

Il tema

IL VETRO OPALINO

L'iconografia melanconica nei romanzi dannunziani del Superuomo

FRANCESCA MELLONE

I decenni fra Otto e Novecento segnano un momento di transizione per il romanzo europeo; il metodo dei naturalisti, con i suoi propositi di impegno sociale, volge al declino e si fa spazio una nuova corrente letteraria, il simbolismo, tesa a rivendicare le ragioni dell'io e dell'inconscio, del sogno come del mistero. Dal canto suo, D'Annunzio ha già avuto modo di sperimentare, nella tecnica narrativa, la praticabilità dei miti del tempo: decadentismo, protagonismo, simbolismo, nietzschianesimo, dottrina dell'imitazione e mistica della pura forma per avviarsi ad un estetismo ammantato di aspetti ideologici, non senza accenti nazionalistici¹. Prova ne siano gli articoli di teoria letteraria, apparsi su "Il Mattino" del 28 e 29 dicembre 1892, che si concludono con un elenco di antichi modelli di prosa italiana, resi a salvaguardia di una tradizione rigorosamente indigena e con la fede di chi crede, o vuol far credere, nella supremazia dell'arte all'interno dell'ordinamento sociale². Qualche tempo dopo, siamo al 1894, nell'Introduzione al *Trionfo della morte*³, l'autore parla di segni e simboli, di prosa plastica e sinfonica, di stile, dunque, ove appare chiaro che il romanzo – e Angelo Conti nel *Giorgione* provvede a sottolinearlo⁴ – viene inteso come organismo autosufficiente, spazio utopico al quale aspira un'esistenza interamente votata all'arte. Questo principio di consacrazione della forma procede di pari passo con la profonda revisione di giudizio sulla scultura che va sviluppandosi in quell'ultimo scorcio del secolo in area simbolista, nel venir me-

no il pregiudizio di illitterata manualità cui a lungo era stata soggetta tale forma d'arte. In virtù dell'arcaicità del canone formale, in grado di evocare una distanza e diversità prossime all'idea di divino, la statua si fa emblema dell'alterità dell'opera, del suo costituirsi come oggetto libero da ogni funzione rappresentativa. Il carattere sacro della scultura costituisce, d'altro canto, uno dei presupposti dell'estetica a partire dal neoclassicismo, fatto nuovo è semmai l'emergere di una prospettiva volta a sviluppare un discorso sulle stesse origini e ragioni del fatto artistico.

L'enorme fascino esercitato dalla statuaria greca, emersa dalle campagne di scavo e missioni scientifiche, rende tanto più pregnante – in anni in cui Burckhardt va descrivendo l'antichità classica come la congiuntura emblematica nella quale, con la mediazione del Rinascimento, l'Occidente scopre le proprie radici – il nesso classicità/origine che, consonante con altri arcaismi attivi nella coeva cultura figurativa europea, appare omologo alla stessa nozione di "primitivo". La pittura procede ad una radicale trasformazione dei propri canoni formali proprio appellandosi ai modi della scultura, e non solo in termini di consentaneità mimetica quanto piuttosto di una ritrovata tensione verso l'ideale. Si pensi a come il mito di Pigmalione, uno dei temi prediletti dal Romanticismo pittorico, pur conservando un ruolo paradigmatico, subisca un completo rovesciamento: vero demiurgo non è più considerato l'artista capace di infondere il soffio della sua energia creatrice alla statua donandole la vita, ma il pittore nel saper tradurre le terrene e corruttibili forme della modella nella perfezione di una forma scolpita. È fin troppo ovvio ricondurre tale processo al contesto sociale ed economico della realtà urbana di fine Ottocento, al funzionamento di un mercato dove l'identità di ogni oggetto appare compromessa dalla sua riproducibilità; per converso l'arte viene intuita come pratica in cui esperire l'inedita flagranza, l'essenza delle cose. Risulta comunque, a tale proposito, singolare che quella stessa esigenza originata dal Romanticismo di sancire la diversità della creazione artistica, rispetto ai modi di produzione corrente, si effettui rivalutando la scultura dallo stesso Romanticismo negletta⁵. Rientrano nel fenomeno tanto la diffusa retorica

celebrativa di Michelangelo scultore, quanto la conclamata predilezione per i luoghi desertici e la natura selvaggia, posti in antitesi alla condizione del vivere cittadino; motivi entrambi che ricorrono ampiamente anche in D'Annunzio. Nelle *Faville del maglio*⁶, per esempio, l'icona della Melanconia viene associata alla figura di Michelangelo scultore – lo stesso vale per un altro scultore, personaggio questa volta romanzesco, il padre di Donatella Arvale, l'avvenente giovane rivale di Foscarina nel *Fuoco* – con un'insistenza nei motivi precipui dell'iconografia melanconica: il capo ripiegato e il cruccio sul volto adombrato dell'artista. Il sovrumano sforzo di Michelangelo viene insieme paragonato alla Passione del Cristo e, significativamente, al travaglio dello scrittore, D'Annunzio stesso, che nell'atto di vedere e vedersi “alla maniera di” dispiega una stringente dialettica tra lutto e salvezza.

Nella resa, poi, del paesaggio arcaico delle *Vergini delle rocce* (Agro Laziale e Abruzzo) lo scrittore rinnova l'intensa suggestione già descritta da Goethe nel *Viaggio in Italia*⁷ ed esercitata dal paesaggio italiano, sede deputata all'accadere del mito, dove è spontaneo riflettere il disadattamento dell'oggi. Di fatto, ad opera di un gruppo di artisti, i cosiddetti “tedeschi romani”⁸ che trovavano ispirazione nella pittura di Böcklin, questa idea trova, nell'ultimo scorcio dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo, il massimo riscontro nel paesaggio della campagna romana, ambiente ancora arcaico nei costumi e immerso in una natura nella quale i segni dell'agire umano sono per lo più ridotti a rovine.

La figura del Superuomo dannunziano riflette in fondo il disagio e il senso di estraniamento dal presente che induce l'intellettuale a proiettare la propria immagine nella sfera compensativa del mito. In questo contesto, la tipologia della statua, per essere una metafora all'interno del tessuto compositivo, oltre a sancire l'estraneità dell'arte alla logica del progresso, assolve anche ad un secondo compito: costretto ad avversare un enigmatico principio femminile con il potere di attrarre e annientare la sua forza creativa, come il nuovo Pigmalione, il Superuomo dovrà procedere ad una sorta di pietrificazione della donna, la “Nemica” e “Sovrana lussuriosa”, affinché la feconda energia creatrice del genio possa

portare a compimento l'Opera "Ah l'amore per le donne morte e inaccessibili!" (*Trionfo della morte*). In quegli anni che annunciano il nuovo secolo, sovente il romanzo europeo si conclude con il trionfo della morte sulle figure femminili, assai più raramente con la morte di chi con loro vive un'esperienza amorosa. Ad ogni modo, mai, nemmeno dopo l'acquisizione di Nietzsche, quando più urgente avverte la necessità di trasporre i concetti su di un piano marcatamente ideologico, D'Annunzio rinuncia alle componenti più estetizzanti della sua prosa, in ossequio a quel dogma dello stile che da sempre lo guida.

