

## Venezia Città-Donna nel *Fuoco*

Maria Rosa Giacon  
(Autrice)

**Abstract** D'Annunzio's *Il Fuoco* is largely founded on a complex symbolic ground. Analyzing the tissue of the novel as well as d'Annunzio's Venetian *Taccuini*, the essay tries to demonstrate such symbolism with special regard to the representation of Venice. Unlike d'Annunzio's I World War works *Notturmo* and *Licenza*, in *Il fuoco* (1900) Venice embodies mainly positive meanings such as the joy of love, life and artistic creation. Hence, other values are derived and developed: Venice becomes 'Città anadiomene', a female symbol of pleasure. Consequently, d'Annunzio's vision deeply differs from that of other *fin de siècle* famous writers, who saw in Venice the symbol of melancholy, illness and death. Although d'Annunzio does not deny these features, he efficaciously balances them by opposing positive meanings. Such a narrative strategy finds its fundamental medium in Foscarina, since the woman-actress embodies melancholy as well as vitality and artistic enthusiasm. Indeed a deep link between the woman and the city is traced: Foscarina, whom d'Annunzio often describes as frightened by the flight of Time, is metaphorically associated with the melancholy of lonely places like Calle Gambarà as well as with the strong vitality of Venetian garden vegetation. Thanks to this ambivalence, Foscarina emerges as a more complete character than the hero Stelio Èffrena who is connected only to positive values.

**Keywords** Joy. Melancholy.

Come per Jaufré, anche nel caso di Gabriele l'amore per Venezia era incominciato *de lonh*. Si trattava, propriamente, di Gabriellino, che, sotto le ali della Cicogna pratese, si rivolgeva a Venezia, per un tema d'italiano, sulla pagina dell'itinerario turistico-sentimentale di Alphonse Royer *Venezia la bella*.<sup>1</sup> Una passione tutta cartacea come in tante visitazioni del poeta futuro traguardate solo nella distanza, ma, se vogliamo intravedere l'origine del mitologema 'Venezia Città-Donna', dobbiamo partire da qui:

<sup>1</sup> Notoriamente, questa produzione scolastica sarebbe stata pubblicata e divulgata da Bodrero 1934, pp. 161-185. La composizione dannunziana riferita a «Venezia la bella» («Sorgeva Venezia la bella dalle acque del mare piantata su ottanta isolette e si stendeva dall'Adige ai dintorni di Aquileia coi suoi palazzi di marmo e di granito») è qui riportata alle pp. 178-182. A riguardo, si veda soprattutto Zorzanello 1983, che appunto suggeriva un interessante riscontro con l'opera del Royer, «guida sentimentale con [...] tenue trama romanzesca», evidenziando nel compito di Gabriele il puntuale coincidere d'interi passi (pp. 20-21, in nota).

Si precisa che, salvo non intervenga la segnalazione corsivo nostro, i corsivi riportati nelle citazioni appartengono ai testi originali.

venivano le feste magnifiche del primo giorno dell'Ascensione, quando il Doge si recava sul Bucentoro a sposare il mare. Allora [...] Venezia prendeva un aspetto meraviglioso e superbo; da tutte le finestre dei palazzi di marmo sventolavano gli stendardi di porpora, i drappi d'oro; le gondole s'infioravano; le navi s'imbandieravano; e in mezzo ai canti, alle grida della folla plaudente, in mezzo a quel turbinio di piume, a quel lampeggiare di ori e di gemme, a quella confusione di colori, a quella pioggia di fiori e di corone si avanzava magnificamente il Bucentoro con sedici ordini di remi, colle vele di porpora, colla poppa intarsiata d'oro, sulla quale stava assiso il Doge scintillante di gemme. L'aria rimbombava di suoni e di evviva, e la regina dell'Adriatico si dava ad una festa sfrenata. (cit. in Bodrero 1934, p. 181)

Primissima investitura della città a irrefrenabile *joie de vivre*, e insieme, ne fosse pur inconsapevole il giovanissimo *utilisateur*, cuore d'un fantastico esotismo in cui l'espansione gioiosa assorbe e si fonde con la rievocazione del *beau temps d'antan*, ossia entro quella duplicità di declinazioni, la vitalistica e la melanconico-nostalgica, che sarà della Venezia del *Fuoco*. In breve, il carattere d'una trasfigurazione affatto istintiva non rende meno interessante tale passo, che, considerato dalla critica solo come il primo dei 'plagi' del poeta,<sup>2</sup> va invece iscritto a tutti gli effetti nella protostoria del romanzo: preannuncio remoto ma sicuro di quella che, con l'aiuto del Molmenti e di molte altre fonti, sarebbe divenuta la «Città anadiomene» del *Fuoco*. Con tale epiteto, ricorrente e di probabile suggestione gautieriana, dal poeta degli *Émaux et Camées*,<sup>3</sup> d'Annunzio consacrerà l'immagine di Venezia come *Vas voluptatis*, pronta ad accogliere Autunno tra le sue «mille cinture verdi», a farsi fecondare, lei di marmo apollineo, dalla forza dionisiaca del dio, mediatore e operatore di metamorfosi il poeta-demiurgo Stelio Effrena. Ecco quanto egli afferma a Foscarina nelle pagine iniziali del romanzo, all'altezza della prima occorrenza di questo stilema:

2 Basti pensare a quanto avrebbe scritto Gian Pietro Lucini nel suo cospicuo regesto delle 'malefatte plagiarie' di d'Annunzio (Lucini 1914). Si rammenti in special modo il grazioso capitoletto *Il cervello di d'Annunzio è neghittoso*: «È ancora lo scolarecchio, che bara col falso bel compito d'italiano, il buon de Titta; rimarrà sempre colui, che, lucrando sulla buona fede e dell'editore e dei lettori, metterà in circolazione, come proprii, prodotti alieni [...] d'Annunzio, così, ha abituato la sua mente a far senza della necessaria ginnastica del creare per sé: donde disimpiegata di quella funzione, ne ha atrofizzato l'organo» (pp. 210-211).

