

Fondazione
1563

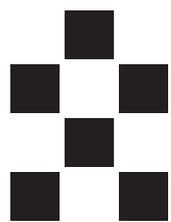
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

VINCENZO PERNICE

Barocco e decadenza

Autori, oggetti, stilemi sei-settecenteschi negli scritti
e nelle collezioni di Gabriele d'Annunzio





Fondazione
1563

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

**IX – QUALE BAROCCO? FORTUNA DEL BAROCCO NELLE COLLEZIONI
E NEGLI ALLESTIMENTI DEI MUSEI EUROPEI E AMERICANI
NEL CORSO DEL NOVECENTO**

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. +39 011 15630570 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2021-2023

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Consiglieri: Dott.ssa Luisa Papotti, Dott. Stefano Benedetto, Prof. Béla Kapossy

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2021

Tema del Bando 2021: *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*

Coordinamento scientifico: Prof.ssa Maria Beatrice Failla

Assegnatari: Beatriz Calvo Bartolomé, Vincenzo Pernice, Ilaria Serati, Massimiliano Simone

Cura editoriale: 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808501

9.2 Vincenzo Pernice, *Barocco e decadenza. Autori, oggetti, stilemi sei-settecenteschi negli scritti e nelle collezioni di Gabriele d'Annunzio*

© 2024 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2021 – IX EDIZIONE

Con la pubblicazione degli esiti delle borse di Alti Studi sul Barocco, anno 2021, che qui presentiamo, si inaugura, all'interno della collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco (ASECB), la serie dedicata al progetto di ricerca *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*, sviluppato nell'ambito del Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563.

Avviato nel 2021 e operativo secondo una pianificazione pluriennale, il progetto *Quale Barocco?* si pone in ideale continuità con il suo predecessore, *Antico/Moderno*, curato da Michela di Macco e Giuseppe Dardanello, ma allo stesso tempo se ne distingue per le modalità di declinazione: se infatti *Antico/Moderno* si configurava come un'ampia cornice che vedeva le borse affrontare annualmente temi specifici e circoscritti (il ritratto, il paesaggio, l'ornato, la Storia...), *Quale Barocco?* è invece inteso come un disegno unitario che ha mantenuto nelle tre edizioni delle borse (2021, 2022, 2023) il medesimo dettato del bando per arrivare a costruire un portfolio di studi che si spaziano su cronologie e geografie differenti, ma si tengono comunque insieme per letture incrociate e continui rimandi.

Il progetto si differenzia, inoltre, per una definizione di campo più focalizzata – ossia la fortuna del Barocco indagata nel corso del XX secolo e letta attraverso il filtro dei musei, delle mostre e delle collezioni private –; per una regia singola affidata alla professoressa Maria Beatrice Failla dell'Università degli Studi di Torino, che ha coordinato le ricerche dei borsisti per ottenere risultati indipendenti, ma ben armonizzati secondo i pilastri del progetto; per un notevole sforzo di divulgazione rappresentato da *Barocca-mente*, il blog che raccoglie brevi testi e spigolature derivanti dalle ricerche in corso. È da sottolineare anche il consolidamento di una fitta rete di istituzioni museali di primaria importanza – il Museo del Prado di Madrid, le Gallerie dell'Accademia di Venezia, i Musei d'Arte Antica del Comune di Genova, i Musei Reali di Torino – con cui la Fondazione 1563 ha stretto accordi di collaborazione culturale e scientifica e costruito attività di ricerca congiunta e occasioni di riflessione quali seminari e giornate di studio.

Nell'ambito della collana ASECB, questa serie dedicata alle borse 2021 e le prossime che verranno per offrire alla comunità scientifica i risultati delle borse 2022 e 2023 ora in corso vanno quindi viste come un corpus organico che da una parte mira a rispecchiare la peculiare identità scientifica del progetto che li sostanzia, dall'altra rispetta, seppur con caratteri di autonomia, gli assi di ricerca che regolano il longevo Programma Barocco, iniziato nel 2012.

Ci auguriamo che i saggi dei borsisti della Fondazione 1563 arricchiscano il panorama degli studi sul Barocco e che siano per loro validi strumenti di costruzione e rafforzamento delle carriere di umanisti e ricercatori.

Il Presidente
Piero Gastaldo

VINCENZO PERNICE

Barocco e decadenza

**Autori, oggetti, stilemi sei-settecenteschi negli scritti
e nelle collezioni di Gabriele d'Annunzio**

Prefazione

MARIA BEATRICE FAILLA



Vincenzo Pernice ha conseguito un dottorato in Visual and media studies presso l'Università IULM discutendo la tesi *I romanzi del futurismo. L'avanguardia per tutti*, edita in volume da Mimesis (2024). È assegnista di ricerca al Dipartimento di Beni culturali e ambientali dell'Università degli Studi di Milano, nell'ambito del programma *Oltre le quinte: progettazione di uno storytelling multimediale per comunicare e valorizzare nuove esperienze performative e il patrimonio teatrale italiano* (PNRR CHANGES Spoke 2 WP4). Insegna storia dell'arte e del costume alla Ferrari Fashion School.

SOMMARIO

IX	Prefazione di Maria Beatrice Failla
1	Barocco e decadenza. Autori, oggetti, stilemi sei-settecenteschi negli scritti e nelle collezioni di Gabriele d'Annunzio
5	Introduzione
9	1. Il Vate scrittore (del) Barocco
11	La stagione di Mario de' Fiori. Roma 1881-1891
21	Fu vera Rinascenza? Oggetti desueti nelle <i>Prose di romanzi</i>
33	Retorica, sensualità, meraviglia
49	Intermezzo musicale
59	2. Un Comandante collezionista (del) Barocco
61	Il gusto per il <i>bric-à-brac</i>
75	«due Caravaggio», «il mio piccolo Watteau», «un <i>vero</i> Spagnoletto». Riproduzioni, copie, apocrifi al Vittoriale
90	La biblioteca emblematica
101	3. Barocco decadente / Decadentismo barocco
104	Contributo dannunziano alla riscoperta del Seicento
115	La bellezza medusea
123	Saggio iconografico
193	Appendici
195	Repertorio degli scritti
276	Repertorio delle collezioni
312	Repertorio della biblioteca
335	Abbreviazioni (opere, fonti, documenti dannunziani)
337	Bibliografia

Prefazione

Le monografie edite nell'ambito del Programma Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo incontrano con il libro di Vincenzo Pernice un nuovo ciclo e inaugurano i volumi legati al progetto *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*. Il progetto intende incentrarsi sulla riscoperta di alcune delle sfaccettature della rivalutazione della cultura figurativa del Sei e Settecento nel corso del XX secolo con l'angolo prospettico dell'analisi dei confronti e degli accostamenti sulle pareti delle sale dei musei e delle esposizioni temporanee che hanno determinato il sedimentarsi di inedite assuefazioni visive sulla produzione artistica dell'età barocca. Il tentativo era quello di rincorrere una visione che tenesse conto dei percorsi della critica, della letteratura artistica, delle prospettive culturali, ma nello stesso tempo partisse dagli inneschi visivi generati da inaspettati e vertiginosi accostamenti di opere d'arte che nel corso del Novecento conoscono una rinnovata temperie di sguardi che vi si appoggiano facendo scaturire aggiornate riflessioni sul Barocco inteso come motore di modernità.

Il libro di Pernice ha raccolto e tenacemente perseguito questa sfida partendo da un'endiadi apparentemente poco accattivante, quella tra Barocco e Decadenza, concetti a lungo intesi come spregiati, e ne ha indagato tutte le sfumature lessicali adoperando il perno degli scritti e degli occhi di esteta e collezionista di Gabriele d'Annunzio.

Corre dunque per tutto il testo una ricerca di ambientazione delle parole e delle cose, di suggestioni visive riversate in letteratura, e di accostamenti materiali di oggetti intesi nel loro valore materico ed evocativo. Si tratta di due prospettive opposte che vengono portate ad incrociarsi: la composizione e l'allestimento delle collezioni seicentesche al Vittoriale e le scenografie barocche approntate negli scritti del Vate in una ricerca condotta con rigore filologico e con un sicuro approccio interdisciplinare. Un cambio sapiente e ardito di focalizzazione dell'obiettivo che va dagli oggetti alla composizione letteraria in un rinnovato rapporto di *ut pictura poesis* che gioca con la scrittura sinestetica e "museografica" (così la definisce sagacemente l'autore) di d'Annunzio.

Dalla celebrazione della Roma dei papi nel romanzo *Il Piacere* (1889), che si innesta inestricabilmente con un nodo fondamentale nella fortuna contemporanea di Bernini, si viaggia così attraverso la presenza del Barocco negli scritti dannunziani, fino all'analisi degli allestimenti degli oggetti sei-settecenteschi, insieme alle riprese in stile, presenti negli ambienti del Vittoriale degli Italiani.

La solidità del lavoro risiede inoltre negli apparati finali dedicati alle citazioni con esplicito riferimento a opere, artisti, scrittori, compositori, personalità, aspetti dell'età barocca e all'elenco dei manufatti sei e settecenteschi e delle seicentine appartenuti a d'Annunzio. Un repertorio fondamentale per chi vorrà in futuro inerpicarsi su queste stesse vie.

