

Statue e dipinti nel *Poema paradisiaco*

Emanuele Delfiore

Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract Within the poetic imagery that takes shape in the *Poema paradisiaco*, painting and sculpture echo with particular prominence in numerous texts, thickening especially in the second section of the collection, *Hortus larvarum*. The aim of this presentation is to analyse the different nuances and poetic-literary function possessed by pictorial and sculptural images in a work in which the lesson of classical myth and the pre-Raphaelite artists' canvases is modelled in a symbolic-decadent key by d'Annunzio's admirable art of the word.

Keywords Gabriele d'Annunzio. Poema Paradisiaco. Painting. Sculpture. Symbolism. Decadentism. Silences. Dreams. Memories. Mysteries. Time. Twentieth century.

Sommario 1 Pittura e scultura da *Primo vere* al *Poema paradisiaco*. – 2 Le statue dannunziane tra silenzi, misteri e cortocircuiti temporali. – 3 Quadri e statue come proiezione mitica dell'esperienza biografica.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2024-02-11
Accepted 2024-05-10
Published 2024-10-17

Open access

© 2024 Delfiore | © 4.0



Citation Delfiore, E. (2024). "Statue e dipinti nel *Poema paradisiaco*". *Archivio d'Annunzio*, 11, 81-92.

1 Pittura e scultura da *Primo vere* al *Poema paradisiaco*

Gli interessi di d'Annunzio per le arti figurative ed il loro peso specifico all'interno della sua produzione letteraria sono stati oggetto tanto di studi generali quanto di approfondimenti su singole opere.¹ Tale aspetto, piuttosto centrale nella critica dannunziana, fu evidenziato dallo stesso Vate in una lettera del 14 novembre 1892 a George Hérèlle (d'Annunzio 1993, 56-7), suo amico e traduttore (Hérèlle 1984). In tale missiva, successivamente rielaborata nell'articolo «Gabriele d'Annunzio, poète et romancier italien», apparso il 24 aprile 1893 sulla *Revue Hebdomadaire* (d'Annunzio 2003, 173-8), d'Annunzio delineava con dovizia di dettagli un proprio profilo biografico ad uso del pubblico francese, al quale intendeva presentarsi in seguito alla fortunata accoglienza dell'*Innocente* in terra transalpina (141-56).

Entro tale autoritratto il poeta sottolineava le sue precoci «attitudini non comuni alla pittura», la cui passione era emersa ai tempi della frequentazione del liceo Cicognini di Prato. Il giovane d'Annunzio era rimasto affascinato in particolare dalle vicende personali e dal talento artistico di Filippo Lippi, le cui tele si rivelarono invero fondamentali per la scoperta della sua vocazione artistica, nonché per la nascita di un sentimento di «nostalgia d'una vita anteriore, d'un'altra Età» che sarà rievocato, qualche anno più tardi, attraverso l'intimismo notturno e digressivo de *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (Cappello in d'Annunzio 2013, 7-37).

Il rapporto di d'Annunzio con la pittura si intreccia indissolubilmente con la propria attività letteraria fin dalle sezioni *Studii a guazzo* e *Tre acquarelli (dal vero)* della silloge d'esordio *Primo vere*, ed ancor più copioso è il rilievo che essa acquista nella raccolta in versi *Canto novo* ed in quella in prosa *Terra vergine*. Nelle due opere citate il sodalizio amicale con il pittore Francesco Paolo Michetti (Puppa 1981; Di Tizio 2002; d'Annunzio 2003, 181-91) si riflette in descrizioni che denotano «uno sfolgorante virtuosismo cromatico e la capacità di rendere con vibrante sensualità paesaggi e personaggi delle campagne abruzzesi» (Finotti in d'Annunzio 1995b, 7). Per il conseguimento di tale risultato d'Annunzio operò un connubio fra la sua abilità scrittoria e la tecnica impressionistica dell'amico, rifacendosi pure alla 'traduzione in versi' dell'arte della pittura operata da Emilio Praga in *Tavolozza* e da Ambrogio Bazzero negli *Acquerelli*; proprio a quest'ultimo scritto allude il titolo originario della silloge, *Paesaggi e profili (all'acquerello)*, alla fine scartato in favore della soluzione dal sapore dantesco *Canto novo* (Scorrano 1976; Andreoli 2010; Gibellini 2023).

