

# L'epifania della gran meretrice: *La Pisanelle* e la lubrica arte di Moreau

Alfredo Sgroi  
Università degli Studi di Catania, Italia

**Abstract** *La Pisanelle* is a work in which the author realises his ideal of 'total theatre'. Written in French, it presents all the typical elements of d'Annunzio's work. In particular, it is characterised by a remarkable visual component and by the repetition of the topical of the dancer-harlot. So there is an evident link with the painting of Gustave Moreau, the painter known and loved by decadent artists, who has presented in his paintings many figures of *femmes fatales*, cruel and insensitive prostitutes. On this model d'Annunzio built the character of the protagonist of his work, and also the particular exotic scenography of the *pièce*.

**Keywords** Harlot. Seduction. Deception. Metamorphosis. Eros. Death.

Quando d'Annunzio completa finalmente la stesura della *Pisanelle*, dopo tanti progetti abortiti, anni di intensi studi sulle fonti, ripensamenti, dubbi, è ormai il 1913. La tragicommedia, in tre atti, in versi e con protagonista Ida Rubinstein, va in scena al Teatro dello Châtelet il 12 giugno 1913 per la regia di Mejerchol'd e la musica di Ildebrando Pizzetti. Viene poi pubblicata tra il giugno e il luglio del 1913 sulla *Revue de Paris* e in volume nel 1935 con il titolo definitivo *La Pisanelle, ou le jeu de la rose et de la mort*. In Italia, con la traduzione di Ettore Janni autorizzata dall'autore, appare invece tra il luglio e l'ottobre 1913 sulla *Lettura*, e infine in volume per Treves nel 1914. Il sottotitolo *La mort parfumée* compare solo nella versione dell'opera andata in scena a Parigi. Il poeta trascorreva allora il suo esilio dorato ad Arcachon, e in Francia ha l'opportunità di frequentare



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted	2020-03-14
Accepted	2020-06-08
Published	2020-10-22

## Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Sgroi, A. (2020). "L'epifania della gran meretrice: *La Pisanelle* e la lubrica arte di Moreau". *Archivio d'Annunzio*, 7, 83-100.

quegli ambienti artistici che prima ha conosciuto attraverso il filtro della letteratura e dell'arte.

Non sappiamo se nel corso dei suoi spostamenti in territorio francese egli ha avuto occasione di visionare le tele di Moreau. Non importa. Semmai giova sottolineare che nella sua mente le figure immortalate dal pittore transalpino dovevano fermentare da tempo, pronte a riaffiorare con prepotenza, specialmente nel momento in cui, coincidenza magari fortuita, ma gravida di suggestioni, quasi a ridosso della messa in scena della sua «commedia» egli incrocia Mejerchold, Bask, Fokin, e soprattutto la Rubinstein (cf. Böhmig 1984, 159-61). Ovvero gli artefici (nel 1908) della clamorosa e scandalosa rappresentazione della *Salomé* di Oscar Wilde. Di quella *Salomé*, quasi superfluo sottolinearlo, che per Moreau costituisce un'autentica ossessione, e che in diverse declinazioni si ripresenta in tele, disegni, quadri anche di soggetto diverso, composti lungo l'arco della sua attività più matura. Partiamo quindi dall'opera del pittore francese per tentare di ricostruire, sia pure per via indiziaria, la storia di una relazione che a nostro avviso ha avuto un peso rilevante nella gestazione e nella definizione dei caratteri peculiari di quello che d'Annunzio definisce a posteriori «il più plastico» dei suoi drammi, e che in effetti ripropone con una forte componente visiva temi e situazioni a lungo trattati dal poeta, che si cimenta adesso nella composizione di una *plot* che, pur nella consueta concentrazione delle diverse espressioni artistiche, ha come perno centrale l'esaltazione delle doti interpretative della danzatrice russa. Il che spinge l'autore a calcare quegli elementi sensuali che la Rubinstein ha esibito con maestria nella *Salomé*, e che in verità d'Annunzio già aveva prefigurato nella bozza intitolata *La rosa di Cipro*. Lo scrittore si conferma così un abile confezionatore di testi ben calibrati sulla qualità degli interpreti, con la perizia dello smaltizzato uomo di spettacolo. E, nel momento in cui decide di incardinare la *Pisanelle* sulle qualità esibite dalla danzatrice russa, inevitabilmente batte piste che portano a Moreau. Perché se la Rubinstein aveva colto un notevole successo nei panni di *Salomé*, la scelta di realizzare una sorta di epifania della mitica danzatrice calata in un contesto esotico-erotico non presenta margini di rischio. Al contrario, la certezza che l'interprete potrà sciorinare la sua arte seducente portando nuovamente sulla scena un personaggio già collaudato è garanzia di sicuro successo. O almeno così pensa l'autore. Perciò la danza lubrica, la gestualità felpata e implicitamente oscena, diventano elementi irrinunciabili del dramma, e spingono d'Annunzio a riproporre qualcosa che sa di *deja vu* e che affonda le sue radici in una antica e collaudata consuetudine con il medesimo soggetto portato in trionfo da Moreau. Partiamo quindi dall'opera del pittore francese, per rintracciare le convergenze con quella dello scrittore italiano.

Nel 1864 Moreau espone *Edipo e la Sfinge*, là dove l'argomento mitologico è ancora trattato con una certa ortodossia classicheggiante,

che però mostra le prime incrinature nel successivo *Orfeo* del 1865. In esso si manifestano le prime tendenze simboliste e visionarie del pittore, nonché il suo gusto per il macabro, l'esotico, la violenza morbosa. In questo quadro Moreau raffigura infatti una giovane riccamente vestita in foggie orientali, che tiene in mano la testa mozzata di Orfeo adagiata sulla sua lira. Il capo reciso del mitico cantore è scrutato con una crepuscolare malinconia, esaltata dall'intimo raccoglimento che ispira il paesaggio, tratteggiato con quella tecnica del chiaroscuro dorato che poi è tipica dello stile di Moreau. Sullo sfondo incupito si notano inoltre le figure sbiadite di alcuni musicisti, in alto a sinistra, che rievocano l'arte di Orfeo. La scena appare illanguidita, cristallizzata in un'atmosfera di trasognata sospensione, su cui spicca in modo dissonante il particolare cruento. La violenza si stempera così nella sensualità; il misticismo nella esasperante lentezza gestuale, nella quasi sonnambolica posa della figura femminile che campeggia in posizione dominante.