Pernice ha una scrittura dall'eleganza insieme desueta e più che mai contemporanea che aderisce in maniera formidabile al racconto della fisionomia culturale di d'Annunzio e delle sue frequentazioni artistiche sul versante del Barocco agli esordi della sua rivalutazione critica e che costituisce un avvio perfetto per questo nuovo segmento di studi e di volumi.

MARIA BEATRICE FAILLA

Barocco e decadenza
Autori, oggetti, stilemi sei-settecenteschi negli scritti
e nelle collezioni di Gabriele d'Annunzio

A Mario Praz, mio maestro e mio autore

Introduzione

Il presente lavoro nasce dal desiderio di approfondire le relazioni tra la cultura del Barocco e quella del decadentismo. Si tratta di due categorie critico-storiografiche di per sé accomunate sotto vari punti di vista. Sono entrambi termini originariamente spregiativi, conati per svilire delle civiltà percepite come corrispondenti, appunto, a età di decadenza artistica e morale. Hanno confini e cronologie incerti, tendenti a inglobare denominazioni più restrittive applicabili a singoli periodi o discipline (marinismo, tenebrismo, Rococò da un lato, maledettismo, simbolismo, Liberty dall'altro). Concetti problematici, insomma, figli della rivalutazione otto-novecentesca del Seicento, un secolo sul quale, da Heinrich Wölfflin a Benedetto Croce e oltre, i contemporanei hanno proiettato gusti, aspettative, giudizi, in un gioco di analogie tra passato e presente.

Al di là della comune disposizione di spirito avvertita dai protagonisti di quel dibattito, si è sentita l'esigenza, a oltre cent'anni di distanza, di tornare sui rapporti Barocco-decadentismo da una prospettiva diversa, spostando l'attenzione da questioni metastoriche a più precise ricognizioni storico-filologiche, con l'obiettivo di comprendere in che modo: 1) la cultura del decadentismo si sia definita anche a partire dal confronto con il Barocco; 2) la temperie decadente, in cui si situano le prime ricognizioni scientifiche sul XVII secolo, abbia influito sulla concettualizzazione del Barocco e sulla sua fortuna nel Novecento.

Nell'impossibilità di condurre da subito uno studio di largo respiro, si è scelto di partire da un protagonista assoluto del panorama europeo, Gabriele d'Annunzio. La celebrazione della Roma dei Papi nel romanzo *Il Piacere* (1889) incoraggiava uno spoglio sistematico degli scritti del Vate, alla ricerca di tutte le occorrenze in cui la cultura barocca risultasse oggetto di tematizzazione. Di conseguenza è sorto spontaneo domandarsi quanto questa predilezione mostrata nell'opera letteraria si riflettesse nelle collezioni del Vittoriale degli Italiani, incrociando così gli assi metodologici del progetto *Quale Barocco?* avviato dalla Fondazione 1563. Da tali suggestioni è nata una monografia interdisciplinare, composta da un saggio e da una serie di apparati. Al saggio è affidato il compito di interpretare criticamente la nutrita serie di dati riportati negli apparati, secondo un percorso di lettura selettivo ma auspicabilmente tanto più convincente.

Il primo capitolo affronta la presenza del Barocco negli scritti dannunziani, concentrandosi dapprima sulla tematizzazione dell'arte dei secoli XVII-XVIII, quindi sull'eredità della letteratura del Seicento. Segue un *Intermezzo musicale* sui compositori nella poesia e nella prosa del Vate e sulla loro divulgazione. Il secondo capitolo è dedicato al collezionismo dannunziano, con particolare riferimento al patrimonio artistico e librario della Prioria, l'abitazione del poeta all'interno del complesso del Vittoriale, tenendo conto nei limiti del possibile anche delle residenze precedenti. Il terzo e ultimo capitolo sposta la trattazione dal particolare al generale, da d'Annunzio al decadentismo europeo, dall'analisi dei testi e delle collezioni al dibattito critico-storiografico.

Il primo apparato, il repertorio degli scritti dannunziani, propone in successione, secondo l'ordinamento stabilito nelle edizioni critiche dei Meridiani Mondadori, una serie di citazioni in cui l'autore ha fatto riferimento a opere, artisti, scrittori, compositori, personalità, aspetti dell'età barocca. Il successivo repertorio delle collezioni contiene invece l'elenco degli oggetti sei-settecenteschi, insieme alle riprese in stile, presenti negli ambienti del Vittoriale. Il terzo repertorio, relativo alla biblioteca, riassume ordinandole per autore le seicentine appartenute al Vate. Questi ultimi due repertori sono desunti dagli inventari della Prioria (a cura di Valerio Terraroli e del personale della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani), apportando le dovute semplificazioni e correzioni alle voci selezionate.

La bibliografia critica dannunziana dispone di diversi contributi su Gian Lorenzo Bernini e su Giovan Battista Marino. Per tale motivo l'esposizione evita di indugiarsi oltremodo, al fine di restituire semmai il complesso delle frequentazioni del Vate con artisti e scrittori sei-settecenteschi. Nondimeno il presente studio conta di gettare nuova luce sulle presenze (pseudo)berniniane nel Vittoriale, nonché di ridimensionare l'influenza diretta dei marinisti sulla poesia dell'Imaginifico.

La definizione problematica di età barocca, unitamente al carattere interdisciplinare della ricerca, ha reso necessario stabilire dei criteri cronologici in fase di raccolta ed elaborazione delle informazioni. Sul versante storico-artistico, d'accordo con l'accezione ampia incoraggiata dal progetto *Quale Barocco?*, quale restituita dalla critica durante il Novecento, si è scelto di includere nella trattazione opere e artisti dei secoli XVII e XVIII. Lo stesso è avvenuto per la musica, settore in cui la nozione di civiltà barocca si estende generalmente fino alla prima metà del Settecento. Diversamente, nel caso della letteratura e della storia del libro le ricognizioni si arrestano al Seicento, in ottemperanza alla convenzione di considerare il Settecento l'inizio di nuovi movimenti, generi e forme in ambito poetico, narrativo, editoriale. Soltanto nel terzo capitolo del saggio, dedicato al dibattito critico-storiografico su Barocco e decadentismo tra Otto e Novecento, l'argomentazione si concentra, a prescindere dalle discipline coinvolte, esclusivamente sul XVII secolo, assecondando la coincidenza allora corrente tra età barocca e Seicento.

Quello delle cronologie è uno dei tanti problemi derivanti da uno studio di carattere interdisciplinare, ulteriormente amplificati dall'eterogeneità degli scritti e delle collezioni dannunziane. L'auspicio è che nonostante le complessità, i limiti e gli arbitri propri di qualunque ricerca, emergano l'importanza di Gabriele d'Annunzio nella fortuna critica e collezionistica del Barocco nel Novecento, il suo ruolo (seppur in parte indiretto) nell'esplosione di una polemica senza la quale sarebbe difficile immaginare la lunga serie di iniziative storico-filologiche ed espositive ancora oggi considerate dei capisaldi. Soprattutto che il punto d'osservazione privilegiato del Vittoriale degli Italiani confermi l'intuizione alla base del progetto *Quale Barocco?*, secondo cui la storia del collezionismo è in grado di fornire strumenti metodologici per rispondere a quesiti di natura squisitamente teorica, quali la definizione di cos'è il Barocco e, nel caso specifico, la funzione svolta dal decadentismo nella sua riscoperta.

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'apporto degli enti e delle persone che, a vario titolo, hanno contribuito allo svolgimento della mia ricerca. Ringrazio la Fondazione 1563 per aver ritenuto il progetto meritevole di finanziamento; Maria Beatrice Failla per la supervisione e per l'ideazione di *Quale Barocco?*, offrendomi l'opportunità di occuparmi di letteratura insieme alla storia dell'arte e del collezionismo; Michela di Macco per i suggerimenti in sede di discussione; Elisabetta Ballaira e Francesca Bocasso per l'attenzione, la professionalità, l'entusiasmo; la Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, con particolare riferimento a Giordano Bruno Guerri, Franca Peluchetti, Alessandro Tonacci, Roberta Valbusa, per avermi aperto le porte delle collezioni e degli archivi dannunziani, facendomi sentire a casa in uno dei luoghi più straordinari al mondo; l'Associazione Giovanni Secco Suardo per la consultazione dell'Archivio Mauro Pelliccioli a Lurano; Antonio Scurati per essere stato il mio primo sostenitore; Renato Boccali, Paolo Giovannetti, Bruno Pischetta per gli spunti in fase progettuale; Pietro Gibellini per una fortuita quanto fruttuosa chiacchierata; Lisa Cervigni per le informazioni su Sante Cattaneo e per la visita al Museo di Salò; Beatriz Calvo Bartolomé, Serena Quagliaroli, Ilaria Serati, Massimiliano Simone, i migliori colleghi che potessi desiderare, per i confronti, per *Barocca-mente*, per le risate; mio fratello Marco (Bellacapa) per la consulenza in ambito musicale; infine ringrazio il mio bassotto, insostituibile compagnia nei soggiorni sul Garda.