3 Per *Città anadiomene*, stilema ricorrente nel *Fuoco*, si veda Lorenzini 1989, pp. 217, 232, 267, 320. Se non la provenienza in senso stretto, almeno uno spunto doveva esser giunto a d'Annunzio da Théophile Gautier, che, come poeta e anche autore del *Voyage en Italie* (1852), va annoverato tra le fonti sicure del romanzo veneziano. Cfr. ad esempio, *Émaux et Camées, Le poème de la femme*, vv. 25-28: «Pour Apelle ou pour Cléomène, | Elle semblaient, marbre de chair, | En Vénus Anadyomène | Poser nue au bord de la mer» (in Jassinski 1970, vol. 3, p. 8; corsivo nostro). Per questo e altri riscontri con l'opera gautieriana, ci venga consentito di rinviare a Giacon 2009, pp. 109-113 in particolare.

Vorrei celebrare in me le nozze di Venezia e dell'Autunno, con una intonazione non diversa da quella che tenne il Tintoretto nel dipingere le nozze di Arianna e di Bacco per la sala dell'Anticollegio: - azzurro, porpora e oro. D'improvviso, ieri mi si aprì nell'anima un antico germe di poesia. Mi tornò nella memoria il frammento d'un poema obliato che incominciò a comporre in nona rima qui a Venezia, quando venni la prima volta navigando, alcuni anni fa, in un settembre della prima giovinezza. Era intitolato appunto *L'Allegoria dell'Autunno* e vi si rappresentava il dio - non più inghirlandato di pampini ma coronato di gemme come un principe del Veronese e infiammato di passione le vene voluttuose - nell'atto di migrare verso la *Città anadiomene* dalle braccia di marmo e dalle mille cinture verdi. (Lorenzini 1989, pp. 216-217; corsivo nostro)

Ed ecco ancora, nel concludersi del Libro I, Stelio trionfalmente inneggiare alla vita e alla creazione col favore di Venezia «anadiomene», 'Donna-Domina' sulle acque:

Il naviglio virò di gran forza. Un miracolo lo colse. I raggi primi del sole trapassarono la vela palpitante, folgorarono gli angeli ardui su i campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore, incendiarono la sfera della Fortuna, coronarono di lampi le cinque mitre della Basilica. La *Città anadiomene* fu regina su l'acque con tutti i suoi veli lacerati.

«Gloria al Miracolo!» [...]. Nello splendore purpureo della vela egli stette come nello splendore del suo proprio sangue. Gli parve che tutto il mistero di quella bellezza gli chiedesse l'atto trionfale. Si sentì capace di compierlo. «Creare con gioia!». (Lorenzini 1989, p. 320; corsivo nostro)

Il fastoso complesso simbolico, di luce, colore, gioiosa sinfonia su cui si regge l'estetismo reattivo di d'Annunzio rende Venezia cosa ben diversa da quel «grande reliquiario inerte», «rifugio benigno» per «le anime gracili» caro al gusto dei visitatori coevi.<sup>4</sup> È vero sì che l'autore del *Fuoco* condivide la topografia prediletta dal ripiegamento decadente fine secolo: la Venezia, dunque, dei felsi marciti, dei giardini abbandonati, dei palazzi cadenti, degli edifici serrati; itinerari minori, sottratti alla *bêtise* borghese, che, puntualmente registrati nei taccuini del '96-'97,<sup>5</sup> saranno trasposti nel romanzo. E però una differenza profonda lo separa dai suoi contemporanei, in primo luogo dal Barrès, che col Philippe del *Culte du moi* pur aveva fornito «une

4 Lorenzini 1989, p. 252, ma il passo già figura nell'*Allegoria dell'Autunno*, scritto che, com'è noto, fu assunto nel *Fuoco* senza significative varianti: cfr. Andreoli, Zanetti 2005, pp. 2202-2203.

5 Ora nei *Taccuini e Altri Taccuini*: cfr. Bianchetti, Forcella 1965 e Bianchetti 1976.

voie du salut» a Giorgio Aurispa, ma che in *Amori et dolori sacrum* (1903) avrebbe visto in Venezia i segni d'una «magnificence écroulée», una putredine pullulante di «millions de bactéries», «tout un poison», meta di coloro che «ont besoin de se faire mal contre la vie [...] dans une ville où nulle beauté n'est sans tare». <sup>6</sup> Affatto opposta l'intonazione del d'Annunzio del *Fuoco*, in cui, diversamente che nella successiva opera ad argomento veneziano, dal *Notturmo* alla *Licenza*, la declinazione della componente melanconico-nostalgica è di norma bilanciata dai segni della «Città di vita». Perché, già lo scriveva il 'recensore' del *Giorgione* contiano, <sup>7</sup> l'acqua raccolta nel grembo di Venezia, «asservita dalle colonie umane», «febricitante», «quasi animale», disvela a chi sa coglierne i segni una formidabile potenza generativa:

Soprastava a Venezia una di quelle ore che si potrebbero chiamar pàniche, in cui la vita sembra sospesa ma non è, ché anzi la sua immobilità risulta da passione concentrata e da violenza repressa. Sul cielo azzurro e duro come uno smalto passava a tratti un vapore rossastro, simile all'esalazione delle fornaci; che non era se non l'alito dell'uragano raccolto in agguato su l'orizzonte della laguna morta. L'acqua dei canali deserti – quella triste acqua prigioniera, asservita dalle colonie umane, che sembra divenuta quasi animale, presa dai contagi, ammalata delle malattie degli uomini, febricitante – distendeva il suo torpore palustre innanzi alle porte chiuse dei palazzi, sotto la concavità dei ponti. Qua e là i riflessi dei mattoni corrosi e dei marmi disgregati ricomponavano nel suo specchio un'immagine d'incredibile opulenza; o, d'improvviso, sul suo strano odor febrile una barca carica di frutti al passaggio spandeva la fragranza e quasi il sapore dei dolci succhi [...].

Con quali parole ridire la vertigine che davano alla nostra anima tutte quelle cose mute immobili e pur esalanti uno spirito di passione e di tristezza non conosciuto sotto alcun altro cielo? Il senso della vita pareva elevarsi in noi per gradi come una febbre divorante: era come se le vene si moltiplicassero nella nostra carne portando un volume di sangue bastevole a nutrire il cuore d'un titano. (Andreoli 2003, pp. 306-307)

6 Esemplari le note barresiane sulla *Mort de Venise*: «En même temps qu'une magnificence écroulée, Venise me paraît ma jeunesse écoulée: [...]. *Putridini dixi: pater meus es; mater mea et soror mea vermibus*. J'ai dit à ce sépulcre qu'il est mon père; au ver, vous êtes ma mère et ma sœur. | A chaque fois que je descends les escaliers de sa gare vers ses gondoles, et dès cette première minute où sa lagune fraîchit sur mon visage, en vain me suis-je prémuni de quinine, je crois sentir en moi qui renaissent des millions de bactéries. Tout un poison qui sommeillait reprend sa virulence [...]. | Ceux qui ont besoin de se faire mal contre la vie [...] se plaisent dans une ville où nulle beauté n'est sans tare. On y voit partout les conquêtes de la mort» (Barrès 1903, pp. 110-111).