¹ Tamassia Mazzarotto 1949; Ulivi 1976; d'Annunzio 1986; Ritter Santini 1986; Ulivi 1991; Lorenzo 2007; De Min 2017; Albertini 2018.

L'edictio picta dell'*Isaotta Guttadàuro* (Oliva 2020) – con le raffinate illustrazioni di gusto preraffaellita di pittori attivi nell'ambiente 'bizantino' del Caffè Greco (Salierno 1989; Scarfoglio 1990) – costituisce l'*exemplum* apicale della commistione di pittura e poesia, obiettivo ricorrente nell'ideale artistico dannunziano, come rilevabile già in *Vecchi pastelli*, quarta sezione dell'*Intermezzo di rime*, raccolta che per le sue immagini arditamente sensuali suscitò le accese riserve di critici come Giuseppe Chiarini ed Enrico Panzacchi (Chiarini et al. 1884). In tale opera acquisisce importanza pure un'altra arte come la scultura, fulcro d'una sezione *ad hoc* intitolata *Studii di nudo* – che diverrà *Plastiche in Intermezzo* del 1894 (Andreoli, Lorenzini in d'Annunzio 1982, CXVIII) –, dove la poetica parnassiana, desunta in special modo dagli *Émaux e camées* e dalla prefazione alla *Mademoiselle de Maupin* di Gautier (Iengo 1993, 41), s'invera nella celebrazione della figura del poeta-scultore, capace di definire con la parola immagini femminili di assoluta ed eterna bellezza, pari a quelle scolpite nel marmo o nel rame.

Per la loro portata quantitativa, ma soprattutto per il loro significato simbolico nell'economia del libro, è nel *Poema paradisiaco*, però, che il contributo di pittura e scultura acquisisce un maggiore grado di omogeneità in rapporto ai temi sviluppati nella raccolta, non a caso anche più compatta a livello strutturale rispetto alle precedenti sillogi liriche dannunziane (Anceschi in d'Annunzio 1982, LXXIV). L'originale assorbimento della lezione dei simbolisti francesi e belgi eseguito da d'Annunzio nell'opera del 1893 si esplica mediante un accorto recupero della propria produzione in versi del decennio passato, di cui sono selezionati molteplici situazioni e stilemi: alcuni di essi saranno destinati a cadere per esaurimento di *vis* comunicativa, mentre altri alimenteranno in seguito la grande poesia delle *Laudi* (Testaferrata 1972, 4-6).

La suddivisione del *Poema* in tre sezioni, sigillate in apertura e chiusura rispettivamente da un *Prologo* e da un *Epilogo*, permette di individuare un percorso ascensionale di redenzione compiuto dal poeta. Partendo dalla *laudatio* della potenza dell'amore dominante nell'*Hortus conclusus*, e proseguendo con la consapevolezza della sua consunzione nell'*Hortus larvarum*, si giunge ad un distacco definitivo dall'esperienza carnale nell'*Hortulus animae*, cui segue una rinnovata fiducia nel potere salvifico-consolatorio della parola cantato ne *I poeti*, testo conclusivo della raccolta. Pur rifuggendo da separazioni eccessive, è indubbio come nel secondo *hortus* si vadano concentrando maggiormente i richiami alla pittura ed alla scultura, tanto copiosi quanto espliciti, giacché appaiono nei titoli come nelle notazioni in esergo, oltre che ovviamente nel corpo dei testi.

2 **Le statue dannunziane tra silenzi, misteri e cortocircuiti temporali**

Fra le due arti appena menzionate maggiore risulta l'importanza della scultura, che non a caso fa la sua comparsa già in *Hortus conclusus*, testo d'apertura dell'omonima sezione. I giardini «chiusi», i «paradisi | inaccessi» desiderati dal poeta, sono come la donna, angelo irraggiungibile per l'uomo che l'ama senza avere la speranza di suscitare in lei gli stessi sentimenti (vv. 1, 8-9). Entro l'ambientazione edenica delineata dall'io lirico sono evocate figure d'ascendenza biblica e pagana assai care (fiori, pomi, stelle e cigni), ma fra queste spiccano in particolare le statue, connotate da un elemento, il bianco, decisivo nell'architettura cromatico-ideologica della raccolta (Gianantonio 1993, 135-47; più in generale Gibellini 1985, 213-29). Gli scenari paradisiaci prevedono infatti la netta prevalenza di tale colore, simboleggiante la purezza che il poeta spera di recuperare mediante un ritorno al mondo idillico dell'infanzia (Bàrberi Squarotti 1993, 12-16), ma dotato talvolta pure di un carattere mortuario che si rivela, a ben vedere, soprattutto nei testi inclusi in *Hortulus animae*. Di tale tenore è proprio la sfumatura semantica che il bianco sempre assume in relazione alle statue, simulacri privi di vita che agiscono da *traités d'unions* fra mondi ed ere distanti, come rilevato pure in rapporto alla funzione da esse rivestita all'interno degli scritti teatrali di d'Annunzio (De Min 2017, 117).