Milano, Natale 2023

1. Il Vate scrittore (del) Barocco

La scrittura di Gabriele d'Annunzio è stata più volte paragonata a un museo¹. In sintonia con la temperie estetizzante dell'Europa otto-novecentesca, i suoi versi e le sue prose abbondano di riferimenti alla pittura, alla scultura, all'architettura, alle arti applicate di ogni tempo. Talvolta, come in molti componimenti del *Poema paradisiaco* (1893), tocca al lettore riconoscere le fonti implicite («*Climene* [non trascrive] un tipico Watteau?»)². Più spesso, però, è il poeta in persona a rendere noti con rimandi puntuali i suoi referenti visivi. Le citazioni di nomi di opere e di artisti sono, anzi, pervasive a tal punto nelle pagine del Vate da permettere di raccontare la storia delle arti figurative, dall'antichità al Novecento, attraverso i suoi volumi³.

Questa propensione si spiega con la natura eminentemente intellettualistica dell'ispirazione dannunziana, essendo la sua un'arte nata in gran parte da altra arte. Avviene, pertanto, che le descrizioni fisionomiche rimandino spesso a ritratti celebri («La duchessa Sforza-Cesarini, in velluto nero, con collier di perle, aveva ieri il gran carattere d'un ritratto di Velasquez»)⁴, così come molti stati d'animo dell'io lirico o dei personaggi romanzeschi chiamino in causa opere specifiche⁵. Quello di d'Annunzio, in sintesi, è un utilizzo strumentale della storia dell'arte: sono gli autori e i capolavori al servizio della sua scrittura, non viceversa. Motivo per cui il poeta «non ci aiuta, se non episodicamente, a capire davvero, con obiettivo fondamento critico e interpretativo (tanto meno storiografico!) un dipinto, una statua, una struttura architettonica»⁶.

La scrittura museografica si fonda, quindi, su una concezione di storia dell'arte quale repertorio da cui attingere per impreziosire le descrizioni di fattezze, stati d'animo, ricordi, situazioni narrative. Se è vero che tale modalità compositiva non assume, di per sé, particolare rilievo dal punto di vista critico, diventa però uno strumento prezioso per lo storico dell'arte, della letteratura e del gusto intenzionato a ricostruire la fortuna di una determinata tradizione figurativa. Così l'opera dannunziana può essere eletta a fonte per misurare la ricezione di artisti, epoche, stili, movimenti. Nel caso del Barocco, le testimonianze sono consistenti, durature e precoci.

Il poeta esibisce dimestichezza con la pittura seicentesca fin dall'esordio adolescenziale con la raccolta *Primo vere*, pubblicata nel 1879 (l'edizione definitiva è dell'anno seguente). Nella terzina conclusiva

¹ ANDREOLI 1990, p. 150; PRAZ 1950.

² ANDREOLI 1990, p. 149.

³ TAMASSIA MAZZAROTTO 1949.

⁴ SG, vol. 1, p. 248.

⁵ *Dizionario* 1974, pp. 33-45; TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, pp. 14-15.

⁶ GIBELLINI 1986, p. 12.

del sonetto *Letterina alla mamma*, già emerge la propensione a paragonare l'aspetto di una persona, più spesso di una donna, a un capolavoro: «e... veggo in mezzo a tutto quel fulgore / la tua soave immagine raggianti / siccome una Madonna de 'l Murillo»⁷. L'effetto complessivo, forse stucchevole per un lettore d'oggi, va ricondotto alla giovane età di Gabriele, allora sedicenne. Allo stesso modo, la scelta di una Madonna di Murillo quale termine di paragone attesta la persistenza dello spagnolo nell'immaginario collettivo, proprio in via di quel sentimentalismo che, anziché scoraggiarne l'apprezzamento, costituisce un'innovazione rispetto a un'arte sacra votata perlopiù al solenne⁸.

La citazione permette di ipotizzare, altresì, la familiarità dell'adolescente con le riproduzioni artistiche, nello specifico con le stampe devozionali, responsabili della diffusione dell'iconografia murillana presso ampi strati di popolazione. Oltre a ciò, ben presto emerge dalla biografia e dall'opera dannunziana anche il rapporto diretto con le opere d'arte.

Stando a quanto riferito dall'io lirico in uno dei componimenti dedicati a Prato della serie *Le città del silenzio*, poi confluita nella raccolta *Elettra* (1903), l'allora convittore del Collegio Cicognini ebbe «ogni sera» come «amico» la *Fontana del Bacchino* (1658-1665) del fiorentino Ferdinando Tacca (fig. 1)⁹. Collocata nella piazzetta antistante il Palazzo Pretorio, la fonte in bronzo è stata sostituita da un calco eseguito nel 1896. Nello stesso anno, l'originale viene spostato in una sala del secondo piano del Palazzo Comunale, evento a cui fanno riferimento i versi «Or fatto è prigioniere nel museo / squallido, in mano degli scribi inetti»¹⁰. Frequentatore assiduo di gallerie, d'Annunzio sembra condannare, nondimeno, il processo di sottrazione dal contesto generato dall'ingresso nelle sedi espositive, assecondando quel *topos* romantico del museo-cimitero destinato ad ampia fortuna persino tra gli addetti ai lavori¹¹. Un ricordo della scultura di Tacca, forse anticipata nel «Bacco fanciullo» de *La bella fonte* (1885), tornerà ne *Il compagno dagli occhi senza cigli* (1928)¹².

Lo sguardo dell'aspirante Vate immagazzina suggestioni, oltreché dalla pittura e dalla scultura, anche dalle arti applicate. Gli interni abruzzesi, in particolare, torneranno con i loro mobili rococò e le ceramiche di Castelli ad arricchire le descrizioni delle *Novelle della Pescara* (1902) o ancora le rimembranze senili delle *Prose di ricerca*. Per esempio ne *La vergine Orsola*, riscrittura de *Le vergini* (1884), il narratore annota: «In un angolo, un piccolo altare candido portava un vecchio crocifisso di madreperla, tra due boccali turchini di Castelli pieni d'erbe aromatiche», «i piatti di Castelli stavano in ordine su la mensola

⁷ VAG, vol. 1, p. 58.

⁸ COGNAT 1963, p. 20.

⁹ *Plasmato* 2019, pp. 164-167, 617-618.

¹⁰ VAG, vol. 2, p. 375.

¹¹ FERRETTI 1987, pp. 19-20.

¹² ANDREOLI-LORENZINI 1982, p. 1091; PRic, tomo 1, p. 1466.

con le loro gioconde pitture di fiori, di uccelli e di teste ridenti»¹³. Tra i secoli XVII e XVIII, il piccolo borgo alle pendici del Gran Sasso fu uno dei centri di eccellenza nella produzione di maioliche istoriate¹⁴, nel cui ambito si distinse la manifattura Grue, più volte menzionata nell'opera dannunziana. Nel *Libro segreto* (1935) il ricordo si sofferma su Ortona, città natale della madre Luisa de Benedictis, e sui parenti ivi residenti. Questi «possedevano i più bei piatti di Francescantonio Grue», in una casa «con infisse qua e là nelle pareti le maioliche di Castelli, i piatti preziosissimi dei Grue, dei Fuina, dei Cappelletti»¹⁵. Cresciuto in un ambiente votato all'ammirazione dell'oggetto prezioso, d'Annunzio è naturalmente portato a sviluppare una restituzione mimetica della cultura d'arredo. Giova segnalare che la biblioteca personale del Vittoriale conserva alcuni volumi sui Grue e la produzione castellana¹⁶.

Tra pittura, scultura e arti applicate, apprezzate sia in riproduzione sia in contesti pubblici, museali o negli interni privati, ci sono tutte le premesse affinché la curiosità mostrata dal giovane d'Annunzio per la cultura del Sei-Settecento conduca a esiti straordinari, una volta giunto nella capitale d'Italia e del Barocco.

1.1. La stagione di Mario de' Fiori. Roma 1881-1891

Tra la Breccia di Porta Pia e lo scoppio della Grande guerra, Roma è una capitale relativamente piccola, in pieno sviluppo, passando da 180.000 a 500.000 abitanti¹⁷. Il rinnovamento delle infrastrutture, la creazione di uffici pubblici, la speculazione edilizia, seppur invasivi dal punto di vista urbanistico (si pensi alla demolizione di Villa Ludovisi, più volte biasimata dal nostro)¹⁸, non privano la città di una sua specificità barocca, conservata fin dai tempi della «dittatura artistica» di Gian Lorenzo Bernini¹⁹. Negli ultimi due decenni del XIX secolo, la città è pervasa da un clima edonistico: la mancanza di una

¹³ TN, pp. 80, 96.

¹⁴ MILLER 2006, p. 33.

¹⁵ PRic, tomo 1, pp. 1676-1677.

¹⁶ D. Bonghi, *Intorno alle majoliche di Castelli*, Napoli, Tip. Nobile, 1856 (Pianterreno, II, 62); G. Cherubini, *De' Grue e della pittura ceramica in Castelli*, Roma, Tip. Elzeviriana, 1873, omaggio dell'autore (Pianterreno, I, 109); A. Nicodemi, *Francescantonio Grue nella rivolta di Castelli al marchese della Valle siciliana*, Castellammare Adriatico, De Arcangelis, 1926, intonso con dedica dell'autore (Giglio, CXXV, 17/A).