Al costante inseguimento di esempi incliti del passato, egli estende la sua ricerca non solo alla musica, ma alle arti figurative, e in specie alla pittura – come peraltro accade con variazioni appena avvertibili a molti artisti della sua generazione: da Huysmans a Valéry, a Proust, a Hofmannsthal – con citazioni da immagini che non fungono da semplici termini di paragone o erudizione, ma da veri e propri referenti tipologici.

Mosso da un'inquietudine legata a profonda insoddisfazione nei confronti della vita politica italiana, D'Annunzio tende a individuare il male in un fattore indubbiamente offertogli dalla dottrina nietzschiana come idolo polemico: l'inferiorità nativa delle masse, da cui il suo sprone a porvi rimedio indirizzato a coloro che egli reputa i dominatori. Inserite in altra funzione e in diverso contesto, le opere d'arte diventano lo strumento privilegiato di legittimazione per un ceto sociale desideroso di rendere domestiche le forme della sua supremazia e allo stesso tempo un mezzo sicuro di estetizzazione della storia che, sconfessata sul piano della realtà, si converte in spazio dell'immaginario: i nomi, come le immagini e le opere d'arte si offrono a garanzia dell'eredità e credibilità di provate categorie estetiche affinché nel mito, nell'inattualità ri-usata, si affermi il principio di una nuova attualità. Il nesso simbolismo/decadentismo/primitivismo, prima visto nel quadro di un'ideologia anti-progressista, assume dunque in D'Annunzio un significato ambivalente: se il passato è fatto oggetto di identificazione, ciò accade essenzialmente per dar modo alla moderna epoca di profanarlo e trasgredirlo⁹.

In quegli stessi anni va attuandosi in Europa un profondo riesame delle categorie critico-estetiche soprattutto in relazione al mutato atteggiamento della storiografia artistica e letteraria verso il classicismo, sia antico che rinascimentale e barocco. Nella *Nascita della tragedia* (1872)¹⁰, Nietzsche – dietro al quale si colloca ineludibile il pensiero di Schopenhauer – avverte un profondo conflitto all'interno della stessa antichità classica: oggetto di nostalgia la Grecia, perché dimora perduta, lontana dal rappresentare un luogo di imperturbabile armonia, ci appare simile e accessibile nella condivisione di una sofferenza connaturata ad divenire storico. La ricostruzione di Burckhardt (*Storia della civiltà greca*) è in tal senso analoga alla coeva opera di Nietzsche, a riprova del rapporto esistente tra i due, all'epoca entrambi docenti presso l'ateneo di Basilea. Dal canto suo, Warburg propone una lettura problematica del Rinascimento, volta ad evidenziare le antitesi interne al naturalismo fiammingo e al classicismo. Se Burckhardt (*Civiltà del Rinascimento in Italia*)¹¹ aveva messo in evidenza lo scontro tra piano della soggettività e piano istituzionale, Warburg richiamandosi a correnti orientate allo studio della psicologia e dell'evoluzionismo arriva a collocare quello scontro all'interno della soggettività stessa: «Noi portiamo il peso di una eredità ambigua. L'antichità classica stessa era stata presa dal moto pendolare fra la concezione olimpica e demoniaca del mondo»¹². Siamo ad un passo dal tragico sdoppiamento che richiamandosi alla cupa scena del *Trauerspiel* (letteralmente: gioco con il lutto) Benjamin pone a fondamento della sfera simbolica: rotta la speculare unità che ricomponeva nel *logos* parole e cose, ogni forma si scompone ed incrina.

È l'allegoria, utilizzata con forza dal barocco, il mezzo più idoneo ad esprimere quella tensione melanconica che chiede di convertire ogni contenuto in mera iscrizione figurale, in forma convenzionale del lutto privilegiando la ricerca della forma *tout court* a scapito del vero e proprio esercizio dell'arte¹³. Tale rappresentazione degenerativa della storia si riaffaccia con il decadentismo nella messinscena di un persipiquo allegorismo funerario (il cadavere, la rovina, il riflesso, la melanconia) che D'Annunzio, sempre attento e sensibile alle mode, assume allo scopo di restituire il

contrasto tra la realtà, percepita come priva di senso e svolgimen-
to etico, e la sua poetica, vale a dire, in specie nella fase di esalta-
zione del Superuomo, una poetica della vita.

Reso con minuzia descrittiva e varietà di riferimenti iconografi-
ci, il temperamento melanconico rappresenta uno dei tratti salien-
ti dell'artista-Superuomo (che ha peraltro il compito di saperlo
esorcizzare), tale per l'eccelsa sua facoltà di sottrarre le cose al co-
no d'ombra che le inghiotte scandagliando realtà altrimenti ines-
primibili per diretta via luminosa. Le arti figurative svolgono un
ruolo fondamentale nell'affermazione della nuova poetica, nel dar
origine a vaste aree metaforiche in grado da sole di offrire una
chiave di lettura dei romanzi. Sembra, infatti, ricomporsi per re-
gioni – nei *collages* del *Trionfo della morte*, delle *Vergini delle roc-
ce* e del *Fuoco* (1900) – la lunga tradizione sulla melanconia del-
l'uomo di genio, che da Marsilio Ficino a ritroso conduce allo
Pseudo-Aristotele. In breve: se l'eccessivo essiccamento dell'umo-
re nero ingenera insania e malattie, il mescolare lo stesso con gli
umori più caldi produce la feconda unione di caldo e secco, posta
alla base delle forme più alte dell'attività speculativa: l'umore me-
lanconico diventa così luce vivissima, emblema di sapienza¹⁴. In
modo analogo, D'Annunzio va tratteggiando la parabola vittoria-
sa del letterato, dal «trionfo della morte» al trionfo della vita,
complice il «fuoco» del talento creativo, ricorrendo alle opere
d'arte forse più che agli eventi e intrecci. Ancora preda, nel *Piace-
re* (1889), di una malattia dell'anima, una melanconia trasposta
nei sintomi di un erotismo furente e smisurato, la figura dell'arti-
sta andrà assumendo sempre più nitidamente i contorni del Supe-
ruomo, tra elezione della stirpe, mistero dionisiaco dell'Opera to-
tale ed enfasi del gesto eroico. Nel segno di uno sperimentalismo
volto a realizzare un romanzo originale e dichiaratamente moder-
no, dopo una fase di incertezza e scontento dello scrittore per
esperimenti, spesso puramente formali, condotti sull'esempio del-
la grande letteratura russa dell'Ottocento (soprattutto dosto-
evschyana) al principale scopo di superare l'autobiografismo del
Piacere, il *Trionfo della morte* può essere considerato il manifesto
sessuale dell'ideale del Superuomo dannunziano, anche se l'epilo-