La connessione fra due sfere temporali differenti generata da tali opere scultoree attraverso la loro sintesi visiva risulta però volutamente minata a livello comunicativo dal loro stesso statuto di immagini che si possono contemplare, ma non essere latrici di risposte agli interrogativi del poeta. Per questa ragione viene investito di un'alta importanza simbolica il silenzio che connota esse e l'ambiente circostante, poiché è l'assenza di parola a rendere le statue delle ambigue evocatrici di atmosfere indefinite intrise di mistero, tema chiave della poesia simbolista e del *Poema paradisiaco*, che della sua lezione si nutre in abbondanza (Martinelli in d'Annunzio 1995b, 412, 416; Andreoli in d'Annunzio 1995a, I-XXVII).

Nel componimento eponimo della seconda sezione della raccolta le statue risultano personificate ed appaiono come osservatrici della «profonda | pace» del giardino, luogo che permette loro di sognare «indicibilmente» (vv. 20-1). Tale avverbio affiora anche in *Sopra un 'Adagio'* (v. 14) e può fornire il *tòpos* dell'ineffabilità di una duplice chiave interpretativa: le statue sognano in una maniera sovrumana che non può essere spiegata dall'io lirico, ma che allo stesso tempo viene taciuta pure da loro; come se un segreto inconfessabile sulla reale natura di tale situazione idillica dovesse essere mantenuto da queste figure solo parzialmente umanizzate. Se il silenzio delle statue - che si sposa e si confonde con quello del giardino

(vv. 15-29) - conferisce loro un significato di potenziale ambiguità, parimenti indecifrabile risulta il gesto (non specificato) compiuto da una di loro, gravido anch'esso di un messaggio che non si può comprendere, come avverrà pure in *Statua, I*, sonetto la cui prima terzina (vv. 9-11) viene integralmente ripresa nei vv. 22-4 di *Hortus conclusus*, a testimonianza dei fitti legami intratestuali che intessono l'opera nella sua interezza (Martinelli in d'Annunzio 1995, 413-14).

3 Quadri e statue come proiezione mitica dell'esperienza biografica

Nella sezione *Hortus larvarum* i riferimenti alle statue, come pure quelli a tele preraffaellite (Di Nallo 2010; Antinucci 2010), diventano più cospicui nella sequenza di testi compresi fra *Psiche giacente* e *La statua, III*. In tale zona della silloge il poeta compie una rappresentazione oggettivata e senza tempo di consuete vicende amorose di matrice autobiografica, proiettandole in forme esemplari d'ascendenza mitologica in cui il classico ed il moderno si confondono nell'immaginario letterario di d'Annunzio.

Un cortocircuito temporale caratterizza infatti *Climene*, componimento nel quale l'incanto stilnovista di *Hortus conclusus* è stato spezzato dal passare dei secoli, la cui impronta è visibile nell'alternanza dei tempi verbali delle prime due quartine: forme all'imperfetto («moderavan», «ridean») ed al presente («taccion», «s'ode») sono contrapposte - con insistenza su termini afferenti alla sfera uditiva - per evidenziare lo scarto che intercorre fra l'elegante e vivido fasto del passato («le stridule cesoje» del «tempo dei granduchi»; «le fontane») e la desolata *rusticitas* dell'attualità, dove solo «il ronzar dei fuchi» ed «il cantar dei grilli | eguale e roco» interrompono lo squallore delle «lunghe noje | del giorno» (vv. 1-2, 4-8, 14; cf. *Sogni di terre lontane. Le terme*, vv. 33-4). L'abbandono del luogo si evince dal fatto che muschi e licheni ricoprono «la vasca del Tritone», un tempo «arguto» per lo zampillare delle acque, mentre al contrario muta ora appare anche la statua di Nettuno - come le fontane personificate del v. 5 - nel guardare «i suoi cavalli», secondo una dinamica analoga a quella dei vv. 19-21 dell'*Hortus conclusus* già analizzati. Non sono da trascurare neppure dei chiari antecedenti rilevabili in *Villa medici* - testo delle *Elegie romane* - come non meno significative saranno poi le riprese posteriori nel romanzo *Le vergini delle rocce* (d'Annunzio 2021, 156-9). Nella quarta sezione del componimento cronologicamente più antico fra quelli inclusi nella raccolta poetica ispirata dall'amore per Barbara Leoni le statue divinizzate (come mostra il ricorso alla maiuscola, «Erme») sveltano fra le ombre della villa immersa nel silenzio, osservando attentamente l'incedere della donna, mentre sotto di loro fioriscono gli acanti (vv. 85-94). In