¹⁷ GORI SASSOLI 1999, p. 73.

¹⁸ L'invettiva più feroce contro la speculazione edilizia è il *Preambolo* apparso su *La Tribuna* il 7 giugno 1893 (SG, vol. 2, pp. 195-200), poi ripreso nel romanzo *Le Vergini delle rocce* (1895) (PRom, vol. 2, pp. 42-43). Accenni alla sorte di Villa Ludovisi sono anche in *Giovanni Episcopo* (1892) («E seguitammo a camminare verso la casa, nel gran sole, su per i terreni devastati della villa Ludovisi, fra i tronchi abbattuti, fra i mucchi di mattoni, fra le pozze di calce, che mi abbarbagliavano e mi attiravano», PRom, vol. 1, p. 1091) e nel testo teatrale incompiuto *La nemica* (1892) («Non so bene quanti piatti abbia ricevuto in viso Marco, a tavola, per la memoria dei cipressi di Villa Ludovisi, mentre durava la devastazione obbrobriosa», TSM, tomo 2, p. 1496).

¹⁹ GORI SASSOLI 1999; GUADALUPI 1999, p. 46.

classe operaia fa sì che i conflitti sociali insorti nel resto d'Italia giungano in forma attenuata²⁰. Deputati, giornalisti, impiegati ministeriali, aristocratici, dame, sartine e modiste sono i tipi sociali della Terza Roma, il cui calendario è scandito dai fastosi ricevimenti di Umberto e Margherita, nell'illusione di una nuova Versailles. In questa atmosfera di dolce vita *ante litteram*, nel 1881 il diciottenne d'Annunzio, allora uno dei tanti provinciali in cerca di gloria, muove i primi passi nei circoli mondani e intellettuali.

Gabriele è ambizioso. Trasferitosi per conseguire la laurea in Lettere, capisce presto che la frequentazione di caffè e salotti porterà a risultati ben più proficui in termini di visibilità, inseguendo una concezione squisitamente moderna di uomo di cultura. Diventare uno scrittore affermato, a fine Ottocento, significa collaborare con la stampa periodica, accettarne le logiche, dialogare con il pubblico borghese, magari assecondandolo nei bisogni di evasione. Tra le prime redazioni ad accogliere d'Annunzio vi è il quindicinale *Cronaca bizantina* (1881-1886) di Angelo Sommaruga²¹. Organo *de facto* del decadentismo italiano, la rivista popolarizza l'accostamento Roma-Bisanzio proposto da Giosuè Carducci nell'ode *Per Vincenzo Caldesi* (1871): «Impronta Italia domandava Roma: / Bisanzio essi le han dato»²². Non priva di una certa ironia (Carducci stesso è tra i collaboratori della *Bizantina*), questa consapevolezza di vivere in tempi di declino estetico e morale rende gli intellettuali particolarmente ricettivi nei confronti di esperienze estetiche tendenti al languido, al sensuale, al decorativo, come nel caso dei preraffaelliti²³, e costituisce un terreno fertile per la riscoperta di zone d'ombra della tradizione artistica, alternative al classicismo rinascimentale, in un gioco di rimandi tra decadenze antiche e contemporanee²⁴.

Tra le pagine di *Cronaca bizantina*, di cui sarà direttore per un breve periodo, d'Annunzio adotta lo pseudonimo di Mario de' Fiori, utilizzato ancora in altre sedi editoriali nel corso degli anni Ottanta, seppur occasionalmente rispetto ad Ariel, Duca Minimo, Lila Biscuit. Non si tratta di un nome di fantasia, essendo quello di Mario de' Fiori il soprannome, a sua volta, del pittore Mario Nuzzi (1603-1673) specializzato in nature morte²⁵, accademico dei Virtuosi e di San Luca. Gli si attribuiscono con certezza poche opere, tra cui la decorazione degli specchi della galleria di Palazzo Colonna in collaborazione con Carlo Maratta (fig. 2), ricordata dal Duca Minimo in un articolo apparso su *La Tribuna* il 20 luglio 1887: «Gli specchi veneziani, che Mario de' Fiori e Carlo Maratta e il Ciro Ferri rallegrarono di ghirlande e di frutti e di putti, riflettono nel cristallo appannato dal tempo una luce vaga e misteriosa, quasi di perla»²⁶. Anche il narratore de *Il Piacere* (1889) elenca, tra i luoghi in cui Andrea ed Elena hanno lasciato

²⁰ GUADALUPI 1999, pp. 60-62.

²¹ *Cronaca* 1975; SQUARCIAPINO 1950.

²² I versi apparivano come epigrafe nella testata della rivista.

²³ *I pittori* 1989.

²⁴ PRAZ 1930, pp. 349-354; RONCHEY 2002.

²⁵ DAMIAN 2002, pp. 22-23; *Flora* 2010; PRIMAROSA 2012.

²⁶ SG, vol. 1, p. 877.

«una memoria d'amore», «la sala delli specchi ove l'immagine di lei passava tra i putti di Ciro Ferri e le ghirlande di Mario de' Fiori»²⁷.

L'immedesimazione di un giovane poeta con un naturamortista del Seicento avviene negli anni in cui il culto dei fiori²⁸, eredità del romanticismo, diventa a tal punto parte dell'immaginario collettivo da generare, di lì a qualche anno, il Liberty, noto appunto come stile floreale. Atteggiandosi a novello Mario Nuzzi, l'apprendista Imaginifico diventa cantore e cronista in versi e in prosa della Terza Roma. Gli articoli giornalistici e le opere composte nel periodo capitolino (1881-1891) sono infatti accomunati dalla presenza ossessiva della città e dei suoi tesori. D'Annunzio confessa indirettamente quale età dell'Urbe prediliga tra le righe del primo romanzo, in una sequenza che, atta a tracciare il ritratto interiore del protagonista Andrea Sperelli, assume nondimeno la portata di una dichiarazione di poetica: «Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese»²⁹.

La Roma dannunziana, dunque, è essenzialmente barocca³⁰. Nella scultura di Bernini, nell'architettura di Borromini, nella pittura di Nuzzi, anziché nel Colosseo o nei reperti archeologici, va ricercata la consonanza con le atmosfere delineate nei versi poi confluiti in *Intermezzo di rime* (1883), *Isotta Guttadauro* (1886), *Elegie romane* (1892), nonché nelle edizioni riviste e accresciute *L'Isottò – La Chimera* (1890) e *Intermezzo* (1894). In tutte queste raccolte, pur nella varietà di soluzioni metriche, linguistiche e tematiche adottate, emerge la volontà di sperimentare una poesia che, al contrario di quanto proposto dagli autori del Risorgimento³¹, rifugga da motivi etico-civili, prediligendo semmai un'affabulazione in cui siano protagonisti gli stati d'animo, le corrispondenze uomo-ambiente, i turbamenti interiori, una poesia che faccia appello ai sensi più che alla morale o all'intelletto, una poesia mo-

²⁷ PRom, vol. 1, p. 89. Sugli specchi dipinti cfr. BAZIN-HENRY 2021.

²⁸ D'Annunzio riuni i primi tre romanzi (*Il Piacere*, *L'Innocente*, *Trionfo della morte*) sotto il titolo complessivo di *Romanzi della rosa*. Le altre due trilogie del *Giglio* (*Le Vergini delle rocce*) e del *Melograno* (*Il Fuoco*) rimasero allo stato progettuale. A ciascun fiore/frutto sono attribuiti significati archetipici (cfr. *Il libro* 2011, pp. 156-157, 162-165, 176-177). Sull'abuso dei fasci di rose si veda il seguente campionario tratto da PRAZ-GERRA 1966: «*Give me a rose*. Andrea andò a ciascun vaso; e tolse tutte le rose, stringendole in un gran fascio ch'egli a stento reggeva tra le mani»; «Ella entrò portando nella sopravveste e tra le braccia un gran fascio di rose rosse, bianche, gialle, vermiglie, brune...»; le rose gettate nella neve: «Piansi per voi, d'amore; e piansi per le rose, di pietà. Povere rose!... Se avessero calpestato le rose, mi avrebbero calpestato il cuore...»; «Andando al cimitero inglese, Maria teneva sulle ginocchia un fascio di rose» (*Il Piacere*); «Ah, quella notte delle rose! Nei vasi languivano larghi mazzi di rose bianche... Ella s'era assopita sul divano. Egli l'aveva contemplata a lungo. Poi, per una improvvisa fantasia, l'aveva coperta di rose» (*Trionfo della morte*); il suicidio di Vana nel *Forse che s'è*: «Ella posò la lama presso il fascio delle rose, per consacrarla... Risollevo il busto per porre su i nudi piedi congiunti le rose, come ad osservare il rito del connubio funebre»; «Avevo comprato col mio gruzzolo, nella Piazza delle Erbe... un gran fascio di rose. Le rose furono il mio solo ornamento» (*Il Fuoco*); «Di buon mattino le rose innumerevoli invadono la casa. S'ella fosse qui, se non si fosse svegliata ancora, la seppellirei sotto il mucchio umido. Ella sfuggirebbe al peso, uscirebbe nuda di tra la massa fresca; e io la prenderei allora sul mucchio divenuto letto...» (*Solus ad solam*).

