

**DIPINGERE CON LA SCRITTURA.
BREVI CONSIDERAZIONI SUL RITRATTO
FEMMINILE DAL *PIACERE* ALLE *VERGINI
DELLE ROCCE* DI GABRIELE D'ANNUNZIO**
(Painting with words. Some considerations on the picture of women from *The
Child of Pleasure* to *The Virgins of the Rocks* by Gabriele D'Annunzio)

Linda Garosi*
Universidad de Córdoba (España)

Abstract: This essay deals with a fundamental aspect of D'Annunzio's research which is the fusion of writing and figurative art, and its declination according to the dictates of *fin de siècle* aesthetics. The study intends to highlight the stylistic and compositional modalities, as well as the poetic purpose and ideological values, of the ekphrastic experimentation carried out in the transition between the debut novel (*The Child of Pleasure*) and the novel of *superomismo* (*The Virgins of the Rocks*). The textual analysis will examine how the portraits of female characters, constructed through the comparison with objects of art, rest also on the narration of the effect produced on the Self of the protagonist who chooses and looks at these works of art. The vision turns out to be crystallized in verbal images which adorn the pages of the book which, in turn, becomes a museum and offers itself to the eye of the contemporary reader of the time, proposing a new aesthetic canon of Beauty.

Keywords: *Ekphrasis*; Woman portrait; Italian novel; Gabriele D'Annunzio; image and word.

Resumen: Il saggio si occupa di un aspetto fondamentale della ricerca compiuta da D'Annunzio che è la fusione di scrittura e arte figurativa, e della sua declinazione secondo i dettami dell'estetismo finisecolare. Lo studio intende mettere in luce non solo le modalità stilistiche e compositive, ma anche la finalità poetica e le valenze ideologiche,

* **Dirección para correspondencia:** Linda Garosi. Dpto. de Ciencias del Lenguaje. Área de Filología Italiana. Facultad de Filosofía y Letras. Plaza Cardenal Salazar s/n 14071 Córdoba. e.mail: linda.garosi@uco.es

della sperimentazione ecfrastrica realizzata nel passaggio tra il romanzo di debutto (*Il piacere*) e il romanzo del superomismo (*Le vergini delle rocce*). L'analisi testuale prenderà in esame come i ritratti dei personaggi femminili, costruiti attraverso la comparazione con oggetti d'arte, poggino altresì sulla narrazione dell'effetto prodotto sull'io del protagonista che sceglie e guarda tali opere d'arte. La visione viene cristallizzata nelle immagini verbali che ornano le pagine del libro, il quale, a sua volta, diventa museo e si offre allo sguardo del lettore del tempo proponendogli un nuovo canone estetico di Bellezza.

Palabras clave: *Ekphrasis*; Ritratto femminile; Romanzo italiano; Gabriele D'Annunzio; arti figurative e letteratura.

1. Introduzione

Fin dagli inizi, la formazione letteraria di Gabriele D'Annunzio scorre in parallelo al suo apprendistato artistico. Mentre l'intensa attività giornalistica degli anni romani (1882-1888) attesta l'assidua frequentazione di musei, esposizioni e concerti, così come il vivo interesse del giovane per pittura, scultura e musica, la penna dello scrittore esordiente rivela un profondo senso unitario delle arti in linea con le temperie culturali provenienti d'Oltralpe, in cui la mescolanza tra i linguaggi artistici è rivendicata come la cifra autentica della nuova sensibilità estetica che si afferma alla fine del secolo. Se la fusione della parola con suono, colore e ritmo costituisce un elemento fondante dell' "amor sensuale per la parola" professato dallo scrittore abruzzese, nel contempo rappresenta una costante molto proficua della ricerca compiuta verso "un ideal libro di prosa moderna", nel "proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca di immagini e di musiche" (D'Annunzio 1988: 640) programmaticamente espresso nel prologo a *Trionfo della morte* (1894). Tale dichiarazione di poetica è poi puntualizzata nelle *Vergini delle rocce* (1895) e culmina nelle pagine del *Fuoco* (1900).

In tale percorso di innovazione compiuto da D'Annunzio nel tentativo strategico, va ricordato, di acclimatare in Italia le nuove tendenze artistiche insieme a un'inedito modo di rapportarsi tra arte (e artista) e società, è noto che il versante figurativo (e plastico) rappresenta il punto di maggior attrazione, una fonte inesauribile di suggestione stilistica e compositiva. Come sottolinea Marinoni (2016), nel tessuto di immagini che la penna dannunziana tesse nel reciproco trascorrere da un codice all'altro, "un ruolo primario è assegnato alle dinamiche ecfrastriche e alle risultanti poetiche del visuale e del figurato". Ciò nonostante, è importante chiarire ai fini del nostro discorso che la simbiosi tra scrittura e pittura, così come è sperimentata da D'Annunzio, non tende tanto alla resa iconografica della rappresentazione verbale; ma radica piuttosto "in quella così insistita nostalgia nei vari mezzi tecnici che nei secoli hanno servito l'uomo per tradurre in forme d'arte il fiore dei suoi sogni [...] perché l'arte è per D'Annunzio essenzialmente stile, espressione formale" (Tamassia Mazzarotto 1949: 12). È vero infatti, come ribadisce Gibellini, che "l'Imaginario rimase un creatore d'immagini verbali, non iconiche" (2016: 112). D'Annunzio, come ebbe a sottolineare Anceschi in *Autonomia ed eteronomia dell'arte* [(1976)

apud Lisa 2007: 76], “ingigantisce la realtà verso il sublime, cerca il sublime negli oggetti preziosi” e nel contempo forza la parola “ad una sua condizione vaga e indeterminata di simbolo” (82) che possa, non rappresentare, ma alludere analogicamente all’ulteriorità di senso dell’esistenza a cui l’incompiutezza di ogni esperienza rimanda.

Inoltre, va osservato che la sperimentazione ecfraistica non si limita esclusivamente ad un innesco pittorico funzionale alla compagine del romanzo ed esornativo dello stile allineato alle tendenze formaliste del momento. Ci interessa puntualizzare infatti che per D’Annunzio l’*ekphrasis* sarà un espediente fondamentale del suo modo di lavorare (riscrittura e manierismo) e, funzionale alle premesse del decadentismo estetizzante, sostanzia la “narrazione dell’immagine, della visione e della fruizione insieme” dell’opera d’arte (Caltagirone 2009: 68) esperita da “una sola unica *dramatis* persona” (D’Annunzio 1988: 640). Ne consegue che la scrittura ecfraistica non mira solo a una descrizione dell’oggetto artistico con esiti di visibilità, ma serve per dotare la parola di una forza allusiva e suggestiva che permetta all’artista di orientare e coinvolgere il lettore nell’esperienza sensoriale e immaginativa fatta dal personaggio al centro della *fabula*, la quale ricostruisce “la sua particolar visione dell’universo” (D’Annunzio 1988: 640) e in cui si proietta D’Annunzio stesso in virtù del rapporto scambievole tra arte e vita. Il sottile gioco di *correspondances*, di analogie e rimandi con la pittura (ma anche con la scultura, le arti minori e la musica) messa in atto dalla scrittura dannunziana non tende alla semplice riproduzione dell’oggetto d’arte (referente iconico); ma anzi si presenta come continuazione dell’immagine che, non solo dice di sé (descrive), ma narra di sé (racconta), assecondando, attraverso la scoperta del “particolare” e della sua trasfigurazione in invenzione letteraria, “l’enigmatica continuazione della natura attraverso le risorse della parola scritta, dello stile” (Oliva, 1992: 14).

