

# «Buon dì, messer cantore!»: Isaotta, la bellezza e i modelli europei

Gianni Oliva

Università degli Studi «G. D'Annunzio» Chieti Pescara, Italia

**Abstract** The essay proposes a suggestive reading of *Isaotta Guttadauro* (1886) by d'Annunzio from a new critical perspective. Evasion and fantasy are not a literary game for its own sake but they have a parodic and polemical intent towards a materialistic simplicity that had lost the aesthetic dimension of the experience. The main object is the attendance of Beauty and Literature to guarantee the evolution of the civilised man. It also explores the European models that had influenced d'Annunzio's choice: Keats, Ruskin, Dante Gabriel Rossetti and the Pre-Raphaelite Brotherhood that had a lot of followers in Rome during the Umbertine Period (1878-1900).

**Keywords** Isaotta Guttadauro. La favola di Isaotta. Dame e cavalieri. I dolce grappolo. Pre-Raphaelism in Italy.

**Sommario** 1 Chi è il «cantore»? – 2 Altre esperienze del cantore. – 3 Il *Novissimum agmen* a Roma.



**Edizioni**  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted	2020-01-19
Accepted	2020-06-05
Published	2020-10-22

## Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Oliva, G. (2020). "«Buon dì, messer cantore!»: Isaotta, la bellezza e i modelli europei". *Archivio d'Annunzio*, 7, 11-28.

Sestine, sonetti, ballate, madrigali, nona rima, l'*Isaotta Guttadauro*, edita nel 1886,<sup>1</sup> canta il sogno della letteratura in un'atmosfera di favola, da cui è estraneo ogni fine conoscitivo e morale. I recuperi della tradizione lirica, di cui l'autore si compiace, producono una poesia eletta e preziosa laddove le rime gentili e perfette nell'equilibrio del verso creano una sorprendente magia. Riflettendo a distanza su quell'esperienza, d'Annunzio individuava nella tendenza all'aspirazione antiquaria e nel culto per il sentimento della forma il carattere precipuo dell'operetta, che egli considerava una svolta rilassante dopo l'impetuosità giovanile riflessa nel *Canto Novo*: «Alla furia selvaggia del *Canto Novo* era succeduta - confessava a George Hérèlle - una maniera più calma, più fine. Attraversavo anche io il mio periodo alessandrino. Facevo l'orefice e il cesellatore, non ad altro intendevo che a raggiungere l'assoluta perfezione della forma» (Cimini 2004). Nel periodo di composizione dell'*Isaotta* d'Annunzio metteva a punto i propri progressi tecnici lasciando già trapelare l'indifferenza per il contenuto e il culto per l'esercizio che sarà proprio dell'*Isottèò*, rivisitato in via definitiva nell'edizione Treves del 1890. Un libro, quest'ultimo, che confermava in pieno il potere della parola, le istanze estetizzanti parnassiane, l'ideale decadente ed edonistico dell'«arte per l'arte». *L'editio picta* però sorprende per quel ricercato profumo di antico, per le immagini di supporto al testo poetico che ribadivano un principio fondamentale dell'arte decadente, quello della sintesi tra le arti (poesia, pittura, letteratura), esemplata nell'idea di ascendenza anglosassone e preraffaellita, in particolare di Dante Gabriel Rossetti e della sua cerchia. Prevale dunque un'idea che affascina il d'Annunzio di questi anni ed è quella della Bellezza, la ricerca di un incanto utile per soddisfare un bisogno di appagamento, ma anche uno strumento per indicare alla società che «mal vive»

**1** GABRIELE D'ANNUNZIO | | ISAOTTA GUTTADAURO | ED ALTRE POESIE | | CON DISEGNI | di | Vincenzo Cabianca - Onorato Carlandi - Giuseppe Cellini | Enrico Coleman - Mario de Maria - Cesare Formilli | Alessandro Morani - Alfredo Ricci - G.A. Sartorio | | ROMA | NEL DI NATALE DEL MDCCCLXXXVI | Editrice La tribuna.

In 8° (mm 250 × 165/240 × 160), pp. 11 nn. + 12- 289 + 3 nn. Una guardia anteriore e una posteriore. Copertina rigida particolarmente elegante a stampa beige e marrone. Sono impressi stili decorativi marroni mentre i bordi (angolo superiore e inferiore) hanno fronte e retro rilegatura in similpelle marrone. Lo stesso dicasi per i margini interni al dorso, il quale si arricchisce di 4 modanature in rilievo, contrassegnate da sottili linee decorative dorate (il motivo è tratteggiato) e incorniciate ognuna da una doppia linea dorata. In basso sono quattro linee di cui una con motivo ondulato. Delle cinque cornici che si originano la seconda reca a caratteri dorati: << G.D'ANNUNZIO [linea di separazione] | ISAOTTA | GUTTADÀURO >>; mentre la quarta ha riprodotto in oro il motivo della copertina. Delle undici pagine nn. la seconda ha impresso l'indice con le opere pubblicate dello stesso autore più l'indicazione: *prezzo del seguente volume: LIRE QUINDICI.*

il ritorno a una smarrita dimensione estetica dell'esperienza. *L'Isaotta Guttadauro*, dunque, non voleva essere solo una prova assoluta di disimpegno e di evasione ma un modello polemico per una società, quella romano-bizantina post-unitaria, materialista e gretta, che aveva necessità di smaterializzarsi, di attaccarsi alla leggerezza, alla poesia vivicatrice della persona. *L'Isaotta* si pone come un manifesto alternativo, una proposta di sensibilità di contro all'avanzamento dei barbari e della loro aridità. La Bellezza, quella che – secondo Keats – era *a joy for ever* (*Endymion*, I, I), sarebbe servita a risemantizzare il presente, a ridare vigore all'uomo moderno, a ritemprarne la personalità abbruttita dagli affari e dal denaro.