go tragico della vicenda, con la morte di Giorgio Aurispa (suicida) insieme a Ippolita Sanzio (trascinata a forza nella morte), comporta ad un tempo la vittoria del protagonista sulla donna, ma anche la sua auto-distruzione. Nonostante l'adesione al nietzshianesimo si evinca tanto da riferimenti espliciti quanto dalla tesi dell'opera (la quale tesi peraltro sembra essersi imposta in un secondo momento) l'ambizione di D'Annunzio si avverte dopotutto principalmente letteraria, ovvero legata alla figura dell'*artifex gloriosus* completamente assorto nella creazione di un'opera di bellezza e di poesia quale tramite per «costruire in Italia la prosa narrativa e descrittiva moderna».

È opportuno tuttavia tener conto che il romanzo viene pubblicato quando già si impone il suo principio contrario, il trionfo della vita, secondo quanto viene attestato nella nota introduttiva. In quella sede l'autore si congeda definitivamente dal pessimismo ispirato a Schopenhauer per abbracciare la poetica del Superuomo; e sarà la letteratura wagneriana, oltre all'acquisizione di Nietzsche, ad offrirgli un appiglio per superare l'*impasse* del doponaturalismo. Ribadire quanto la figura di Wagner abbia influito sulla costruzione del Superuomo – si pensi alla volontà di Effrena, nel *Fuoco*, di edificare a Roma un Teatro sul modello del Teatro wagneriano di Bayreuth – esula comunque dal nostro discorso, ove si intende soprattutto dimostrare come la nuova poetica tenda a conferire evidenza plastica a quei contenuti melanconici, sino ad allora mantenuti entro stretti limiti introspettivi, rovesciandoli nei sintomi di un'estrema superbia. E se nel rispetto di una certa tradizione si voglia indicare nel suicidio l'inevitabile epilogo del malinconico, l'intero *Trionfo della morte* va allora letto nella chiave della melanconia. Non solo il protagonista si dà la morte, ma il gesto ripete fatalmente il suicidio di uno zio, amato ed idealizzato come figura paterna, avvenuto qualche anno prima. Ed è il cadavere del congiunto a costituire il fulcro attorno al quale si addensano significati e motivi legati al tema della melanconia. Di ritorno al luogo del dramma, in quella che era stata la camera ardente di Demetrio, Aurispa rivive la scena con un senso di presenza quasi fisica, come se realmente il corpo senza vita ripren-

desse il suo posto sul letto; risollewa mentalmente il velo nero, che con pietà era stato sul capo del morto per nascondere le ferite causate dallo sparo, forse nella speranza di cogliere un segno di pacificazione, ma lo sguardo torna con insistenza alla rigida postura del corpo senza vita:

Evocato dall'immaginazione del superstite, il cadavere, con la testa avvolta in un velo nero, con le braccia non incrociate, ma posate lungo i fianchi, ricuperò il suo posto nella coltre¹⁵.

Questo realismo, esasperato dall'assoluta mancanza di dettagli, lancinante per la sua stessa parsimonia, si ripropone, attraverso i *Taccuini*, e ancora le *Faville del maglio*, nel commento al celebre *Cristo morto* (1523) di Hans Holbein il Giovane:

Non men torreggerebbe... il rinvio è al *Cristo davanti a Pilato* di Tintoretto... il Cristo supino di Hans Holbein, se si riavvolgesse nel lenzuolo; ma egli è veramente morto già preda della putredine, non circonfuso se non di cieco orrore, inerte linea orizzontale, agguagliato alla terra che sta per ingoiarlo¹⁶.

D'Annunzio vede il quadro di Holbein per la prima volta al museo di Basilea nel 1900, ma l'immagine gli era nota da molto prima. Sulla spinta di un ricordo autobiografico, Dostoevsky aveva infatti voluto trasferire la forte emozione¹⁷, suscitata in lui dalla tela, in un episodio dell'*Idiota* servendosi della sensibilità del protagonista: Myskin diviene infatti l'interprete dell'allucinatoria esperienza dell'autore. La scena viene ripetuta pressoché identica da Ippolit, un personaggio secondario, quasi un doppio di Myskin, la cui avvincente descrizione tocca il tema principale del Cristo: una morte che non contempla resurrezione. L'immagine di Demetrio sul letto di morte richiama da vicino il brano di Dostoevsky, e ciò non sorprende, se si consideri che gli innesti dallo scrittore russo nell'*Episcopo* e nell'*Innocente*, vengono effettuati quando il *Trionfo della morte*, intitolato allora *l'Invincibile*, è già scritto in numerose parti. Un'altra circostanza denota, poi, la funzione di

emanazione psichica e il ruolo simbolico di questa raffigurazione, già carica di rinvii letterari e figurativi: al concludersi del primo decennio del Novecento, D'Annunzio riserva parole quasi identiche alle due Deposizioni dello scultore siciliano Domenico Trentacoste, eseguite rispettivamente nel 1904 e del 1907¹⁸:

Il primo Cristo è un eroe stanco: il dolore imprigionato in lui, e ha il medesimo peso delle ossa. Le braccia riposano lungo i fianchi...

e poco oltre:

Nulla di molle rimane nel secondo Cristo ... Tra il capo e il calcagno il corpo giacente disegna un arco in riposo la cui corda si allenta¹⁹.

Nell'ancora oggi utile repertorio di luoghi figurativi dannunziani, Bianca Tamassia Mazzarotto²⁰ mette in risalto tutto l'acume critico delle pagine dannunziane su Trentacoste, senza sottacere l'attenzione riservata al Cristo di Holbein, quasi a voler suggerire inedite analogie, motivate, d'altro canto, dal fatto che l'imitazione degli antichi rappresenta uno degli assilli più sentiti dagli artisti moderni.