Prima di presentare il corpus di romanzi su cui si svolgerà la nostra analisi, va chiarito che la ricognizione sui testi ha l’obiettivo di indagare e, al tempo stesso, di illustrare il concetto stesso di ecfraisi a cui D’Annunzio sembra rifarsi, non solo a livello macrotestuale, come elemento attivo della prassi compositiva e del tema (Yacobi, 1995), ma anche per accrescere la valenza analogica del referente linguistico (Krieger, 2019 [1992]). D’altro canto, in mano all’artista abruzzese, si esplica come una delle possibili varianti di quella intertestualità che sottende l’intera opera dannunziana.

In sintesi, come spiega Marinoni (2016):

gli indici contestuali figurativi [...] sono dunque la traccia di uno stile della “visione” che, di volta in volta, aiuta a sentire prossimi gli orizzonti di una configurazione percettiva di micro e macrocosmi. Salto emozionale e dimensione creativa s’inficiano del più mirabolante veleno sinestetico, originando frenetiche vibrazioni tra una linea artistica e l’altra, specie nei diagrammi dello stile e della retorica: fra il “sentire visivo”, il “sentire sonoro” e l’auscultazione totale dell’immaginario.

Su queste premesse il presente articolo intende circoscrivere un oggetto di studio preciso: il ritratto dei personaggi femminili. Nello specifico si prenderanno in esame brani tratti dal *Piacere* (1889) e dalle *Vergini delle rocce* (1895) particolarmente significativi in

quanto catalizzatori di materiali e tendenze che permettono di rintracciare il filo rosso che collega, senza soluzione di continuità, lo scrittore esordiente e cronista mondano (1882-1888) all'autore del primo romanzo e, passando per il *Trionfo della morte*, all'*artifex additus artificii* che pretende fare del libro non imitazione ma continuazione della Natura, dal momento che “libero dai vincoli della favola, portasse alfine in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita – sensuale sentimentale intellettuale – di un essere umano collocato nel centro della vita universale” (D'Annunzio 1988: 639)¹.

La *descriptio muliebris* si avvale di elementi figurativi, più o meno scoperti, tratti dal repertorio dello scrittore e diversamente combinati a esplicitare non solo l'ispirazione dell'artista che si finge pittore e palesa così le sue elezioni di gusto, ma anche l'effetto prodotto nell'io che guarda e che, tematizzato nella narrazione della visione, viene offerto al lettore. Vi è contenuto un vero e proprio un invito a identificarsi nella figura di intellettuale e aristocratico incarnato dal protagonista proposto come modello umano vincente nel tempo dissacrante della riproducibilità dell'arte, del liberismo e della democrazia sociale. Nel modo di rappresentare i personaggi femminili centrato sul raffronto con l'arte si materializza la loro immagine mentale così come è presente nei ricordi, nelle proiezioni, nei sogni dell'io lirico. Ciò è accentuato dal fatto che nell'operazione ecfraistica D'Annunzio pare seguire le convenzioni tradizionali della *descriptio muliebris*. La retorica della *descriptio* (Pozzi 1993 [1979]) prevede, in primo luogo, la selezione di un ristretto numero di parti del corpo (testa, capelli, fronte, ciglia, occhi, guance, labbra, bocca, denti, collo, seno, braccia, mani, piedi) e poi l'attribuzione a ciascuna delle parti del corpo di referenti metaforici legati, *in primis*, alla luminosità o al colore, e in secondo luogo alla consistenza tattile oppure alla fragranza. A tali procedimenti, D'Annunzio associa (accostandosi è legittimo supporre alla ritrattistica petrarchesca, che tanta fortuna ebbe nella critica d'arte)² l'uso dell'enumerazione delle singole parti del corpo in modo che non pervengano a comporre un'immagine compiuta della donna, se non per sineddoche.

2. Tra rarefazione ritrattistica e *tableaux vivants*, il ritratto muliebri nel *Piacere*

Consapevole della crisi della formula naturalista e candidandosi a massimo rappresentante nazionale del romanzo psicologico alla moda D'Annunzio scrive ne “L'ultimo romanzo” (*Cronaca letteraria*, 26 maggio 1888), uno degli ultimi articoli che firma come giornalista prima di licenziarsi per dedicarsi alla composizione del *Piacere*:

La descrizione naturalista e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da produrre un vero e vivente organismo d'opera d'arte. La descrizione de' luoghi e delli avvenimenti, in somma, non è quasi mai messa d'accordo con le speciali condizioni intellettuali del personaggio. (D'Annunzio 1996: 1194)

1 Su questo punto, per meglio inquadrare le questioni che l'articolo pretende affrontare, è particolarmente significativo, ricordare che D'Annunzio riprende qui un'idea che, tratta dalla biografia che Séailles aveva dedicato a Leonardo Da Vinci (*Leonardo de Vinci. Sa vie, son œuvre*, 1892), attribuisce all'amico e mentore, il pittore Michetti (Andreoli 1988: 1299).

2 Su Petrarca è utile il riferimento ai saggi di Marcello Ciccutto (2006) e di Ezio Raimondi (1994).

Nell'allestire le originali soluzioni stilistico-compositive che intendono arginare tale falla, il dialogo con le arti figurative ricopre un ruolo fondamentale. Infatti, come osserva Andreoli, se “nelle prime prove la scrittura si appoggia al quadro, limitandosi la pagina a trasporre, tradotti in parole, immagini e colori, in rapido volgere di tempo D'Annunzio andrà molto oltre” (1996: XXIII) entrando, si aggiunga qui, nel vivo di quella sperimentazione del frammento ecfrastrico allo stesso tempo in cui si staccava dal fenomenismo verista e agganciava le nuove tendenze iconografiche e culturali che lo scortavano oltre il Naturalismo alle soglie della prima declinazione, quella finisecolare, del Simbolismo. Ciò è programmaticamente espresso già nel prologo al *Piacere* (e poi, come vedremo, puntualizzato in quello al *Trionfo della morte*) con “l'individuazione dell'opera di un pittore, di Michetti, come provvista delle stesse caratteristiche cui aspira il modello dannunziano di prosa moderna, capace anch'essa di profonda introspezione psicologica, in un processo di semplificazione” (Caltagirone 2009: 69).

La scrittura dannunziana è alimentata, fin dalle prime prose giovanili, da un movimento continuo di intertestualità figurativa che, se non sempre è citazione diretta, è comunque volta a mostrare scopertamente al lettore gli indici contestuali di riferimento dell'artista. Se considerate separatamente dalla struttura narrativa in cui sono inserite, le descrizioni ecfrastriche costituiscono dei luoghi testuali attraverso i quali è possibile gettar luce sulla ricerca che l'autore compie progressivamente nel senso di “una adeguata traduzione formale dell'esperienza visiva, ricerca esplicita fino al punto di identificarsi con l'accettazione di precise correnti artistiche”, come suggerisce Marabini Moevs (1976: 143) nel caso del *Piacere*. Nel primo romanzo dannunziano ebbero infatti il loro banco di prova i materiali già collezionati nelle cronache d'arte e nelle prime prove di scrittura, in linea con la nuova sensibilità estetica della fine del secolo e con i codici pittorici in voga (tra i rinvii più significativi si ricordino Moreau, Alma-Tadema e Rossetti, oltre all'omissione altrettanto emblematica degli Impressionisti), così come l'anacronismo del teorico già orientato verso il ritorno all'antico nell'imminenza di un “nuovo Rinascimento”, preconizzato da Hippolite Taine (*Philosophie de l'Art*, 1865) e Walter Pater (*Renaissance*, 1867-1877).