## 1 Chi è il «cantore»?

Il sonetto iniziale del libro apre solennemente la scena dell'immaginario dannunziano sulla nobile dimora di Isaotta, il «palagio d'oro», in cui sembra di udire ancora gli echi dei trovatori e dei giullari. La limpidezza e la serenità degli scorci si contrappone alla selva, tra le cui fronde, anch'esse dorate, stanno i Desideri e i Peccati. Abbondano le personificazioni del mito, le immagini classicheggianti della Speranza, del Riso, dei Piaceri, dei Sogni, figure importanti nella definizione dell'ambiente fantastico e metamorfico. La selva di vaga memoria dantesca, percorso medievale obbligato di redenzione, qui perde la sua consistenza negativa per trascolorare nella dolcezza dei dardi di Amore e diviene territorio di cacciagione e di piacevoli smarrimenti. I cigni di Venere, le acque zampillanti e altre meraviglie preparano l'ingresso di Isaotta Guttadauro, il cui nome riecheggia nel suono quello delle eroine dei cicli arturiani. E non è forse, il suo, modellato sul quattrocentesco *Liber Isottaeus* di Basinio da Parma, nel quale il dotto umanista tesseva l'elogio di Isaotta degli Atti, amante di Sigismondo Malatesta (1417-68)? Come anche si potrebbe alludere ai due personaggi femminili di Tristano, Isaotta Blanzesmano (dalla bianca mano), moglie di Tristano, senza contare Isaotta la Blonda per il cui amore l'omonimo protagonista del racconto non esiterà ad abbandonare la Blanzesmano (*Novellino*, LXV). Stando all'*Intelligenza*, quest'ultima è la stessa Isaotta che avrebbe in seguito amato Lancillotto. La dedica però del libro a Maria di Galles spazza via ogni dubbio e rivela chi si nasconde in concreto sotto il nome antico e dunque l'omaggio e il pegno d'amore del poeta per la giovane moglie, la cui fittizia casata (Guttadauro) reca impresso nel dittongo *-au* – il riferimento all'oro (*aurum*) e alle preziose gocce dello stemma, peraltro allusivo al colore dei capelli della donna. Alla predominanza del giallo/oro si alternano fin da ora sprazzi di *bianco* nella purezza del candore dei cigni (v. 9), funzionale a creare il clima rarefatto che dominerà tutta l'opera, eterea e luminosa nell'incanto del verso e del-

le forme (vv. 12-14), quasi a scandire in musica la grazia e la leggiadria che anticipa il lieve incedere della protagonista.

L'avvio del racconto, dal titolo *Il dolce grappolo*, svolge nella prima parte l'invocazione alla bella Isaotta del corteggiatore aduso ai modi cortesi. Il risveglio avviene tra rose e broccati nell'accecante luce solare che si aggiunge a quella della bellezza emanata naturalmente da madonna Isaotta (*O madonna Isaotta, il sole è nato*, v. 1). In una sorta di gioco parodistico e artificioso del linguaggio amoroso medievale d'Annunzio lavora sulle ventuno stanze in nona rima del componimento adottando una tavolozza molteplice di luci e di ombre e costruendo un'aura di sogno e d'antico tra elementi della tradizione cavalleresca (la fantesca, la vestizione, il bagno, il corteggiamento) e stilnovistica (il rituale della lode e del saluto, la beltà della donna, la bionda chioma, la bocca *picciolella* e *aulorosa*); non mancano neppure rivisitazioni classiche (la favola greca di Onfale, la stessa che Annibale Carracci dipinse nella galleria di Palazzo Farnese). Tanto sul piano delle immagini quanto su quello della musicalità verbale, l'autore indugia nella resa scenica evidenziando i particolari della cassapanca intarsiata, del bianco marmo del lavacro, dell'eburnea pelle della donna, al pari di un pittore intento a decorare un arazzo; si compiace delle sonorità armoniose di locuzioni come *seta Aaturia* (v. 21), o *maestro di Romania* (v. 27), che evocano un oriente lontano e improbabile, o quelle falsamente mimetiche come *Colle d'Orlando* (v. 2) e *Latamone* (v. 96), dietro cui si celano esperienze più familiari e autobiografiche.<sup>2</sup> Vigge comunque il rispetto per la liturgia profana dei codici cortesi, dal giuramento, al pellegrinaggio, al bacio finale.

Nel secondo movimento del *Dolce grappolo*, quando Isaotta appare dopo il risveglio, tra il canto dei pavoni che «striduli salutavano il mattino» (v. 71), ella non indugia nel salutare chi l'ha invocata e, non paga delle rime amorose dello spasimante, sorridendo gli si rivolge in maniera gentile: «Buon di, messer cantore!». Seguendo i modi di altri e più antichi laudatori, ella acconsente al teatrino dell'amore e si rende disponibile ad accogliere le preghiere del giovane e a leni-

<sup>2</sup> Mentre il Latamone appartiene alla fantasia idrografica di d'Annunzio e al suo modo di «suggerire lo spazio nel suono» (Palmieri 1935), il Colle d'Orlando è un luogo reale identificabile in un poggio «chiamato» di pini situato a sud di Pescara. È ovvio che l'utilizzo del toponimo è dovuto alla suggestione del nome, che suggerisce richiami al paladino della *Chanson de Roland*. In altri casi però d'Annunzio lo cita come luogo esistente, come nella novella *La vergine Anna* (XI) delle *Novelle della Pescara*, descrivendo la «grande alluvione dell'ottobre (1857)»: «Le acque inondarono tutta la campagna, dal Colle d'Orlando fino al Colle di Castellammare; e, poiché avevano attraversato vastissimi sedimenti d'argilla, erano sanguigne come la favola antica». In un passo del *Dialogo della convalescenza* delle *Faville del maglio* si legge: «Il delirio di primavera! È entrato anche nelle querci, anche nelle canne. La vitalba dev'essere fiorita; e lassù al colle d'Orlando, l'erba dev'essere men folta delle mammole» (d'Annunzio 1995, 398). Nella *Veglia funebre* (*Novelle della Pescara*) troviamo ancora: «Venivano, forse dalla collina d'Orlando, i profumi possenti dell'agrumeto».

re le sue pene, mentre tutto intorno l'autunno mostrava i suoi colori maturi (*Tutta quanta di porpora una vite | saliva da l'inferior verzierre, | e le bacchiche foglie colorite | mesceansi con le rose a le ringhiere*, vv. 84-7). Il cantore in questione può essere l'esponente di un coro liturgico come ne ha conosciuti la lirica religiosa dei secoli passati, o simile al celebratore della potenza divina («il sommo cantor del Sommo duce» di *Pd*, 25-72), o meglio ancora al dantesco «buon cantore buon citarista | che fa seguitar lo guizzo de la corda, | in che più di piacer lo canto acquista» (*Pd* XX, 142-3)? Nulla di tutto questo. Il cantore di madonna Isaotta non ha nulla di professionale ma è qualcuno che canta per diletto al fine di ottenere le grazie della donna, un tentatore della vanità femminile facile alla lusinga. Egli procede con la sua libera creazione ritmica per onorare la Bellezza, la magia, la fiaba; celebrare la Bellezza è l'intento specifico del d'Annunzio di questi anni, che rivendica il diritto alla fantasia a difesa della poesia simboleggiata da Isaotta; è lui il «cantore» misterioso accolto con «gentile volto» dalla donna che lo invita a seguitare nella produzione di rime d'amore.