7 Ossia il d'Annunzio delle *Note su Giorgione e su la critica*, inauguranti il *Convito* debosiziano (cfr. Andreoli 2003, pp. 287-344) e costituenti, in realtà, un manifesto di poetica in proprio.

Torpore, malattia, animale *tristitia* sono dunque funzionali ad una pulsante, sotterranea pienezza di vita. È già tutta in queste righe la composita visione di Venezia che sarà disvolta nel *Fuoco*. L'inerzia «febricitante» della belletta veneziana è in realtà «febbre divorante», tale da ingenerare «un volume di sangue bastevole a nutrire il cuore d'un titano»: è già, dunque, il canto di Dioniso-Autunno, pronto a possedere la città dalle «mille cinture verdi», e, insieme, è quello dell'esteta che anela a trasformarsi «per mezzo di una voluttà [...] nel tempo medesimo mortale e creatrice». Lo affermerà con chiarezza Stelio:

«Io pensava in un pomeriggio recente - tornando dai Giardini per quella tiepida riva degli Schiavoni [...] - io pensava, anzi assisteva nel mio pensiero come a un intimo spettacolo, alla nuziale alleanza dell'Autunno e di Venezia sotto i cieli.

«Era per ovunque diffuso uno spirito di vita, fatto d'aspettazione appassionata e di contenuto ardore; che mi stupiva per la sua veemenza ma che pur non mi sembrava nuovo poiché io l'aveva già trovato raccolto in qualche zona d'ombra, sotto l'immobilità quasi mortale dell'Estate, e l'aveva anche sentito fra lo strano odor febrile dell'acqua vibrar quivi a quando a quando come un polso misterioso. - Così, veramente, - io pensava - questa pura Città d'arte aspira a una suprema condizione di bellezza [...]. Ella tende a rivelar sé medesima in una piena armonia quasi che sempre ella porti in sé possente e consapevole quella volontà di perfezione da cui nacque e si formò nei secoli come una creatura divina. Sotto l'immobile fuoco dei cieli estivi, ella pareva senza palpito e senza respiro, morta nelle sue verdi acque; ma non m'ingannò il mio sentimento quando io la indovinai travagliata in segreto da uno spirito di vita bastevole a rinnovare il più alto degli antichi prodigi. (Lorenzini 1989, p. 233)

Ricca ambiguità, allora, quella di d'Annunzio: nella dialettica congiunzione, assolutamente originale nel quadro del tempo (e che anche con Nietzsche ben poco ha a che fare), di Apollo, reggitore della «pura città d'arte» che «aspira a una suprema condizione di bellezza», all'armonia nella «perfezione» delle sue forme, e Dioniso, l'oscuro fecondatore, l'Osi-ride egizio. Quanto alla coniugazione barresiana di *amor et dolor* (*Amori et dolori sacrum*) vi è da rammentare un antecedente o, se si voglia, un breve anello intermedio fra le *Note su Giorgione* (gennaio 1895) e quella *Glosa alla Allegoria dell'Autunno*, che, recitata l'8 novembre '95 nella Sala dorata del Ridotto della Fenice, costituisce il primo sicuro nucleo

del *Fuoco*.<sup>8</sup> È la famosa quanto criptica nota del *Taccuino* VI, «Amori. et. dolori. sacra.», datata 26 settembre 1895.<sup>9</sup> Che la fonte fosse la medesima di quella poi dichiarata dal Barrès – l'epigrafe che si legge sulla facciata di Santa Maria della Passione a Milano –<sup>10</sup> è possibile, ma ciò che importa è l'emergere d'una stringa d'opposizioni complementari, interagenti fra loro come già nella Città dalle braccia apollinee e dalle acque inferne. Tradizione vuole che la nota siglasse l'incontro del poeta con la Duse al «Danieli», legittimando l'attribuzione del predicativo *sacra* ad Eleonora sulla base del sonetto così intitolato:<sup>11</sup> congettura, tuttavia, che suona riduttiva nel caso del d'Annunzio, presso il quale la biografia privata sempre è inseparabile da quella artistica. Perché, piuttosto, non cogliervi un'allusione ai *seminalia* del romanzo? Se tale, invero, fosse il senso di questa nota, si potrebbero qui intravedere i poli della stessa dialettica su cui s'incentra la complessa *dispositio* dell'*Allegoria* autunnale: l'*Amor*, il principio della voluttà incarnato da Venezia, e la sua reazione con il complemento del *Dolor*, da intendersi, secondo il poeta stesso, nel senso particolare di «ansia», «desiderio» e «volontà di gioire», «febbre di passione infinita», legati alla creazione.<sup>12</sup> Infine, o soprattutto, perché vedere qui allusa soltanto la donna in carne ed ossa e non anche la Città-Donna, la *sorcière* dalle mille metamorfosi e verdi seduzioni? In effetti, quest'ultima associazione, tra il

8 L'epigrafe retrodatata, che si legge a fine testo della *Glosa*, «*Nell'ottobre del 1895, chiudendosi la prima | 'Esposizione internazionale d'Arte' | in Venezia*» (Andreoli, Zanetti 2005, p. 2207), è un probabile *escamotage* per accontentare i delusi ideatori della Mostra, Riccardo Selvatico e Antonio Fradeletto, nel tentativo, non troppo riuscito, di dissimulare la vera natura di questo discorso, chiara prolusione al romanzo veneziano.

9 «Amori.et.dolori.sacra. | \* 26 settembre 1895. | Hôtel royal Danieli | Venezia» (in Bianchetti, Forcella 1965, p. 77).

10 Scriveva, infatti, il Barrès di *Amori et dolori sacrum*: «J'ai pris le titre de ce livre à Milan, sur la façade rococo de *Santa Maria della Passione* [...]. *Consacré à l'Amour et à la Douleur*» (Barrès 1903, p. 10).