Sia Holbein sia Trentacoste rappresentano il cadavere del Cristo steso supino sopra un basamento e coperto da un telo appena drappeggiato. Nel rigore implacabile della sua spoglia, il Cristo abbraccia e accoglie la morte integrandola come essenza ultima di una realtà ove né pietà né preghiera vengono contemplate. Siamo di fronte alla Melanconia, ad una immagine circconfusa di inaccessibile tristezza, alla perdita di ogni ordine simbolico e senso dell'agire umano: lasciato completamente solo, il corpo senza vita di Cristo viene a rappresentare la morte umana per antonomasia²¹. Secondo una ipotesi tra le più accreditate oggi, il dipinto di Holbein, forse concepito come rivestimento di uno di quei sepolcri aperti alla devozione il Venerdì Santo, sarebbe una trasposizione pittorica da sculture esposte, un tempo, in nicchie tombali all'interno di chiese nella regione alto-renana. Il richiamo alla statua rende più evidenti le analogie tra le opere di Holbein e Trentaco-

ste, nonché plausibile l'ipotesi di una linea genealogica, tanto più che entrambi gli artisti concepiscono il Cristo a grandezza naturale. Nel rispetto di una tradizione iconografica italiana, Trentacoste nobilita il volto ed il corpo del Cristo nella Passione, sino alla completa cancellazione delle ferite, ma come Holbein abolisce la presenza delle figure compassionevoli di cui parlano i Vangeli. In tutti gli esempi riportati, i particolari messi in evidenza (le braccia non incrociate, distese lungo i fianchi, la rigidità del corpo) coincidono, stesso il tono del tutto alieno da emendamenti consolatori. *Il Trionfo della morte* sembra dunque funzionare a guisa di raccordo per un complesso sistema di citazioni, che si sviluppano attorno alla icona di Holbein, ma sono mediate da Dostoevsky, per approdare in seguito alle novecentesche sculture di Trentacoste. L'intera bellezza del Cristo scolpito dall'artista siciliano appare a D'Annunzio come la riparazione compiuta ed eterna al dolore: non un al di là dell'anima immortale o una resurrezione dalla morte terrena, ma il procedimento di una presa sublimatoria sull'evento luttuoso, l'artificio che l'al di là colloca sulla terra quale risarcimento atto a ricomporre la perduta unità tra Figlio e Padre dopo l'abbandono²².

Tale competizione della Forma con la Morte si appella alla monumentalità della scultura; soltanto la statua può fedelmente riprodurre un corpo senza vita, e questo, nella fissità cadaverica, restituire l'idea di una forma scolpita. L'idea di una bellezza funeraria era già nel *Trionfo della Morte* quando, prigioniero senza scampo di una gelosia folle, e omicida, Aurispa pensa alla morte di Ippolita come all'unico evento capace di cancellare i segni destabilizzanti della passione amorosa. Solo nella morte l'oggetto d'amore non delude: sottratto alla sovranità della libidine e alla sua dannazione, posto su di un piano diverso da quello terreno, finalmente oltre il contrasto dei due poli antitetici, la lussuria e la volontà di liberarsene, esso può essere contemplato con distacco. La morte viene, dunque, identificata non solo come mitologica antagonista dell'eros, ma come l'origine stessa del desiderio: in essa specchiata, la bellezza disvela il volto in ombra della Melanconia²³.

Sarebbe allora improprio individuare in Giorgio Aurispa la prima realizzazione letteraria del Superuomo; ciò competerà ad un

eroe positivo, animato dall'altisonante proposito di una missione da compiere a salvezza della romana civiltà. Quanto alle *Vergini delle rocce*, la trama di questo romanzo-poema si presenta quasi inesistente: dopo aver temprato la propria virtù nella solitudine e nel distacco sdegnoso dal mondo, Claudio Cantelmo decide di realizzare le proprie aspirazioni di dominatore proiettando nel futuro la volontà di generare un figlio: l'ottavo Re di Roma. A tale scopo, egli torna alla terra paterna cercando la propria sposa tra le tre figlie dei Capece-Montaga, aristocratica progenie che, dopo aver conosciuto i fasti borbonici, vive nel più completo isolamento, prigioniera delle proprie allucinazioni e rinunce. Il dramma di questa «grande stirpe moribonda» si inserisce coreograficamente in un paesaggio inorganico, canonizzato non in una natura trasfigurata, ma in una natura morta. Espropriato di accadimenti, il tempo somiglia al sogno ove presente e passato si rendono simultanei, ove tutto, persino le persone, si moltiplica. Favola dei sentimenti spazializzati in immagine, quasi fissati nell'eternità di un dipinto, il romanzo approda alla commemorazione della morte. Toccherà, come diremo al *Fuoco* svolgere il rapporto poetico con le cose in un vitalismo creativo fissando in un'allegoria ciò che scorre e muta tra alchemici connubi. Per ora, invano si attende una scelta dall'aspirante sposo: la vicenda delle *Vergini delle rocce* termina, infatti, come era iniziata: con le tre sorelle, eguagliate a statue, nel virginale giardino e con il sogno di un trionfale ritorno a Roma nel cuore di Cantelmo.

Nelle intenzioni di D'Annunzio l'opera avrebbe dovuto inaugurare un ciclo formato da tre romanzi²⁴, secondo un piano che alla fine avrebbe visto Cantelmo in vantaggio rispetto alla decadenza dei Montaga, strumento gli ultimi conveniente solo alla realizzazione del Superuomo. Considerato a ragione il manifesto più esplicito dell'ideologia superomistica, il romanzo accoglie integralmente il testo della *Bestia elettiva*, la cui pubblicazione sul quotidiano napoletano "Il Mattino" del 25 e 26 settembre 1892 segna la prima incursione del pensiero di Nietzsche in Italia: D'Annunzio conferisce al testo del filosofo valore diagnostico e profetico trasformando la scena indeterminata che si configura in

Al di là del bene e del male in un evento strettamente relato alla realtà politica e sociale dell'epoca. Secondo i consueti criteri di lettura, D'Annunzio si appropria solo degli aspetti più eclatanti del pensiero nietzschiano e nemmeno dei più significativi (polemica antidemocratica, senso del decadimento contemporaneo esaltazione della virtù della stirpe, compiacimento verso l'azione cruenta), accompagnandoli ad una incontenibile esaltazione della vita e dei sensi, insieme all'idea che l'operato dell'individuo eccezionale sia al di sopra e al di fuori di ogni limite sociale.