²⁹ PRom, vol. 1, p. 38.

³⁰ ANDREOLI 1990, pp. 44-77; TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, pp. 257-279.

³¹ PETRONIO 1959.

derna, aperta alle suggestioni d'oltralpe, con punte di maledettismo, nella sua variante italiana di esibizionismo peccaminoso assoggettato alla borghesia³².

Così il Barocco sembra soddisfare meglio di qualunque altra tradizione artistica l'esigenza di d'Annunzio di un'ambientazione sensuale, magari un po' frivola, per le sue composizioni. La critica, del resto, ha più volte sottolineato l'importanza assunta dal giornalismo mondano per l'apprendistato del nostro: dalle collaborazioni con la *Bizantina*, *Fanfulla* e *Capitan Fracassa*, soprattutto dall'impegno fisso come redattore per *La Tribuna*, Gabriele ha sviluppato quelle capacità di osservazione e restituzione di *toilette*, interni, opere d'arte poi confluite nel *Piacere*³³. I suoi capolavori discendono dalle descrizioni delle *mise* sfoggiate dalle dame in Piazza di Spagna («la più bella del mondo, una piazza in cui pare sia raccolto tutto il fascino della mollezza quirite, una piazza fatta per l'ozio, per la voluttà dell'ozio e per i convegni d'amore»)³⁴.

«Volete voi passare le vostre mattine in delizia?» chiede il Duca Minimo ai suoi lettori, per poi invitarli a godere delle grandi collezioni del Seicento: «Dedicatevi a visitare le gallerie d'arte antica. Accompagnate una signora alla galleria Colonna, alla galleria Doria, alla Borghese, alla Barberini, se non volete giungere fino al Vaticano»³⁵. I musei della Capitale, lontani da occhi indiscreti, sono ideali per gli appuntamenti galanti. D'Annunzio consiglia di visitarli specialmente in estate, quando hanno il vantaggio di offrire refrigerio dall'afa. La desacralizzazione del luogo di cultura è servita: nella Roma di Sperelli anche le gallerie sono strumento di piacere. Nessuna concessione alla funzione educativa, mentre gli sfoggi di erudizione appaiono poco graditi («il custode petulante volle insegnarvi ad ogni costo che il ritratto di papa Innocenzo X Pamphyli, opera del divino Velazquez, è il miglior ritratto dipinto del secolo XVII»)³⁶. L'esempio più eclatante è costituito dall'articolo dedicato a San Luigi dei Francesi, un pezzo brillante sulle schermaglie amorose degli avventori della chiesa, senza alcun riferimento ai capolavori ivi conservati³⁷.

È stato osservato come, della pittura del Seicento, d'Annunzio «pare ignori i nomi più grandi e solo li abbia presenti di sfuggita più a definizione di luoghi che comunque a significazione d'arte»³⁸. Pur nella consapevolezza dei limiti del poeta in campo storico-artistico, si può tuttavia esprimere un giudizio positivo circa questa propensione a considerare i dipinti seicenteschi in relazione ai rispettivi contesti, quasi come se egli avesse intuito in anticipo uno degli aspetti più rilevanti per la comprensione del Ba-

³² GIOVANNETTI 1994, pp. 38-47.

³³ SORGE 2015, pp. 71-82.

³⁴ SG, vol. 1, p. 215.

³⁵ SG, vol. 1, p. 877.

³⁶ SG, vol. 1, p. 881.

³⁷ SG, vol. 1, pp. 512-517.

³⁸ TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, p. 483.

rocco, ovvero quell'unità delle arti (pittura-scultura-architettura) approfondita soltanto in tempi relativamente recenti³⁹. È il caso, per esempio, dei Carracci, citati nell'opera dannunziana quasi sempre insieme alla Galleria Farnese (fig. 3). Considerati il primo e forse massimo capolavoro della decorazione barocca⁴⁰, come poteva il Duca Minimo astrarre gli affreschi dal loro ambiente, specie se in quello stesso luogo si svolgevano i ritrovi più esclusivi? Così, in occasione di un «ricevimento diplomatico di S. E. l'ambasciatore della Repubblica francese» nel gennaio 1887, «la galleria di Bacco e d'Arianna faceva pensare a uno di quei meravigliosi festini papali del cinquecento», mentre «La signorina Phodiates, tutt'avvolta in un velo niveo constellato di diamanti, gareggiava in bellezza e in freschezza con l'Aurora dipinta da Agostino Caracci»⁴¹.

Lo stesso avviene nel *Piacere*, dove «de semiddie quiriti lottavan di formosità con le Ariadne, con le Galatee, con le Aurore, con le Diane delli affreschi»⁴². Qui Elena appare col suo strascico di broccato bianco. È quindi calando i dipinti in un contesto architettonico, magari popolato di belle signore, che Andrea Sperelli può lasciarsi andare a fantasie degne di un principe («il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese») ⁴³.

Anche l'*Aurora* di Guercino è ricordata unicamente in relazione al Casino Ludovisi, nei versi in cui Donna Francesca, «bionda Napea di Rafael d'Urbino», è immortalata a passeggio «Per l'antico viale de l'Aurora»: «e te brama ed a te canta l'immensa / anima de la villa secolare»⁴⁴. Il sonetto era apparso nell'*editio picta* di *Isaotta Guttadàuro* con il titolo *Nympha Ludovisia*, completo di un'illustrazione di Onorato Carlandi in cui si scorgono le forme del Casino sullo sfondo (fig. 4)⁴⁵. Nella stessa raccolta, il nome di Guercino viene citato nel primo verso di *A. F. P. Michetti*, tra gli artisti che hanno contribuito a «rinovellare» l'anima dell'amico pittore. Ma qui probabilmente d'Annunzio confonde il Barbieri con Domenichino, giacché fa riferimento a «le ninfe de 'l Guercino / seminude accorrenti ne la caccia / ove Diana da le nivee braccia / tende a la strage il grande arco divino»⁴⁶, come a restituire in forma di efrasi *La caccia di Diana* della Galleria Borghese.

Le allusioni a Guido Reni, invece, sono quasi sempre di natura privata, nel senso che lo scrittore si diletta a elencare presunti autografi nelle collezioni dei suoi personaggi. Nel testo breve *Il pipistrello im-*

³⁹ Per una sintesi cfr. PRIMAROSA 2017.

⁴⁰ ZIRPOLO 2010, pp. 224-226.

⁴¹ SG, vol. 1, pp. 797-798.

⁴² PRom, vol. 1, p. 74.

⁴³ PRom, vol. 1, p. 38.

⁴⁴ VAG, vol. 1, p. 477.

⁴⁵ MARINI 1989.

⁴⁶ VAG, vol. 1, p. 581.

maginario, apparso su *La Tribuna* nel 1885, la camera del marchese presenta «A capo al letto un crocifisso dipinto da Guido Reni. Di contro al letto la *Diana* del Domenichino»⁴⁷ (stavolta l'attribuzione appare più pertinente). Ritroviamo la medesima tela nel *Piacere*, tra gli oggetti della stanza di Elena a Palazzo Barberini: «il crocifisso di Guido Reni faceva religiosa l'ombra dei cortinaggi»⁴⁸. Licenze poetiche, si dirà. Ma può darsi che d'Annunzio, invero poco propenso all'invenzione pura, possa essersi ispirato a copie o imitazioni ammirate in collezioni private della Capitale. Del resto, sin dalla metà dell'Ottocento, Reni era stato eletto a maestro d'arte sacra dai pittori romani contemporanei, avendo ispirato una vasta produzione destinata persino all'esportazione, un vero e proprio mercato al cui centro è possibile collocare la *Crocifissione* di San Lorenzo in Lucina (fig. 5)⁴⁹.

Una copia della pala d'altare, presunta antica, viene elencata tra i beni del defunto cardinale Domenico Bartolini, la cui vendita all'asta nel gennaio 1888 attira l'attenzione del Duca Minimo. Oltre alla gran quantità di oggetti d'arte applicata sei-settecenteschi, il cronista evidenzia la qualità delle pitture: «Dei molti quadri alcuni erano di scuole eccellenti; tra cui: due soggetti mitologici dell'Albani, un soggetto di caccia del Feet, una bella ed antica copia del famoso *Crocifisso* di Guido Reni, [...] un Sant'Agostino attribuito al Domenichino, un San Pio V attribuito anche al medesimo, una scena campestre del Berchem»⁵⁰. Così la storia del gusto e del collezionismo tardottocentesco scopre tra le sue fonti l'opera dannunziana, specie quella effimera del giornalismo mondano, in cui abbondano le descrizioni di aste e cataloghi, poi rifulse nel *Piacere*.

La conferma di questa propensione a restituire l'opera d'arte barocca insieme al suo ambiente, privato ma più spesso pubblico, giunge dalla scultura, ambito in cui le preferenze del poeta si rivolgono alle fontane, legate per costituzione a un contesto architettonico o urbanistico. La topografia della Roma dannunziana è abbastanza ripetitiva e il lettore trova citati, negli scritti prodotti in dieci anni di attività, i medesimi luoghi, talvolta secondo procedimenti di vero e proprio reimpiego, per mezzo dei quali una porzione testuale originariamente destinata alla pubblicazione periodica confluisce poi nei volumi di versi o nel *Piacere*. L'autore proietta i suoi gusti su Sperelli quando ci informa che «avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe»⁵¹. Gabriele doveva essere particolarmente legato a quest'ultima, avendola menzionata a più riprese, sempre attribuita, secondo una lunga tradizione, a Giacomo della Porta («de figure

⁴⁷ TSM, tomo 2, p. 1465.