L'identificazione del «cantore» nel d'Annunzio bizantino apre una questione non di poco conto sull'interpretazione dell'operetta, la quale, come si diceva in apertura, perde i connotati apparentemente sterili del vuoto esercizio di parola per acquisire sempre più quello di un libro di rottura, una vera provocazione verso la società materialistica della Roma umbertina, divenuta orfana della poesia e della Bellezza edificante. Una società privata ormai dell'immaginazione tanto cara all'amato Keats, il quale aveva insegnato ai poeti già da qualche decennio la strada per edificare. Nel poeta inglese si trova in incubazione tutto ciò che il concetto di bellezza significherà per gli artisti di qualche decennio successivo, specialmente in quelli appartenenti alla compagine preraffaellita, che in Keats riconobbero il loro archetipo. «In un grande poeta, il sentimento del Bello prevale su ogni altra considerazione, anzi le vanifica tutte» - scriveva - e la Bellezza è presente in ogni cosa, basta saperla cogliere. Essa si identifica con il Bene e con la Verità - secondo Keats - insegna a osservare i particolari, a esercitare l'attenzione e a compiacersi della solitudine. Tutti pensieri che saranno sviluppati da Dante Gabriel Rossetti e da William Morris e che non lasceranno indifferente d'Annunzio e altri scrittori del Decadentismo europeo. Soprattutto Keats insisteva sul potere dell'immaginazione, ritenuta la verità in assoluto, anche quando manca un riscontro oggettivo nella realtà concreta: «Quello che l'Immaginazione intuisce come Bellezza non può non coincidere con la Verità, abbia o no riscontro nella realtà» (Keats 1952). Nell'articolo intitolato «Un poeta d'Autunno» in *La Tribuna* (rubrica *Cronaca bizantina*), 8 ottobre 1887, il *Duca Minimo* sembrava fare il punto sui poeti inglesi che avevano attinto alla «scuola» di Keats e, tra essi si occupava, con fare ludico, di un misterioso e probabilmente au-

tobiografico Adolphus Hannaford, «un nome ancora oscuro» - scriveva - ma «molto stimato e gustato da quella elettissima schiera di poeti e di critici seguaci della cosiddetta scuola estetica fondata in Inghilterra intorno l'anno 1848». È evidente che il riferimento riguarda la cerchia rossettiana dei Preraffaelliti, compresa la rivista *The Germ*, «in cui essi richiamaavano tutti i rami dell'arte alla stretta osservazione della natura e proclamavano il principio della comunione delle diverse arti. Li adepti della scuola nuova crebbero rapidamente. Il più grande pittore inglese contemporaneo, il Burne Jones, si accostò alla schiera. Giovanni Ruskin la favorì con la sua autorità di critico. William Morris, O'Shaugnessy, Thomas Woolner fecero in poesia le loro armi. Il Rossetti e il Swinburne si coprirono di gloria. E così a poco a poco, espulsa ogni dissertazione dimostrativa e cacciato in bando lo spirito moralista, l'arte si purificò, la tecnica fece immensi progressi, lo stile raggiunse una lucidità impeccabile». E poco importa se queste notizie sono desunte quasi di peso dalla fonte francese di Sarrazin, de *La peinture anglaise* (1882) di Chesneau o di altri ancora (Gazzetti 1986; De Michelis 1963); quel che conta è che d'Annunzio le assorbe perché convinto che da lì ha inizio l'arte moderna, la ricerca della parola apparentata con la fantasia e con il gusto aristocratico.

La storia di Isaotta, non a caso, è costruita proprio sul potere dell'immaginazione da colui che nel tempo si guadagnerà anche l'appellativo di Imaginifico. Sulla scia di Keats, d'Annunzio comprende che le passioni umane e l'amore, sublimandosi, si identificano con la Bellezza, la quale non è possibile che si alimenti solo sulla base di un processo di ordine intellettuale e freddamente razionale. «L'Immaginazione può essere paragonata al sogno di Adamo - afferma Keats -: apri gli occhi e trovò ch'era vero». Occorre sostituire al pensiero il sentire: «oh! che delizia una vita del sentire piuttosto che del pensare». La forza di un'anima candidamente immaginativa aiuta a tollerare le brutture dell'esistenza quotidiana imprigionata nel razionalismo, a inseguire miraggi celesti e raffigurazioni confortevoli che si presentano con «immediatezza squisita»:

Per confrontare il grande col piccolo: non sei mai stato rapito da un'antica melodia modulata da una voce affascinante, in un luogo delizioso? E non ti è mai accaduto di dover rievocare un giorno o l'altro quegli stessi pensieri e vagheggiamenti che t'agitavano al primo udirla? E non ricordi d'esserti raffigurato il volto di chi cantava in un'immagine più bella del reale, senza che tu in quel momento di estasi lo potessi lontanamente sospettare? E perché? Perché in quel momento tu, sulle ali dell'Immaginazione, eri assurti in una sfera così alta da intuire l'archetipo, sì, quella faccia deliziosa che esiste, non può non esistere nell'Aldilà, e tu la vedrai. (Keats 1952)

Tali considerazioni erano nell'aria anche nella Roma dannunziana degli anni Ottanta e si manifestavano come reazione al clima positivista e utilitaristico vigente. Lo stesso d'Annunzio giudicò Keats l'unico tra i poeti inglesi del primo Ottocento a non essere vittima del «baco moralista», responsabile dell'appannamento della *vis* poetica: «Egli era, sopra ogni cosa, un artista. Non ebbe culto che per la Bellezza, non ebbe fede che nella Fantasia. Nei suoi versi laboriosissimi 'trema il disio de la bellezza antica'». Egli, per d'Annunzio, è «il vero precursore del cosiddetto movimento estetico» (*La Tribuna*, 8 ottobre 1887), un punto di riferimento per se stesso e per tutti. Non a caso ne sceglieva, a mo' di epigrafe, alcuni versi dell'*Endymion* (*I shall be young again, be young*; III, 237), al cui vitalismo aderiva a quel tempo l'autore del *Canto Novo*.

A ciò si aggiunga la considerazione che dalla Germania erano giunti agli inizi del secolo nella città eterna i Nazareni a fondare la società conventuale di Sant'Isidoro (1810), avendo, guarda caso, come punti di riferimento proprio i maestri prima di Raffaello, quelli a cui guarderanno di lì a poco i Preraffaelliti, importati in Italia in sordina e poi sempre più seguiti, soprattutto dopo essere stati confortati da John Ruskin. Il grande critico anglosassone nei *Modern painters* (1843) rilanciava il principio dell'arte come idea della verità, in contrasto con il concetto di imitazione del vero. La verità poteva essere espressa da qualunque segno o simbolo che avesse un significato preciso:

Se ci fosse in pittura, né però diciamo che ci sia, ma semplicemente se ci fosse qualcosa che agisce nel senso in cui la parola agisce, non per via di rassomiglianza, ma in funzione di simbolo e di sostituzione della cosa, un tale tramite di comunicabilità potrebbe trasmettere una verità non corrotta, quantunque senza somiglianza alcuna coi fatti dei quali suggerirebbe l'idea. (Ruskin 1998)

Tutto ciò prendeva piede mentre la civiltà industriale e mercantile tentava di soffocare l'individualismo in una forma esasperata di sterile e collettivo anonimato. Al credo di Ruskin non si sentirono estranei gli amici di Dante Gabriel Rossetti, che condivisero molte delle idee del loro ispiratore, ma senza esagerare. In particolare i punti di divergenza erano nella mancata condivisione della religiosità filantropica del maestro, semmai riecheggiata da William Morris nell'idea di un'arte buona, se buona è la società che la produce; l'architettura per lui è la signora di tutte le arti, maggiori e minori perché le unifica nell'idea e nella realizzazione di un *habitat* di profonda eticità. Tuttavia, se il presente era refrattario alla realizzazione di un ordine sociale e politico soddisfacente, il passato offriva le garanzie per l'esistenza ideale dell'uomo contemporaneo nel vagheggiamento dei Comuni italiani medievali e quattrocenteschi. Morris inoltre,

abbracciò, com'è noto, l'idea di un'arte che fosse anche utile oltre che bella, aprendo così la strada alle arti applicate, alla decorazione, prendendo le distanze dall'estetismo aristocratico di Dante Gabriel e dei suoi seguaci.