quella silloge i medesimi elementi intessono lo sviluppo de *Le erme*, dove però esse, «in terra solinghi iddii taciturni» e di nuovo «vigili meditanti anime ne la pietra» (con ripresa senza *variatio* del v. 92 di *Villa Medici*), sono custodi della memoria dell'amore da lui nutrito per Barbara lontana (vv. 1-4). Una vera e propria *sympatheia* s'instaura fra l'io lirico e le statue, immerse in una solitudine identica a quella di d'Annunzio, che si consola pensando all'abbraccio al collo ricevuto da una di esse «tra li acanti floridi» da parte dell'amata in un passato il cui ricordo è denso di nostalgia (vv. 5-6).

Nel componimento *Climene* il simulacro di Nettuno si mostra avvolto dal muschio e privo delle braccia; «corrose» dallo scorrere inesorabile del tempo sono pure le statue che nel giardino si alternano con grandi vasi d'antica foggia in cui un tempo fiorivano le rose (vv. 10-16), vani simboli di un bene effimero, di un piacere consumato su cui è possibile soltanto un ripiegamento malinconico, identico a quello che sarà compiuto nei versi finali della poesia alconia *L'arca romana* (vv. 21-2). In un ambiente squisitamente paradisiaco dominato dal trionfo della decadenza che risente della fascinazione preraffaellita per il culto delle rovine, il lucre di alcune foglie punteggia l'ombra dominante dei viali e permette ad un'erma «che gli amori | antichi vide ne l'antico lusso» di vivificarne la memoria mediante il sogno (vv. 19-20), atto compiuto pure dalle statue di *Hortus conclusus*. In verità a risplendere d'un biancore intenso non è qui una statua, bensì il fantasma di una donna - Climene -, che tornata misteriosamente in vita, cerca invano l'amato Alceste mormorandone il nome e rivelando degli occhi «lunghi [...] | come le mandorle» (vv. 33-4), al pari delle donne rappresentate nei ritratti mirati dalla protagonista femminile de *L'ora* (vv. 69-70).

Anche tale scritto risulta caratterizzato dal motivo del tempo che scorre, completando un trittico in cui le dolcezze dell'amore passato (*Climene*) lasciano il posto ad una storia ormai in declino (*Aprile*) che conosce il suo esaurimento definitivo nell'attesa frustrata di una morte che liberi per sempre dai patemi dell'*eros* (*L'ora*). L'angosciosa aspettazione della fine dei propri affanni conduce la donna della poesia ad osservare dei «ritratti oscuri | d'amiche morte» appesi a muri scoloriti e dagli odori pesanti dal sapore precrepuscolare (vv. 53-64), seppure con un accento romantico costituito dalla parentetica dei vv. 64-6 («Non si duole | forse un'anima in ogni | cosa?»), in cui il poeta s'interroga sulla capacità di sentire anche da parte di oggetti inanimati. I volti dipinti nelle tele sono identificati come figure amicali perché hanno amato, ed i loro «occhi soavi», «gravi | di sconosciuti sogni» d'amore, appaiono «lunghi come | le mandorle, e seguaci», vividi nell'osservare il passaggio d'una donna che sta vivendo quella passione che ormai non riguarda più le loro labbra, «chiuse [...] ai baci, | chiuse per sempre al nome | ch'ebbero caro» (vv. 66-73). Al pari delle statue, nel *Paradisiaco* anche i ritratti possono vedere

ma non parlare, ed al loro silenzio la protagonista del componimento si rivolge con parole quasi d'invidia per il loro stato di beatitudine: non vivendo più, per tali donne le sofferenze d'amore e l'attesa ansiosa della morte che ponga fine ad un'esistenza divenuta intollerabile sono ormai soltanto un vago ricordo.