Uno schema simile si ritrova nel più celebre quadro di Moreau, considerato non a torto un vero e proprio manifesto della sensibilità decadente e simbolista: il dipinto a olio *La danza di Salomé* del 1876, seguito da *L'Apparizione*. In queste tele, appartenenti alla stagione ormai matura dell'artista, storia e mito si fondono nell'ambito di un clima sensuale e mistico al contempo, esaltato dallo splendore gemmeo dei colori, dall'opulenza baroccheggianti dei particolari preziosi, e da una suggestiva luce dorata soffusa nel fondo, che esalta ancor più la ricchezza, per così dire scenografica, della rappresentazione simbolica (e simbolista) del mito della lasciva e demoniaca danzatrice. La Salomé di Moreau ha tutte le caratteristiche della dissoluta *femme fatale*, declinata però in versione esotica: ella è seducente e conturbante; affascinante e lussuriosa, perversa, cinica, crudele. È una creatura demoniaca, una vera e propria meretrice destinata, come l'altrettanto licenziosa madre Erodiade, alla dannazione. Nella sua carnalità sensuale congiunta a un feroce sadismo concentra e potenzia in sé le ataviche pulsioni erotiche e distruttive della femminilità. Non esita infatti a trasformare il suo corpo con disinibita sfrenatezza in uno strumento di seduzione-perdizione: usa il suo fascino per eliminare chi osa, come il Battista, denunciare il comportamento vizioso della madre, e di riflesso anche il suo. *Eros* e *Thanatos* in lei assumono insomma un'aura infernale, ma pure inquietantemente ammaliante, specialmente quando viene calata dal pittore nel contesto degli abbaglianti splendori orientali, assumendo qui una connotazione sfingea: una inquietante imperturbabilità nell'atto stesso in cui imbastisce la sua trama criminale per circuire Erode e abbattere il Battista simbolo, questi, dell'arcigna moralità nemica del libero sfrenamento dei sensi, che ella e la madre incarnano. Ed è di fatto dedita alla pratica di un raffinato meretricio, connotato di perversità, giacché in cambio della sua «prestazione» (lo spettacolo della sua carnalità) pretende da Erode una macabra ricompensa.

È noto che, ancora vivente, Moreau diviene celebre proprio in quanto autore delle *Salomé*, dal momento che con regolare frequenza ripropone, in una sorta di nevrotica coazione a ripetere, le forme ammaliani della danzatrice in dipinti, acquerelli e disegni, nei quali la figura incantatrice, di volta in volta, inizia a muovere i primi, sinuosi passi della sua danza fatale. Moreau varia l'angolazione della raffigurazione, scandendo con esasperante lentezza i diversi momenti del suo tragico svolgimento: prima, durante, dopo la decapitazione del Battista. Il perno attorno a cui ruota la fosca vicenda resta però la danza lasciva della donna ritratta in vesti succinte, in una sorta di ipnotico rituale magico con la quale la danzatrice, degna figlia della dissoluta Erodiade, compie il suo sortilegio. Una danza che nei quadri di Moreau si spegne nella fissità sfigea delle figure che entrano in gioco nella raffigurazione dell'episodio biblico. Perciò Mario Praz lo contrappone a Eugène Delacroix sostenendo che mentre questi era stato un pittore infuocato e drammatico, egli è «gelido e statico» (Praz 2018). In effetti, Moreau predilige la rappresentazione di figure statuarie, in nome del principio della «bella inerzia», che con quello della «ricchezza necessaria» rappresenta la stella polare della sua pittura. Da qui scaturisce la raffigurazione di soggetti calati in atmosfere opulente, in scene sfavillanti impreziosite da gioielli, abiti, decorazioni, da una vegetazione lussureggiante, da animali esotici (come i leopardi della *Pisanelle*). Insomma, in un rapporto di spiazzante contrasto: ricchezza cromatica e inerzia gestuale. Elementi, questi, che debbono concorrere a costituire un'arte imperniata su temi prevalentemente mitici ed esotici, immersi in allucinate atmosfere oniriche, nelle quali ingrediente irrinunciabile è l'erotismo torbido, innervato di pulsioni sadiche; nonché la violenza ritratta anche nelle sue manifestazioni più estreme; mentre un nervoso *horror vacui* spinge l'artista a non lasciare spazi vuoti, ad affastellare cioè colori e figure in una sarabanda cromatica che abbaglia e meraviglia: un vero e proprio barocchismo spinto agli eccessi. E che stride volutamente con le figure trasognate che sembrano restare insensibili anche all'interno del vortice di immagini che le circonda; inchiodate, cioè, in una posa o un pensiero fisso; un'ossessione che le rende estranee alla frenetica dinamicità di una sur-realtà ritratta con colori marcati e preziosità di linee, ma in cui pure si stagliano numerose figure che subiscono la medesima malia incantatrice, e assumono perciò anch'esse pose inquietamente statuarie, quasi come fossero vittime del sortilegio sprigionato dalla protagonista, di cui diventano altrettante variazioni. Emblematica, in questo senso, la tecnica compositiva che il pittore francese impiega nella reiterata rappresentazione della *Salomé*, recuperando la lezione di quei preraffaelliti che, come è noto, un notevole peso hanno avuto nella formazione artistica di d'Annunzio (Tamassia Mazzarotto 1949, 498-502).

La perversa danzatrice appare ossessionata dall'allucinante immagine del capo mozzato del Battista, che nell'*Apparizione* balena

al centro della scena, sospesa nell'aria, posta di fronte allo sguardo fisso della danzatrice inebriata e sbigottita, incorniciata da una luce smorta e sinistra. Solo Salomé può vedere la terribile e medusea epifania del profeta morto per sua volontà, mentre Erode ed Erodiade, come i musicisti, sono cristallizzati in pose di assoluta inerzia, a rimarcare il dissonante contrasto con le ribollenti passioni che li hanno trascinati alla perdizione.

Nel successivo 1884 Moreau inizia la grande tela intitolata *Le Chimere*, altro soggetto tipicamente dannunziano, e nel 1896 dipinge *Giove e Semele*, in cui un languido erotismo si innesta in un'atmosfera mistica, satura di elementi religiosi.