È utile ricordare allora, ai fini del nostro discorso, che a metà degli anni Ottanta, un D'Annunzio poco più che diciottenne giunge a Roma attratto dalla vivacità culturale, dalle iniziative editoriali e dalla mondanità aristocratico e alto borghese che valse alla capitale del Regno d'Italia l'appellativo di “nuova Bisanzio”³. I cenacoli di artisti e letterati riuniti nel Caffè Greco e anche intorno alle riviste dell'epoca, ne costituiscono le realtà più vitali ed emblematiche. Sotto la guida di Francesco Paolo Michetti, D'Annunzio si inserisce perfettamente nel clima della città, nel contempo l'amicizia con i più importanti conoscitori italiani della letteratura e arte inglesi del tempo (Enrico Nencioni e Giuseppe Chiarini) gli scoprono inedite tendenze artistiche insieme alle opere⁴.

3 Per un approfondimento sull'apprendistato figurativo di d'Annunzio e delle coordinate culturali in cui si svolge, si rimanda al volume collettaneo: *D'Annunzio a Roma* (1990) e al numero monografico “D'Annunzio e le arti figurative” pubblicato su *Quaderni del Vittoriale* (1982).

4 Sul rapporto eclettico con le arti di D'Annunzio, e su questo punto in particolare, rimane fondamentale lo studio di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1996 [1930]). Per un ulteriore approfondimento del versante anglosassone, tra gli interventi più recenti, si ricorda quello di Giuliana Pieri, “The Cultural Consciousness of D'Annunzio” (2009: 175-191). L'aggiornamento culturale, tuttavia, avveniva principalmente attraverso la mediazione francese come ebbero modo di attestare i lavori di Guy Tosi (ora raccolti in Tosi 2013).

Grazie a tali suggestioni tenderà i primi agganci all'attualità pittorica, ma soprattutto realizzerà le prime prove di scrittura contaminata. A quegli stessi anni, inoltre, risale il sodalizio stretto tra il poeta e Angelo Conti con cui entra in contatto grazie all'amico Giuseppe Cellini (Gibellini 2000, XV; Oliva 1979, 152-161). Il critico d'arte incoraggia l'innata inclinazione dannunziana per le arti figurative, orientandolo verso l'appassionata fruizione delle opere dei preraffaelliti, di Leonardo, di Botticelli, di Tiziano e di Giorgione che ha modo di vedere nelle Esposizioni d'arte (1883; 1888) e nelle Chiese o nei Musei della capitale (in particolare, la Galleria Borghese) (Andreoli 2000). Nel cenacolo romano dei pittori simbolisti, da Sartorio a Mario de Maria, viene allestita l'*editio picta* dell'antologia poetica intitolata *Isaotta Guttadauro* (1886), con la quale D'Annunzio sperimenta il dialogo tra illustrazioni e testo poetico.

Qualche anno dopo quel primo frutto acerbo, la simbiosi tra poesia e pittura (e la predilezione per quest'ultima) è ampiamente ribadita nella prefazione al *Piacere* in cui si fa riferimento non solo a Michetti, eletto a maestro in quanto "acuto conoscitor di anime quanto grande artefice di pittura" (p. 3), ma anche alla lezione di Leonardo nella ripresa che se ne fa nell'orizzonte decadente europeo. Il giovane scrittore fa inoltre trapelare un atteggiamento da dilettante nei confronti dell'arte che connoterà il protagonista, Andrea Sperelli, nella definizione datane da Bourget in uno degli *Essais* che dedica al collezionismo dei personaggi dei Goncourt e di Gautier. Ciò è esemplificato infine dall'eclettismo e dall'anacronismo con cui sceglie i rappresentanti artistici citati: Vinci, Tiziano, Paolo Veronese, Clivate (ceramista al servizio di Galeazzo Maria Sforza).

Nelle note all'edizione del *Piacere*, Andreoli (1988: 1117)⁵ sottolinea un dato fondamentale della sperimentazione ecfrastrica compiuta da D'Annunzio mettendo in evidenza come l'intertestualità figurativa messa in atto non funzioni solo attraverso la citazione diretta di quadri menzionati per abbellire personaggi, paesaggi e oggetti. La penna dannunziana segue la tecnica, come si diceva, del *tableau vivant* che si impone anche nel ritratto fotografico del tempo. Si tratta a ben vedere di:

uno degli espedienti fondamentali della scrittura dannunziana [...] è davvero congeniale al manierista per il quale la fruizione dell'opera d'arte è concepita come intervento attivo su di essa, come "amor sensuale" al cui culmine è il possesso. È ciò che D'Annunzio ha definito 'Chimera estetico-afrodisiaca', responsabile della sua quasi maniacale museografia che annovera il *Piacere* fra gli esemplari più significativi. Pagina dopo pagina, il referente artistico accompagna puntuale personaggi e luoghi del romanzo, così che nessuna comparsa viene privata (anche – si badi – implicitamente) di un qualche stereotipo. Sfilano sotto i nostri occhi la *Danae* di Correggio, la *Dafne* di Bernini, la *Circe* di Dosso Dossi, la *Tornabuoni* del Ghirlandaio, la *Maria d'Austria* di Suttermans, gli *Arundel* di Rubens, il *Borgia* di Raffaello, *Carlo I* di Van Dick, e i Primitivi, Memling, Botticelli, Pinturicchio, Leonardo, Tiziano, Rembrandt, Claude Lorrain, Reynolds, Leighton, Tadema, Hunt, Rossetti, Michetti... Un museo, e a oltranza. (Andreoli 1988: 1117)

5 Si cita da questa edizione (D'Annunzio 1988) con la seguente abbreviatura P.

Il ricorso frequente alla tecnica di paragonare persone, posizioni e gesti a quadri noti o meno conosciuti seguendo la moda dei *tableaux vivants*, già sperimentato in alcune cronache mondane che vengono interpolate nel romanzo romano, risponde nel *Piacere* a una doppia logica. Da un lato, diventa risorsa basilare per la costruzione di un *roman d'analyse* alla Bourget, dall'altro è funzionale alla resa del *esprit de musée* che connota il modello umano del dilettante (il collezionista dei Goncourt) che D'Annunzio pone al centro di un universo fittizio in cui l'artificio prevale sul verosimile nel tentativo di costruire un paradigma di Bellezza moderna sul lascito di altre civiltà.

Seguendo le annotazioni critiche del Bourget sulla tipologia decadente del dilettante, D'Annunzio concretizza attraverso la scrittura l' "interior vita dell'uomo", di Andrea Sperelli; ossia rende visibile l'immagine che si compone nella mente del protagonista del romanzo e in cui confluisce la narrazione sia degli stati d'animo e i ricordi sia la fruizione dell'opera d'arte. Nella spola tra il vero e il verosimile, lo studio della "Vita" del protagonista si inverte nell'artificio. Ne deriva, dal punto di vista compositivo, la serie di *tableaux vivants*, di nature morte e di paesaggi dal chiaro innesco pittorico che sfilano dinanzi agli occhi del lettore.

Sulla simbiosi tra pittura e scrittura si fonda la costruzione dei personaggi femminili e risponde pienamente alla sintesi tra arte e vita che connota il personaggio dilettante: il ritratto muliebre plasmato su di uno o più referenti artistici e immancabilmente assimilato a un modello d'arte funziona al tempo stesso come personificazione delle visioni che si procura Sperelli e in cui risiede il senso della vicenda amorosa. Si tratta in fin dei conti di un gioco di specchi in cui lo studio della "Vita" sembra invertire la dialettica naturalista tra vero e verosimile cancellando quanto precede l' "artificio", nell'adempimento della legge morale di un estetico: "bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte". Si tratta di un'esperienza radicale sperimentata dal protagonista del romanzo romano dalla quale il narratore stesso mette in guardia quando dice di Sperelli che:

nell'artificio quasi sempre egli metteva tutto sé; vi spendeva la ricchezza del suo spirito largamente; vi si obliava così che non di rado rimaneva ingannato dal suo stesso inganno, insidiato dalla sua stessa insidia, ferito dalle sue stesse armi, a simiglianza d'un incantatore il qual fosse preso nel cerchio stesso del suo incantesimo. (*P*, 17)

Nella confezione delle descrizioni muliebri convergono, nelle pagine del *Piacere*, le risorse approntate e i materiali tesaurizzati (un'ingente quantità di 'cose viste') dal giovane D'Annunzio. Nel testo infatti vengono intercalati brani delle cronache mondane; lacerti descrittivi tratti (in traduzione) da opere letterarie firmate da Péladan, Flaubert, Baudelaire tra gli altri; e rinvii più o meno espliciti all'arte del Quattrocento, ai pittori simbolisti francesi e ai Preraffaelliti inglesi, ma non solo come si è visto.

