* VIII. 80. VI.

Andreoli, A. (a cura di) (1996) *Gabriele d'Annunzio. Tutte le opere: Scritti giornalistici*. Milano. Mondadori.

Andreoli, A. (a cura di) (1998) *Gabriele d'Annunzio Tutte le opere: Prose di romanzi*. Milano. Mondadori.

Andreoli, A. (2000) Per una ridefinizione dell'estetismo di D'Annunzio. In *Paragone*. 17-18-19. 38-65.

Andreoli, A., Lorenzini, N. (a cura di) (1968) *Gabriele d'Annunzio. Tutte le opere: Versi d'amore e di gloria*. Milano. Mondadori.

Barberi Squarotti, G. (1996) Gabriele D'Annunzio. In Id. (a cura di), *Il secondo Ottocento e il Novecento*. Torino. UTET. 531-625.

Barilli, R. (1982) D'Annunzio e il simbolismo nelle arti visive. In *Quaderni del Vittoriale*. 34-35. 261-70.

Belli, G. (2001) *Boldini, De Nittis, Zandomeneghi: mondanità e costume nella Parigi fin de siècle*. Milano. Skira.

Bianchetti E. (1968) *Gabriele d'Annunzio. Tutte le opere: Prose di ricerca*. Milano. Mondadori.

Bianchetti, E. (1976) *Gabriele d'Annunzio. Tutte le opere: Altri taccuini*. Milano. Mondadori.

Bianchetti, E., Forcella, R. (a cura di) (1976) *Gabriele d'Annunzio. Tutte le opere: Taccuini*. Milano. Mondadori.

Bon Valvassina, C. (1981) La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento. In Castelnovo, E. (a cura di) *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Milano. Electa. 431-68.

- Bongiari, P. (1986) *D'Annunzio e la funzione della luce*. In supplemento a *Alfabeta* VIII. 80.
- Bossaglia, R. (1982) D'Annunzio e l'equivoco del liberty. In *Quaderni del Vittoriale*. 34-35. 271-8.
- Burrini, G. (2003) La favola bella. Riflessioni e note in margine alla lettura del "Fuoco" di D'Annunzio. In *Il lettore di provincia*. 118. 23-8.
- Caltagirone, G. (2002) L'arte degli antichi e dei moderni nel Fuoco di D'Annunzio. In *Critica letteraria*. 2-3. 615-42.
- Cappello, A. (1997) *Come leggere "Il Fuoco" di D'Annunzio*. Milano. Mursia.
- Carlino, M. (1979) Per una bibliografia su Angelo Conti. In *Otto/Novecento*. 3. 341-7.
- Castelnuovo, E. (a cura di) (1981) *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Milano. Electa.
- Chiesa, R. (1978) Riccardo Wagner nell'opera di D'Annunzio. In *Quaderni del Vittoriale*. 9. 17-62.
- Cimini, M. (a cura di) (2004) *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano. Carabba.
- Conti, A. (1894) *Giorgione*. Firenze. Alinari.
- Conti, A. (1900) *La beata riva. Trattato dell'oblio*. Milano. Treves.
- Costa, S. (1985) *Il Fuoco invisibile. Saggio su "Taccuini" dannunziani*. Firenze. Vallecchi.
- Cremona, I. (1984) *Il tempo dell'art nouveau: modern style, Sezession, Jugendstil, arts and crafts, floreale, liberty*. Firenze. Allemandi.
- Damerini, G. (1943) *D'Annunzio e Venezia*. Milano. Mondadori
- De Michelis, E. (1963) *D'Annunzio a contraggenio*. Roma. Edizioni dell'Ateneo.

De Vecchi Pellati Formentoni, N. (1982) Bonaroto Sacrum. Contributo alla lettura del Michelangelo di D'Annunzio. In *Quaderni del Vittoriale*. 34-35. 247-60.

Di Pino, G. (1961) Venezia nell'opera di Gabriele D'Annunzio. In Pellegrini, C. (a cura di) *Venezia nelle letterature moderne*. Atti del primo congresso dell'Associazione internazionale di letteratura comparata (Venezia, 25-30 Settembre 1955). Venezia-Roma. Istituto per la collaborazione culturale. 288-99.

Fagiolo, M. (1977) L'Imaginifico e le immagini. In Fagiolo, M., Marini, M. (a cura di) *Pittori dannunziani: letteratura e immagini tra 800 e 900*. Roma. Bulzoni. 4-15.

Genette, G. (1972) *Figure III*. Torino. Einaudi.

Giannantonio, V. (2000) Il primo d'Annunzio tra musicalità e mito. In *Critica letteraria*. 3. 531-45.

Goudet, J. (1976) *D'Annunzio romanziere*. Firenze. Olschki.

Granatella, L. (1982) L'arte rinascimentale nei «Taccuini». In *Quaderni del Vittoriale*. 34-35. 158-78.

Granatella, L. (a cura di) (1990) *D'Annunzio moderno? Forse che sì forse che no*. Atti del convegno di studi organizzato dagli Assessorati alla cultura del comune di Mantova e della Regione Lombardia (22-23 Settembre 1998) con il contributo della Banca Credito Agrario Bresciano e con il patrocinio del Vittoriale degli Italiani e del Centro Nazionale di Studi Dannunziani di Pescara. Roma. Bulzoni.

Griseri, A. (1967) *Le metamorfosi del barocco*. Torino. Einaudi.