Costoro erano difensori dell'arte come la più prestigiosa delle attività umane, quella che alimentava il sogno della bellezza degli eletti. D'Annunzio non sarà da meno nello schierarsi dalla parte di coloro che, da Pater a Wilde, da Poe a Baudelaire, a Rossetti, appunto, considereranno l'autosufficienza della bellezza e dell'arte che poggia sull'immaginazione e sull'esplorazione dell'invisibile. D'Annunzio erediterà da Rossetti l'ambiguità del sogno, la capacità di evasione dalla vita concreta e inelegante, l'urgenza dell'irreale, l'illusione di un mondo di cavalieri, di madonne e di cantori innamorati, attori protagonisti e comprimari di una civiltà passata amante della bellezza, il valore smarrito dalla modernità. Soprattutto d'Annunzio accoglie il tipo di bellezza femminile proposto dai preraffaelliti, esemplata in prevalenza, in un primo momento, sul segno incisivo e sicuro dei modelli quattrocenteschi e fiamminghi e poi sullo sfumato della figura, sempre più misteriosa, alleggerita dalla luce e dai veli, da uno sguardo vago e da un viso dolente e malinconico, espressioni di una sensualità tutt'altro che nascosta. I Preraffaelliti non smentiscono la natura, anzi, si affannano a ritrarla nei minimi particolari e certe raffigurazioni di minuzie surrealistiche e floreali, come l'*Ofelia* del Millais, o altre rappresentazioni della bellezza femminile, troveranno ammiratori entusiasti nei pittori della cerchia dannunziana, specialmente negli illustratori dell'*Isaotta Guttadauro*. I contorni in cui vive Isaotta inoltre sono quelli cari agli artisti della *Brotherhood*: orti recintati, una vegetazione di cipressi, allori, erbe varie, rose alle ringhiere, selve di canne e grappoli «rubenti» che l'Autunno «infranse nel bicchiere» e boschi immalinconiti dai colori caldi di novembre. Torna nel contesto il motivo caro della passeggiata, che qui non ha l'esito esplicito del *Peccato di maggio* ma è ugualmente un pretesto per soddisfare un gioco d'amore, cioè la ricerca del grappolo superstite che autorizzerà finalmente il bacio tanto desiderato. Il tutto si trasforma in un'avventura cortese, una sorta di caccia al tesoro, un pio pellegrinaggio, non senza un richiamo al *Cantico dei Cantici*: *Mane surgamus ad vineas; [...] ibi dabo tibi ubera mea* (VII, 12) (Palmieri 1955). Durante il cammino si susseguono idilliche scene campestri e ricordi cavallereschi di Lancillotto e della sua incantevole Blanzesmano: «Era, d'intorno, un grande incantamento», tra canti d'uccelli, «sentieri sconosciuti» e «pioppi nudi e senza movimento». Isaotta bionda «Tutta rosea volgea da me la testa» ed era bella come Blanzesmano, l'eroina arturiana appena evocata. Nella discesa verso i vigneti affiora un placido candore, un senso misto di sopore e dolcezza, tanto nella natura (l'assenza di vento, il mareggiare placido dell'erba), quanto nel portamento della donna da cui traspare virgi-



neo pudore e tenero ritegno (vv. 136-7), come si addice a una vera figura rossettiana, distinguibile per le sue sconosciute soavità, per la *rotonda bocca*, languida e sensuale. Il «cantore» ha raggiunto il suo scopo con la conquista dell'ambito gesto d'amore. L'Isaotta di d'Annunzio si pone su uno sfondo ieratico-sacrale e può vantare eleganze e decori preraffaelliti, come Lady Lilith o la Beata Beatrix; ella è donna angelicata sul modello stilnovistico, figura ninfale d'un femminile candido ed etereo al pari dell'Ofelia shakespeariana e milleisiana, ma anche ammiccante *gelida virgo* tutta presa dai piaceri del bagno, incurante dei tesori che possiede, superbamente assorta, come Lilith, nella «contemplazione della propria perfetta bellezza» (Nencioni 1884), tremante di piacere al getto fresco dell'acqua, come sarà anche Elena Muti nel romanzo dell'89. La piacevolezza che suscita la plastica bellezza di Isaotta Guttadauro, statuarica come una dea e imperturbabile, se non fosse per il brivido che anima il suo corpo come reazione allo spruzzo, anticipa la grazia suprema di Elena che prende capricciosamente il bagno nella tazza d'Alessandro nella nota scena del *Piacere*; come anche l'immagine iniziale delle rose sui balconi che «morian trascolorando», preludono al morire lento di quelle rose senza più profumo sul freddo marmo del camino nell'addio di Elena ad Andrea. Tutto ciò a riprova ulteriore che l'*Isaotta Guttadauro* è il libro che Sperelli avrebbe voluto scrivere. Inoltre, il simbolismo cromatico che privilegia il bianco (associato da Dante alla purezza e alla castità) e l'oro dei capelli di ascendenza stilnovistica rinviano decisamente al repertorio medievale e alla tavolozza preraffaellita, anche se in d'Annunzio è quasi inevitabile che il colore si traduca in espediente psicologico-sensoriale e la donna esprima la sua dolce ritrosia ammaliatrice.

## 2 Altre esperienze del cantore

Il compito del «cantore» però non è esaurito. La sua energia canterina si cimenta nella *Ballata d'Astioco e di Brisenna* o nella lunga sequenza delle quattordici dedicate a *Isaotta nel bosco*. Nel primo componimento citato sembra di essere in un quadro di Dante Gabriel Rossetti, di William Morris o di Alma Tadema, popolato di dame e cavalieri usciti dalle miniature dei cantari, ravvivati da un colore magico che li proietta in un palcoscenico fiabesco, tra saghe, arazzi e boschi verdeggianti. Le otto stanze di endecasillabi formano una tessitura narrativa tardo-antica che rinvia a echi dei romanzi cortesi, a pagine di letteratura cavalleresca, in un misto di riferimenti che coinvolge libere rivisitazioni del Tasso e calchi dell'*Intelligenza*. In questo contesto si assiste agli amori di Astioco e Brisenna, mentre rivivono i miti di Aurora e Cefalo, del dio Pan e delle ninfe. Nelle ballate di Isaotta confluiscono tutti gli ingredienti dell'idillio cavalleresco di ispira-