La pittura acquisisce una rilevanza maggiore in *Psiche giacente*, testo ispirato da un disegno del pittore preraffaellita Edward Burne-Jones concepito per illustrare il poemetto *La storia di Cupido e Psiche*, contenuto nel *Paradiso terrestre* di William Morris, già menzionato da d'Annunzio nell'articolo «Un poeta d'autunno» apparso nella *Cronaca bizantina* l'8 ottobre 1887 ed autore di considerazioni estetiche che ebbero delle notevoli concordanze con idee sostenute da Claudio Cantelmo ne *Le vergini delle rocce* (Marabini Movs 1976, 15-18). Nel componimento il legame fra la tela e la poesia è realizzato da d'Annunzio attraverso la trasposizione della *fabula* di matrice apuleiana in uno scenario tipicamente paradisiaco: la bellezza di Psiche è avvolta dal suono melodioso generato dall'acqua d'una fontana, cui rispondono il delicato fiorire delle stelle nel cielo ed il sospiro del vento (vv. 16-18, 20-1, 25-6), in un'ambientazione in cui sono personificate pure le rose, le cui «umide bocche [...] voluttuose» preludono all'unione della donna con l'amato (vv. 30-2). L'entrata in scena di Amore è costruita come un vero e proprio controcanto dell'apparizione di Climene nella poesia omonima: l'incedere di una nuova figura proveniente dall'ombra anticipa nel secondo testo della sezione *Hortus larvarum* il ricordo malinconico dell'amore passato nutrito dalla donna per Alceste, come mostra il giardino abbandonato in cui ogni cosa reca i segni del tempo trascorso e della decadenza (vv. 5-16); nei versi di *Psiche giacente*, invece, il medesimo movimento compiuto dal figlio di Venere in un giardino all'apice della propria perfezione estetica prepara il momento di massima felicità vissuto dai due innamorati (vv. 22-35). Entrando ancor più nel dettaglio, da una comparazione serrata fra i testi appena menzionati si può rilevare come alla memoria di sogni di «amori | antichi» (vv. 19-20) di Climene nel silenzio si oppongano i sogni d'amore attuali di Psiche; allo stesso modo il canto delle acque ed il tripudio delle rose costituiscono solo una pallida e dolente rimembranza della felicità perduta per la prima (vv. 13-16), mentre simboleggiano un invito al godimento presente della gioia carnale per la seconda (vv. 31-4; cf. *Hortus conclusus*, vv. 15-18; Diano 1968, 51-67), ignara che il proprio idillio sarà infranto, di lì a poco, dalla comparsa della «LAMPADA FATALE» (v. 49).

La luce possiede qui un carattere nocivo come nei primi versi de *La sera* (vv. 1-8), in quanto essa svela la realtà ponendo fine al sogno, nella cui dimensione l'esperienza amorosa si sublima. Egualmente fatale risulta la figura di Edipo ne *La donna del sarcofago*, testo anch'esso ispirato all'opera di un artista preraffaellita la cui identità,

non esplicitata da d'Annunzio nell'epigrafe alla poesia, risulta tuttora ignota. Come in *Psiche giacente* e nei due testi successivi, dedicati rispettivamente alla ninfa delle grotte (*La Napea*) ed a quella dell'acqua (*La Najade*), pure in questo componimento la sostanza mitologica appare consunta dallo scorrere del tempo, e di essa qui rimane solo l'immagine di una donna - forse Giocasta -, figura esemplare di un *crimen amoris*, che nel dittico originario pubblicato sul *Mattino* del 7-8 settembre 1892 e formato con *La duchessa di Bracciano* - incluso nella sezione *Le adultere* dell'*Intermezzo* - rimandava al verlainiano *Jadis et naguère* (Cigada 1959; Tosi 1980). Mediante un progressivo slittamento del punto di vista, d'Annunzio costruisce il proprio testo come una rappresentazione a cerchi concentrici delle tre arti fondamentali (insieme alla musica) nell'economia della raccolta, ovvero la poesia, la pittura e la scultura: attraverso la parola il poeta può infatti descrivere una tela su cui è raffigurata una donna intenta a mirare il bassorilievo di un corteo funebre scolpito su un'urna sepolcrale.