Si tratta di composizioni fastose, conservate al Musée Gustave Moreau di Parigi, affollate da immagini forgiate secondo il gusto simbolista e decadente, e soprattutto impreziosite dai consueti, fittissimi riferimenti letterari attinti dal ricco serbatoio offerto dal mondo classico, bizantino, indiano. Perché se la pittura di Moreau suggestiona gli scrittori del suo tempo, il pittore, a sua volta, contrae un corposo debito con la letteratura in voga nello scorcio conclusivo del XIX secolo.

Questo mutuo scambio è non a caso confermato anche nei soggetti proposti in *Giasone e Medea*, e soprattutto in *Les Prétendants*, una tumultuosa rappresentazione della strage dei Proci che Ulisse consuma all'interno del consueto sfondo esotico e carico di particolari preziosi. Il dipinto è concepito come una poderosa rappresentazione di una carneficina violenta. A fare da *pendant* è la posa insolitamente quieta delle tante figure nude affastellate nel vortice della strage; figure connotate da una placida bellezza, chiaramente dissonante rispetto al tema trattato (cf. Cooke 2003).

Allo stesso modo, la sensualità straripante di Messalina nell'omonimo quadro è smorzata dal pittore francese nella medesima tela, in cui il personaggio femminile appare inerte, simile a una statua fissata su una posa sinuosa. L'imperatrice, prostituta per vocazione, alimenta il suo vizio insaziabile mantenendo un inquietante distacco. Quasi che il costante scempio della carne consumi solo gli uomini che la possiedono, lasciando quasi immacolata la meretrice che scatena la lussuria, che dà e riceve il piacere senza alcuna smagliatura, seducendo l'uomo proprio quando si offre come una preda inerte: apparente vittima dell'erotismo che soccombe alle voglie del maschio rapace, ma che in realtà è carnefice e dominatrice. Si badi bene che proprio questa condizione (simulata) di apparente vittima indifesa, capace in quanto tale di scatenare i più bassi istinti sessuali o le estasi mistiche che l'eros stesso sublimano, è l'elemento centrale sia nei quadri di Moreau di cui abbiamo detto, sia nella *pièce* di d'Annunzio. Fermo restando che questi medesimi elementi si ritrovano in realtà non solo nella *Pisanelle*, ma ancor prima sono disseminati in più luoghi dell'opera dannunziana.

Se si vuole individuare un primo, fondamentale anello di congiunzione con l'universo artistico di Moreau, occorre non a caso andare

a ritroso nel tempo, addirittura fino agli anni della composizione del romanzo *Il Piacere*. Al tempo, cioè, della lettura e del vero e proprio saccheggio perpetrato nei confronti dell'opera di Huysmans.

Proprio lo scrittore francese aveva dedicato nel suo *A Rebours* alcune pagine entusiastiche inneggianti all'opera di Moreau. Esattamente nel quinto capitolo, in cui erige il pittore a vero e proprio nume tutelare della *sensiblerie* estetizzante e decadente. D'Annunzio, ovviamente, nel *Piacere* prontamente non può ignorare questa suggestione, tanto più nel momento stesso in cui si fa sacerdote ispirato del verbo di Des Esseintes in Italia.

Ricordiamo che Huysmans nel suo romanzo ritrae il protagonista nel momento in cui, per sfuggire al trionfo della corruzione che corrode la grigia epoca del trionfo della borghesia affaristica, volgare e sorda alle ragioni del bello, questi si rifugia nella sua casa parigina, trasformandola in un laico tempio consacrato alla nuova religione dell'arte. Qui concentra le testimonianze di un «antico sogno», inattuale ed estraneo all'età della degenerazione capitalistica; qui raccoglie i vestigi di un passato spento per gli altri, ma vivo, e affascinante per lui, per la sua sensibilità acuta e malata. La sua casa diventa così il ricettacolo di opere d'arte che eccitano il suo sistema nervoso, scuotendolo con «eruditi isterismi, con complicati incubi, con visioni indifferentemente atroci». (Huysmans 1987, 81). L'atroce indifferenza, questo inquietante ossimoro che ritroveremo nell'opera dannunziana, Des Esseintes rintraccia e contempla in rapinose «estasi» proprio nei quadri di Moreau. Soprattutto nella *Salomé*, sfinge rappresentazione di una sensualità morbosa che straripa nella flessuosa danzatrice, proprio nei momenti della sua estatica immobilità; un erotismo perverso, impregnato di sangue, questo, ma proprio perciò ancora più ammaliante.

Lo scrittore francese indugia sullo sfondo del quadro di Moreau, in cui si profila un'architettura che contamina diversi stili e sensibilità: «ad un tempo musulmana e bizantina»; sulle stoffe ricamate d'oro, intarsiate, arricchite da preziosi gioielli; sulla statuaria posa di Erode, immerso tra i profumi che si spandono nella sala, creando vaporose nuvole densi d'aromi esotici, tagliate da lame di luce soffusa che scende dalle cupole. Qui, «nell'odore perverso dei profumi», Salomé si esibisce nella sua «lubrica danza», con movenze serpentine, facendo ondeggiare languidamente i seni tra le collane e le pietre preziose che a malapena coprono la sua impudica nudità. I sensi infiacchiti del vecchio Erode sono incendiati, mentre la danzatrice, scrive Huysmans, appare «simile a una sonnambula»; una sfinge, si potrebbe dire, che incanta e ammalia gli spiriti raffinati e torbidi, che vivono al di là del bene e del male; che nella loro acuta sensibilità, sentono il fascino torbido della «divinità simbolica dell'indistruttibile Lussuria»; della «Bellezza maledetta» che travolge e avvelena, e trascina alla dolce perdizione con le sue foggie «suntuose e chimeri-

che». Ancora più inquietante è poi, agli occhi dello scrittore francese, *l'Apparizione*, con quella testa mozza, livida e aerea, che si stacca dal piatto per fissare una Salomé immobile: «cortigiana impietrita, ipnotizzata dallo spavento».

Ora, Huysmans considera la pittura di Moreau un *unicum* originatissimo, capace di miscelare perversità, stupri divini, ardite allegorie, in una sarabanda simbolica in cui si celebra lo stesso fascino che emana dalle opere dei profeti della Decadenza (come Baudelaire). E quindi lo stesso Moreau, con le sue «opere disperate ed erudite», i cui soggetti sono attinti dalla letteratura, incarna con singolare compiutezza la moderna nevrosi.