zione preraffaellita: una cavalcata in compagnia della donna leggiadra, un sogno incantato, tra l'odore intenso di viole che giungeva «a quando a quando», al risveglio della natura che appare sfolgorante così come la vide Botticelli «in su' poggi di Fiesole vagando». Tutta la scena sembra rallentata nei movimenti, come sottolinea l'uso ripetuto di «a quando a quando», un'espressione cara già al Tasso e poi ai decadenti, per indicare l'intermittenza e la leggerezza dello sfumato e dell'indefinito. Isaotta risplende nella bianchezza delle sue mani («come ostie in sacramento», v. 60), capaci di dolcezza e di guarire «tutti i nostri mali», che sono poi i mali del cuore, le ansie e le angosce dell'amore: sono simbolo di purezza, come i «gigli spirtali» che fanno capolino tra le viole. Si potrebbe dire che il repertorio dell'immaginario preraffaellita è completo (Oliva 1992). La bellezza domina incontrastata in tutte le sue forme e il bianco diventa accecante nella sua luminosità, anche riferita a parti del corpo (collo, ginocchi, poppe, braccia, ventre, denti, viso, fronte). Qui si celebra il trionfo «de' suoni de' colori e de le forme» (v. 106) e d'Annunzio, pronto a citazioni letterarie e pittoriche, sembra si diverta nella sua costruzione imitativa a frazionare la storia in una serie di momenti procedendo per giustapposizioni e parallelismi, assecondando un gioco prospettico di sovrapposizioni e trasfigurazioni tra i livelli scenici e quelli linguistico-figurativi. L'insieme delle ballate evoca un'atmosfera fiabesca nel racconto di una cavalcata nel bosco e della sosta dei due amanti in una radura in cerca di viole. Un motivo non nuovo per d'Annunzio, che lo aveva sfruttato nella novella «Nell'assenza di Lanciotto» nel *Libro delle vergini* e che il *Duca Minimo* riprenderà in una pagina giornalistica del 1887 («Eravamo su la via maestra, cavalcando al trotto di caccia»: d'Annunzio 1887); così l'autore del *Piacere* farà eco a sua volta in alcune situazioni chiave della narrazione («una sera tornavano a cavallo [...] avendo ancora negli occhi la gran visione dei palazzi imperiali incendiati dal tramonto»; oppure: «il bosco appariva già tutto cupo, d'un verde tenebroso [...] Andavamo al passo, nel silenzio»); a ciò si aggiunga che l'atmosfera di sognante idealizzazione della passeggiata a due, a piedi o a cavallo, si riproporrà in alcuni luoghi ben noti dell'*Alcyone* (Palmieri 1955). L'incantesimo poetico insiste sulla figura di Isaotta che diventa *virgo* botticelliana (il 25 luglio 1886 appariva sul *Fanfulla della domenica* il testo di Viviana: «O Viviana May de Penuele, | gelida virgo preraffaellita, | o voi che compariste un dì, vestita | di fino argento, a Dante Gabriele, | tenendo un giglio ne le ceree dita»), sfiorata nella sua ambigua sacralità e inserita in una fitta rete di corrispondenze e di codici simbolici (l'ossessione delle mani, le fattezze della donna-angelo tipiche della liturgia stilnovistica, il decorativismo floreale della Primavera, la metafora della donna-fiore, la presenza inevitabile del giglio), riconducibili ancora una volta al preraffaellismo decorativo di ascendenza rossettiana. È noto che Botticelli fu amato dagli esteti di fine se-

colo come Walter Pater e Huysmans, ma anche dal secentista Claude Lorrain, i quali coglievano nella sua opera qualcosa di inquietante, una preziosità eterea e un ammaliante fascino ambiguo (Praz 1948). Queste ballate dedicate a Isaotta furono definite non a caso da Enrico Nencioni «la parte più perfetta e mirabile» del libro dannunziano (Nencioni 1887, 376).

### 3 Il Novissimum agmen a Roma

I modelli del Preraffaellismo si erano diffusi nell'ambiente romano a poco a poco. Prima del 1878 (data della traduzione italiana effettuata da Luigi Gamberale de *L'ultima confessione* di Dante Gabriel Rossetti, edita a Campobasso), non c'è traccia in Italia di temi rossettiani (Oliva 1992). Il contatto tra Gamberale e il poeta-pittore inglese fu provocato molto probabilmente da Teodorico Pietrocola Rossetti, cugino di Gabriele Rossetti e frequentatore della famiglia a Londra. La traduzione di Gamberale però, a parte alcuni riscontri epistolari (Iannucci 1997), aveva avuto una circolazione limitata e non determinante. Bisognerà attendere ancora qualche anno per vedere comparire sui giornali della Capitale gli interventi mirati di Emanuele Navarro della Miraglia, di Carlo Placci, ma soprattutto l'articolo fondamentale di Enrico Nencioni, sempre attento a registrare, da appassionato anglista, gli eventi di rilievo della cultura inglese. (Cimini 2013). Certo era che aleggiava a Roma in quegli anni - ricorderà Scarfoglio a distanza - «Una enorme massa di idee e di dottrine estetiche» che facevano leva «sul sentimento della bellezza» e superavano le stesse passioni politiche e l'avidità di lucro (Scarfoglio 1988, 165-6). Una prima e intensa fase della diffusione del Preraffaellismo si ebbe intorno agli anni Ottanta e fu di carattere prevalentemente letterario; una seconda, riguardante più la pittura e le arti decorative, è da collocarsi dal 1895 in poi; in quell'anno appare in due tempi un saggio ben articolato di Giulio Aristide Sartorio sul *Convito* di De Bosis: (*Nota su Dante Gabriel Rossetti pittore*: nr. 2, febbraio e nr. 4, aprile 1895) e si verificò un notevole apporto di artisti britannici alla prima Biennale di Venezia, presieduta, guarda caso, da William Michael Rossetti, fratello di Dante Gabriel (Pieri 2010).

Ma l'articolo di Nencioni («Le poesie e le pitture di Dante Gabriel Rossetti», in *Fanfulla della domenica* del 17 febbraio 1884) al suo apparire apriva nuovi orizzonti soprattutto perché fissava l'eterno femminile preraffaellita nella descrizione di Lady Lilith, un ritratto profondo, fisso, saldo, che richiamava connotati sacri e al tempo stesso sensuali di amore totale. D'Annunzio, che fino ad allora di Rossetti non conosceva «quasi nulla», come confessava a Nencioni, rimase colpito dall'intervento dell'amico, da cui apprendeva in sintesi la storia del movimento pittorico e scopriva le fattezze del prototipo di donna

su cui forse si modellerà sia la dolce Isaotta (Pieri 2007), sia la figura della *femme fatale*, seduttrice piena di fascino, tentatrice diabolica che sarà cara a Swinburne (Praz 1948; Billi 1990).