Occorre anche considerare come Claudio Cantelmo sia non solo il protagonista delle *Vergini delle rocce*, ma anche il suo fautore: l'allontanamento dall'Urbe rispecchia una seconda partenza, l'esodo dal podio dell'oratore verso la realtà silenziosa della scrittura. I due percorsi sono inscindibili e collaborano in misura eguale alla procreazione di chi dovrà occupare il trono ancora vuoto di Roma. Come protagonista del testo, Cantelmo ha il compito di contribuire al raggiungimento di una perfetta integrità del tipo latino, creando un *continuum* tra la gloria di Alessandro Cantelmo, architetto militare al servizio di Cesare Borgia, e il nascituro Superuomo; come autore del testo, egli ha il compito di rendere la profonda visione del suo universo in una suprema opera d'arte: un atto di creazione teso da una parte ad esaltare l'individualità artistica, dall'altro il virile e monumentale esercizio della scrittura²⁵. Nei modi in cui viene espressa nel romanzo, l'ideologia del Superuomo appare, tuttavia, ancora incerta ed impostata secondo una duplice direzione: verso la ricerca di un concreto modo di intervenire in una situazione avvertita come insostenibile; verso un contegno di aristocratico estetismo che alla fine risulterà prevalente (il ritratto di un avo del protagonista eseguito addirittura da Leonardo assolve proprio all'ufficio di indicare nell'arte il tramite di una diversa aristocrazia che del vivere inimitabile fa il criterio di ogni suo atto). Funzionale a questo doppio registro, la tipologia del paesaggio adeguandosi alla pittura, principalmente anche se non solo per suggestione leonardesca – la nota opera *La vergine delle rocce*, ricalcata a propria volta sulla *Madonna delle cave* di Andrea Mantegna, fornisce infatti lo schema retorico figurativo al

poema – oscilla tra l'immagine di un'Arcadia dagli echi böckliani e l'immagine della selvaggia regione panica, raccontata da Pausania e Polibio. Ne deriva l'idea di una duplice patria: Roma e l'Ellade. Sarà il paragone tra Roma, patria delle memorie politiche, il cui splendore è stato oscurato dall'asfissia di opere umane insensate e deformanti, e il suo anti-universo che si configura nell'incontaminata natura dell'Agro Laziale, a fornire il pretesto per un'invettiva di tipo ideologico tesa a dissolvere i bagliori della fantasia poetica negli slogan più funesti di un nazionalismo dagli accenti decisamente antidemocratici.

Più oltre, il paesaggio abruzzese realizza in pieno il mito della Grecia, terra ancora sconosciuta a D'Annunzio, ma che egli raggiunge subito dopo la pubblicazione del romanzo:

La Grecia è quale io l'immaginavo: una terra secca e fiera, selvosa di olivi e di cipressi, annobilita dalle più belle e armoniose e aride montagne ch'io abbia mai vedute al mondo. Quante rocce! *E come somigliano nel loro sentimento a quelle delle Vergini!*²⁶

Un tracciato ideale unisce letteratura e realtà geografica, mitologia e storia: soltanto in Grecia, Arcadia di molti sogni letterari, realtà e immaginazione coincidono. Si rammenti, in proposito, come il richiamo a Socrate, presente nel primo libro del romanzo, sia non a Socrate filosofo, ma al poeta e al musicista che, obbedendo al comando di un sogno ricorrente, compone un inno ad Apollo. L'Ellade, con la sua anima concorde e discorde, ha sì creato miti indistruttibili, ma la loro forza è ancora operante perché Roma ne è tutrice; la memoria ellenica si ricicla attraverso il filtro romano divenendo espressione ideologica, non meno della memoria latina.

La centralità del tema delle due patrie viene sottolineata, anzi scandita in forma solenne, con una inattesa invocazione di Roma, dallo stesso D'Annunzio quando, in occasione del viaggio in Grecia, sosta pellegrino tra le rovine di Eleusi. Qui il papavero dell'Ellade gli ricorda il papavero dell'Agro Laziale, la via Sacra dell'Attica le vie consolari dell'Urbe²⁷.

L'impostazione ideologica tende tuttavia ad esaurirsi nella prima parte del romanzo, mentre in seguito sembra dominare una preoccupazione prevalentemente estetica, un'atmosfera di preziosa decadenza, ragion per cui Roma e la Grecia risultano entità simili ed antitetiche ad un tempo per quanto di differente presiede al loro richiamo: intenti ideologici (Roma), estetici (Grecia). Ed è la suggestione della Grecia, non certo quella di Roma, ad avere pregnanza nella carriera poetica di D'Annunzio che, in controtendenza rispetto alla nostra cultura latineggiante, è in grado di accedere direttamente ai testi classici greci.

Il paesaggio del romanzo rappresenta allora il dispositivo che consente all'autore di alternare tematiche legate alla dottrina del Superuomo e articolazioni del concetto di decadenza. L'approdo decisamente estetizzante si rende esplicito nel richiamo alla mantegnesca *Madonna delle cave* contenuto nella *Vergine delle rocce* di Leonardo. Tranne ovviamente quelle religiose, gran parte delle opere pittoriche del Mantegna risultano ispirate, almeno prima del soggiorno mantovano, a soggetti poetici e letterari greci (al punto che persino i fasti romani vengono interpretati dall'artista attraverso scrittori greci e non latini), fenomeno assai singolare nella cultura figurativa Quattrocentesca e di per sé meritevole di indagine. Secondo Eugenio Battisti²⁸, Mantegna avrebbe anticipato un altro tema fecondissimo, e di capitale importanza per il nostro percorso, quello della Melanconia.

È infatti indicata come sua, in un inventario pubblicato dal Campori, una pittura con 16 putti, intitolata "Melanconia". La notizia riceve conferma dall'esistenza di dipinti di eguale soggetto, eseguiti da Cranach e altri, non difficilmente riconducibili ad un prototipo mantegnesco. Eugenio Battisti avanza l'ipotesi che il riferimento più diretto siano alcuni passi del poeta, questa volta latino, Lucrezio, conosciuto da Mantegna giacché torna più volte nel contesto culturale dell'artista. La pessimistica geremiade sull'uomo, contenuta nel *De rerum natura*, parrebbe collegarsi al tema astrologico di Saturno attraverso il mito di Cibele e della generazione spontanea degli uomini dalla terra. Legato al mito greco si conferma, ad ogni modo, l'elemento della «grotta» sullo

sfondo della misteriosa *Madonna delle cave*: notevole soprattutto il modo in cui, con singolare anticipo su Leonardo, nascondendosi nel cuore della terra, la Madonna col Bambino diventa una "Vergine delle Rocce"; una concezione di straordinaria arcaicità, celatamente ripresa dal cristianesimo (anzi riconsacrata a Betlemme dal culto di una vera e propria grotta, già venerata in fase precristiana) memore del culto di una Grande Dea Madre (Demetra, Cibele).