⁴⁸ PRom, vol. 1, p. 85.

⁴⁹ CAPITELLI 2021.

⁵⁰ SG, vol. 1, pp. 1040-1041.

⁵¹ PRom, vol. 1, p. 38.

di Giacomo della Porta scintillavano sotto le acque, in semplici attitudini di grazia»⁵². La fontana situata in Piazza Mattei (fig. 6) è oggi riconosciuta come opera di Taddeo Landini, sebbene le tartarughe da cui prende il nome siano state aggiunte in seguito da Bernini⁵³.

Come riconosciuto dagli storici dell'arte, molte pagine dannunziane anticipano la rivalutazione di Gian Lorenzo, specialmente *Il Piacere*⁵⁴, il cui protagonista vorrebbe dedicare allo scultore «un grande studio di decadenza, aggruppando intorno a quest'uomo straordinario che fu il favorito di sei papi non soltanto tutta l'arte ma anche tutta la vita del suo secolo»⁵⁵. I luoghi berniniani prediletti sono Piazza di Spagna con la sua Barcaccia «carica di diamanti»⁵⁶, e soprattutto Piazza Barberini (fig. 7). La Fontana del Tritone, in particolare, ispira diverse liriche e brani di romanzo, senza timore, per il poeta dell'*Intermezzo melico*, di utilizzare la rima facile Barberini-Bernini: «Su la piazza Barberini / s'apre il ciel, zaffiro schietto. / Il Tritone de 'l Bernini / leva il candido suo getto»⁵⁷. In una sequenza del *Piacere*, il narratore giunge persino a enfatizzare l'aspirazione al dinamismo e al metamorfismo oggi comunemente riconosciuti alla scultura barocca: «La fontana del Bernini brillava singolarmente al sole, come se i delfini, la conchiglia e il Tritone fosser divenuti d'una materia più diafana, non pietra e non ancor cristallo, per una metamorfosi interrotta»⁵⁸.

Si tratta di un brano tanto più significativo in quanto composto da un autore poco incline a fornire un'interpretazione degli oggetti artistici. Si pensi appunto al Palazzo Barberini, residenza della bella Elena, o ancora, caso più eclatante, alla «*home*», «*domus aurea*» e «*buen retiro*»⁵⁹ di Sperelli, Palazzetto Zuccari. Nessun accenno ai mascheroni grotteschi dell'edificio (fig. 8), scelto evidentemente in quanto prototipo di casa d'artista con una lunga tradizione di inquilini d'eccezione (vi soggiornarono Joshua Reynolds, Johann Joachim Winckelmann, Jacques-Louis David)⁶⁰.

I luoghi della Roma dei Papi campeggiano nella raccolta di liriche programmaticamente elette a celebrazione della Capitale, quelle *Elegie romane* il cui titolo deriva dalle *Römische Elegien* (1790) di Johann Wolfgang von Goethe. Ma laddove l'ispirazione del tedesco si concentrava sulle vestigia del mondo classico, basta scorrere l'indice del volume dannunziano per registrare la mutazione del gusto occorsa

⁵² La sequenza compare più volte nell'opera dannunziana: dapprima come *Frammento* su *Fanfulla della domenica* il 22 marzo 1885, poi in *Commemorazione funebre* su *La Tribuna* il 9 novembre 1887 (IN, pp. 682, 978-979). Viene rielaborata nella novella *Il commiato*, raccolta in *San Pantaleone* (1886), e infine confluisce nel primo capitolo del *Piacere*.

⁵³ *Enciclopedia* 1999, pp. 535-536.

⁵⁴ COTTINI 2017; MONTANARI 2012, pp. 4-5; MOURE CECCHINI 2021, pp. 19-26; SIMONATO 2018, pp. 197-207.

⁵⁵ PRom, vol. 1, p. 156.

⁵⁶ PRom, vol. 1, p. 291.

⁵⁷ VAG, vol. 1, p. 524.

⁵⁸ PRom, vol. 1, p. 265.

⁵⁹ PRom, vol. 1, pp. 38, 50, 294.

⁶⁰ *Enciclopedia* 1999, pp. 997, 1000.

in un secolo: i componimenti recano titoli quali *Villa d'Este*, *Villa Medici*, *Villa Chigi*, *In San Pietro*. È tuttavia interessante cogliere uno scarto tra forma e contenuto, in particolare tra il tentativo di ricreare il metro antico del distico elegiaco e l'ambientazione barocca di molti dei componimenti, quasi ad anticipare quella contraddizione Rinascenza-decadenza che ritroveremo nei lavori della stagione successiva. Lo stesso vale per la veste grafica delle *Elegie*, le cui edizioni nel corso del Novecento vengono pubblicate con copertina, frontespizio e fregi di Adolfo De Carolis⁶¹, nel frattempo passato dall'infatuazione preraffaellita a uno stile debitore del monumentalismo michelangiolesco.

L'amore per Barbara Leoni, dall'esaltazione alla disillusione, costituisce l'argomento principale della raccolta⁶², organizzata in quattro libri, di cui l'ultimo ambientato a Napoli, dove il poeta si era recato in fuga dai creditori. Qui dominano i temi dell'esilio e del rimpianto. In linea con gli scritti precedenti, la topografia barocca svolge il più delle volte il ruolo di scenografia languida per le situazioni evocate («la grande casa dei Barberini // parvemi quel palagio ch' eletto avrei agli amori / nostri; e il desio mi finse quivi superbi amori»)⁶³. Ma nel secondo componimento dedicato alla Basilica di San Pietro, l'io lirico propone finalmente una descrizione degli interni attenta a una loro restituzione autonoma («Sorgono scintillando per l'ombra le quattro colonne / che nel pagano bronzo torse il Bernini a spire»)⁶⁴. Inoltre *La sera mistica*, ambientata presso «la deserta casa del Lorenese» sul Tevere, nasce dall'intento di commemorare «Claudio, pittor sereno», ricordando «de fuggenti / nubi»⁶⁵ tipiche dei suoi paesaggi. I «cieli soavi» di «Claudio di Lorena»⁶⁶ erano già stati menzionati nell'*Intermezzo melico* di *Isaotta Guttadauro*.

C'è quindi spazio anche per i francesi nella Roma di Mario de' Fiori, sebbene in questo caso i riferimenti siano più settecenteschi che seicenteschi. In generale, col passaggio dal XVII al XVIII secolo, le preferenze dannunziane abbandonano progressivamente la storia dell'arte italiana per volgersi al canone d'oltralpe, specie alla produzione borghese vulgata dai fratelli Goncourt, i quali pure erano rimasti colpiti dal Barocco romano in occasione dei viaggi in Italia⁶⁷. Le monografie pubblicate da Jules ed Edmond tra il 1859 e il 1870, poi riedite ne *L'art du dix-huitième siècle*, eleggono a maestri indiscussi figure quali Antoine Watteau, François Boucher e Jean-Baptiste-Siméon Chardin, esponenti della linea più distante dalla tradizione italiana⁶⁸.

⁶¹ *I pittori* 1989, pp. 42-45.

⁶² SANJUST 2005, pp. XVIII-XXVIII.

⁶³ VAG, vol. 1, pp. 343-344.

⁶⁴ VAG, vol. 1, p. 377.

⁶⁵ VAG, vol. 1, pp. 374-375.

⁶⁶ VAG, vol. 1, pp. 528-529.

⁶⁷ *Enciclopedia* 1999, pp. 481-482.

⁶⁸ GAUNA 2020, p. 50.

La parzialità dei Goncourt, del resto, si può forse spiegare con la natura stessa del Settecento galante francese, le cui fonti erano in buona parte letterarie. A guidarne l'ispirazione sono appunto la cultura del romanzo e la volontà di rivolgersi al mercato delle illustrazioni, assecondando così la rappresentazione della vita contemporanea promossa dalla marchesa di Pompadour, patrona delle arti e delle lettere⁶⁹. Nel gennaio 1888, è proprio l'annuncio di una nuova edizione del volume *Madame de Pompadour* dei Goncourt a concedere al Duca Minimo l'occasione per soffermarsi sulla favorita di Luigi XV, protagonista di «una civiltà squisita e raffinata» ancora in grado, a distanza di oltre un secolo, di ispirare artisti, decoratori, modiste⁷⁰. Lo stesso accade per Maria Antonietta, le cui *toilette*, spiega Lila Biscuit, «formano una serie di parecchi volumi curiosissimi ove i sarti parigini talvolta amano cercare qualche forma che si presti ad esser rinnovata ed introdotta nel costume moderno»⁷¹.