Vestita di bianco, seduta davanti allo specchio, si sta pettinando «la gran massa d'oro dei suoi magnifici capelli». Proveniente dalle antiche religioni mesopotamiche, dalla prima religione ebraica e da altri miti perduti nella memoria del tempo, Lilith, la donna prima di Eva, assume le sembianze di una figura preraffaellita con la sua aria «di superbo e indifferente riposo nella tranquilla contemplazione della sua perfetta bellezza»:

Gli occhi un po' languidi non hanno passione nello sguardo- la fronte imperiale è liscia come alabastro. Essa sa che una bellezza come la sua equivale al genio e alla forza, alla verità e alla virtù. Essa si sa onnipotente. Essa vede che a un volger di ciglio può piegare le volontà più virili... che l'uomo al cui collo essa avvolgerà scherzando una delle sue trecce, non si libererà più da quel laccio- mai più! Essa è come saziata dalla sua perfezione, dalla sua irresistibile onnipotenza. È la sirena, la maga, la venere trionfatrice. Il sole d'estate si riflette nello specchio: e lucide foglie di grandi fiori le splendono intorno, dardeggiando colori, emanando profumi. È una gran quiete meridiana nella campagna di fuori, e qui nella camera- non un alito sfiora le candide trine su cui è mollemente adagiata e con una divina indolenza, essa segue a frenare col gran pettine d'ebano i rivi d'oro de la chioma fragrante, la quale ombreggia con le sue luminose onde le nevi e le rose della superba e nuda abbondanza del petto. (Nencioni 1884)

Non è che un esempio della trasformazione della figura femminile a opera di Dante Gabriel Rossetti e degli adepti alla *Brotherhood*, la cui visione del mondo si diffondeva a macchia d'olio in Europa e paradossalmente anche in Italia, nel luogo da cui tutto era partito. Peculiarità fondamentale del movimento era nella sua configurazione concentrica, nel senso che l'onda tornava dove era nata. Ispirato alla cultura italiana delle origini, il Preraffaellismo prendeva piede in Inghilterra e da qui si ramificava senza sosta nel simbolismo francese e nel modernismo spagnolo (Lethéve 1984; Allegra 1984). Ma l'Italia restava l'ambiente più ricettivo per ricevere gli stimoli di un gusto medievaleggiante germogliato lontanamente nel suo territorio e che ora sapeva trattare e ricreare a modo proprio nel sofisticato *milieu* bizantino di Roma capitale (Pieri 2007, 2010).

Gli interessi medievali del fondatore della Confraternita, a sua volta ereditati dal padre Gabriele, patriota esule in Inghilterra, lo portano a occuparsi di Dante e dei poeti del suo tempo in una poderosa

antologia, *Early italian poets* (1861),<sup>3</sup> frutto di una ricerca capillare nella letteratura dei primi secoli. In questo quadro rientra anche la traduzione della *Vita Nuova* (1845-49), tutt'altro che marginale per la diffusione in Inghilterra del grande poeta italiano e di quel gusto che animerà la poesia e la pittura dei precursori di Raffaello. Di questo passo il Medioevo italiano tornerà riciclato in Italia attraverso le escursioni inglesi di alcuni pittori e l'impegno di gruppi artistici che a Roma alimenteranno una vera e propria moda nel nome dei Rossetti. Si diffonderà nella Capitale, dietro l'esempio, della Confraternita rossettiana, un associazionismo diffuso che farà proprie le teorie anglosassoni o le discuterà in modo quasi sempre originale. Il fulcro di quelle riunioni, il laboratorio delle idee, fu senza dubbio *Il Caffè Greco*, ove nacque l'idea di far interagire poesia e pittura secondo il modulo preraffaellita nella concezione di un libro, *l'Isaotta Guttadauro* di Gabriele d'Annunzio, un'*editio picta*, illustrata dai più valenti pittori frequentatori del cenacolo sotto la guida di un autore entusiasta. Era il 1886 e l'iniziativa era destinata ai lettori de *La Tribuna*. Ne erano coinvolti Vincenzo Cabianca, Onorato Carlandi, Giuseppe Cellini, Enrico Coleman, Mario de Maria (*Marius Pictor*), Cesare Formilli, Alessandro Morani, Alfredo Ricci, Giulio Aristide Sartorio. Gran parte di essi si ritrovarono a far parte della società «In Arte Libertas» guidata da Nino Costa, un'associazione che, professando un energico ritorno alla natura, non era molto lontana dall'insegnamento preraffaellita. Lo stesso fondatore aveva avuto in passato frequenti contatti con artisti stranieri, prima con alcuni dei vecchi Nazareni come Overbeck e Comelius, amanti del Quattrocentismo, poi con la frequentazione di artisti inglesi come George Mason e Frederic Leighton, Charles Coleman, che lo accompagneranno nella campagna romana a dipingere *en plein air*. Per loro tramite, dopo il 1870, Costa si avvicina alle idee di Ruskin «sacerdote della bellezza» e a una ricerca fondata sulla rielaborazione pensata del vero, una convinzione che lo porterà a riunire attorno a sé appassionati cultori del Quattrocentismo e dell'arte paesaggistica, dell'idea preraffaellita di restituire il senso di totalità e di armonia della natura, in cui ogni singolo elemento era in relazione con il contesto (Costa [1927] 1983). In quegli stessi anni non è trascurabile la presenza in Italia di uno dei maggiori sostenitori dell'arte preraffaellita, quell'Edward Burne Jones, amico di Morris e di Ruskin, innamorato dell'arte italiana, la cui conoscenza egli arricchì a più riprese (nel 1859, 1862, 1871), spaziando da Giotto a Simone Martini, ai quattrocentisti fiorentini e veneti, al Botticelli. Il suo ultimo viaggio

**3** Si cita qui l'edizione italiana procurata dal Centro europeo di studi rossettiani: Dante Gabriel Rossetti, *I primi poeti italiani. Da Ciullo d'Alcamo a Dante Alighieri*. Introduzione e commento a cura di S. Ceccarelli, premessa di G. Oliva. Lanciano: Carabba, 2014.

in Italia coincide con la pubblicazione di *Morning in Florence* (1875) di Ruskin, una sorta di guida turistica che contiene tutte le emozioni per le 'scoperte' fiorentine dell'esteta e l'incubazione di quella che diventerà la sua «religione della bellezza», contribuendo tra i primi a diffondere il gusto preraffaellita all'inizio degli anni Ottanta, quando a Roma si potranno ammirare anche i cartoni dei mosaici di Burne Jones realizzati per la Chiesa anglicana di San Paolo dentro le Mura in Via Nazionale. Più tardi si verificherà una vera e propria fusione tra il gruppo dei pittori riuniti intorno a Costa e i seguaci del Preraffaellismo, i quali non mancheranno, d'ora in poi, alle mostre allestite da *In Arte Libertas*. Della tensione verso la Bellezza e l'arte come fiore purissimo della vita, fu partecipe d'Annunzio frequentatore assiduo e interessato del pensiero contiano durante gli incontri nell'*omnibus* del Caffè di Via Condotti.