D'Annunzio legge con attenzione tutto ciò. Lo apprezza. Ne metabolizza gli assunti. E in maniera esplicita negli anni seguenti, ad esempio all'altezza cronologica della composizione di *Eletra* (1904), proclama la sua devozione al mito consacrato dal pittore francese e celebrato da Huysmans, addirittura in maniera plateale quando evoca il suo pellegrinaggio giovanile a Prato (cf. Finotti 1996; Gibellini 1985). È allora, ricorda il poeta, che egli è rimasto affascinato (in *adorazione*) dalla figura della fatale danzatrice:

non il Sacro Cingolo, che v'è  
tra le mura cui pinse Agnolo Gaddi,  
adorai quivi reclinando il capo;

ma il metallo che Bruno di Ser Lapo  
fece di grazie naturato. E caddi  
in ginocchio dinanzi a Salomè.  
(D'Annunzio 1984, 376)

Ancora di più, egli è stato attratto dal modo in cui la danzatrice è stata raffigurata da Filippo Lippi, in movenze che in realtà si ritrovano poi in Moreau:

La figlia d'Erodiade, apparita | al Tetrarca, in sua frode e in sua  
melode | magica ondeggia: entro il bacino s'ode | bollire il sangue  
della gran ferita. || Frate Filippo, agli occhi tuoi la Vita | danza  
come colei davanti a Erode, | voluttuosa; e il tuo desio si gode | d'o-  
gni piacer quand'ella ti convita. || Ma il Dolore guardar sai fisa-  
mente | e la Morte, e le lacrime, e lo strazio | delle bocche e l'orror  
de' volti muti. (376)

È dunque in queste fasi dell'opera di d'Annunzio che è possibile riscontrare quelle componenti che ci inducono a ritenere che il poeta ha una conoscenza diretta, non esplicitamente espressa, dell'arte di Moreau, che certamente lo ha suggestionato anche quando, a distanza di qualche anno, nella *Pisanelle* imbastisce una vicenda in

cui ripresenta praticamente tutti gli elementi che Huysmans aveva rintracciato proprio nelle tele del pittore francese. La protagonista del dramma rappresenta infatti l'epifania della danzatrice-meretrice, già incarnata nella Pantea del *Sogno di un tramonto d'autunno* e nella Basiliola di *La nave* (Ronchey 2017, 146), che conquista gli uomini con la sua seducente immobilità, o con la voluttuosa danza, o nella voracità sensuale con cui assapora i piaceri della vita. La Pisanelle è inoltre immersa in un ambiente esotico, nel quale Oriente e Occidente si incrociano e contaminano; in un'atmosfera raffinata, satura di profumi ammalianti, di languori che innescano passioni impetuose, di preziosità fissate nel ricchissimo *décor*, e nello sfarzo dei costumi, come pure nello scialo di stoffe, armi, gioielli, cibi, bevande (La Vaccara 2018).

Come davanti a un quadro di Moreau, tutti i sensi dello spettatore sono sollecitati fino allo spasimo: odori, suoni, colori, sono impiegati in modo da innescare un vero e proprio turbine di sensazioni. Insomma, ci si trova di fronte all'ennesimo poema *totale*, nel quale si realizza una concentrazione di tutte le arti, e in cui, in particolare, la letteratura incrocia la pittura, la danza, la musica, la coreografia. A cementare tutti questi elementi è la sensuale lubricità che connota la protagonista, femminile guarda caso, perno centrale dell'azione drammatica e deputata, con la danza, a dare vita ad una «scrittura corporale» di matrice erotica, secondo la nota formulazione di Mallarmé<sup>1</sup> (Pupino 1984, 261). Catalizzatrice di passioni e perciò, consequenzialmente, creatura metamorfica: ieratica al limite della santità quando si trova all'interno di un convento; meretrice nei suoi trascorsi; fattucchiera e ammaliatrice, per essere infine vittima sacrificale della torbida gelosia della madre di Ughetto, che per lei appronta con astuzia il tranello che la porterà a morire soffocata tra le rose. Non prima, però, di essersi esibita in una languida danza che incanta perfino i suoi carnefici.

Sono quindi davvero tanti i momenti della «commedia» in cui la lezione di Moreau sembra balzare alla ribalta del palcoscenico. A partire dalle battute iniziali.

Già lo sfondo del *Prologo* evoca infatti le atmosfere esotiche e oniriche che caratterizzano proprio le tele di Moreau.<sup>2</sup> Campeggia, nel fondo della sala in cui è riunita la corte di Cipro con i rappresentanti delle varie confessioni religiose, la volta:

entourée d'arcatures sur colonnettes de mambre jaune de Sparte,  
parée de tapis de haute lice ouvragés d'or qui représentent les Sept

<sup>1</sup> Non è da escludere la conoscenza del volume Ferrero, Lombroso 1893.

<sup>2</sup> Moreau a proposito del dipinto *Les Chimères* sottolinea nei suoi quadri la presenza costante «des êtres fantomatiques». Cf. Moreau 2002, 118.



*péchés mortels*, la *Fable de Tantale*, *La Prise de Jéricho*, *l'Histoire de Blancandin et Orgueilleuse d'amour*. (D'Annunzio 1980, 593)

cinta di colonnette in marmo giallo di Sparta, ornata di tappeti d'alto liscio a opera d'oro che rappresentano i sette peccati mortali, *La Favola di Tantalo*, *La presa di Gerico*, *La storia di Biancandino e Orgogliosa d'Amore*.

Le tavole sono «toutes jonchées de roses incarnates», di cibi esotici, di monili e ricercati pezzi di oreficeria, mentre tutto intorno si muovono in una sorta di vorticosa pantomima valletti, schiavi orientali, servitori, tutti vestiti con abiti dalle fogge sgargianti. L'opulenza scenografica è poi impreziosita dalla presenza, sullo sfondo, di un palco su cui sono collocati dei musicisti, incorniciati da tappeti istoriati. Come nei quadri di Moreau, aleggia qui un'atmosfera caratterizzata da stridenti contrasti: violenta ed orgiastica; surreale e languida. Così il Conestabile, come ad esempio l'Erode della *Salomé*, è in preda all'ebbrezza provocata dal vino (elemento dionisiaco e cristiano al contempo), che scioglie ogni freno inibitorio al suo linguaggio sboccato, col quale apostrofa i suoi interlocutori sghignazzanti o accigliati.