In particolare la figura muliebre è un potente catalizzatore di strategie stilistico-retoriche attraverso cui viene attuata la traduzione verbale del referente figurativo. Le effigi dei personaggi femminili, allestite con elementi iconografici di diversa provenienza, sono il risultato di un processo di astrazione; le donne comparate a dipinti, statue

o oggetti d'arte vengono depurate da ogni concretezza. La rarefazione ritrattistica è funzionale alla narrazione della visione, dell'effetto prodotto nell'io del protagonista che, nel contemplare (o evocare nella memoria) le eleganti signore della mondanità romana, vi sovrappone l'esperienza della fruizione di opere d'arte eseguita secondo i dettami dell'estetismo decadente. Il collezionista edonista sradica l'opera d'arte dal luogo e dal tempo in cui l'artista l'aveva concepita per dare forma a un nuovo canone di Bellezza⁶, nel fare ciò è altresì legittimato a smembrare dal tutto la parte che più lo interessa. È utile ricordare che il gusto invalso nella fine del secolo per il frammento d'arte, la copia e l'imitazione è componente intrinseco dello stile della decadenza teorizzato da Bourget.

Se letto alla luce di quanto detto finora, l'incipit del libro fornisce alcune chiavi di interpretazione importanti sia del modo in cui D'Annunzio conduce la traduzione verbale degli elementi iconografici, sia del repertorio a cui attinge, e se ne desumono altresì le coordinate culturali e la finalità strategica dell'operazione di risemantizzazione sottesa alla sperimentazione ecfraistica. Dato che "egli ricercava con arte, come un estetico" e "traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebrezza", perciò "la sua casa era un perfettissimo teatro; ed egli era un abilissimo apparecchiatore" (P, 17). Da qui, Andrea Sperelli all'inizio del romanzo invece di appendere alla parete del salotto del palazzetto Zuccari il *tondo* della *Vergine fra gli Angeli* di Sandro Botticelli visto alla Galleria Borghese mette in posa prima Elena e poi Maria che saranno la Vergine che l'anacronistico "ideal tipo del giovine signore italiano nel XIX secolo [...], tutto impregnato di arte" (P, 35-36) intende possedere (e profanare).

La narrazione prende avvio in uno spazio interno in cui, il protagonista Andrea Sperelli, modernamente sospeso tra memoria e aspettazione, proietta il ricordo di un incontro amoroso. Ricostruisce la figura dell'amante assimilandola a una statua. La sensualità di Elena Muti è evocata da una corporeità sinuosa resa mediante la tecnica pittorica del chiaroscuro e il rinvio diretto a elementi tratti da diversi referenti artistici. Discinta e reclinata innanzi al caminetto a ravvivarne la fiamma,

il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso per i movimenti de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio. Ed ella aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata. (P, 6)

Quando poi finalmente Elena appare sulla scena, è evidente l'innesco plastico che soggiace alla descrizione che, pur priva di termini di comparazione espliciti, ripete lo

6 Nel definire il gusto pittorico del suo personaggio, D'Annunzio scriveva a Hérelle, il suo traduttore francese: "L'eroe del *Piacere*, Andrea Sperelli, un gran signore artista, si riallaccia, nelle sue opere preziose, ai poeti dello *stil novo* e ai pittori che precorrono il Rinascimento. L'intendimento suo, nelle acqueforti, era questo: -rischiare con gli effetti di luce del Rembrandt le eleganze di disegno dei quattrocentisti fiorentini appartenenti alla seconda generazione come Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo e Filippino Lippi" (D'Annunzio 1993: 56).

schema anteriore⁷. Inoltre, drappeggiata in un elegante vestito e “con gli occhi pieni di non so che sorriso tremulo” (*P*, 20), Elena assume le sembianze di una moderna Gioconda finisecolare i cui tratti fisionomici nel ritratto che ne fa D'Annunzio sono accostati ai tipi femminili di Botticelli e di Reynolds nella resa visibile dell'ambiguità e della “malìa” che identifica il personaggio⁸. Si legge:

L'enigma quasi direi plastico della sua bellezza era ancor più oscuro e attirante. La sua testa dalla fronte breve, dal naso diritto, dal sopracciglio arcuato, d'un disegno così puro, così femo, così antico, che pareva essere uscita dal cerchio d'una medaglia siracusana, aveva negli occhi e nella bocca un singolar contrasto di espressione: quell'espression passionata, intensa, ambigua, sopraumana, che solo qualche moderno spirito, impregnato di tutta la profonda corruzione dell'arte, ha saputo infondere in tipi di donna immortali come Monna Lisa e Nelly O' Brien (*P*, 25).

Il brano appena citato serve inoltre da esempio del modo in cui D'Annunzio confeziona la descrizione dei personaggi femminili: il ricorso a figure retoriche come la similitudine, la metonimia, la sinestesia l'enumerazione, l'antropomorfizzazione di oggetti, l'aggettivazione ridondante, nonché il rinvio a dettagli di referenti artistici concreti ottenendo, nell'insieme, un'effetto di rarefazione ritrattistica che intende proporsi come metafora dell'esperienza concreta della fruizione estetica.

Modalità simili sono seguite altresì per la costruzione del secondo personaggio femminile che forma il triangolo amoroso che racconta il romanzo. Maria Ferres, a differenza della leonardesca Elena Muti, incarna il tipo shelleyano della donna spirituale, anch'esso risemantizzato nella dicotomia invalsa nel decadentismo finisecolare⁹. Nell'ampia parentesi descrittiva che evoca pittoricamente la donna sedotta e, nell'epilogo del romanzo, ‘profanata’ da Sperelli, i tratti fisionomici sono comparati con quelli codificati dai Primitivi e ripresi dai ritratti muliebri dei Preraffelliti, a cui D'Annunzio assimila pure le figurazioni di Alma Tadema. Come se di “una pura madonna senese” si trattasse, quando Andrea nel loro primo incontro “vide infine l'intero volto della signora scoperto” ne ha questa visione:

aveva un volto ovale, forse un poco troppo allungato, ma appena appena un poco, di quell'aristocratico allungamento che nel XV secolo gli artisti ricercatori d'eleganza esageravano. Ne' lineamenti delicati era quell'espressione tenue di sofferenza e di

7 “Elena sedette.[...] Quindi si tolse il velo, sollevando le braccia per isciogliere il nodo dietro la testa; e l'atto elegante destò qualche onda lucida nel velluto: alle ascelle, lungo le maniche, lungo il busto. Poiché il calore del camino era soverchio, ella si fece schermo con la mano nuda che s'illuminò come un alabastro rosato: gli anelli nel gesto scintillarono” (*P*, 21).

8 D'Annunzio piega alle proprie intenzioni compositive il materiale iconografico vinciano nella ripresa che se ne fa nel decadentismo. Si pensi al mito della Gioconda codificato da Baudelaire, da Gautier o da Taine che si aggiunge all'affollata galleria di *femmes fatales* tardo romantica e parnassiana in voga sullo scorcio dell'Ottocento.