11 Tra i molti che interpretarono in tal senso, cfr. Brecourt-Villars 1994, p. 69, e Dame-rini 1992, p. 46. Il sonetto cui si fa riferimento fu «pubblicato la prima volta nel 1905 nell'«*Illustrazione Abruzzese*» di Popoli»; esso reca la data 1898, mentre «nel fregio disegnato dal Cascella» per la rivista abruzzese «si legge [...] 'febbraio 1896' [...]. Occorre tener presente il sonetto e le varie date 1895, 1896 e 1898 messe dal D'A., perché da esse si può con sicurezza stabilire la prima origine di più intimi rapporti con la Duse» (Bianchetti 1965, p. 1233). A riguardo, cfr., però, anche Mariano 1962, pp. 135-137, secondo il quale il sonetto s'inscriverebbe in una triade composta tra il 19 e il 22 febbraio 1898, fra Santa Margherita Ligure – dove il d'Annunzio aveva raggiunto la Duse – e Firenze (p. 135).

12 Così, infatti, recita il testo dell'*Allegoria* (Andreoli, Zanetti 2005, pp. 2195-2196) e del medesimo *Fuoco* (Lorenzini 1989, p. 239): «'Veramente, non è per giungere un dio su la Città che gli si offre?' io chiedeva a me medesimo, sopraffatto dall'ansia e dal desiderio e dalla volontà di gioire che tutte le cose intorno a me esprimevano come invase da una febbre di passione infinita. Ed evocai l'artefice più possente perché con le forme più fiere e con i colori più fulgidi mi raffigurasse quel giovine dio aspettato».

soggetto umano trasferito nell'artistico *agens* Foscarina-Perdita, e la *Voluptas* di cui Venezia è *persona*, trova conferma nell'operatività testuale, dal momento che su Venezia-Foscarina s'incentra l'interazione, essenziale per l'economia del racconto, di vitalità e melanconia. Tra Venezia e Foscarina d'Annunzio ha invero tracciato una rete di metaforici rinvii, sicché la prima diviene Donna attraverso la seconda, che a sua volta ne è figura. È Stelio ad enunciare, mentre si trova fra i suoi proseliti nella «vecchia casa dei Capello»:

per lui vanendo a un tratto la visione smisurata dei luoghi e degli eventi, *la creatura notturna riappariva ancor più profondamente commista con la Città dalle mille cinture verdi e dagli immensi monili*. Nella città e nella donna egli vedeva ora una forza d'espressione non mai veduta prima. *L'una e l'altra ardevano nella notte d'autunno, correndo per le vene e per i canali una medesima febbre*. (Lorenzini 1989, p. 285; corsivo nostro)

Il ponte della metafora sarà dunque costituito proprio dai luoghi associati a Foscarina, figura autunnale, di quell'opulenza presaga della vecchiezza e presto diserta, ma un tempo collegata all'irrefrenabile vitalità ctonia.<sup>13</sup> Ella è invero novella Persefone – suo per eccellenza è il «melagrano» infero –, figlia di Demetra, la germinatrice di messi e, pertanto, quale corrispettivo del Dioniso egizio, dea della vita sotterranea;<sup>14</sup> da lei, appunto detta *donna dionisiaca*, emana una «potenza di fecondazione e di rivelazione» tale da

13 Metafora già sperimentata nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*, e visibilmente assunta nel romanzo, per la figura della Gradeniga e il suo «immenso giardino di delizia e di pompa», tramato di porpora e croco (Andreoli 2013, p. 51).

14 L'associazione Foscarina-Persefone è posta fin dalle prime pagine del romanzo, nei versi del «drama sacro» di cui sarebbe autore Stelio – l'annunciata e mai compiuta dannunziana *Persefone* – che l'attrice qui recita «con voce sommessa». Tale associazione sarà ripresa esplicitamente nella descrizione del giardino di Palazzo Capello, laddove si assiste al violento manifestarsi della passione dei due amanti: «Ella stava sotto l'arbusto ornato di monili e carico di frutti, vivamente inarcata a guisa delle sue labbra [...]. I frutti magnifici pendevano sul suo capo, recanti in sommo la corona d'un re donatore. Il mito del melagrano riviveva nella notte come al passaggio della barca ricolma su l'acqua vespertina. – Chi era ella? Persefone signora delle Ombre? [...] Aveva ella guardato il mondo delle sorgenti, numerato nella terra sotterranea le radici dei fiori immote come le vene in un corpo impietrito?» (Lorenzini 1989, pp. 207 e 309). Il *melograno* ricorre anche nei *Taccuini* VIII, «I melograni fioriti di fiori violentemente rossi» del giardino Eden alla Giudecca, e IX, «I melograni numerosi» di Palazzo Capello, pienamente innestati (giugno 1896) nella germinazione del romanzo (Bianchetti, Forcella 1965, pp. 108, 117). Tuttavia, per il simbolo del melograno e il correlato episodio del giardino Capello bisogna cercare premessa in *Aestus erat*, l'VIII di quei *Sonnets Cisalpini* che d'Annunzio inviava, auspicandone la pubblicazione, a Georges Hérèlle in data 24 dicembre 1896: «Les paupières couvraient lourdes ses yeux ardents, | toutes rouges encor des voluptés fiévreuses; | [...] || Je lui cueillis alors un des fruits mûrs pendants | sur nos fronts, par pitié des lèvres douloureuses | Du bout de ses doigts blancs comme des tubéreuses | elle écrasa le fruit de pourpre sur ses dents» (vv. 1-8; corsivo nostro): cit. in Tosi 1946, pp. 302-307 e 312-313, ora in Rasera 2013, pp. 57-69, p. 61 in parti-



far sussultare nell'artefice «l'opera ch'egli nutriva, ancóra informe ma già vitale» (Lorenzini 1989, p. 282). In effetti, il confronto fra il tracciato delle annotazioni dannunziane consegnato ai *Taccuini* e la resa nel romanzo attesta come in Foscarina pienamente si esprima la coniugazione delle due componenti, la vitalistica e la malinconica, legata al trascorrere del Tempo come nel busto di Francesco Torbido.<sup>15</sup> Già fissato nelle note del *Taccuino VIII* (giugno 1896), diverrà oggetto d'una splendida ricreazione nel romanzo *l'Hortus conclusus* di Radiana di Glanegg,<sup>16</sup> uno dei luoghi maggiormente deputati all'espressione della mestizia veneziana, cui, non a caso, sarà proprio Foscarina a condurre Stelio. Affatto speculare il rapporto tra lo spazio e la protagonista, come tra quest'ultima ed altre emanazioni attoriali: non solo, naturalmente, fra l'attrice e la sfiorita Contessa, ma anche, in un allargarsi di *pietas* rievocativa, con Soranza Soranzo, la figlia del doge Giovanni, reclusa a prigionia, attesta il Molmenti, per l'esser moglie d'un Querini:<sup>17</sup>

- [...] Passiamo per la Calle Gambarara. Non volete sapere la storia della contessa di Glanegg? Guardate! Sembra un monastero.