Diego Angeli, che di quelle riunioni ha lasciato un'importante testimonianza (Angeli [1930] 2001) dà grande rilievo proprio al ruolo svolto da Angelo Conti nel tenere insieme le singole personalità che si avvicendavano in quel luogo, in cui diffondeva la filosofia di Schopenhauer e l'amore per l'antica poesia italiana: «Egli a traverso il Ruskin era giunto ai Preraffaelliti e a traverso questi era risalito ai quattrocentisti italiani. Con la sua eloquenza animatrice egli insegnò a molti di quei giovani a *vedere*, con occhio nuovo, molti artisti che fino allora essi avevano disprezzato o ignorato» (98). Contro tutte le nuove proposte artistiche che venivano dalla scuola francese, dai *cadmmius* di Fortuny o dalle esperienze olandesi di Marius Pictor, poi convertito alle teorie di Ruskin, Conti «opponeva Sandro Botticelli - non ancora volgarizzato dalla moda - e a traverso i primitivi italiani arrivava fino a Dante Gabriele Rossetti e alla 'fratellanza' preraffaellita». Su Botticelli d'Annunzio non era da meno se consigliava al pubblico estivo romano di rinunciare a un'escursione fuori porta per visitare le gallerie d'arte, tra cui quella Borghese, dove sarebbe stato rapito da una sorta di «attrazione misteriosa», dalla «vita profonda ed acuta, quasi soprannaturale» della figure botticelliane («Nella Galleria Borghese», *La Tribuna*, 22 luglio 1887). Era questa la nuova prospettiva da percorrere - anche secondo Diego Angeli - la più aspra e «più memorabile battaglia d'arte che si fosse combattuta al Caffè Greco». Da quelle discussioni tra personalità così diverse ebbe origine l'*Isaotta Guttadauro*, «il primo tentativo di una edizione di arte» (Angeli 2001, 98).

In realtà, com'è stato osservato, il preraffaellismo d'importazione non distingue adeguatamente le varie fasi del movimento, passato dall'iniziale fervore rivoluzionario anti-accademico a uno stadio mistico e fiabesco, fino all'ossessione per la bellezza femminile dell'ultimo periodo, quello che maggiormente fu recepito in Europa divenendo una vera e propria moda, tant'è che lo stesso d'Annunzio confondeva pittori accademici come Frederic Leighton e Alma Tade-

ma con Dante Gabriel Rossetti (Woodhouse 1984, 2003). Alma Tade-  
 ma però, anche se non perfettamente allineato con gli amici di Ros-  
 setti, gli aveva provocato suggestioni indefinite e un'idea della realtà  
 che andava oltre il visibile, capace di penetrare i «pensieri della natu-  
 ra» (Sborgi 1990). Una cosa è certa: che d'Annunzio era attento non  
 solo alla produzione di quel libro rappresentativo, ma anche a eman-  
 cipare gli artisti e gli intenditori d'arte dal passatismo inerte. Al suo  
 fianco erano Angelo Conti e Diego Angeli, veri e propri militanti in no-  
 me dello svecchiamento degli scenari culturali, apostoli di una fratel-  
 lanza entusiastica e virale, come quella dei primi Preraffaelliti. Conti  
 non a caso parlò di un *Novissimum agmen*, di una schiera d'avanguar-  
 dia «pronta a rinforzare le file dei caduti e a combattere le battaglie  
 dell'avvenire» (Conti 1885). Tra essi erano Alessandro Morani, figlio  
 di Vincenzo e Alfredo Ricci in cui la pittura si coniugava con la poe-  
 sia, entrambi influenzati dalla moda preraffaellita, con personaggi  
 avvolti da un alone misterioso e figure di donne tipicamente rosset-  
 tiane, tra cui una testa femminile «purissima, soave, dipinta amoro-  
 samente, perfettamente disegnata, un gentile tipo preraffaellita, che  
 faceva pensare alla donna della antica poesia italiana». Da lì - secon-  
 do Conti - Ricci «fu invaso da una specie di delirio quattrocentista; e  
 il suo studio si empì di figure di fanciulle preganti, di femmine bianco  
 vestite, pie, con gli occhi dalle lunghe ciglia, chini; di busti e di me-  
 daglioni di Donatello». Ad essi Conti affianca Onorato Carlandi, co-  
 nosciuto in Inghilterra ove aveva soggiornato, dotato di una spicca-  
 ta «percezione della bellezza, qualità dell'artista vero». Con queste  
 premesse Angelo Conti non poteva non plaudire all'uscita dell'*Isaotta  
 Guttadauro*, contenente poesie sgorgate «dal cielo dei sogni», dunque  
 ogni cosa che coincide con la bellezza e l'antica perfezione, sia nei  
 versi che nelle illustrazioni, dalla poesia della notte di Vincenzo Ca-  
 bianca e di Marius de Maria, al ricordo «doloroso» del viale dell'Au-  
 rora scomparso ad opera dei barbari costruttori della nuova Roma.  
 Ricci, tra gli altri, dà il volto a Isaotta, raffigurata in una «bellissima  
 dama, aperta la finestra gotica, al richiamo del suo poeta», il messer  
 cantore dannunziano pronto a elogiare la bellezza: «A questa saluta-  
 zione d'Isaotta, ridono, nel disegno di Ricci, le collinette lontane, ove  
 par che si diffonda con un alito di giovinezza e di poesia. È una dol-  
 ce, è una pura trovata di stile - prosegue Conti - questo disegno di  
 Ricci. Dolce e malinconica è anche la sua Viviana- gelida virgo pre-  
 raffaellita». In un successivo intervento sulla *Tribuna* del 14 febbra-  
 io 1887 Conti ritorna sul libro di Isaotta per spiegarne il significato  
 artistico e indirettamente il suo contenuto provocatorio nei confron-  
 ti di una società incapace di comprendere, ottenebrata dall'angoscia  
 degli affari, priva del senso estetico, attenta solo a ciò che è *utile*. Le  
 sue parole sembrano tradurre il pensiero di d'Annunzio alimentan-  
 done la provocazione, dando in pasto la bellezza delicata e gentile  
 della nobildonna a un pubblico inadeguato. E conclude con una sfer-