9 Hinterhäuser (1980) dedica un ampio capitolo compilativo ai personaggi letterari ispirati dalle donne preraffaellite. Per D'Annunzio, una delle prime e ancora valide analisi di quest'asse tematico è il lavoro di Woodhouse (1982).

stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' *tondi* fiorentini del tempo di Cosimo. Un'ombra morbida, tenera, simile alla fusione di due tinte diafane, d'un violetto e d'un azzurro ideali, le circondava gli occhi che volgevan l'iride lionata degli angeli bruni. I capelli le ingombravano la fronte e le tempie, come una corona pesante; si accumulavano e si attortigliavano su la nuca. Le ciocche, d'innanzi, avevan la densità e la forma di quelle che coprono a guisa d'un casco la testa dell'Antinoo Farnese. (P, 161)

Il cromatismo pittorico unito alla sinestesia, già presenti in questo passaggio, costituiscono un *light motif* tematico-stilistico che collega tra di loro altri passaggi descrittivi in cui si ritrae Maria; la scrittura traccia i contorni dell'immagine femminile come trasfigurazione dei soggetti pittorici degli artisti e delle scuole citate, mentre la *descriptio muliebris* è plasmata combinando le risorse retorico-compositive prima menzionate con l'uso della parola che si fa linea, colore e volume plastico. Vediamone un esempio¹⁰:

Portava un abito d'uno strano color di ruggine, d'un color di crocco, disfatto, indefinibile; d'uno di que' colori cosiddetti estetici che si trovano ne' quadri del divino Autunno, in quelli dei Primitivi, e in quelli di Dante Gabriele Rossetti. [...] Un largo nastro verderame, del pallore d'una turchese malata, formava la cintura e cadeva con un solo grande cappio giù dal fianco. [...] Un nastro anche eguale legava l'estremità della prodigiosa treccia cadente di sotto a un cappello di paglia coronato d'una corona di giacinti simili a quella della Pandora d'Alma Tadema. (P, 171)

L'incontro amoroso con cui si chiude la vicenda è orchestrato su di un gioco di specchi in simmetria con il *tableau vivant* dell'inizio: ora al posto di Elena, al centro della stanza è messa in posa Maria, la donna pura e angelicata, mentre intorno a lei sono disposti con cura alcuni oggetti scelti del *tondo* borghesiano: "Dietro di lei, come dietro la Vergine nel tondo di Sandro Botticelli, sorgevano le coppe di cristallo coronate dalle ciocche di lilla bianche; e le sue mani d'arcangelo si movevano tra le istoriette mitologiche di Luzio Dolci e gli esametri di Ovidio" (P, 334).

A modo di conclusione di questa prima parte dell'articolo, va osservato che l'extratesto figurativo del *Piacere* configura una galleria d'arte di tipi umani femminili che rappresentano strategicamente dei canoni di bellezza alla moda, ma che fissano nel contempo le modalità e la valenza della prosa efrastica di cui il romanzo romano è il primo capolavoro. Da un lato, come si diceva, si tratta di un'operazione di aggiornamento culturale promossa dal giovane D'Annunzio che gli permette di agganciare prontamente e con fino intuito le tendenze europee più innovative; dall'altro lato, lo scrittore si misura con la complessità della traduzione verbale allestendo una struttura retorica con cui incardina le arti visive e plastiche nella costruzione di una visione della realtà soggettiva. Il personaggio principale, dotato di immaginazione prensile, trasfigura, sublimandolo, il dato reale per creare uno spazio concettuale in cui esporre la propria opera d'arte che è il racconto stesso. Ne deriva che la riproduzione dell'opera d'arte non si limita alla descri-

¹⁰ Al brano citato a continuazione si può accostare anche il *tableau vivant* a pagina 167 che rimanda ai quadri di Alma Tadema che D'Annunzio assimila ai preraffaelliti.

zione dell'oggetto, all'analogia tra oggetto d'arte e donna, messa in scena dal personaggio collezionista ed edonista, ma si arricchisce nella narrazione dell'interazione tra il fruitore e l'oggetto iconico. Nel *Piacere* pare, come sottolinea Caltagirone, che l'autore inventi "una nuova funzione dell'*ékphrasis*", per cui "restituendole l'originaria coincidenza con l'*enargeia*, ne fa scaturire il senso e le pulsioni dei personaggi" (2009: 59).

Nei romanzi successivi la descrizione di personaggi, paesaggi e oggetti paragonati a opere d'arte suggela, stringe ulteriormente il nesso con la narrazione della visione e della fruizione filtrata dall'io narratore, approdando nelle *Vergini delle rocce* a immagini verbali che sono la cristallizzazione dello sguardo che interiorizza l'oggetto con cui il lettore, è a sua volta, sollecitato a interagire¹¹. Dopo le puntualizzazioni sulla prosa moderna fatte nel prologo al *Trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce* (e il *Fuoco*) segneranno il culmine della ricerca compiuta su materiali e poetiche del debutto in cui l'*ekphrasis* svolge un ruolo fondamentale.

3. *Le Vergini delle rocce*: indici figurativi e narrazione ecfraistica

Riallacciandoci al tema che qui ci occupa, vale a dire i risultati formali della contaminazione tra linguaggio verbale e figurativo, è utile sottolineare che l'innesto pittorico che soggiace alla scrittura è reso esplicito già dal titolo del romanzo¹². Il 14 novembre 1894, in una lettera all'editore Treves, D'Annunzio annuncia finalmente, dopo varie proposte, che il romanzo "ha per titolo definitivo: *Le Vergini delle Rocce* (*Les Vierges aux Rochers*). Conoscete la tela di Leonardo che è al Louvre?" (1999: 145-146). D'altro canto, l'indicazione del referente mette in luce il prevalere di modelli iconografici nuovi nelle scelte operate dallo scrittore: su quelli del primo preraffaellismo inglese prevalgono i motivi tratti dal rinascimento italiano in un momento in cui il poeta era intriso di arte greca¹³. In un'altra lettera, datata 12 novembre 1894 e indirizzata al traduttore francese, Georges Hérelle, D'Annunzio evoca il quadro vinciano conservato al Louvre sottolineando il colorismo del paesaggio e le corrispondenze segrete tra soggetto rappresentato e la natura dello sfondo. Pare così calcare proprio sull'attinenza tra il quadro citato e il suo romanzo nel segnalare le principali linee tematiche della narrazione e gli esiti rappresentativi ottenuti dalla contaminazione tra codici artistici diversi. Scrive:

Le tre figure delle Vergini si muovono su uno sfondo di paesaggio che è in accordo con l'ardore e con la desolazione delle loro anime. Una catena di rocce acute si svolge sul loro orizzonte disegnandosi nel cielo, ora azzurre, ora bianche e raggianti, ora purpuree come fiamma, tra delicate e rosee come il più fine dei coralli. Pensate un poco alla *Vierge aux rochers* di Leonardo. Ed ecco suggerito un titolo poetico e breve: *Le Vergini delle Rocce*, *Les Vierges aux Rochers*. (D'Annunzio 1993: 57)

11 È interessante sottolineare come cambino le voci narrative e il punto di vista: dal narratore onnisciente (e anche un po' giudicante) del *Piacere* si passa all'istanza narrativa in prima persona delle *Vergini delle Rocce*.

12 Si cita da Gabriele D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Rizzoli, 2010, con la seguente abbreviatura *V*.

13 A ridefinire la linea degli interessi dell'autore contribuirono probabilmente alcune letture così incisive come il *Giorgione* dell'amico Angelo Conti e il *Trattato della pittura* di Leonardo Da Vinci.