Guarnieri Corazzol, A. (1990) *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*. Bologna. Il Mulino.

Jessen, J. (1907) *Preraffaellismo*. Torino. Clausen.

Lucco, M. (a cura di) (1989) *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*. Milano. Electa.

Marabini Moevs, M. (1976) *Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila. L.U. Japadre.

Marabini Moevs, M. (1982) Gabriele D'Annunzio e l'arte classica. In *Quaderni del Vittoriale*. 34-35. 183-95.

Massobrio, G., Portoghesi, P. (1983) *La donna Liberty*. Bari. Laterza.

Merola, N. (1982) Su alcune modalità dell'estetismo dannunziano. In *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*. Atti del II Convegno Internazionale di Studi dannunziani (Pescara, 29-30 Novembre 1980). Pescara. Tipolitografia G. Fagiani. 127-9.

Morassi, A. (1984) *Guardi. I Dipinti*. Venezia. Electa.

Pallucchini, R. (a cura di) (1996) *La pittura nel veneto. Il Settecento*. Milano. Electa.

Pappalardo, F. (1998) Il mito e lo spettacolo. Sul *Fuoco* di Gabriele D'Annunzio. In Pappalardo, F. (a cura di) *La torre abolita: saggi sul romanzo italiano del Novecento*. Bari. Dedalo. 13-48.

Picone, M. (1981) *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine del secolo*. In Castelfranco, E. (a cura di) *La pittura in Italia. L'Ottocento*. Milano. Electa.

Praz, M. (1960a) Romantici, vittoriani, decadenti e piccolo museo dannunziano. Ora in Cane, A. (a cura di) (2002) *Mario Praz. Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*. Milano. Mondadori. 435-768.

Praz, M. (1960b) Gabriele D'Annunzio e la letteratura anglosassone. Ora in Cane, A. (a cura di) (2002) *Mario Praz. Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*. Milano. Mondadori. 377-402.

Raggi, M. (1982) Testi su Wagner e sulla musica tra le fonti del «Fuoco». In *Quaderni del Vittoriale*. 34-35. 58-66.

Raimondi, E. (a cura di) (1992) *Charles Baudelaire. Scritti sull'arte*. Traduzione di G. Guglielmi. Torino. Einaudi.

Ricorda, R. (1986) Paesaggio e critica figurativa in Angelo Conti. In *Rassegna della Letteratura Italiana*. 90. Gennaio-Agosto. 147-58.

Ricorda, R. (1993) *Dalla parte di Ariele: Angelo Conti nella cultura di fine secolo*. Roma. Bulzoni.

Ritter Santini, L. (1986) *Le immagini incrociate*. Bologna. Il Mulino.

Romboli, F. (1989) Gabriele D'Annunzio e Angelo Conti. Il poeta e l'estetismo. In *Filologia e critica*. 14. Maggio-Agosto. 189-222.

Rosato, G. (1982) Il paesaggio nelle «Novelle della Pescara». In *Natura e Arte nel paesaggio dannunziano*. Atti del II Convegno Internazionale di Studi dannunziani (Pescara, 29-30 Novembre 1980). Pescara. Tipolitografia G. Fagiani. 131-33.

Rossi, A. (1982) 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). Pescara. Tipolitografia G. Fagiani. 135-42.

Russo, U. (1982) La figurazione del paesaggio nel primo D'Annunzio. In *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*. Atti del II Convegno Internazionale di Studi dannunziani (Pescara, 29-30 Novembre 1980). Pescara. Tipolitografia G. Fagiani. 143-50.

Scotoni, S. (1981) *D'annunzio e l'arte contemporanea*. Firenze. SPES.

Scotoni, S. (1982a) La prima critica d'arte di Gabriele D'Annunzio. In *Quaderni del Vittoriale*. 31. 83-90.

Scotoni, S. (1982b) D'Annunzio critico d'arte. Le cronache per l'esposizione romana del 1883. In *Quaderni del Vittoriale*. 34-35. 234-43.

Segre, C. (1979) *Semiotica filologica*. Torino. Einaudi.

Tamassia Mazzarotto, B. (1949) *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*. Milano. Bocca.

Tosi, G. (1982) D'Annunzio davanti alla pittura francese moderna e contemporanea. In *Quaderni del Vittoriale*. 34-35. 203-28.

Ulivi, F. (1969) Poeti simbolisti e «liberty» in Italia. In Id., *Poesia come pittura*. Bari. Adriatica. 279-99.

Ulivi, F. (1978) D'Annunzio e l'arte. In Ulivi, F., *Il visibile parlare. Saggi sui rapporti fra lettere e arti*. Caltanissetta-Roma. Salvatore Sciascia Editore. 301-53.

Ulivi, F. (1995) *Gli scrittori d'arte*. Roma. Istituto poligrafico e Zecca dello stato.

Von Schlosser, J. (1990) *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Traduzione di F. Rossi. Firenze. La Nuova Italia.

Woodhouse, J. (1982) Dante Gabriel Rossetti, D'Annunzio e il preraffaellismo. In *Rassegna dannunziana*. 2. 1-11.

Woodhouse, J. (1988) Preraffaellite truccate: le donne dipinte dal D'Annunzio. In Franceschetti, A. (a cura di) *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII Convegno dell'Associazione Nazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana. Vol. II. Firenze. Olschki. 929-39.