zata finale: «Quale diritto ha, specialmente oggidì il pubblico a possedere lavori che non destano in lui un sol palpito di vita? Non solo, ma qual diritto ha a dare un giudizio di cose che son state concepite in un ambiente infinitamente superiore al suo?». Fatto sta - scrive ancora Conti - che «il mondo si trova oggidì in uno stato di quasi completa insensibilità» e Gabriele d'Annunzio, l'incompreso «poeta della bellezza, come i greci del tempo antico», lotta per medicare le piaghe di un mondo in rovina. Le atmosfere del libro di Isaotta hanno il compito di contaminare le coscienze malate per farle risorgere ridando potere all'immaginazione, che le rifonda e le ristruttura formando uomini degni di migliorare se stessi e la società in cui vivono. Il libro ideato nel Caffè Greco è tra le testimonianze più eloquenti della campagna in favore della Bellezza che d'Annunzio intraprende proprio in questi anni collaborando ai giornali romani, dal *Fanfulla*, a cominciare dal 1882, a *La Tribuna*, di cui diventa cronista dal 1 dicembre 1884. Non sono rari in quegli interventi le preoccupazioni per la metamorfosi della Capitale, per le proposte architettoniche che egli definisce «un cincischiamo miserabile di creta, di gesso, di cartapesta; un'orgia di barocchismi» («Fiera a Santa Susanna», *Fanfulla*, 12 gennaio 1882). Il giovane osservatore, come sarà in futuro, combatte fin da ora contro i progetti di devastazione del Bello, attaccando la barbarie artistica e culturale della società del tempo («La suprema indifferenza del gran popolo romano per ogni produzione spirituale di qualsiasi genere si va affermando ogni giorno di più»: «Esposizione Promotrice», *La Tribuna*, 10 marzo 1885). Nel *Piccolo Corriere* del 12 maggio 1885 Roma è «la città delle demolizioni», immersa nella polvere delle rovine, disponibile a lasciare spazio «al gran mostro della moderna architettura, alla caserma degl'impiegati». Comincia proprio in questi frangenti la lunga e futura battaglia di d'Annunzio per la difesa del patrimonio architettonico e il nuovo paesaggio delle città italiane. La bellezza, dunque, non rimane un concetto astratto ma viene istituzionalizzata, trasferita come bene comune per il progresso culturale ma anche economico della società. Con il mutare rapido del panorama urbano, invece, d'Annunzio avverte come si sia accentuata di conseguenza una mentalità utilitaristica, soggetta all'ansia della ricchezza, al comportamento senza scrupoli, all'avanzare del cinismo e del soggettivismo esasperato. Lo ribadirà con fermezza nel «Proemio» anonimo del *Convito* nel 1895 (poi diventato «La parola di Farsaglia», *Il libro ascetico della giovane Italia*), quando parlerà di un tempo che sembrava aver cancellato «ogni culto delle cose intellettuali», di «tempi oscuri in cui vennero da contrade remotissime i Barbari [...] e nella corsa ruinosa abbatterono tutti i simulacri della Bellezza e cancellarono tutti i vestigi del Pensiero». L'«opificio delle spirito» era frantumato dai beni pratici e materiali regolati dai sistemi bancari e finanziari, a danno della crescita dell'uomo e della sua formazione culturale. A questo processo,



che andava a discapito della poesia e di tutta l'arte nelle sue forme diverse, era ora di reagire. Il sogno di Isaotta, dunque, nella sua leggerezza pensosa, si poneva come una sorta di Eden salvifico, un primo, deciso, energico invito al recupero della fantasia e al miglioramento di se stessi (Oliva 2017).

## Bibliografia

- Allegra, G. (1984). «Il preraffaellismo in Spagna come elemento dell'immaginario modernista. Idee, tematica, figure». Oliva 1984, 373-94.
- Angeli, D. [1930] (2001). *Le Cronache del Caffè Greco*. Milano: Treves. Rist. a cura di Stefano Stringini. Roma: Bulzoni.
- Billi, M. (1990). «D'Annunzio e Swinburne: modelli e figure». Nerozzi Bellman 1990, 129-39.
- Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Cimini, M. (2013). *Gli adoratori della bellezza*. Lanciano: Carabba.
- Conti, A. (1885). «L'Arte a Roma. *Novissimum agmen*». *La Tribuna*, 4 ottobre 1885, ora anche in Oliva 1992.
- Costa, N. [1927] (1983). *Quel che vidi e quel che intesi*. A cura di G. Guerrazzi Costa. Milano: Treves. Rist. Milano: Longanesi.
- D'Annunzio, G. (1887). *Pagine disperse*. A cura di Alighiero Castelli. Roma: Lux.
- D'Annunzio, G. (1993). «Un poeta d'autunno». Boni, M. (a cura di), *Le cronache de "La Tribuna"*, vol. II. Bologna: Boni editore, 150-3.
- D'Annunzio, G. (1995). *Prose scelte*. A cura di Gianni Oliva. Roma: Newton Compton.
- De Michelis, E. (1963). *D'Annunzio a contraggenio*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Gazzetti, M. (1986). *D'Annunzio giornalista nella cultura europea della fine del secolo (1883-1988)*. Pisa: Pacini.
- Iannucci, A. (1997). *Luigi Gamberale e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Lethève, J. (1984). *Rossetti et les preraphaelites devant l'opinion française*. Oliva 1984, 343-52.
- Nencioni, E. (1884). «Le poesie e le pitture di Dante Gabriele Rossetti». *Fanfulla della domenica*, 17 febbraio.
- Nencioni, E. (1887). «Isaotta Guttadauro». *Fanfulla della domenica*, 6 febbraio. poi in *Nuovi saggi critici di Letterature straniere*. A cura di F. Martini. Firenze: Le Monnier, 1909, 376.
- Nerozzi Bellman, P. (a cura di) (1990). *Gabriele D'Annunzio e la cultura inglese e americana = Atti del convegno* (Pescara, 12-13 dicembre 1988). Chieti: Solfanelli.
- Oliva, G. (a cura di) (1984). *I Rossetti tra Italia e Inghilterra = Atti del convegno* (Vasto, 23-25 settembre 1982). Roma: Bulzoni.
- Oliva, G. (1992). *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*. Milano: Mursia.
- Oliva, G. (2017). *D'Annunzio. Tra le più moderne vicende*. Milano: Mondadori, 1-25.
- Palmieri, E. (a cura di) (1955). *Gabriele d'Annunzio. Poesie complete. L'Isottò. La Chimera*. Bologna: Zanichelli.

- Pieri, G. (2007). *The Influence of Pre-raphaelitism in Fin-de Siècle Italy: Art, Beauty and Culture*. Oxford: Maney.
- Pieri, G. (2010). «Influenze di Dante Gabriel sui pittori italiani di fine secolo». *I Rossetti tra Italia e Inghilterra*. Lanciano: Carabba, 213-33.
- Praz, M. (1948). *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- Sborgi, F. (1990). «Gabriele D'Annunzio e la cultura figurativa inglese del XIX secolo». *Nerozzi Bellman 1990*, 71-91.
- Scarfoglio, E. (1988). *Vento etesio. Scritti di viaggio*. A cura di R. Giglio. Massa Lubrense: Il Sorriso di Erasmo
- Keats, J. (1952). *Keats*. Versione di F. Politi. Milano: Garzanti.
- Ruskin, J. (1998). *Pittori moderni*. A cura di G. Leoni e A. Guazzi. Torino: Einaudi.
- Woodhouse, J. (1984). «D.G. Rossetti, D'Annunzio e il Preraffaellismo». *Oliva 1984*, 354-5.
- Woodhouse, J. (2003). «Preraffaellite truccate: le donne dipinte da D'Annunzio». *Gabriele D'Annunzio tra Italia e Inghilterra*. Pescara: Edians, 93-101.