Fanno poi capolino esplicite immagini lubriche, come quella che paragona l'isola di Cipro a due poppe femminili, e perciò a un ricettacolo di lascivie: regno a suo tempo, non a caso, della Venere pagana, a cui gli antichi ciprioti consacravano pratiche orgiastiche poi soppiantate a fatica dall'arrivo di un anemico cristianesimo rimasto epidermico, sempre minacciato com'è dall'incombente presenza della «dimonia» portatrice di un *eros* torbido, quasi sacralizzato dal persistere di ataviche pratiche magiche e incantatorie. Nel segno, quindi, di un persistente culto pagano della lussuria. Lo stesso che si rintraccia in tanti quadri di Moreau.

Si aggiunga che già il *Prologo* preannuncia certe situazioni oniriche. Una creatura trasognata e sfasata rispetto al reale è infatti sire Ughetto, il sovrano designato ad ascendere al trono per subentrare al sanguigno Principe di Tiro, suo Zio. Costui, a differenza del nipote, pratica senza languori mistici o slittamenti nell'effeminatezza stuporosa e trasognata la religione della carne.

Si manifesta così, precocemente, l'ambiguo contrasto tra le pulsioni dionisiache incarnate nello stesso Principe (e nella Regina) e la morbosa negazione dell'erotismo rappresentata dall'efebico Ughetto, attratto dalle pratiche penitenziali di matrice francescana, ricalcando in tal modo il medesimo conflitto già saggiato con esito tragico ne *La figlia di Iorio*. Lo stesso dualismo, cioè, che ad esempio contrappone la lascivia di Erode, Erodiade e Salomé, ai furori mistici-moralistici del Battista.

Ciò che però conta ai fini del nostro discorso è che d'Annunzio ripropone lo stesso *Leitmotiv* frequentato nelle tele di Moreau, e non

solo in quelle dedicate al mito di Salomé. A prevalere sono anche qui le ragioni dell'erotismo con i suoi effetti distruttivi o paralizzanti, che travolgono ad esempio l'imbelle Erode, totalmente succube delle arti della diabolica danzatrice. Tuttavia nei quadri di Moreau la lussuriosa peccatrice, sia essa Salomé o Messalina, non paga dazio per le sue nefandezze e le sue vittime non ottengono alcuna vendetta. Semplicemente, il pittore celebra l'apoteosi della seduzione o della violenza trionfante in epoca pre-cristiana, esaltata dalle atmosfere esotiche e dalla collocazione spaziale che oscilla tra la dissoluta Roma tardo-imperiale, la Grecia mitica, l'Oriente sfatto. Violenza e lussuria che, si può aggiungere nella prospettiva dannunziana, persistono in verità anche dopo l'avvento del Cristianesimo, poiché costituiscono le pulsioni più profonde del soggetto, che nessun argine moralistico o religioso può perciò imbrigliare.

Nella *pièce* dannunziana alla fine la meretrice finisce in verità per scontare amaramente i suoi trionfi effimeri, anche se non si può certo parlare di espiazione nel senso cristiano del termine. La seduttrice fatale, nel caso della *Pisanelle*, si imbatte infatti in un'altra sinistra figura femminile, che la sconfigge nettamente sul piano della perfidia e la trascina in una fine ingloriosa, in cui la nemesi si consuma infliggendo alla prostituta non redenta, in una sorta di metaforico contrappasso, un castigo implacabile: la «Rosa del bottino», come viene denominata all'inizio la meretrice, è ingoiata dal gorgo venefico e profumato delle rose per lei approntato dalla perfida Regina di Cipro.<sup>3</sup> Come dire: chi ha circuito gli uomini con le sue raffinate arti erotiche deve morire sprofondando proprio tra le «rose carnali»: tra quei fiori che l'erotismo rappresentano nella forma più palpabile e intensa. E questa vicenda può avere la propria cornice più adatta, entro cui si consuma lo stesso scontro-incontro di civiltà, nell'ambiente esotico di Cipro, nel quale i leggendari languori orientali sopraffanno gli scrupoli morali e contagiano fatalmente tutti i personaggi, coinvolti in un grande incantesimo collettivo; in un'orgia mistica il cui preludio dal *Prologo* tracima nelle varie tappe del *plot* e deflagra nel finale. Procediamo dall'inizio.

La didascalia d'apertura del primo atto della *Pisanelle*, là dove fa per la prima volta la sua apparizione la meretrice protagonista del dramma, contiene un'indicazione preziosa, che conferma fin da subito la raffigurazione della donna in termini che rimandano alla pittura di Moreau. Ella è inchiodata in una posa statica, ma al contempo di dirompente sensualità:

<sup>3</sup> Notiamo per inciso che questa qualifica l'autore l'aveva riservata a suo tempo all'amante Barbara Leoni in una lettera a lei indirizzata il 13 luglio del 1887. Cf. d'Annunzio 2008, 19.

Et il y a aussi la rose du botin; car on voit, accroupie au milieu de cet amas de richesses, une jeune femme blanche, presque nue, merveilleusement belle, liée avec de cordes de sparte.

E v'è anche la rosa del bottino, perché appare, accosciata in mezzo a quell'ammasso di ricchezze, una giovane donna bianca, quasi ignuda, meravigliosamente bella, legata con corde di sparto. (D'Annunzio 1980, 664)

È quanto si vede anche nel quadro di Moreau in cui è raffigurata una languida Messalina, che assume un atteggiamento di apparente distacco, mentre l'uomo infoiato si accinge ad agguantarla. La donna, completamente nuda, volge lo sguardo altrove, come se l'atto erotico non la riguardasse; come se essere preda del maschio rapace non turbasse per nulla la sua anima; come se ciò che accade intorno a lei la lasciasse indifferente.

L'insolito contrasto tra il distacco della preda-seduttrice e il turbinare delle passioni intorno a lei caratterizza la successiva scena del dramma in cui si accende la mischia per il possesso della donna, che culmina nella fine violenta dell'ebbro Oberto Embriaco. La Rosa del bottino mantiene in questa circostanza la sua sovrana indifferenza; un distacco silenzioso che stride con il crescente clamore, e che vale a isolarla, facendola spiccare con assoluto rilievo. Come una figura femminile di Moreau, ella è dunque consapevole di possedere l'arma invincibile della seduzione e di potere controllare a suo agio la lussuria degli uomini che incappano nella rete del suo fascino sensuale. Da qui l'altrimenti inesplicabile assenza di turbamento, segnalata puntualmente nella didascalia:

La femme ne parait pas se troubler. Elle reste accroupie, silencieuse, en attente, épiant du fond de ses prunelles non pas la lutte des hommes mais le jeu des sorts.