Grazie al d'Annunzio giornalista, si riscopre l'ambizione della Roma umbertina di ricreare le atmosfere di Versailles, per mezzo della moda e delle arti applicate. Le forme del mobilio e degli abiti ricorderanno quelle degli stili Luigi, mentre le dame tenderanno a imitare i tipi immortalati dal pennello di Watteau. In un articolo autoironico sugli stereotipi della cronaca mondana, datato 27 gennaio 1886, il sedicente Marchese di Caulonia scherza su come «La principessa Pallavicini somiglierà sempre a una dama del settecento, e più precisamente a una *grande dame parée* di Moreau il giovine o di Gravelot o dei *Saint-Aubin*, a piacere. Avrà i capelli *poudrés*, una *toilette sontuosa*, un *fresco* sorriso sulla bocca», mentre «La signora Serafini sarà un *tipo Watteaus*»⁷². Ma il luogo comune si fonda pur sempre su dati di fatto, giacché è lo stesso galateo a prescrivere *mise* ispirate alla corte di Francia, per esempio in occasione dei balli. «Il minuetto vuole il costume Luigi XV, ricamato e inghirlandato di rose; la gavotta vuole un abito Luigi XVI, ornato di falbalà, di nastri e di fiori. La pavana, più maestosa, vuole il costume Luigi XIV, trapunto con molta ricchezza d'oro e d'argento e di pietre rare» informa Puck (ennesimo pseudonimo!) nel Natale del 1886, prevedendo che «le signore si volgeranno tutte, a poco a poco» allo stile Luigi XV, «essenzialmente galante e raffinato»⁷³.

Pochi mesi prima, il 5 ottobre, anche il Duca Minimo si era pronunciato sulla mania settecentista, sicuro che le signore «Ricercheranno i mobili di Beauvais, i mobili di quella *marqueterie* che porta il nome di Maria Antonietta, e qualche arazzo del Gobelins disegnato dal Boucher. Il settecento quest'anno sarà molto di moda»⁷⁴.

⁶⁹ FAROULT 2020.

⁷⁰ SG, vol. 1, pp. 1023-1026. La biblioteca del Vittoriale conserva un'edizione del 1887 de *La femme au dix-huitième siècle* (Labirinto, IX, 1/A).

⁷¹ SG, vol. 1, p. 774.

⁷² SG, vol. 1, p. 505.

⁷³ SG, vol. 1, pp. 756-757.

⁷⁴ TN, pp. 629-630.

Questo culto del XVIII secolo trova un corrispettivo letterario nel *Piacere*. La marchesa d'Ateleta, cugina di Andrea, unisce ai succitati luoghi comuni del giornalismo mondano una somiglianza straordinaria con la Pompadour: «I lineamenti gai del volto rammentavano certi profili femminini ne' disegni del Moreau giovine, nelle vignette del Gravelot. Ne' modi, ne' gusti, nelle fogge del vestire ella aveva qualche cosa di pompadouresco, non senza una lieve affettazione, poichè era legata da una singolar somiglianza alla favorita di Luigi XV»⁷⁵. La sua abitazione non può essere da meno. La sala da pranzo ostenta «squisite e rare cose» all'interno di una scenografia degna di una gran dama del Settecento: «I festoni intrecciati di camelie e di violette s'incurvavano tra i pampinosi candelabri del XVIII secolo animati dai fauni e dalle ninfe. E i fauni e le ninfe e le altre leggiadre forme di quella mitologia arcadica, e i Silvandri e le Filli e le Rosalinde animavan della lor tenerezza, su le tappezzerie delle pareti, un di que' chiari paesi citerèi ch'esciron dalla fantasia d'Antonio Watteau»⁷⁶.

Una caratterizzazione simile, per certi versi, è riservata al protagonista del romanzo. L'acquafortista Sperelli, è vero, ha tra i suoi modelli un gran numero di artisti, dal Quattrocento al Seicento, all'insegna di un eclettismo rasente l'accozzaglia⁷⁷, che se giustamente ha suscitato perplessità da parte della critica⁷⁸, allo stesso tempo non andrebbe preso alla lettera, dal momento che d'Annunzio in persona sembra aver infuso nel testo teatrale incompiuto *La nemica* (1892) una parodia del confusionario programma estetico delineato nel *Piacere*⁷⁹. Ma quanto all'indole, informa il narratore, Andrea appartiene a una stirpe definita «arcadica perché rese appunto il suo più alto splendore nell'amabile vita del XVIII secolo»⁸⁰. L'ultimo degli Sperelli, infatti, è erede di poeti e amatori galanti.

Così i personaggi del *Piacere*, specchio della società romana coeva, sembrano ignorare gli aspetti più inquietanti del Settecento, come suggerisce l'episodio dell'asta della collezione del cardinale Immenraet⁸¹, durante la quale il protagonista acquista un oggetto d'epoca. Si tratta di un orologio da tasca in

⁷⁵ PRom, vol. 1, p. 41.

⁷⁶ PRom, vol. 1, p. 52.

⁷⁷ «Andrea praticava la maniera rembrandtesca *a tratti liberi* e la *maniera nera* prediletta dagli acquafortisti inglesi della scuola del Green, del Dixon, dell'Earlom. Egli aveva formata la sua educazione su tutti li esemplari, aveva studiata partitamente la ricerca di ciascuno intagliatore, aveva imparato da Alberto Durerò e dal Parmigianino, da Marc'Antonio e dall'Holbein, da Annibale Caracci e dal Marc-Ardell, da Guido e dal Callotta, dal Toschi e da Gerardo Audran; ma l'intendimento suo, d'innanzi al rame, era questo: rischiarare con li effetti di luce del Rembrandt le eleganze di disegno de' quattrocentisti fiorentini appartenenti alla seconda generazione come Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo e Filippino Lippi» (PRom, vol. 1, pp. 94-95).

⁷⁸ FUGAZZA 1986, pp. 54-55.

⁷⁹ «Albani, Albani, il più forte di tutti: il prediletto di Arborio! – La sua formula famosa, ti ricordi?... (*Pronunziando imita l'accento e il gesto del pittore*) “Questo io farò. Io rischiererò con la luce di Rembrandt il disegno dei quattrocentisti fiorentini: intendi bene, intendi bene: di quelli appartenenti alla seconda generazione”. Questa era la formula. L'aveva meditata nei suoi sei mesi di soggiorno forzato in un manicomio. Perché tu sai...» (TSM, tomo 2, p. 1497).

⁸⁰ PRom, vol. 1, p. 34.

⁸¹ Il cognome del cardinale è forse suggerito dai fratelli Michael Angelo e Philips Augustijn Immenraet, pittori fiamminghi del Seicento? All'episodio di invenzione partecipa nondimeno un noto collezionista della Roma sabauda, il conte Grigorij

forma di teschio d'avorio gemmato, recante su un lato il motto «RUIT HORA», sull'altro «TIBI, HIPPOLYTA». «Quale artefice», si domanda l'esteta, «mai poteva avere avuta per una sua Ippolita quella superba e libera fantasia di morte, nel secolo in cui i maestri smaltisti ornavan di teneri idillii pastorali gli orioletti destinati a segnar pe' cicisbei l'ora de' ritrovi ne' parchi del Watteau?»⁸². In questo oggetto desueto, forse ispirato a un esemplare realmente appartenuto a d'Annunzio⁸³, è agevole cogliere il corrispettivo di una *vanitas*. «Quel gioiello mortuario, offerta d'un artefice misterioso alla sua donna, aveva dovuto segnar le ore dell'ebbrezza e col suo simbolo ammonire gli spiriti amanti»⁸⁴. Nell'economia del racconto, svolgerà dunque una funzione non soltanto diegetica ma anche simbolica.

1.2. Fu vera Rinascenza? Oggetti desueti nelle *Prose di romanzi*

L'addio forzato alla Capitale segna una svolta nella poetica dannunziana. Un insieme di esperienze biografiche e intellettuali, tra cui l'approfondimento del pensiero di Friedrich Nietzsche e una crociera in Grecia (1895), orientano Gabriele verso il progetto di Nuovo Rinascimento di cui intende farsi promotore, assecondando un'ambizione di respiro europeo in sintonia con gli orientamenti più recenti dell'*intelligenza* francese⁸⁵. All'ostentata e compiaciuta decadenza degli anni romani, seppur vissuta in maniera problematica⁸⁶, subentra una concezione di bellezza classica unita al recupero della funzione civile della poesia. Così d'Annunzio diventa cantore della marina militare, del nazionalismo, dell'interventismo. Quando, alla morte di Carducci nel 1907, si autoproclama nuovo Vate d'Italia, intende appunto rimarcare il ruolo del poeta come guida spirituale della nazione. Sempre restio nel celebrare i fasti dell'impero romano, alimenta però i suoi lavori di rimandi alla grecità e al Rinascimento italiano, e appunto ai sovrani del Cinquecento si ispira il suo vivere inimitabile fatto di residenze lussuose

Stroganoff: «Alcuni antiquarii e il principe Stroganow si disputavano ogni pezzo» (PRom, vol. 1, p. 70). Cfr. KALPAKCIAN 2020.

⁸² PRom, vol. 1, p. 72.

⁸³ «molti ricordano d'averlo veduto anche in tempi non lontani: fu probabilmente, come tanti altri oggetti, donato dal Comandante. Nemmeno l'inventario del Vittoriale ne fa cenno» (TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, p. 540).

⁸⁴ PRom, vol. 1, p. 69.

⁸⁵ ANDREOLI 2000; GIOVANNETTI 1994, pp. 63-67.