La calle era soletta come il sentiere di un eremo, grigiastra, umidiccia, sparsa di foglie màcere. Il grecolevante creava nell'aria una fumèa tarda e molle che assordiva i romori. La monotonia confusa somigliava or sì or no a un suono di legni e di ferri che cigolassero.

- Dietro quelle mura un'anima desolata sopravvive alla bellezza d'un

colare. La coincidenza con il passo del futuro romanzo era stata già accennata dall'illustre italianista (cfr. Tosi 1946, p. 312, in nota, e Rasera 2013, p. 67).

**15** Il richiamo all'opera del Torbido muove da una visita di d'Annunzio all'Accademia, registrata nell'*Altro Taccuino 3*, del giugno 1896: «La donna vecchia di Francesco Torbido (veronese) che tiene nella mano il cartiglio su cui è scritta la terribile parola '*Col tempo*' è tutta rugosa, sdentata, floscia» (Bianchetti 1976, p. 37). Nel romanzo, il dato verrà trasposto entro la visita di Stelio e Foscarina alla villa di Stra: «In un'altra, la Foscarina entrando disse: | - Col tempo! Anche qui. | V'era, su una mensola, una traduzione in marmo della figura di Francesco Torbido, resa più orrida dal rilievo, dallo studio sottile dello statuario nel distinguere a una a una con lo scalpello le grinze, le corde, le fosse» (Lorenzini 1989, p. 412).

**16** Cfr. il *Taccuino VIII*: «Venezia: 16 giugno 1896. + + + + || Nella Calle Gambarara, presso l'Academia, è l'orto chiuso dove vive la donna che, sentendosi sul punto di sfiorire, diede una gran festa di congedo e poi si ritirò per sempre nelle sue segrete case - ermeticamente serrate - perché gli estranei non assistessero al deperimento e allo sfacelo di sua bellezza. | Le persiane delle case sono inchiodate. Tutto è silenzio e mistero. Negli alberi cantano gli uccelli - || Giornata grigia, fumosa, col vento di Greco. Piove - 16 giugno '96.» (Bianchetti, Forcella, 1965, p. 105). Menzione alla Calle Gambarara compare anche nell'*Altro Taccuino 3*: «Calle Contarini - Corfù - e Calle Gambarara - La Casa chiusa» (Bianchetti 1976, p. 44).

**17** Per Soranza Soranzo si veda Molmenti 1887, p. 132. La pagina è evidenziata dai segni di lettura del poeta - piegatura all'angolo e tratto di lapis verde sul margine sinistro. La *princeps* della *Dogaressa* in effetti risale al 1884 (Torino, Roux e Favale), ma l'esemplare conservato nella Biblioteca Personale del Vittoriale è appunto quello del 1887.



corpo - disse la Foscarina pianamente. - Guardate! Le finestre sono chiuse, le persiane sono fisse, le porte hanno i suggelli. Una sola fu lasciata aperta, quella dei servitori, per dove entra il nutrimento della morta, come nelle tombe egizie [...].

Gli alberi sopravanzando la cinta claustrale parevano fumigare per le cime quasi nude; e le passere, più numerose delle foglie malate su i rami, cigolavano cigolavano senza pause.

[...] Essi tacquero. Il cigolare assiduo delle passere non sopraffaceva il silenzio delle mura, dei tronchi, del cielo; poiché la monotonia era negli orecchi loro come il rombo nelle conche marine ed essi attraverso quella sentivano la taciturnità delle cose intorno e qualche voce remota. L'urlo rauco d'una sirena si prolungò nella lontananza fumosa facendosi a poco a poco dolce come una nota di flauto. Si spense [...].

- Dunque? - domandò Stelio. - Che fa Radiana? Non mi avete ancora detto chi ella sia e perché chiusa. Raccontatemi. Ho pensato a Soranza Soranzo. (Lorenzini 1989, pp. 325-326)

Tuttavia, nel medesimo *Taccuino* VIII compaiono registrate presenze di opposto segno: la scomposta vitalità del giardino Gradenigo, dove, sì, tutto giace abbandonato, ma dove anche, nel «terreno vario» crescono erbacce, roseti, papaveri, calicanti;<sup>18</sup> per non dire di quel balzo alla Giudecca, tra la rigogliosa esuberanza del giardino degli Eden, con le sue pergole cinte da «lunghe file di puri gigli», dove il sole isolano ha nutrito innumeri fiori e frutti: marasche dall'odore *écœurant*, rose, oleandri, garofani, i fiori accesi dei melograni.<sup>19</sup> In breve, già a scorrere queste note, sorge l'impressione che d'Annunzio, eletti i tópoi della melanconia, senta subito l'esigenza di coniugarli con l'espressione prepotente della «Città di vita». Molti sarebbero gli esempi citabili, ma la ricca ambivalenza figurale di Foscarina trova

18 Il *Taccuino* VIII reca infatti: «*Giardino Gradenigo* - Abbandonato. Nell'atrio le grandi lanterne dorate, i bracci dorati che reggono gli elmi di parata, gli stemmi di legno scolpito - | Il terreno è vario, qua e là smosso, coperto di erbacce, di roseti, di papaveri, di calicanti. In fondo v'è una specie di *pavillon* in pietra» (Bianchetti, Forcella 1965, p. 106); ma cfr. anche *l'Altro Taccuino* 2, datato «*Venezia - 11, 12, 13, giugno 1896*»: «Il Palazzo Gradenigo - Si sale per alcuni gradini a una specie di corte lastricata, dove l'erba cresce negli interstizi. A traverso quattro finestre protette da inferriate si vede il giardino [...]. Le inferriate esterne rugginose. La ruggine macchia i davanzali. Tutto è morto, cadente, nell'abbandono» (Bianchetti 1976, pp. 27-28).