La donna non pare turbarsene. Rimane accosciata, tacita, in attesa, spiando dal fondo delle pupille non già la lotta degli uomini, ma il giuoco delle sorti. (671)

Così, mentre «la foule remue et gronde autour de la rose du botin» (la folla s'agita e brontola intorno alla rosa del bottino), il tumulto delle passioni neppure la lambisce. Ai Borghesi che la contemplanò appare come una vera e propria statua scolpita «nell'avorio dell'India»; una vera e propria sfinge enigmatica e indifferente, ammutolita nonostante il tumulto che si svolge intorno a lei. Si legga, in questo senso, un'altra didascalia del Primo atto, in cui l'autore tratteggia una scena sorprendentemente simile a quelle delle tele di Moreau:

Par la rue couverte, la foule mêlée afflue au quai. Tout le monde vient regarder la femme étrange mise à l'encan. Des vieillards se courbent vers elle et l'obeservent, la main à la barbe. Elle sourit d'un sourire fuyant, baisse le menton sur la gorge et se couvre de l'éclat de ses yeux.

Per la via coperta la folla confusa affluisce al molo. Tutti vengono a rimirare la strana donna messa all'incanto. Si vedono vecchi curvarsi verso di lei e osservarla, con la mano sulla barba. Ella sorride d'un sorriso sfuggente, abbassa il mento sul petto e si copre col fulgore dei suoi occhi. (679)

Né la donna abbandona il suo atteggiamento enigmatico quando sulla scena irrompe il chiassoso corteo dei musicisti e delle scalmanate meretrici che accompagna il Principe di Tiro, anch'egli immediatamente ammaliato dal fascino della sconosciuta che, nota il coro delle meretrici, deve essere un'esperta nell'arte della seduzione, come certificano le sue labbra carnose e color melograno; gli occhi dipinti e le unghie dei piedi colorati d'arancio. Tutti dettagli, questi, che concorrono visivamente a connotarla come una figura esotica, che ben conosce gli artifici necessari per esaltare la carica erotica del proprio corpo. E che sa pure accompagnare con una gestualità misurata e sinuosa la sua accorta strategia di seduzione. Al punto da potere apparire una creatura ascetica, e tale appare al sopraggiungente Sire Ughetto («come la Santa annunciata nella canzone della mendicante»); ma proprio per questo ancora più seducente, poiché il re aspira ad un amore ieratico, torbidamente ammantato da pulsioni mistico-religiose. Non a caso egli è presentato come un mistico seguace di S. Francesco (indossa perfino il cordone francescano), alieno dalle cadute della carne. La donna sembra sapere tutto ciò, e quando si trova di fronte al re, libera dalla capigliatura il suo volto radioso. Sembra adesso una creatura soprannaturale, miracolosamente rinnovata dallo struggente canto d'amore del sovrano udito in lontananza. È contemplata dallo sbigottito Ughetto – vera e propria epifania di tanti personaggi maschili delle tele di Moreau – che l'ho vista in un sogno premonitore. Diventa così una creatura che incanta e inebria; che però suscita anche una profonda inquietudine e accende passioni contrapposte. Si veda il sottile erotismo che traspare dai suoi gesti improvvisamente imperiosi nel momento in cui è liberata da Sire Ughetto. Un erotismo, però, che suscita una vera e propria estasi religiosa collettiva, che contagia cioè la volubile folla, pronta a passare repentinamente dalla lussuria sfrenata all'ascetismo misticheggiante:

La femme hors des liens, se dresse tout à coup comme si elle allait bondir et s'envoler. Il la regarde effrayé et enviré de telle sorte que son sentiment semble se propager à la multitude silencieuse.

La donna, libera dai legami, si solleva a un tratto come fosse per spiccare il volo. Egli la contempla così spaventato e inebriato che il suo sentimento sembra propagarsi alla moltitudine silenziosa. (710)

Il moto ascensionale, di apparente distacco dal mondo, scandisce il momento in cui la meretrice realizza la sua prima metamorfosi: è diventata *santa* agli occhi del re e della folla, in un ambiguo connubio nel quale la superstizione incrocia una sensualità sublimata, per cui l'oggetto del desiderio di sacralizza, perde la sua componente carnale, pur conservando l'effetto inebriante. Insomma, la pulsione erotica persiste ma in forme eccentriche, poiché la prostituta diventata santa esercita comunque il suo fascino venefico ed incanta gli uomini, i quali alla fine la portano in trionfo verso il monastero di Santa Chiara, in un blasfemo gioco degli equivoci (S. Chiara, come è noto, è legata a Francesco da un legame intenso) sottolineato dal suono dei musicisti e dal canto dei Chierici, creando così una sorta di corto circuito tra l'immaginario cristiano e la ritualità dionisiaca, che si insinua nello strano corteo sulla scia delle sguaiate risate delle meretrici, irridente contro alle devote invocazioni a «Santa Alete» (*alias* la Pisanella).

La prostituta, mutata nel secondo atto in «Beata», esercita il suo fascino torbido perfino sulle Clarisse, turbate dal suo «sguardo di Venere», dal quale non le può riparare neppure la scelta claustrale, e incantate dalla sensualità che traspare dai gesti della donna che anima il banchetto nel quale la sua distribuzione del pane diventa simbolo blasfemo di una eucarestia in versione licenziosa. Cena interrotta bruscamente dall'irruzione del coro di «uomini ebbri, femmine perdute», guidate dal Principe di Tiro ancora in preda ai fumi dell'orgia consumata nottetempo. Egli è circondato da ruffiani e meretrici che in un crescendo irrefrenabile proclamano la vera identità della presunta Santa, in realtà Catalina di Pisa, bagascia conclamata e rotta a tutti i vizi, eppure ancora capace di esibire un nuovo ascetico distacco, come una figura di Moreau, perfino quando la compagna di dissolutezze Altaflor, rivelando la sua impostura, le rammenta i suoi trascorsi di danzatrice oscena:

ALTAFLOR. Ne vous souvient-il pas | même de moi, d'Altaflor la Pavone| quand à Milan vous etiez tant aimée| par messire Loys Oldrade et que| vous dansâtes la Danse| Basse de l'Epervier| un soir devant le duc| qui vous donna| un gant d'oiseau brodé de perles fines?