Il significato di una rappresentazione scultorea come quella de *La donna del sarcofago*, che evoca «la [sua] futura colpa» e le «ombre di delitti antichi» (vv. 13-14), risulta per la sua protagonista indecifrabile, poiché anche in questo caso - come in *Hortus conclusus*, e senza dimenticare i versi di *Niobé* del parnassiano Gautier - l'erma interrogata non svela il suo mistero; lo stesso accadrà nella poesia *La statua* di Lucini o in un omonimo componimento di Govoni (*La statua*, vv. 9-14), esplicitamente debitori nei confronti del *Poema*, come si può evincere già dai titoli, identici a quelli di tre testi paradisiaci. In quello d'apertura del trittico, *La statua, I*, uno scenario vespertino è quello in cui, osservata dai cigni e avvolta dal riso dell'acqua di una fontana, «grandeggia fra i cipressi insigni» una statua (v. 8), vestigio di deità lontane e mute che risplendono soltanto nel cielo «più lontano e più divino» (v. 14). Di tale dimensione, come in *Le erme* (vv. 1-4), la statua conserva la memoria attraverso un gesto irresolubilmente enigmatico, mentre il sonetto successivo del *Poema*, *La statua, II*, è ambientato in un parco immerso in un silenzio che soltanto l'acqua d'una fontana interrompe ridendo e piangendo al medesimo tempo, mentre «senza letizia e senza duolo» è «la statua dal gesto che non muta», in una posa affine a quella di una entità fantasmatica che vanamente domanda di tornare in vita (vv. 7-8).

Attributo costante delle statue nell'immaginario dannunziano è la solitudine, come si può notare già dall'*incipit* del componimento conclusivo della sequenza, *La statua, III*, in cui esse baudelairianamente «dileguano nel folto | de le nobili selve ov'hanno impero» (vv. 1, 5-6). Nel loro «volto | lapideo» il poeta aveva più volte visti rispecchiati i suoi sogni (vv. 1-2), ma tale proiezione dei propri sentimenti, rimasta sempre senza risposta, lo conduce ora a sperare solamente nel marmo della propria tomba. La lapide è immaginata come «una sovrana | forma de l'Arte» (vv. 10-11), una sorta di monumento sepolcrale

che riproduca la maestosa potenza vitalistica della statua della Notte di Michelangelo Buonarroti (Brodini 2020). Il simulacro immaginato si configura come foriero di una gloria eterna la quale, negata nei desolati versi di *In vano* (vv. 4-6), riecheggia qui e sarà programmaticamente riaffermata nei due testi conclusivi della raccolta, *La parola e I poeti*.

La valenza profetica della poesia costituisce dunque l'approdo di un percorso le cui tappe esemplari, fissate in forme senza tempo come quelle pittoriche e scultoree, rappresentano una cesura rispetto alla passata produzione in versi di d'Annunzio. Il *Poema paradisiaco*, con il suo personale assorbimento del simbolismo francese e belga (Mariano 1976), porrà infatti da un lato le basi stilistiche per gli esiti aurei delle *Laudi*, e dall'altro nutrirà a livello tematico, ancor più che di stile, la dolente e dimessa prosaicità delle liriche dei crepuscolari (Costa 1993, 103-11; Boggione 2022, 27-39; cf. Farinelli 2005). Il ricorso armonioso a fluidi moduli iterativi e clausole dai particolari effetti fonici si rivela infatti uno dei segreti delle vette apicali della poesia dannunziana raggiunte in *Maia*, *Elettra* ed *Alcyone* e ricorgerà, pur con declinazioni differenti, anche in una larga parte della sua produzione successiva in prosa (Testaferrata 1972). Al contempo il ricorso frequente a cesure e la collocazione degli accenti metrici in luoghi inconsueti – che possono dilatare il verso come frantumarne il dettato sintattico mediante il copioso ricorso a sospensioni discorsive dall'effetto straniante – conferiscono ai versi un tono colloquiale (Bardi 1993, 81-9; Macrì 1997; Cavallini 2008-09, 43-61), e costituiranno una fonte d'ispirazione preziosa per l'intera poesia italiana di primo Novecento (Contini 1974; Mengaldo 1975; Maiolini 2022, 13-16).