Nota da due magnifiche incisioni in rame, una tra le più interessanti composizioni del Mantegna, la *Zuffa degli dei marini* (copiata nel 1494 da Dürer), anticipa inoltre tante scene di stregoneria e tregenda del «demoniaco» cinquecentesco, a cui sembra rinviare l'inquietante giardino dei Capece-Montaga, luogo fatto emblema di un mondo deserto e marmoreo ove come in uno specchio Cantelmo osserva la scena finta e verosimile che a sé lo attrae. Il rapporto specchio-realtà, relativo in Leonardo al piano tecnico della riproduzione (*Trattato sulla pittura*), si prospetta in D'Annunzio nell'accezione estetizzante di una vita allo specchio, ovvero dell'arte come unica realtà possibile: per ciò l'esperimento narrativo non va considerato fino in fondo un proclama ideologico. Lo sarà *Il fuoco* ove si profila l'esistenza di una terza patria, Venezia: nella città di pietra e acqua si consuma infine con rito alchemico il sacrificio del femminile.

In una delle pagine conclusive del *Fuoco*, opera concepita quante altre mai nel quadro di una esegesi allegorico-simbolica, compare una famosa icona della Melanconia, l'incisione di Albrecht Dürer, nota con il nome di *Melencolia I*. In procinto di lasciare Venezia, la protagonista del romanzo raccoglie attorno sé tutte le piccole cose e i *souvenir* accumulati e conservati nel tempo, tra i quali figura la nota stampa. Le reliquie di Foscarina chiamano alla memoria altri esoterici oggetti, quelli posti ai piedi dell'Angelo düreriano.

D'Annunzio descrive l'opera di Dürer sin nei dettagli, con spunti di osservazione assai significativi, in particolare quando definisce addirittura «rivelatrice» la scritta sul cartiglio recato dal pipistrello che l'artista ha situato in alto sulla scena: Melencolia.

L'immagine si trasforma immediatamente nell'enigma che sigilla il patto tra i protagonisti, in una vera e propria *mise en abîme* del romanzo, nella *summa* di tutte le sue componenti retorico-figurative. In virtù dell'appartenenza ad un genere di immagini ricche di implicazioni simboliche e che si nutrono di una complessa eredità culturale, l'arcana allegoria, incisa da Dürer, gode di grande notorietà in Europa nei decenni tra Otto e Novecento; le sue oscure ambiguità, i suoi indecifrabili particolari spingono gli interpreti a scoprire complicati sistemi di significati: la si coniuga con il *Furor melancholicus*, o con la teoria degli umori, o con il processo alchemico. D'Annunzio la legge da quest'ultima angolazione – come peraltro fa una parte della coeva critica – spostando l'attenzione sul crogiolo d'alchimista situato sulla destra e quasi schiacciato dall'enorme poliedro che sovrasta la scena. Egli interpreta, d'altronde, in chiave alchemica lo stesso colorismo della pittura veneziana, in primo luogo la pittura di Giorgione ai cui segreti accede attraverso Angelo Conti, il Glauro del *Fuoco*.

L'esegesi dannunziana acquista allora, di riflesso, un ulteriore grado simbolico che legittima una lettura iniziatica del romanzo. Nel sistema tetrastico dell'antica scienza cui appartiene la melanconia, uno dei quattro umori viene tradizionalmente accoppiato all'autunno, alla terra, a Saturno e dunque al dominio inesorabile del tempo, alla contemplazione: temi che ricorrono tutti nel *Fuoco*.

Una prima lettura dell'immagine düreriana conduce al motivo della *Nigra facies*, uno dei più rilevanti tra gli attributi della melanconia. Foscarina, dal volto fosco, appare subito come la personificazione più esplicita dell'Angelo, eppure D'Annunzio mette in luce un particolare capace di rendere credibile una seconda ipotesi, vale a dire che nella figura «dalle grandi *ali d'aquila* ripiegate» (corsivi nostri), assisa nell'atteggiamento del melanconico, si nasconde la personalità dell'artista, del proprio *alter ego*: l'Immaginifico Stelio Effrena.

Fu Marsilio Ficino a riconoscere nella melanconia la malattia più insidiosa del tempo e contemporaneamente lo stato più fecondo e creativo del letterato, prescrivendo nel *De vita* una complicata terapeutica ove, oltre alla medicina e alla musica, ha un

ruolo preponderante la magia astrale dei talismani. D'Annunzio interpreta l'immagine di Dürer in maniera tutt'altro che filologica, almeno nel senso documentato dallo studio sulla melanconia condotto da Klibansky, Panofsky e Saxl²⁹, nel trascurare del tutto la derivazione iconografica dell'Angelo dalle allegorie del *Tipus Geometriae* combinate con il *Tipus Acediae*, ma trascrivendola ad autoritratto dell'artista coglie un simbolismo fondamentale, in grado di illuminare contemporaneamente la nascosta filigrana del romanzo e l'enigma dell'originale: le ali d'aquila che, poste dagli studiosi di iconografia in relazione con le aspirazioni del genio, ripiegate e inutili sarebbero sintomo di tedio e di profonda tristezza. Per D'Annunzio alludono invece alla tensione e alla veglia, allo stato di meditazione dell'insonne Spirito edificatore. Nella sua volontà di emulazione verso Wagner, Stelio Effrena appare infatti come il creatore dell'Opera e insieme il costruttore del Teatro destinato ad accoglierla:

E quei porti e quei fari e quelle città li aveva costrutti lo Spirito senza Sonno, coronato di pazienza... Egli stesso aveva imposto al tempo il congegno che lo misura, assiso non per riposarsi, ma per meditare un altro lavoro, egli fissava con i suoi occhi forti ove splendeva l'anima libera!³⁰

Appare indicativo, a tale proposito, un episodio verificatosi nel 1899, proprio durante i mesi in cui prende avvio la stesura del *Fuoco*. In occasione di una visita alla Gemäldegalerie di Vienna, D'Annunzio va annotando le impressioni che in lui suscitano alcuni quadri, ivi compreso uno dei ritratti più enigmatici e perfetti del colorista veneziano Lorenzo Lotto, il *Ritratto di gentiluomo* (1527). Il personaggio raffigurato tiene una mano ferma sul petto dalla parte del cuore, mentre stringe nell'altra uno zampetto dorato, di leone o di lepre; la critica d'arte esoterica riconosce in lui un adepto di segrete società alchemiche e nella sua posa, comune peraltro a molte rappresentazioni di santi e gentiluomini tra Quattro e Cinquecento, quella del melanconico. L'artiglio, simbolo di voluttà se di lepre, di forza intellettuale e fisica se di leone, allude-

rebbe ad una vittoria conseguita dopo un'aggressione e di cui l'agredito porterebbe ancora il segno invisibile.

La coscienza dominatrice, siglata nell'artiglio, trasforma l'opera del Lotto in un ritratto di Gabriele D'Annunzio, un somigliante ritratto allo specchio di Narciso³¹.