E non pure di me più vi sovviene di Altaflor la Pavona quando a Milano eravate così tanto amata da quel messer Aloisio Oldrada, e voi danzaste una sera la danza bassa dello Sparviere alla presenza del Duca che vi donò un guanto da falcone ricamato di perle fini? (759)

Si profila così in questo scorcio finale del secondo atto l'autentica fisionomia della meretrice, abituata (come Salomé) a sedurre con la danza e a lucrare così laute ricompense dagli uomini che sa circuire, adesso finalmente smascherata dalle sue viziose compagne e dal Principe di Tiro, che l'apostrofa come «femmina di mondo» e squaldrina pisana, mentre la sua impostura resta ancora persuasiva per lo stolido Ughetto, che esce dal suo stato di narcosi solo per compiere il clamoroso gesto tragico: l'uccisione dello Zio, reo (come a suo tempo Lazaro di Rojo) di voler profanare il corpo della fantomatica Santa. E proprio il Principe si congeda evocando, rivolto alla meretrice, un'immagine cara a Moreau: quella della «bianca donna» assimilata a una statua («l'immagine di pietra»), saldando in tal modo la vicenda dell'imbelle nipote con quella, presentata nel *Prologo*, di Rinieri legatosi a una statua di Venere. A questo punto il dramma può precipitare nel momento conclusivo, imperniato sulla danza sensuale della Pisanella, inquietante preludio alla sua tragica fine, laddove la danza stessa, che è stata una formidabile arma di seduzione, porta alla perdizione e alla morte la meretrice.

Il terzo atto si svolge ancora all'interno della reggia cipriota, in un'ambientazione orientaleggiante e connotata quindi con il consueto sfarzo (alla Moreau), tra grandi arcate vivacemente colorate, scalinate maestose, fiori sparsi dappertutto. Recita infatti l'iper connotativa didascalica iniziale:

Il y a de tapis de Bagdad, des nattes de Galilée, des verreries d'Antioche, des poteries de Damas, des cuivres damasquinés de Mossoul. Il y a des drageoirs remplis d'épices ou de confitures sèches, des bassins et des plateaux comblés de fruits frais, de grande bouteilles pansues au long goulot pleines de boissons.

Ci sono tappeti di Bagdad, stuoie di Galilea, vetri d'Antiochia, ceramiche di Damasco, rami damaschinati di Mossul. Ci sono confettiere piene di spezie o di confetture secche, bacini e vassoi colmi di frutta fresche, grandi bottiglie panciute dal lungo collo empite di bevande. (766)

Qui regna da sovrana incontrastata la sensuale Regina, che dopo avere appreso la notizia della totale sottomissione del figlio Ughetto, succube dell'astuta meretrice, decide di approntare il tranello e di eliminare la donna rea di volere ricondurre Cipro sotto il dominio del paganesimo immorale, e in particolare sotto l'egida di Venere, reintroducendo nell'isola antiche pratiche lussuose. Come quella della prostituzione sacra, esplicitamente menzionata dalla serva Gilla nel corso del dialogo tra le damigelle di corte e la Regina, in attesa dell'arrivo della Pisanella.

Se il tema della prostituzione enunciato in questi versi rimanda ad una topica ampiamente frequentata da Moreau, la successiva descrizione delle movenze sinuose della meretrice ad opera di Biancofiore costituisce un vero e proprio ritratto che sembra uscire da una tela del pittore francese. La damigella, sollecitata a riferire quanto sa della tresca tra la Pisanella e Ughetto, indugia infatti su taluni dettagli che compongono un quadro caratterizzato dalla lascivia sapiente della rediviva Salomé, capace di incantare il re con la flessuosità del suo corpo e le sue allusive movenze, con cui scatena la pulsione erotica dell'uomo, soggiogandolo ai suoi voleri. Tante le frecce di cui ella dispone: il suo capo è sottile e simile a una «dolce serpe»; la bocca sensuale.<sup>4</sup> Ma, soprattutto, ella ha una demoniaca abilità nell'assumere pose provocanti che suscitano la vertigine erotica del malcapitato Ughetto:

BLANCEFLOR. Parfois elle renverse | sa tête; et il suffit | qu'elle mouille ses lèvres | du seul bout de sa langue | pour que soudain tout son crule visage | semble tremper | dans une eau merveilleuse | qui efface les traits [...] Quand elle marche, elle balance et flatte | ses minces flancs, | ses longues cuisses | et tous ses rêves | sur ses genoux polis | comme jeu d'osselets.

Talvolta ella arrovescia il capo, e appena voglia inumidire le labbra con la punta della lingua, il suo crudele volto subitamente pare bagnato in una meravigliosa acqua che le fattezze ne stempera [...] quando cammina, in blando ondeggiamento muove i fianchi sottili, le lunghe cosce e tutti i sogni sui ginocchi politi come giuoco d'aliossi. (800-1)

In una figura così descritta c'è al contempo qualcosa di viscido e di attraente; di inquietante e torbido. Si tratta di un'immagine medusea. Di una donna chimerica che sa spandere il sottile veleno dell'eroticismo con il muto ma eloquente linguaggio del suo corpo flessuoso. Non a caso, questa descrizione è inserita nel contesto surreale che connota la prima parte del terzo atto; in quello che una didascalia definisce significativamente «incantamento»; un sortilegio che ha letteralmente ipnotizzato tutti i personaggi, storditi in una narcosi collettiva che li blocca nell'inazione. Come accade nei quadri di Moreau ai personaggi che assistono, stupefatti e paralizzati, allo spettacolo offerto dalla lubricità di figure femminili come Salomé o Mesalina (Moreau 2002, 93-5).

<sup>4</sup> Il connubio donna-serpente è ripreso frequentemente nelle arti figurative: basti ricordare la rappresentazione di Salammbô, su ispirazione dell'omonima opera flaubertiana del 1862.

A esaltare l'incanto è, nell'opera dannunziana, l'apparizione finale della «peccatrice», che irrompe sulla scena accompagnata dalla scorta fragorosa di musicisti e menestrelli, che a suon di musica, mentre nell'aria si diffondono esotici profumi, preannunciano la comparsa della meretrice, mentre la Regina si addobba con penne di pavone, rubini e diamanti, ricche vesti e gioielli finemente cesellati. Anch'ella è, non meno della Pisanella, maestra nell'arte dell'intrigo; raffinata *femme fatale* che con la sua ghirlanda di rose imbastisce l'abile finzione per adescare la pericolosa concorrente ed eliminarla.