Bibliografia

- Albertini, G. (2018). «D'Annunzio e le arti figurative. Appunti e spunti per approfondire le conoscenze della pittura e della scultura nell'opera letteraria di Gabriele d'Annunzio». *D'Annunzio in Italia e nel mondo a ottant'anni dalla morte = Atti del 45° Convegno Nazionale di Studi* (Pescara 25-27 ottobre 2018), num. monogr., *Rassegna dannunziana*, 34(72), 214-20.
- Andreoli, A. (2010). «Il dantismo di d'Annunzio». *Sinestesia*, 8, 206-20.
- Antinucci, R. (2010). «'Gelida virgo': note sul preraffaellismo crepuscolare di d'Annunzio e Gozzano». Oliva, G.; Menna, M. (a cura di), *I Rossetti e l'Italia = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Vasto, 10-12 dicembre 2009). Lanciano: Carabba, 181-5.
- Bàrberi Squarotti, G. (1993). «Il Poema paradisiaco cent'anni dopo». *Poema paradisiaco = Atti del XVI Convegno Nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993). Pescara: EDIARS, 12-16.
- Bardi, M. (1993). «Dal sistema di regole al parlato continuo: struttura e metrica del Poema paradisiaco». *Poema paradisiaco = Atti del XVI Convegno Nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993). Pescara: EDIARS, 81-9.
- Boggione, V. (2022). «Attraversare d'Annunzio? Corazzini, Gozzano e il Maestro (forse) avverso». *Archivio d'Annunzio*, 9, 27-39.
<http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2022/01/004>
- Brodini, A. (2020). «"Colui che m'è parente". Gabriele d'Annunzio e il mito di Michelangelo». *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2017*, 216, 381-94.
- Cavallini, G. (2008-09). «Tecnica e arte della ripetizione, variamente modulata, nel *Poema paradisiaco*». *Sinestesia*, 6-7, 43-61.
- Chiarini, G. et al. (1884). *Alla ricerca della verecondia*. Roma: Sommaruga.
- Cigada, S. (1959). «Flaubert, Verlaine e la formazione poetica di D'Annunzio». *Rivista di letterature moderne comparate*, 12(1), 18-35.
- Contini, G. (1974). *La letteratura italiana: Otto-Novecento*. Firenze: Sansoni.
- Costa, S. (1993). «Dal Poema paradisiaco ai crepuscolari». *Poema paradisiaco = Atti del XVI Convegno Nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993). Pescara: EDIARS, 103-11.
- D'Annunzio, G. (1982). *Versi d'amore e di gloria*, vol. 1. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Introduzione di L. Anceschi. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1986). *Pagine sull'arte*. A cura di S. Fugazza. Introduzione di P. Gibellini. Milano: Electa.
- D'Annunzio, G. (1993). *Lettere a Georges Hérold 1891-1913*. A cura di M.G. Sanjust. Bari: Palomar.
- D'Annunzio, G. (1995a). *Poema paradisiaco*. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1995b). *Versi d'amore*. Prefazioni e note di F. Finotti, R. Bertazzoli, e D. Martinelli. A cura di P. Gibellini. Torino: Einaudi.
- D'Annunzio, G. (2001). *Elegie romane*. Edizione critica a cura di M.G. Sanjust. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2003). *Gabriele d'Annunzio, poète et romancier italien*. D'Annunzio, G., *Scritti giornalistici. 1889-1938*, vol. 2. A cura di A. Andreoli, G. Zanetti. Milano: Mondadori, 173-8.
- D'Annunzio, G. (2013). *Il secondo amante di Lucrezia Buti*. A cura di A.P. Cappello. Prato: Controtempo, 7-37.
- D'Annunzio, G. (2018). *Alcyone*. Edizione critica a cura di P. Gibellini. Venezia: Marsilio.
- D'Annunzio, G. (2021). *Vergini delle rocce*. Edizione critica a cura di N. Di Nino. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.