Il romanzo porta in luce, tuttavia, un motivo ancora più importante; decifratore e inventore di magnifiche immagini, Stelio Efrena fa suo un precetto appreso alla "scuola" di Leonardo:

Bisogna guardare nel turbinio confuso della vita con quello *Spirito fantastico* con cui i discepoli del Vinci erano dal maestro consigliati di guardare nelle macchie dei muri...³²

Come sostiene Massimo Riva³³ richiamandosi alla rilettura condotta da Giorgio Agamben³⁴ sulla *Melencolia I* di Dürer: è proprio lo Spirito fantastico del dettame leonardesco, assunto da Stelio a nome tutelare, a fornire una nuova ermetica interpretazione del romanzo e insieme a far luce sull'attualità dell'esegesi dannunziana. La novità introdotta dal saggio di Agamben sta nell'aver collocato, in conformità con una lunga tradizione medica che interpreta l'*acedia* come un disordine dell'attività fantastica, la sindrome melanconica sullo sfondo della teoria medievale e rinascimentale dello *Spiritus phantasticus*. Riconducibile al tipo iconografico degli spiritelli, veicolo d'amore, della lirica stilnovista, il putto alato della stampa düreriana rappresenterebbe l'elemento dinamico dell'allegoria, in grado di redimere il lato più nefasto e saturnino che affligge l'Angelo. D'Annunzio lo definisce «fanciullo già triste, appollaiato sul taglio di una macina come un uccello», tristemente assorto accanto allo spirito maggiore, mentre regge «lo stilo e la tavoletta in cui doveva scrivere la prima parola della sua scienza»; e se è pur vero che egli non distingue, nel levriere acciambellato sulla sinistra della stampa, uno dei più comuni animali simbolo di melanconia, presente con questa connotazione sullo sfondo di numerosi dipinti e drammi del Cinquecento, al contrario riserva grande attenzione al crogiolo d'alchimista trasformandolo nell'unico oggetto vivo della rappresentazione, stante il pesante silenzio

che avvolge le cose ammassate alla rinfusa ai piedi dell'Angelo, come parte di una natura morta erano gli oggetti di Foscarina:

Solo s'udiva la voce del fuoco ruggente, nel fornello sotto il crogiolo, ove dalla materia sublimata doveva generarsi qualche virtù nuova per vincere un male e per conoscere una legge...

Acquista visibilità l'ultima delle similitudini che aveva segretamente dominato il romanzo: il fuoco alchemico, necessario alla trasmutazione della *materia bruta* in *opus sublime*. Allo stesso modo la poesia, prima di giungere alla purezza della forma, deve conoscere il grado zero della melanconia, gli stadi della morte e della putrefazione. Solo dopo che gli inutili oggetti sparsi a terra, simulacri della natura passiva femminile, saranno bruciati, l'artista potrà realizzare la sua impresa. Le parole, altrimenti incomprensibili, attribuite da D'Annunzio all'Angelo:

So che io sono e non sono; e che uno stesso è il cammino, in basso e in alto. So gli odori della putredine... Veggo dinanzi al fuoco mutarsi tutte le cose, come i beni dinanzi all'oro. Una sola è costante: il mio coraggio...³⁵

si fanno limpide appena ricomposte come cifre di un linguaggio ermetico.

Lea Ritter Santini³⁶ mette in evidenza come D'Annunzio operi una trasposizione di alcune sentenze contenute nelle tavole di Ermete Trismegisto tramandate dall'*Asclepio* latino e applicate alle oscure credenze dell'alchimia.

I poteri e i gradi di trasformazione del fuoco, come l'idea di una circolarità dei fenomeni, godevano di numerosi proseliti nella Roma di Fine Secolo, soprattutto tra i seguaci del medico e antropologo Jacob Moleschott (alle cui cure ricorreva Eleonora Duse) che D'Annunzio fa figurare tra i partecipanti al mistico concerto nell'Oratorio di via Belsinea, luogo del primo incontro d'amore tra Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio nel *Trionfo della morte*, conferendo già a quella scena un carattere iniziatico. Ma per tor-

nare al *Fuoco*, se l'autunno, ovvero la stagione evocata dal romanzo, e la terra appartengono a Foscarina, il fuoco della pittura veneziana e la perizia dei Maestri del Fuoco, quei vetrai muranesi abili nel creare l'involucro di vetro opalino che mantiene incorrotta in fondo alla laguna l'immagine dell' Estate Defunta, appartengono a Stelio.

La Melanconia assume contemporaneamente il volto di Foscarina e di Stelio, ma se il senso tragico della vita si scopre in entrambi i protagonisti, l'esperimento della scrittura esige un sacrificio rituale, quello della donna, la vestale della Melanconia. Solo allora sarà chiaro il ruolo di messaggero assolto dall'Angelo nel passaggio delle consegne dal Maestro al giovane discepolo, ormai pronto a riceverne l'eredità: il romanzo si chiude sul funerale di Wagner, con la scena del feretro portato a spalla da Stelio e altri amici. Specchiandosi nell'incisione düreriana, immagine aperta all'ispirazione leonardesca e neo-platonica del Rinascimento italiano e a quella mistico-esoterica del classicismo nordico, l'ultima incarnazione del letterato dannunziano può finalmente aspirare al divino furore dell'arte, indurre a forma, egli creatore di forme, la sua Melanconia. Non suscita di certo meraviglia che Gabriele D'Annunzio, legato alla cultura delle lettere ancor più che a quella dell'immagine, abbia ripetutamente proclamato la lode della grafica di Dürer, nella cui fedeltà al nero poteva scorgere, come già era accaduto a Erasmo da Rotterdam, una perfetta sintesi tra le possibilità espressive della parola e della pittura. E se nell'auto-ritratto biografico dei nostri grandi poeti proto-romantici o neo-classico-romantici (Leopardi, Alfieri, Foscolo) si coglieva già l'effigie saturnina, Gabriele D'Annunzio vi aggiunge l'esoterismo di un culto personale. I tre romanzi del Superuomo restituiscono dunque la parabola melanconica di una soggettività poetica divisa tra i poli: della totale opacità del corpo suicida (*Trionfo della morte*) e della luminosa purezza della forma (*Il Fuoco*), dopo aver esperito, in un processo di ampliamento sensorio, la segreta alchimia dei segni sino alla quasi disarticolazione delle unità narrative (*Le vergini delle rocce*) chiedendo complicità ora alla musica e alla poesia, ora alle arti figurative, al fine di corrispondere volta a vol-

ta ad un'esigenza di smemoramento metamorfico oppure alla conquista di una consistenza stabilmente definita del soggetto pensante e scrivente.