19 «*Il giardino Eden*. Lunghe pergole a' cui lati sorgono nella luce verde, a traverso la trasparenza dei pampini, lunghe file di puri gigli. | In un prato molti alberi di marasche carichi di frutti vermigli. La pioggia crepita dolcemente. Un odore *écœurant* | Un grande roseto, una massa di rosai - | Oleandri Masse di garofani. Tutto in copia prodigiosa, a mucchi. I melograni fioriti di fiori violentemente rossi (16 giugno) quei fiori in cui sono già i *frutti*. Lunghe siepi di spigo Siepi di alti papaveri Caduti i petali rimangono le bacche, le capsule coronate. | Al confine v'è una siepe di acacie che limita. Di là, la laguna con le isole (i nomi?) una - a destra, tutta verde, l'altra con un gran casamento» (Bianchetti, Forcella 1965, p. 108).

la sua conferma più significativa in quelle pagine del romanzo in cui la si vede, «alzata, in una veste fulva» come «quella fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia», attendere accanto a Lady Myrta l'arrivo di Stelio nel giardino del palazzo Gradenigo. La nota nostalgica dell'esotismo temporale vale qui a comporre un quadro di elegante sensualità femminile e di vibrante vitalità,<sup>20</sup> che riassume persino la mestizia del tragitto compiuto da Èffrena, tra pietre disgiunte e felsi marciti, per giungere al «cancello del giardino tra due pilastri coronati da statue mütile»<sup>21</sup> presso il quale Foscarina, vestita del colore del levriere prediletto, palpita col suo «giardino selvaggio» in attesa dell'amato, come già Venezia in quella del divino Autunno:

«Vieni! Vieni!» In sé ella chiamava l'amato, quasi ebra, sicura ch'egli era per giungere poiché ella lo presentiva e mai era stata ingannata dal suo presentimento [...]. Immobile, ella desiderò e soffrì vertiginosamente. Col suo polso palpitò tutto il *giardino selvaggio* penetrato di calore fin nelle radici. Ella credette di perdere la conoscenza, di cadere. (Lorenzini 1989, p. 382; corsivo nostro)

E, con l'arrivo dell'amato, la potenza dell'amante si moltiplica. Anche se il reagente alchemico è Stelio, a confronto di quella forza egli diviene un co-protagonista minore, estraneo alla terrestrità, prepotente e segreta, che è di Foscarina. Le parole di Stelio l'attraversano, ma non entrano nel suo mistero intatto. Stelio *discorre* dei bellissimi animali, Foscarina *attinge* alle radici stesse dell'animalità:

20 La «fiera stoffa detta rovana usata nell'antica Venezia», ossia il rozzo panno di lana di color nero rossigno (*roàn*), ha infatti riscontro nel celebre trattato di Cesare Vecellio, *De gli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, sotto il titolo *Serve, et fantesche, ò massare di Venetia*: «Et queste tutte, e l'altre deputate ad altri servigi di casa, vanno vestite ordinariamente di saia tané, ò lionata, che a Venetia si dice rovana; ò pure d'altro colore alquanto scuro, come pavonazzo od altro» (c. 149). Il dato deve però esser giunto al d'Annunzio del *Fuoco* per intermedio dei Goncourt dell'*Italie d'hier*: per simili riferimenti, si consenta di rinviare a Giaccon 2009, pp. 116-118 e 175-177.

21 Questo era stato, infatti, il percorso di Stelio: «Nel pomeriggio la Fondamenta di San Simeon Piccolo s'indorava come una riva di fino alabastro. I riflessi del sole giocavano con i ferri delle prue allineate presso l'approdo, tremolavano [...] animando le pietre disgiunte e consunte. Alcuni felsi marciti giacevano all'ombra, sul lastrico, con la rascia guasta dalle piogge e stinta, simili a bare logorate dall'uso funebre, invecchiate su la via del cimitero. L'odore affogante della canape esciva da un palazzo decaduto, ridotto a fabbrica di cordami, per le inferriate ingombre d'una pelurie cinerina come di ragnateli confusi. E quivi, in fondo al Campiello della Comare erboso come il sagrato d'una parrocchia campestre, s'apriva il cancello del giardino tra due pilastri coronati da statue mütile su le cui membra i rami inariditi dell'edera davano immagine di vene in rilievo. Nulla al visitatore pareva più triste e più dolce [...]. L'estate dei morti illudeva la malinconia dell'amore» (Lorenzini 1989, pp. 378-379).

Ella era là, alzata su l'erba come quegli alteri animali ch'egli amava, vestita come quello ch'egli prediligeva su i compagni, com'essi piena del confuso ricordo d'una lontana origine, e un poco stupefatta dall'ardenza dei raggi che rifletteva il muro coperto di rosai, stupefatta e fervente come in una leggera febbre. Ella lo udiva parlare delle cose vive, delle membra atte alla corsa e alla presa, del vigore, della destrezza, della potenza naturale, della virtù di sangue [...]. Ed ella medesima, con i piedi nella terra calda, sotto i soffii del cielo, simile nel color della veste al predatore fulvo, sentiva sorgere dalle radici della sua sostanza uno strano senso di bestialità primitiva, quasi l'illusione di una lenta metamorfosi in cui ella perdesse una parte della sua consapevolezza umana e ridivenisse una figlia della natura, una forza ingenua e breve, una vita selvaggia. (Lorenzini 1989, pp. 387-388)

Altrove, anziché concentrarsi in un unico personaggio, la dialettica finora descritta si costruisce attraverso l'interazione di opposti quadri situazionali facenti capo, inizialmente, ora a Foscarina ora a Stelio. Se Foscarina figura l'ambivalenza, tra Dioniso e Melanconia, che è della stessa Venezia, l'«animatore» Stelio obbedisce unicamente alle spinte della sua irrefrenabile vitalità, che ne fanno il corrispettivo del dio Autunno. Possedere la donna sarà dunque per lui possedere la stessa Città febbricitante; sarà, ancora, possedere la stessa Signora delle Ombre, «così smorta, così cocente e così perigliosa» (*F.*, 309). Consumato l'evento, nel ritratto di Foscarina prevarrà la componente melanconica associata allo scorrere del Tempo. Frutto, ella si sente, «disfatto» a fronte dell'intatta giovinezza di Donatella Arvale:

Perduta, perduta, ella era omai perduta. Ella viveva ancóra, disfatta, umiliata e ferita, come se fosse stata calpesta senza pietà; viveva ancóra, e l'alba si levava, e ricominciavano i giorni, e la fresca marea rifluisce nella Città bella, e Donatella era pura sul suo guanciaie. In una infinita lontananza dileguavasi l'ora, tuttavia così prossima, in cui ella aveva atteso l'amato al cancello, aveva udito i passi nel silenzio quasi funebre della fundamenta deserta, aveva sentito le sue ginocchia piegarsi come sotto a una percossa e la sua testa riempirsi del rombo terribile. Lontanissima era quell'ora [...].