- De Min, S. (2017). *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*. Milano: Mimesis.
- Diano, C. (1968). *D'Annunzio e l'Ellade*. Mariano 1976, 51-67.
- Di Nallo, A. (2010). «Tracce preraffaellite nel teatro dannunziano dei *Sogni*». Oliva, G.; Menna, M. (a cura di), *I Rossetti e l'Italia = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Vasto, 10-12 dicembre 2009). Lanciano: Carabba, 263-82.
- Di Tizio, F. (2002). *D'Annunzio e Michetti: la verità sui loro rapporti*. Casoli: M. Ianieri.
- Farinelli, G. (2005). *Perchè tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*. Roma: Carocci.
- Giannantonio, V. (1993). «L'aggettivazione cromatica nel *Poema paradisiaco*». *Poema paradisiaco = Atti del XVI Convegno Nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993). Pescara: EDIARS, 135-47.
- Gibellini, P. (1985). *Logos e mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Olschki.
- Gibellini, P. (2023). «D'Annunzio e Dante». Gibellini, P., *Un'idea di D'Annunzio. Trent'anni di studi*. Lanciano: Carabba, 513-21.
- Govoni, C. (1903). *Le fiale*. Firenze: Lumachi Editore.
- Hérelle, G. (1984). *Notolette dannunziane. Ricordi, Aneddoti, Pettegolezzi*. A cura di I. Ciani. Avvertenza e introd. di G. Tosi. Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani.
- Iengo, F. (1993). «Poetiche del *Poema paradisiaco*». *Poema paradisiaco = Atti del XVI Convegno Nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993). Pescara: EDIARS, 41, 33-44.
- Lorenzo, P.D. (2007). «Riflessi d'arte figurativa nel 'Fuoco' di d'Annunzio». *Annali Online di Ferrara. Lettere*, 2(2), 91-146.
- Lucini, G.P. (1914). *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*. Milano: Studio Editoriale Lombardo.
- Lucini, G.P. (1989). *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*. A cura di E. Sanguineti. Genova: Costa & Nolan.
- Macri, O. (1997). *Simbolo e ritmo nel "Poema paradisiaco" di Gabriele D'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Maiolini, E.V. (2022). «Esplorazioni d'ombra: d'Annunzio nella poesia del primo Novecento». *Archivio d'Annunzio*, 9, 13-16.
<http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2022/01/002>
- Malavasi, M. (2022). «Un salutare "Risotto al pomidauro" per l'avvelenata Italtietta dannunziana». *AOQU*, 3(2), 265-307.
- Marabini Moevs, M.T. (1976). «Le vergini delle rocce: dalla morte di Socrate cultore di musica all'epifania delle rocce». *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila: Japadre Editore, 15-18.
- Mariano, E. (a cura di) (1976). *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno* (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973). Milano: Il Saggiatore.
- Mengaldo, P.V. (1975). *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*. Milano: Feltrinelli.
- Oliva, G. (2020). «"Buon dì, messer cantore!": Isaotta, la bellezza e i modelli europei». *Archivio d'Annunzio*, 7, 10-28.
<http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/001>
- Puppa, P. (1981). «La Figlia di Iorio tra Michetti e d'Annunzio. Per un'iconologia del teatro populista». *Quaderni del Vittoriale*, 14(4), 78-95.
- Ritter Santini, L. (1986). *Le immagini incrociate*. Bologna: il Mulino.
- Salierno, V. (1989). *Gli illustratori di D'Annunzio*. Chieti: Solfanelli.
- Scarfoglio, E. (1990). *Il libro di don Chisciotte*. A cura di C.A. Madrignani. Note di A. Resta. Napoli: Liguori.
- Scorrano, L. (1976). «Su alcuni aspetti del dantismo di d'Annunzio». *Modi ed esempi di dantismo novecentesco*. Lecce: Adriatica, 45-70.

- Tamassia Mazzarotto, B. (1949). *Le arti figurative nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Bocca.
- Testaferrata, L. (1972). *D'Annunzio "paradisiaco"*. Firenze: La Nuova Italia.
- Tosi, G. (1980). «D'Annunzio parnassien, 'byzantin' et symboliste: aux source d'une poétique composite (1886-1894)». *Revue des études italiennes*, 2, 82-137.
- Ulivi, F. (1976). «D'Annunzio e le arti». *Mariano* 1976, 103-44.
- Ulivi, F. (1991). «Le arti figurative in d'Annunzio». Gibellini, P. (a cura di), *D'Annunzio europeo = Atti del Convegno internazionale* (Gardone Riviera-Perugia, 8-13 maggio 1989). Roma: Lucarini, 49-60.