Il breve testo ecfrastico denota altresì perizia nella resa verbale delle immagini pittoriche da parte dello scrittore. Non si dimentichi l'intensa attività svolta da D'Annunzio in veste di critico d'arte per la rivista *Cronaca bizantina* già nei primi anni del suo soggiorno romano, né tantomeno le numerose note raccolte nei suoi *Taccuini*. Nel testo citato, inoltre, emerge con evidenza l'influsso dello stile del critico d'arte e amico Angelo Conti: le pagine d'ecfrasi inoltre intendono riprodurre l'impatto visivo ed emozionale suscitato dall'opera artistica presa in considerazione. Al critico lo scrittore confessa, durante la stesura delle *Vergini delle Rocce*, "lavoro con doloroso ardore; e penso assai spesso a te che comprenderai forse solo" (1939: 19)¹⁴.

I riferimenti alle opere d'arte, che l'autore incastona nel prezioso tessuto linguistico, costituiscono un materiale 'ideale' che deve superare il carattere citazionistico per caricarsi di valenze ulteriori. Su questa linea, nelle *Vergini delle Rocce* i numerosi richiami pittorici non tendono tanto alla resa visiva dell'oggetto quanto alla trasfigurazione del reale attuata dalla mente del protagonista e tradotta verbalmente da colui che viene presentato come l'incarnazione del superuomo estetico; da colui che, sull'esempio dell'antico oratore, Socrate, "con sottile gusto discorre" e sa "ornare il discorso di immagini vivide" (*V*, 45), mentre la presenza di Leonardo ne addombra l'intero percorso.

Rifacendoci all'oggetto in esame, si può notare che l'assenza di un intreccio e la rigorosa focalizzazione interna privano i personaggi della possibilità di rivelarsi autonomamente. Così le tre vergini del titolo, Massimilla, Violante e Anatolia, come pure i superstiti della decaduta casata dei Capece Montaga, non possiedono un'esistenza indipendente dall'eroe. Tutto è visto dalla sua angolatura e filtrato dalla sua mente; si noti la ripetizione insistente dei sintagmi "io vidi", "io immaginai". Di conseguenza, i personaggi che abitano il mondo fittizio non sono altro che proiezioni del suo io. Nell'elaborazione di tale visione soggettiva, e nel caso specifico delle tre sorelle, l'autore attinge a fonti iconografiche concrete, oltretutto letterarie. I ritratti delle giovani, tracciati senza pennello, sono tutti giocati su di una fitta rete di allusioni erudite che fungono da elementi descrittivi dotati di forza allusiva. Il processo immaginativo e creativo sotteso ai brevi passaggi descrittivi in cui le figure di Massimilla, Violante e Anatolia vengono rese visibili, pare sciogliere la fissità dei richiami figurativi da cui lo scrittore trae ispirazione e farli vibrare in una superiore forma di vita ideale, quella dell'opera d'arte. Tale procedimento viene reso esplicito dal protagonista stesso nel *Prologo* proprio nell'atto di presentare le tre antiche sorelle. Nel pregustare l'imminente incontro, Cantelmo ne traccia una visione d'insieme in cui insiste, pittoricamente, sulla disposizione dei corpi nello spazio e sulla fissità degli occhi, quasi si trattasse di soggetti immobili su di una tela. Tuttavia, nel contatto con lo sguardo del protagonista, come per il fruitore di un quadro, esse paiono animarsi ricambiando tale sguardo in virtù di un illusionismo

14 Insieme a Angelo Conti e Adolfo de Bosis, D'Annunzio è tra i fondatori della rivista *Il Convito* che sancisce la fine dell'effimera esperienza dell'estetismo decadente e segna l'inizio di una nuova stagione culturale erede degli slanci idealistici del simbolismo europeo di cui, i fondatori, si fanno promotori. Va ricordato qui che il romanzo, prima di essere pubblicato in volume da Treves nel 1896, appare nei primi fascicoli della nuova pubblicazione, quelli che vanno da gennaio a giugno del 1895.

pittorico dato dalla prospettiva e dagli effetti di chiaroscuro. Il dato figurativo di per sè rimarrebbe sterile, inerte, se la mediazione dell'artista non intervenisse a dare forma e sostanza all'immagine ieratica delle tre principesse reclusi nell'antico giardino gentilizio; si legge nel testo:

le tre sorelle componevano la loro attitudine secondo il ritmo interiore della loro bellezza nativa già da tempo minacciata [...] Ma forse quel ritmo in loro non aveva parole. Sembra, tuttavia, che in me oggi sorgano distinte le parole di quel ritmo secondando le pure linee delle immagini ideali. (*V*, 35)¹⁵

All'intero brano soggiace lo schema narrativo del mito greco di Ercole che penetra nel giardino fantastico delle Esperidi affascinato dalla bellezza delle tre vergini. Il soggetto mitologico, nell'interpretazione rinascimentale, è filtrato dalla concezione neoplatonica secondo la quale la danza delle Grazie costituirebbe un movimento circolare che arriva a compimento attraversando tre stazioni, rappresentate ciascuna di esse da una figura femminile: *Castitas*, *Pulchritudo* e *Voluptas*. La rappresentazione delle tre sorelle nell'opera di D'Annunzio richiama, sia iconograficamente che simbolicamente, i modelli proposti dalle opere pittoriche rinascimentali. Fonti visive precise sono senz'altro *Le tre Grazie* di Raffaello e *La Primavera* del Botticelli. A riprova di ciò, nelle note dei *Taccuini*, l'appunto sul *Sogno del Cavaliere* (1498) è seguito da quello su di un altro quadro di Raffaello, "*Le Tre Grazie* del Museo Condé a Chantilly" (D'Annunzio 1976: 616)¹⁶. Si legga al riguardo il brano del *Prologo* in cui le tre vergini ritratte sono disposte in cerchio e assumono posizioni che ricalcano quelle dei modelli iconografici sottesi:

respiravano le virtuose sorelle nel medesimo cerchio di dolore, premute dal medesimo destino; e, nelle sere gravi d'ambascia, a volta a volta l'una reclinava la fronte su l'omero o sul petto dell'altra, mentre l'ombra agguagliava la diversità dei volti e confondeva le tre anime in una sola. Ma, come il passeggiere annunziato era per porre il piede su la loro soglia deserta e già appariva alla loro attesa col gesto di colui che elegge e che promette, esse risollevarono il capo con un fremito e disciolsero le dita avvinte e scambiarono uno sguardo ch'ebbe la violenza d'una illuminazione repentina [...] esse conobbero infine in quello sguardo tutta la loro grazia declinante, e qual fosse il contrasto delle loro sembianze illuminate dal medesimo sangue, e quanta notte si raccogliesse nel volume d'una capellatura addensata come un castigo su una nuca troppo pallida, e le meravigliose persuasioni espresse dalla curva di una bocca in silenzio. (*V*, 34)

15 "Triplice è il tuo compito: - condurre con diritto metodo il tuo essere alla perfetta integrità del tipo latino; adunare la più pura essenza del tuo spirito e riprodurre la più profonda visione del tuo universo in una sola e suprema opera d'arte; preservare le ricchezze ideali della tua stirpe e le tue proprie conquiste in un figliuolo che, sotto l'insegnamento paterno, le riconosca e le coordini in sè per sentirsi degno d'aspirare all'attuazione di possibilità sempre più elevate" (*V*, 66).

16 Riportiamo in nota l'intera citazione, "La virtù e la voluttà del *Sogno del Cavaliere* (datato 1498) sono evidentemente dipinte dal medesimo modello che servi a questa Vergine".