- Addio, addio!

Era perduta. Egli s'era levato da quel letto come dal letto d'una cortigiana, divenuto quasi estraneo, quasi impaziente, attirato dalla freschezza dell'alba, dalla libertà del mattino.

- Addio! Dalla finestra ella lo scorse su la riva respirare largamente l'aria vivida [...]. (Lorenzini 1989, pp. 311-312)

A tal punto, sarà Stelio a ripristinare l'equilibrio narrativo con l'affermazione del proprio vitalistico *élan*: come quando, appena levatosi dal letto di Foscarina, lo si ode impartire al sornione Zorzi ripetuti «Voga!» ed insaziabili indicazioni di percorso, dal Palazzo Vendramin-Calergi (dimora di Wagner) alla Veneta Marina pel rio dell'Olio, al Ponte della Paglia, sino ad imbarcarsi su d'un bragozzo di Chioggia e prendere il largo; o come quando, subito di seguito, lo si vede avventarsi sull'uva delle Vignole, i fichi di Malamocco e il pane appena uscito dal forno, con denti sani e forti che forse assomigliano un poco a quelli dei levrieri di Lady Myrta (Lorenzini 1989, pp. 316, 319). Se la sua insensibilità nei confronti dell'infelice Perdita può riuscire lievemente odiosa, tuttavia bisogna riconoscere che in ciò egli null'altro compie che il suo dovere di *dramatis persona*.

In effetti, simile equilibrio resta esclusivo del *Fuoco*, poiché, seguendo le curve declinanti della vita e del tempo, Venezia sempre più si farà struggente figura d'una solarità perduta. E saranno, allora, le fantasmali epifanie del *Notturmo*: la «intenebrata Venezia di guerra» con il suo silenzio rotto soltanto dal grido delle scolte; le spettrali apparizioni nella nebbia e le velme affioranti dalle acque basse e «scolorate»; con la sua laguna stigia lungo la via di neri pali che conduce a San Michele.<sup>22</sup> O sarà l'elegiaco paesaggismo della *Licenza*, con le sue mete di nostalgici pellegrinaggi vecchi e nuovi: le visite, in compagnia delle «suore di Francia» Chiaroviso e Nontivolio, al «giardino solatio della Giudecca», di cui il poeta ritorna a gustare la «ricchezza selvaggia»,<sup>23</sup> e alla Ca' d'Oro del suicida barone

22 Si pensi, per il *Notturmo*, alla notte del 26 dicembre, vigilia dell'interramento di Giuseppe Miraglia, in cui l'aspetto di funebre desolazione di Venezia in guerra si congiunge al sentimento della presenza, «in ispirito», dell'amico: «Usciamo. Mastichiamo la nebbia. | La città è piena di fantasmi. | Gli uomini camminano senza rumore, fasciati di caligine. | I canali fumigano. | Dei ponti non si vede se non l'orlo di pietra bianca per ciascun gradino. | Qualche canto d'ubriaco, qualche vocio, qualche schiamazzo. | I fanali azzurri nella fumea. | Il grido delle vedette aeree arrochito dalla nebbia. | Una città di sogno, una città d'oltre mondo, una città bagnata dal Lete o dall'Averno. | I fantasmi passano, sfiorano, si dileguano. [...] | Ritorno verso la Casa rossa, solo. Il mio amico è con me, in ispirito [...]. | Di là dal Ponte di San Moisé, mentre penso, con un brivido, che dovrò passare davanti al vicolo della Corte Michiel, scorgo qualcuno che cammina al mio fianco senza rumore, come se avesse i piedi nudi. | È qualcuno che ha la statura del mio compagno, la sua corporatura stessa, la sua andatura [...]. | Cammina senza tacchi, senza scarpe, senza sandali. | Ho una sensazione istintiva di terrore [...]. | [...] Dopo un poco egli si ritrova al mio fianco, là, dinanzi al passaggio che mette nella Corte Michiel. La via è deserta [...]. | Siamo a Santa Maria del Giglio. La nebbia entra in bocca, occupa i polmoni. Verso il Canalazzo fluttua e s'accumula. | Lo sconosciuto diventa più grigio, più lieve; si fa ombra» (in Andreoli, Zanetti 2005, pp. 173-175). Per la metafora averna, si rammenti il trasporto in lancia della salma di Miraglia e del motorista Giorgio Fracassini a San Michele la mattina del 24 dicembre: «Si naviga lentamente, per le lagune scolorate che fende la scia pallida, la scia della morte, lungo il canale segnato dai pali. | Le acque son basse, le barene appariscono. | Ecco le mura rossastre che cingono l'isola dei morti [...]. | Si approda. | È come un sogno d'oltremare, d'oltremondo» (p. 207).

23 «I fiori a mucchi, le erbe a fasci. I rosai commisti alle ortaglie [...]. Alti oleandri, non arbusti ma alberi [...]. Strisce di giaggioli [...] macchie di rosolacci [...]. La vite e i suoi viticci

Giorgio Franchetti, dove egli mostrerà alle sue ospiti l'immagine del San Sebastiano mantegnesco. E vi sarà poi spazio nella *Licenza* anche per la Sacca della Misericordia e per l'antistante «Isola dei Morti», cui si dedicano commosse pagine rievocative,<sup>24</sup> quanto per i prossimi, tra la Sacca e la Madonna dell'Orto, giardini del Palazzo Contarini dal Zaffo con l'annesso «Casino degli Spiriti», visitati già in compagnia del diletto Giuseppe Miraglia.<sup>25</sup> Splendide, sensibilissime immagini in cui Venezia sarà pur sempre Donna sovrana, ma l'armonica congiunzione delle due anime dannunziane, che era nel romanzo lagunare, non si ripeterà mai più.

freschi, asprigni al gusto; il ribes e i suoi grappoletti di vetro lucido; il fico e i suoi fioroni chiari come le nervature delle sue foglie arrovesciate dal vento; il susino e, tra le sue prugne ancora acerbe, qualcuna già bionda di miele. I ciliegi carichi di visciole e d'amarasche [...]. I melagrani come candelabri accesi di fiammelle che sono quasi fiore e quasi frutto [...]. Le teste dei papaveri, alte come la giovinetta Proserpina [...], stillanti sopore» (Lorenzini 1989, p. 1001): si osservi come, pur nel nuovo assetto testuale, d'Annunzio riprenda riferimenti a lui cari, dai «ciliegi» ai «papaveri» ai «melagrani», iscritti, si è visto, nelle registrazioni dei *Taccuini* e del *Fuoco*.