NOTE

- 1 A. ANDREOLI, *D'Annunzio e il romanzo europeo di fine secolo*, in *D'Annunzio a Yale*, Atti del convegno, Yale University, 26-29 marzo 1988, p. 85.
- 2 E. SCARANO LUGNANI, *D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1981, p. 38.
- 3 G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi I*, a cura di A. ANDREOLI, Milano, Mondadori, 1988; l'"Introduzione" al *Trionfo della morte* viene scritta nel 1894 ad opera finita.
- 4 Il saggio del Conti si rivela basilare all'ideazione di ben due romanzi: *Le vergini delle rocce* e *Il fuoco*.
- 5 M.G. MESSINA, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1994; in particolare i capitoli *Citazioni dalla scultura e arcaismi nella pittura postimpressionista*, pp. 30-58, e *Presenza della Grecia nella cultura mitteleuropea*, pp. 58-85.
- 6 G. D'ANNUNZIO, *Faville del maglio*, Milano, Treves, 1924-1928.
- 7 J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, tr. it., Milano, Mondadori, 1983 (1817).
- 8 Gruppo di artisti, attivo tra gli anni sessanta e ottanta del secolo scorso, che gravita nell'orbita culturale idealmente riferita a Schopenhauer interessandosi alle analisi condotte sul campo da storici e studiosi di estetica, quali Burckhardt, Visser, Fiedler. Gli intenti arcaizzanti che muovono gli artisti si fissano sul paesaggio dell'Agro Laziale soprattutto per mediazione di Arnold Böcklin, il pittore di Basilea giunto in Italia proprio su stimolo di Burckhardt.
- 9 L. RITTER SANTINI, *L'artiglio della chimera*, in *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 239.
- 10 F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, tr. it., Milano, Adelphi, 1972 (1872).
- 11 J. BURCKARDT, *Storia della civiltà greca*, tr. it., Firenze, Sansoni, 1955 (1867-1872); ID., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, tr. it., Firenze, Sansoni, 1980 (1872).
- 12 A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura e con introduzione di G. BING, tr. it., Firenze, La Nuova Italia, 1966.
- 13 W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it., Torino, Einaudi, 1980 (1928).
- 14 ARISTOTELE, *La "melanconia" dell'uomo di genio*, a cura di C. ANGELINO ed E. SALVANESCHI, Genova, Il Melangolo, 1981; KLIBANSKY - PANOFKY - SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di filosofia naturale, religione e arte*, tr. it., Torino, Einaudi, 1983 (1964); *La malinconia nel Medio Evo e nel Rinascimento*, a cura di A. BRILLI, Urbino, Edizioni Quattroventi, 1982; R. KLIBANSKY, *Le avventure della malinconia*, "Dianoia", Annali di storia della filosofia, I, 1996, pp. 11-27.
- 15 G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi I*, cit., p. 770, corsivi

- nostri.
- 16 G. D'ANNUNZIO, *Faville del maglio*, cit., p. 233.
 - 17 La moglie dello scrittore, Anna Gregorevna, annota negli appunti di viaggio pubblicati nel 1967 come Dostoevsky, affetto da epilessia, manifesti davanti all'opera un'emozione prossima al collasso nervoso; cfr. J. KRISTEVA, *Sole nero. Depressione e melanconia*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1988, p. 95.
 - 18 La scultura datata 1904 si trova presso il cimitero delle Porte Sante a Firenze; la versione, datata 1907 sulla tomba dei Conti di Asarta a Fafrofrearo in Friuli.
 - 19 G. D'ANNUNZIO, *Faville del maglio*, cit., p. 236-237
 - 20 B. TAMASSIA MAZZAROTTO, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Bocchi, 1949, pp. 351-352.
 - 21 J. KRISTEVA, *op. cit.*, p. 28.
 - 22 G. D'ANNUNZIO, *Faville del maglio*, cit., p. 240: «Ove son le ferite sacre, nelle mani, nei piedi, nel costato? Egli è senza piaghe... E i fori dei chiodi? io dico a Domenico, per tentarlo. E il colpo di lancia? È vero egli rispose senza riflettere... Volgendo e rivolgendo fra le dita la stecca, egli guarda le mani, i piedi, il costato. Due volte disegna nell'aria un gesto e si rattiene. Esita. S'egli mi interroga col timido sguardo, io gli sfuggo. Ma perché il cuore mi batte come se una grande cosa fosse per risolversi? E ci guardammo negli occhi, con i nostri nudi occhi di poeti, in un attimo di commozione fraterna».
 - 23 F. MELLONE, *Epifanie del cadavere nelle prose di Gabriele D'Annunzio*, in *Geografia e storia del Fantastico*, a cura di M. FARNETTI, Firenze, Olschki, 1995, pp. 193-206.
 - 24 Il romanzo avrebbe dovuto inaugurare un ciclo comprendente altri due romanzi: *La Grazia* e *L'Annunciazione*, per concludersi con un *Epilogo*.
 - 25 J.T. SCHNAPP, *Le parole e il silenzio*, in *D'Annunzio a Yale*, cit., pp. 35-59; il saggio riporta in appendice il testo integrale della *Bestia elettiva*.
 - 26 G. D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi II*, a cura di E. RAIMONDI e N. LORENZINI, Milano, Mondadori, 1989, p. 189.
 - 27 L. BRACCESI, *D'Annunzio e Salgari. L'eredità latina*, in *Proiezioni dell'antico*, Bologna, Patron, 1982, pp. 103-119.
 - 28 E. BATTISTI, *Il Mantenga e la letteratura classica*, in *Arte pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, Atti del convegno promosso dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 23-56.
 - 29 Sulla *Melencolia I* di Dürer, vedi E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1967 (1943); KLIBANSKY - PANOFSKY - SAXL, *op. cit.*, pp. 319-321; M. CALVESI, *A noir (Melencolia I)*, "Storia dell'arte", n. 1-2, 1969. Sul rapporto D'Annunzio-Dürer: L. RITTER SANTINI, *Il cavaliere e la Melanconia. D'Annunzio, Dürer e Thomas Mann*, in *Le immagini incrociate*, cit., pp. 257-289; M. RIVA, *Melanconia dannunziana. Lo spleen del letterato e il mito dell'eroe*, in *D'Annunzio a Yale*, cit., pp. 105-125; N. LORENZINI, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi II*, cit., nota 1, p. 513.
 - 30 G.D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi II*, cit., p. 514.
 - 31 L.RITTER SANTINI, *op. cit.*, pp. 236-237.
 - 32 G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, cit., p. 515.

IL VETRO OPALINO

- 33 M. RIVA, *op. cit.*, p. 109.
34 G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 33-35.
35 G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, cit., pp. 514-515.
36 L. RITTER SANTINI, *op. cit.*, p. 276.