Di seguito, nel testo, ritroviamo alcuni elementi pittorici, assenti dal quadro di Raffaello molto più austero, che collega l'intera sequenza alla *Primavera* del Botticelli. E sono il soffio di Zefiro e i particolari floreali e boschivi del risveglio della natura dopo l'inverno: "il primo fiato della primavera appena tiepido [...] blandiva le tempie delle vergini inquiete. Sul grande claustro fiorito di giunchiglie e di violette, le fontane ripetevano il comento melodioso" e ancora "su taluni alberi, su taluni arbusti le foglie tenui brillavano come involuppate d'una gomma o d'una cera diafana" (V, 35). Allo stesso modo, la presenza di Cantelmo pare infondere loro vita. Così, se i tratti delle principesse vergini sembravano confondersi in quelli di un'unica persona, cominciano poi pian piano a differenziarsi. Nella progressiva caratterizzazione di cui sono oggetto diventano l'incarnazione di altrettante modalità della Bellezza.

Prima di continuare l'analisi, però, va sottolineato che nonostante il prevalere di elementi pittorici rinascimentali permangono tracce evidenti di preraffaellismo. Nel brano appena citato, il riferimento alla "capellatura addensata" rimanda a quell'ossessione per le capigliature femminili che D'Annunzio riprende da Dante Gabriel Rossetti e traduce, fin nelle pagine del *Piacere*, in momenti descrittivi dalle forti tinte pittoriche. Parimenti la "bocca" che appare così enigmatica e sibillina ricorda sia il ritratto di Nelly O'Brien del Reynolds, citato sempre nel *Piacere*, come le misteriose donne leonardesche.

Massimilla è la prima vergine a incontrare Cantelmo. Essa è la manifestazione della bellezza spirituale, quella che nel gruppo delle tre vergini rivolge il proprio sguardo verso l'alto: "posso tenere a lungo gli occhi aperti e fissi verso l'alto perchè le mie palpebre sono lievi" (V, 37). La sua figura si ricompone entro linee di preraffaellistica squisitezza, evocanti le fanciulle morte dello stilnovismo e della *Vita Nuova*. A essa è associata l'immagine dell'ermellino, a connotarne la purezza. Si tratta di un simbolo già usato nel *Piacere* a significare metaforicamente la virtù di Maria Ferres, il prototipo della donna-angelo. Tuttavia, nelle *Vergini* occulta un referente pittorico preciso, che diventa evidente nella seconda occorrenza della citazione, quando cioè nel ricordare l'apparizione del primo giorno, il protagonista usa la combinazione tra il bianco dell'animale e il colore porpora, simbolo di magnificenza, per alludere ai tratti caratteriali del personaggio. Il rimando è al quadro di Da Vinci *La dama dell'ermellino*; ritratto di Cecilia Gallerani incaricatogli da Ludovico Sforza. La suggestione è altresì confermata da un'altra corrispondenza vinciana. Questa volta al richiamo pittorico se ne aggiunge uno letterario dal forte impatto visivo: "ella stava a sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco" (V, 35)¹⁷. La frase ricorre per ben due volte (p. 35 e p. 211) a intensificare la similitudine già riportata all'inizio in cui la donna è rappresentata in termini plastici: "dalle statue assise e intente ho appreso l'immobilità di un'attitudine armoniosa" (V, 37).

Alla spiritualità di Massimilla, viene contrapposta l'ideale di bellezza carnale rappresentato da Violante. Del gruppo delle tre Grazie sembra fare riferimento a quella che appare di spalle con la fluente e abbondante capigliatura stretta a lasciare nuda la nuca. Sul particolare, riferito esplicitamente a lei, Cantelmo ritorna mentre la contem-

¹⁷ L'atteggiamento di Massimilla è ripreso da Leonardo, *Trattato della pittura*, cap. CCLIV, *Del figurare uno che parli con più persone*.

pla seduta immobile: “i suoi capelli, costretti su la nuca in un gran nodo, parevano avere obbedito al ritmo che regola i riposi del mare” (V, 97). Sembra comunque esserci una confusione di identificazione, o piuttosto una voluta sovrapposizione tra le due donne, che si vedrà nuovamente di seguito, dato che, se ci si basa sul significato simbolico del quadro, dovrebbe corrispondere alla figura a sinistra, quella che si mostra completamente. Tuttavia, è chiaro che a D'Annunzio interessa recuperare il particolare della chioma ondulata della terza Grazia e ricollegarsi a suggestioni pittoriche precedenti, quelle di un preraffaellismo soffuso di tenue ellenismo. Un altro esempio di tale commistione si ritrova nello stesso brano descrittivo, in cui si legge: “ella era immobile, seduta su un plinto di pietra che un tempo aveva forse sostenuto un'urna. Poggiato il gomito sul ginocchio, ella si reggeva il mento con la palma” (V, 97). La posizione assunta dalla giovane, oltre a coincidere con l'immagine già vista di Massimilla, è esemplata sul quadro di Rossetti, *The Lady of the Sycamore tree*. Da quanto suggerisce D'Anna (1990), D'Annunzio doveva averlo visto prima che una copia del dipinto fosse pubblicata sul *Convito* dell'aprile 1895, probabilmente l'anno prima grazie a Giulio Aristide Sartorio.

La presenza di questo personaggio è l'unica a essere evocata mediante l'immagine del corpo. Nella mente di Cantelmo ella appare per la prima volta “sotto un alto arco di bosso, con i piedi nell'erba [...] e pareva ch'ella offerisse al mio sguardo attonito la sua bellezza intera in quell'attitudine calma” (V, 91 e poi ripresa a p. 132). La figura di Violante pare la rivelazione dell'idea della bellezza nella materialità della carne. La suggestione qui presente non è più vinciana ma michelangiolesca. Tale nesso è confermato dalle seguenti parole di Cantelmo che delineano i motivi dell'ammirazione provata da D'Annunzio per lo scultore fiorentino: “ella pareva respingere il mio spirito verso l'epoca meravigliosa in cui gli artefici estraevano dalla materia dormite le forme perfette che gli uomini consideravano come le sole verità degne di essere adorate in terra” (V, 93).

Infine, va sottolineato che alla ieraticità della immagine di Violante, espressa dai referenti figurativi ricordati, si alternano slanci di vitalità fisica, così nella scena iniziale in cui sale le scale del palazzo e in quella finale in cui si arrampica come una fiera sulla montagna, si raccordano elementi descrittivi che la assimilano al prototipo figurativo della *femme fatale* finisecolare.

Anatolia è la vergine che chiude il cerchio e rappresenta i valori dell'equilibrio: nel dipinto di Botticelli infatti è quella dall'apparenza composta con i capelli raccolti da un velo. Nel testo la sua apparenza fisica e le sue qualità caratteriali sono evocate, mediante sineddoche, dalla mano che porge al protagonista:

il suo gesto aveva una franchezza virile; e la sua mano nel contatto parve comunicarmi quasi direi un senso di forza generosa e di bontà efficace, parve d'improvviso infondere nel mio spirito una specie di confidenza fraterna. Era una mano spoglia di anelli, non troppo bianca, nè troppo allungata, ma robusta nella sua forma pura, atta a raccogliere e a sostenere, pieghevole e ferma nel tempo medesimo, con un'impronta di fiera sul dosso variato dai rilievi delle congiunture e dalle trame delle vene, con solchi di dolcezza nella palma concava e tiepida dove pareva risiedere un focolare irradiante di sensibilità. (V, 97)

L'immagine di Anatolia è la rappresentazione stessa di un destino già disegnato e accettato dal personaggio. Definita da Cantelmo, con una citazione di Leonardo, la "vera custode dell'abitazione oscura" (V, 95), assume le sembianze della vestale che si sacrifica per proteggere i propri familiari dalla rovina che su di loro incombe; il suo volto è illuminato da un sorriso eroico di martire (V, 202).