Mentre si è in attesa dell'imboscata, la Regina chiede al complice Galerano di assumere una posa statuaria all'interno di un ampio portale. Ora, se si compara la didascalia dannunziana che definisce la scena in cui si deve consumare il delitto con lo sfondo di alcuni quadri di Moreau, si possono cogliere nuovamente sorprendenti affinità. In tele come *L'apparizione* o *I pretendenti*, come nell'opera di D'Annunzio collocate all'interno di una corte, lo sfondo è dominato dalla presenza di grandi arcate colorate d'azzurro, o soffuse da tonalità smorte. Qui sono collocate numerose figure trasognate, simili a statue. È il caso di Erode e di Erodiade, bloccati in una fissità inquietante mentre Salomé vive l'allucinata esperienza della visione della testa del Battista. O, ancora, nel quadro che rappresenta la strage dei Proci, sopra il mucchio di cadaveri inerti campeggiano i carnefici, ebbri dopo il massacro, immobili come statue, mentre tutto intorno una luce soffusa crea un'atmosfera sensualmente crepuscolare. Anche nella *pièce* la disposizione delle figure obbedisce a una analoga strategia compositiva, volta a creare un'atmosfera di languido abbandono, in attesa che si consumi il delitto. Questa la didascalia dannunziana:

Doucement la musique des violes s'approche. Gallerent est immobile, taillé dans la pierre de la paroi, l'arbrier de l'arbalète contre l'épaule. Les Nubiennes sont rangées de long du treuillis, coude à coude, très attentives, une étincelle blanche au coin de l'oeil, la faucille d'or au poing.

Dolcemente la musica delle viole s'avvicina. Galerano è immobile, scolpito nella pietra della parete, il teniere della balestra contro la spalla. Le Nubiane sono in fila lungo la cancellata a gomito a gomito, intentissime, una scintilla bianca all'angolo dell'occhio, il falchetto d'oro in pugno. (D'Annunzio 1980, 811)

Tutto è pronto per il momento culminante in cui *eros* e morte si addensano attorno alla figura della maliarda, pronta a danzare e a sedurre tutta la corte. La Pisanella appare adesso come una figura trasognata, inebriata dal vino condito con le spezie che le offre la perfida Regina; una lasciva danzatrice estatica, che ha avuto in sogno una luttuosa visione premonitrice.



La scena orgiastica e cruenta così prefigurata si compie nel momento in cui la meretrice comincia la sua danza oscena, calamitando (come Salomé) lo sguardo di tutti i presenti, incantati dalla sua straordinaria capacità di esprimere con il linguaggio del corpo l'intera gamma dei sentimenti. La sua figura assume adesso una sinistra grandezza, incarnando la camaleontica realtà del piacere che scade, di volta in volta, nell'ebbrezza o nel dolore; nel tumulto o nel sangue. La «donna inebriata» si lancia infatti nel vortice della danza e schiva, con i suoi movimenti felini, tutti i tentativi di bloccarla, in un crescendo vorticoso «si piega, si tende, s'insinua, scivola, guizza, striscia, si raccoglie, balza». È facile intuire il motivo che spinge l'autore a fornire queste concitate indicazioni: lo spettacolo dell'orgia di sangue e lussuria deve travolgere il pubblico. Deve stuzzicarne le passioni più profonde e inconfessabili, lusingando il vizio che si cela nell'uomo fatalmente attratto dagli spettacoli violenti. L'esecuzione della Pisanella deve perciò avvenire in un clima di dionisiaca sfrenatezza, davanti agli occhi «sbarrati dal terrore» dei musicisti che suonano come invasati. Come in un quadro di Moreau, sulla scena coesistono la visionarietà, i profumi, la musica, la danza, la parola. La favola della «gran meretrice» diventa così la parabola emblematica che illustra l'eterna contraddizione dell'umanità, sempre in bilico tra il peccato e la redenzione; tra la concupiscenza e l'ansia ascetica; tra la santità e il delitto.

La carne e la morte, parafrasando il celebre titolo dell'opera di Mario Praz, restano dunque i due poli entro cui si svolge la vicenda umana, nella quale l'oscenità, il vizio, l'erotismo più o meno deviato, costituiscono elementi ineliminabili.

## Bibliografia

- Böhmgig, M. (1984). «Una messa in scena di *La Pisanelle* di D'Annunzio alla luce di alcune lettere inedite». *Europa Orientalis*, 3(84), 159-69.
- Cooke, P. (2003). *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*. Oxford; Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Wien: Peter Lang.
- D'Annunzio, G. [1903] (1980). *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di E. Bianchetti. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. [1904] (1984). *Versi d'amore e di gloria*. A cura di A. Andreoli; N. Lorenzini. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2008). *Lettere d'amore a Barbara Leoni*. A cura di F. Roncoroni. Milano: ES.
- D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di A. Andreoli; G. Zanetti. Milano: Mondadori.
- Ferrero, G.; Lombroso, C. (1893). *La donna delinquente la prostituta e la donna normale*. Torino: Bocca. <https://doi.org/10.1192/bjp.39.167.574>.
- Finotti, F. (1996). «Moda, Mito, Archetipo. Salomé e Erodiade in d'Annunzio». *Lettere italiane*, 3(96), 399-419.
- Gibellini, P. (1985). *Logos e Mytos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Olschki. <https://doi.org/10.2307/3731377>.
- Huysmans, J.-K. (1987). *A ritroso*. Trad. di U. Dettore. Milano: Rizzoli.
- La Vaccara, S. (2018). «D'Annunzio, il teatro e la musica». *La letteratura italiana e le arti = Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016). Roma: Adi Editore. [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039).
- Moreau, G. (2002). *Ecrits sur l'art*. Paris: La Fata Morgana. <https://doi.org/10.1353/ncf.2004.0011>.
- Praz, M. [1930] (2018). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano: Rizzoli.
- Pupino, A.R. (1984). *Manifesti dei movimenti letterari Post-romantici*. Napoli: de Simone.
- Ronchey, S. (2017). «Su D'Annunzio e Bisanzio». Conca, F.; Castelli, C. (a cura di), *Bisanzio fra tradizione e modernità*. Milano: Ledizioni, 139-71.
- Tamassia Mazzarotto, B. (1949). *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Bocca.