**24** Contesto rievocante la visita del poeta, appena uscito dalle «tenebre» dell'infermità, a San Michele il 21 giugno 1916, in coincidenza con quello che sarebbe dovuto essere il trentatreesimo compleanno del Miraglia (cfr. Lorenzini 1989, pp. 1051-1060).

**25** Agli Orti di Palazzo Contarini d'Annunzio dedicherà pagine in cui il passato più recente, quello della visita con Chiaroviso e Nontivolio, s'intreccia al ricordo della visita con Giuseppe Miraglia. Episodio d'intensa suggestione, tra i più affascinanti della *Licenza*, anche per ciò che riguarda gli scorci della Venezia sia storica che paesaggistica: «Il domani, verso sera, visitammo quel giardino bacio che sta tra la Madonna dell'Orto e la Sacca della Misericordia, piantato dal procuratore di San Marco Tomaso Contarini [...]. | [...] È ricomposto con arte su i vestigi cinquecenteschi, segretamente architettato, simile alle sale e alle camere terrene d'un palagio di verdura [...]. | Passammo di appartamento in appartamento, per gli anditi dei pergolati. Le pergole erano sostenute da vecchie colonne, da vecchi capitelli, da vecchie travi [...]. | Entrammo in una sala di musica [...]. Come la nostra malinconia origliò su la soglia, il silenzio le ripeté le ultime note d'una cascarda detta la Contarina. | Traversammo una fuga di camere attigue, costrutte di bossolo, di càrpino, di mortella, d'alloro, di caprifoglio [...]. | [...] Volgemmo verso il pergolato mediano [...] ci trovammo dinanzi al cancello di ferro che dà su l'approdo dalla parte della laguna. Ci affacciammo al cancello [...]. L'estremo ardore del tramonto [...] accendeva dinanzi a noi, su l'acqua immobile, la muraglia claustrale che cinge l'Isola dei Morti. Tutta la palude e le altre isole erano fumo e ceneraccio. Soltanto l'Isola funebre e il suo cipresseto e le ali dei gabbiani spersi splendevano in quel silenzio che pareva lor sostanza e spirito. | Lo splendore ravvicinava il cimitero, abbreviava il transito [...]. Il mio compagno sepolto m'era prossimo [...] | Allora il cuore mi dolse così forte che, per aver sollievo, dissi il suo nome, parlai della sua anima, parlai delle sue ali e della mia promessa» (Lorenzini 1989, pp. 1003-1005).

**Bibliografia**

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *D'Annunzio, Gabriele: Note su Giorgione e su la critica*. In: *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Sogno d'un tramonto d'autunno*, in *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie sogni e misteri*, vol. 1. A cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1988-1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2. Introduzione di Ezio Raimondi. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: Mondadori.
- Annamaria Andreoli; Zanetti, Giorgio (a cura di) (2005). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di ricerca*, vol. 1, *Notturmo*; vol. 2, *L'Allegoria dell'Autunno*. A cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti; saggio introduttivo di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- Barrès, Maurice [1903] (s.d.). *Amori et dolori sacrum: La mort de Venise*. Paris: Félix Juven.
- Bianchetti, Enrica (a cura di) (1976). *D'Annunzio, Gabriele: Altri Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Bianchetti, Enrica; Forcella, Roberto (a cura di) (1965). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Bodrero, Emilio (1934). «Prose e versi dell'adolescenza». *Nuova Antologia*, 372, pp. 161-185.
- Brecourt-Villars, Claudine (1994). *D'Annunzio et la Duse: les amants de Venise*. Paris: Stock.
- Damerini, Gino [1943] (1992). *D'Annunzio e Venezia*. 2a ed. Postfazione di Giannantonio Paladini. Venezia: Albrizzi Editore.
- Gautier, Théophile (1876). *Voyage en Italie*. Nouvelle édition considérablement augmentée. Paris: Charpentier.
- Giacon, Maria Rosa (2009). *I voli dell'Arcangelo: Studi su d'Annunzio, Venezia ed altro*. Piombino: Edizioni Il Foglio.
- Goncourt Huot de, Edmond; Goncourt Huot de, Jules (1894). *L'Italie d'hier: Notes de voyage 1855-56*. Paris: Charpentier & Fasquelle.
- Jasinski, René (éd.) (1970). *Gautier, Théophile: Poésies complètes*, vol. 3. Publiées par René Jasinski. Paris: Nizet.
- Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2, *Il fuoco, La Leda senza cigno*. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: Mondadori.
- Lucini, Gian Pietro (1914). *Antidannunziana: d'Annunzio al vaglio della critica*. Milano: Studio Editoriale Lombardo.
- Mariano, Emilio (1962). *Sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio*. Milano: Mondadori.

- Molmenti, Pompeo Gherardo (1887). *La dogaresa di Venezia*. Seconda edizione riveduta ed accresciuta. Torino; Napoli: Roux e C.
- Rasera, Maddalena (a cura di) (2013). *Tosi, Guy: d'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*. A cura di Maddalena Rasera. Prefazione di Gianni Oliva con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi. Lanciano: Carabba.
- Royer, Alphonse (1834). *Venezia la Bella*. Bruxelles: Meline.
- Tosi, Guy (a cura di) (1946). *D'Annunzio à Georges Hérelle: Correspondance accompagnée de douze Sonnets Cisalpins. Introduction, traduction et notes de Guy Tosi*. Paris: Denoël.
- Vecellio, Cesare (1590). *De gli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo, libri due, fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiarati*. In Venetia, presso Damian Zenaro.
- Zorzanello, Giulio (1983). «Gabriele d'Annunzio e la Biblioteca Marciana». *Quaderni del Vittoriale*, 37, pp. 11-26.