Per concludere, va sottolineato che, l'analisi appena tracciata non è volta a rintracciare l'ingente materiale che confluisce nella scrittura dannunziana, quanto piuttosto mettere in evidenza un particolare meccanismo efrastico alla base dei procedimenti descrittivi che gli consentono di rendere visibili le figure delle tre vergini. Le mani, lo sguardo, gli occhi, i capelli, ma anche i gesti e gli atteggiamenti costituiscono i tasselli che, derivati da fonti visive concrete e, non di rado tra loro intrecciate, vengono usati nella composizione del ritratto dei principali personaggi femminili. Nella costruzione della loro immagine il dettaglio pittorico diventa non solo un elemento fondamentale della descrizione, dal momento che evoca le singole parti del corpo senza comporre un'immagine compiuta se non per sineddoche, ma anche della narrazione in quanto i figuranti metaforici attribuiti alle parti del corpo selezionate per la *descriptio* attenuano spesso la concretezza della manifestazione fisica della donna per lasciarne trasparire tratti della psiche. Nella rappresentazione delle figure femminili, la scrittura efrastica si ibrida con i procedimenti della *descriptio muliebris*. Ne deriva che l'allusione erudita ribalta il nesso mimetico tra dato reale e artificio letterario, mentre le enumerazioni descrittive sfociano in una somma di metafore "incarnate" autosignificanti che danno forma retorica all'immaginazione dell'io lirico del protagonista e narratore. Espressione e visione paiono fondersi in un'opera in cui la parola, investita della sua primigenia forza di rappresentazione visiva (*enargeia*), crea delle immagini visivamente eloquenti, capaci di fissarsi con forza negli occhi e nella mente del lettore. La visione del soggetto non coincide solo con l'esperienza vissuta individualmente, ma viene cristallizzata in immagini verbali, che, a loro volta, disposte nel libro come se di un museo si trattasse, costituiscono una metafora della fruizione dell'arte al tempo della sua mercificazione. Come scrive Guglielmi, D'Annunzio elabora "una poetica del consumo dell'arte, erige l'arte a valore positivo e usabile, fonda una tradizione di esteticità diffusa" (2001: 74). Su questa linea è possibile dunque riconoscere una delle eredità fondamentali dell'abruzzese, il quale "allestì e rappresentò la bellezza come spazio in cui lo sguardo dell'artista incontra tutti gli altri sguardi che vi si depositeranno e che, a prescindere dalla loro valenza estetica, generano nuova bellezza, conservandone e rinnovandone la memoria" (Caltagirone 2009: 70).

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1982): "D'Annunzio e le arti figurative". Numero monografico dei *Quaderni del Vittoriale*. Vols. 34-35.
- AA.VV. (1990): *D'Annunzio a Roma. (Atti del convegno Roma 18-19 maggio, 1989)*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.
- ANDREOLI, Annamaria (1988): "Note" a: Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*. Milano: Meridiani Mondadori, vol. I, 1103-1349.

- (1996): "Introduzione" a: Gabriele D'Annunzio. *Scritti giornalistici 1882-1888*. Milano: Meridiani Mondadori.
- (2000): *Gabriele D'Annunzio. Dalla Roma Bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*. Torino-Londra: Umberto Allemandi.
- CALTAGIRONE, Giovanna (2009): "La modernità di D'Annunzio nel rapporto con le arti visive", *Studi Medievali e Moderni*. Vol. XIII: 57-70.
- CICCUTO, Marcello (2006): "Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segreti del mondo", *Quaderns d'Italia*. Vol. 11: 203-221.
- D'ANNA, Riccardo (1990): "Ripetta Preraffaellita", *D'Annunzio a Roma*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 179-190.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1939): *Carteggio col "dottor mistico"*, E. Campana (ed.), *Nuova Antologia*.
- (1976): *Taccuini*, Enrica Bianchetti; Roberto Forcella (eds.). Milano: Mondadori.
- (1988): *Il piacere*, in *Prose di romanzi*, introduzione di Ezio Raimondi, Annamaria Andreoli; Niva Lorenzini (eds.). Milano: Meridiani Mondadori, vol. I.
- (1993): *Lettere a Georges Hérèlle (1891-1913)*, Maria Giovanna Sanjust (ed.). Palomar: Bari.
- (1996): *Scritti giornalistici 1882-1888*, Annamaria Andreoli (ed.). Milano: Meridiani Mondadori, vol. I.
- (1999): *Lettere ai Treves*, Gianni Oliva (ed.). Milano: Garzanti.
- (2010): *Le vergini delle rocce*, Pietro Gibellini (ed.). Milano: Rizzoli.
- GIBELLINI, Pietro (ed.) (2000): *Conti, Angelo: La beata riva. Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.
- (2016): "D'Annunzio paesista. Quattro stagioni tra natura e arte", *Archivio D'Annunzio*. Vol. 3: 111- 125.
[https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/articoli/archivio-dannunzio/2016/0/art-10.14277-2421-292X-AdA-3-16-7_GYGnjK.pdf; 20/09/2020]
- GUGLIELMI, Guido (2001): "D'Annunzio e la letteratura", *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*. Napoli: Liguori Editore.
- HINTERHÄUSER, Hinter (1980): "Mujeres prerrafaelitas", *Fin de siglo: Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 91-121.
- KRIEGER, Murray (2019 [1992]): *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LISA, Tommaso (2007): "Luciano Anceschi e le poetiche dell'oggetto", *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*. Firenze: Firenze University Press, 9-113.
- MARABINI MOEVS, Maria Teresa (1976): *Gabriele D'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila: Japadre.
- MARINONI, Manuele (2016): "Visibilità e superficie del tragico. Il pathos dell'immagine in D'Annunzio (dai *Taccuini* al *Libro segreto*)", *Arabeschi*. Vol. 8. [<http://www.arabeschi.it/visibilita-e-superficie-del-tragico-il-pathos-dellimmagine-in-dannunzio-dai-taccuini-al-libro-segreto/>; 14/09/2020]

- OLIVA, Gianni (1979): *I nobili spiriti: Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*. Bergamo: Minerva Italica.
- OLIVA, Gianni (1992): *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia.
- PIERI, Giuliana (2009): "The Cultural Consciousness of D'Annunzio", Rachel Langford (coord.), *Textual Intersections. Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe*. Amsterdam-New York: Rodopi, 175-191.
- POZZI, Giovanni (1993): "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione", *Sull'orlo del visibile parlare*. Milano: Adelphi, 145-172; prima in *Lettere italiane* [1979].
- PRAZ, Mario (1996 [1930]): *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano: Sansoni.
- RAIMONDI, Ezio (1994): "Ritrattistica petrarchesca", *I sentieri del lettore*. Bologna: il Mulino, vol. I, 107-131.
- TAMASSIA MAZZAROTTO, Bianca (1949): *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Bocca.
- TOSI, Guy (2013): *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, Maddalena Rasera (ed.), Lanciano: Rocco Carabba, 2 vols.
- WOODHOUSE, John (1982): "Dante Gabriel Rossetti, D'Annunzio e il preraffaellismo", *Rassegna dannunziana*. Vol. 2: 1-11.
- YACOBI, Tamar (1995): "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis", *Poetics today*. Vol. 16 (4): 599-649.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Linda Garosi es profesora titular de Filología Italiana en la Universidad de Córdoba (España). Tras licenciarse por la Università di Verona (Italia) en 2000, consiguió su doctorado por la Universidad de Córdoba en 2006 con una tesis titulada "Poéticas de una crisis. La literatura italiana y española entre los siglos XIX y XX". Imparte asignaturas de lengua y cultura italianas, así como de traducción del italiano al español. En sus investigaciones se ha ocupado de narrativa italiana de los siglos XIX-XX, estudiando entre otros a d'Annunzio, Tarchetti, Dossi, Pirandello, De Amicis y Gadda. En concreto se ha ocupado de la figura del personaje, de la forma breve de la narración y del diálogo entre la literatura y las artes visuales.

Fecha de recepción: 15-11-2020

Fecha de aceptación: 09-02-2021