⁸⁶ In una lettera all'editore Angelo Sommaruga del 24 giugno 1884, così l'autore qualifica la raccolta *Intermezzo di rime* pubblicata l'anno precedente: «L'*Intermezzo* è il prodotto di un'infermità, di una debolezza di mente, di una decadenza momentanea. Le ragioni dell'*Intermezzo* si trovano nel mio tenore di vita in quell'epoca falsa. L'*Intermezzo* non è un libro pornografico: è un documento umano; è una manifestazione d'arte malsana» (ANDREOLI-LORENZINI 1982, p. 910). Similmente, nella dedica a Francesco Paolo Michetti, d'Annunzio indica nel suo primo romanzo un'opera in cui è descritta «la miseria del Piacere»: «Sorrindo quando penso che questo libro, nel quale io studio, con tristezza, tanta corruzione e tanta depravazione e tante sottigliezze e falsità e crudeltà vane, è stato scritto in mezzo alla semplice e serena pace della tua casa» (PRom, vol. 1, p. 4).

e donne eccezionali, secondo una tipica commistione arte-vita⁸⁷. In questa lunga stagione, databile all'incirca dagli anni Novanta dell'Ottocento alla fine della Grande guerra, d'Annunzio compone i versi organizzati nel ciclo delle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, considerato il vertice del suo ellenismo⁸⁸, nonché maggior sforzo poetico di una carriera duratura e prolifica.

Nell'ambito del nuovo progetto estetico-politico, la parola «decadenza», nell'accezione di declino di una civiltà ma di riflesso anche designazione di determinate esperienze culturali, è da mettere al bando, all'insegna di un ottimismo per le sorti delle arti, delle lettere e della società italiane. Nel contributo *Elogio dell'epoca*, pubblicato su *La Tribuna* il 23 giugno 1893, d'Annunzio ironizza sul luogo comune della *deprecatio temporum* («Non v'è in Italia conferenziere girovago che non inframmetta nei suoi vaniloquii una qualche deplorazione su la triste fine del secolo e su la decadenza irreparabile d'esser nato troppo tardi o troppo presto»)⁸⁹ e profetizza l'avvento della meraviglia in letteratura, se indirizzata alla ricerca scientifica. Queste suggestioni vengono messe a sistema due anni dopo, da un lato con la pubblicazione della rivista *Il Convito* diretta da Adolfo De Bosis, dall'altro nell'intervista rilasciata a Ugo Ojetti per il volume *Alla scoperta dei letterati*, dove il legame tra nuovo e antico Rinascimento viene precisato in termini di affinità di riferimenti alla civiltà greca⁹⁰.

In realtà è stato dimostrato come tale progetto, promosso attraverso l'opera poetica e polemica, sia costantemente contraddetto dai volumi di maggior successo commerciale, ovvero quei romanzi i cui eroi ed eroine appaiono sospesi tra l'aspirazione al superomismo e atteggiamenti tipicamente decadenti⁹¹. I sofisticati personaggi di Gabriele si muovono in atmosfere estetizzanti mentre consumano passioni, incesti, omicidi-suicidi, quasi a esemplificare il titolo dello studio di Mario Praz *La carne, la morte e il diavolo*, in buona parte dedicato a figure dannunziane⁹². In tal modo, grazie ai lavori poi raccolti sotto il titolo complessivo di *Prose di romanzi*, la decadenza continua a costituire parte integrante degli scritti del Vate anche nella stagione di supposta Rinascenza, rivelandosi anzi una nozione produttiva nel problematizzare un percorso apparentemente unidirezionale, al tempo stesso fornendo una rappresentazione sublimata delle pulsioni della società otto-novecentesca.

⁸⁷ ANDREOLI 1990, pp. 189-285.

⁸⁸ GIBELLINI 2008, pp. 46-50.

⁸⁹ SG, vol. 2, p. 201.

⁹⁰ «Il nuovo Rinascimento avrà comuni col Rinascimento anteriore i caratteri che questo medesimo ebbe comuni col periodo ellenico dell'arte, con la meravigliosa età di Fidia, d'Apelle, di Sofocle, di Platone. Ambedue le ideali primavere dello spirito umano derivano il loro straordinario rigoglio da una magnifica forza: dal sentimento dell'energia e della potenza elevato al sommo grado. Ambedue significano la più superba affermazione della Vita. E nell'uno e nell'altro periodo l'arte non è se non la trasfigurazione naturale delle persone e delle cose reintegrate nella pienezza del loro essere» (SG, vol. 2, p. 1388).

⁹¹ BALDI 2008.

⁹² PRAZ 1930.

Nell'ambito dei rapporti di d'Annunzio con la storia dell'arte, è interessante notare come spesso sia proprio il Barocco a farsi latore di un'estetica decadente, nello specifico sotto forma di ciò che Francesco Orlando ha definito «oggetti desueti», vale a dire immagini letterarie di *Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*⁹³.

Lo studio di Orlando nasce dalla constatazione di quanto, soprattutto a partire dall'industrializzazione dell'Ottocento, in concomitanza dell'apparizione di un numero crescente di merci e prodotti seriali, la letteratura costituisca il luogo del ritorno del represso, attraverso la rappresentazione di oggetti non-funzionali. La nozione di non-funzionale contempla possibilità di de- e rifunzionalizzazioni, grazie a cui, per esempio, un pezzo d'antiquariato diventa parte dell'arredamento di un ambiente moderno. In breve «Ciò che si usa, ciò che occorre, ciò che serve, ciò che giova, è il contrario di ciò di cui studiamo le immagini in questo libro»⁹⁴. Orlando propone in tutto dodici categorie di oggetti e nell'esemplificarle cita alcune opere di d'Annunzio: la scenografia della tragedia *La fiaccola sotto il moggio* (1905), ove «tutte le età han sovrapposto le loro testimonianze di pietra e di cotto, dal regno degli Angioini al regno dei Borboni»⁹⁵, esprime la nozione di venerando-regressivo; al declino delle abitazioni nel *Fuoco* (1900) e ai versi di argomento navale è applicato il logoro-realistico; ai beni del *Piacere* il desolato-sconnesso; ai reliquiari del *Fuoco* il magico-superstizioso; infine *Il Piacere* torna in relazione ad *À rebours* (1884) di Joris-Karl Huysmans e a *The Picture of Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde quale modello di prestigioso-ornamentale, dove è possibile riconoscere la tendenza di certa letteratura della *Belle époque* a tematizzare gli oggetti per il loro valore prettamente decorativo⁹⁶.

Senza entrare nel merito della tassonomia dello studioso, la rappresentazione di artefatti e ambienti barocchi nei romanzi dannunziani sembra confarsi perlopiù alle categorie nel cui effetto prevale la percezione di un decorso di tempo, specie quelle connotate da segno negativo (logoro-realistico, desolato-sconnesso). La ricorrente associazione (inconscia?) di oggetti sei-settecenteschi con situazioni narrative caratterizzate da sconvenienza o ripugnanza diventa indizio, allora, delle consonanze estetiche tra l'età barocca e quella del decadentismo.

Contraddittoriamente esplosa durante il Nuovo Rinascimento, l'associazione Barocco-decadenza veicolata dagli oggetti desueti è anticipata nei racconti giovanili, a cominciare dalla *Favola sentimentale* apparsa nel *Libro delle vergini* (1884), una vicenda di amore e morte ambientata in una biblioteca del XVII secolo («Li stemmi gentilizi intagliati nel legno coronavano la sommità; e nel mezzo della vòlta

⁹³ ORLANDO 1993.

⁹⁴ ORLANDO 1993, p. 115.

⁹⁵ TSM, tomo 1, p. 907.

⁹⁶ ORLANDO 1993, pp. 300-301, 307, 317, 339, 364, 415-416.

cava rosseggiavano i larghi svolazzi di un affresco secentista a fondo di nuvole giallognole»⁹⁷. È invece qualificato come rococò lo specchio in cui si rimira la protagonista de *La vergine Orsola*, «uno di quelli specchi rococò a cornice d'oro appannati di macchie verdi», simbolo di vanità che la condurrà prima a subire uno stupro, quindi a morire nel tentativo di disfarsi della gravidanza indesiderata («Tu ti perderai, sciagurata, tu ti perderai – irruppe la devota [Camilla], additando lo specchio sul letto. – Tu hai tra le mani lo strumento del demonio...»)⁹⁸. Ancora, «Da tutte le cose» del salotto sei-settecentesco de *La profezia*, completo di una natività di Annibale Carracci e di uno scudo gentilizio, «emana non so qual tristezza pacata e dolce»⁹⁹, presagio della morte di una neonata. Si potrebbe citare persino *La capellatura*, traduzione de *La chevelure* (1884) di Guy de Maupassant pubblicata su *La Tribuna* il 18 settembre 1886, storia dell'ossessione di un malato di mente per una ciocca di capelli rinvenuta in un armadio veneziano del XVII secolo, opera di un artigiano «di nome Vitelli, che fu celebre verso quel tempo»¹⁰⁰.

Con *Il Piacere* ha inizio per d'Annunzio e per la letteratura italiana un nuovo modo di raccontare¹⁰¹. L'assenza di un vero e proprio intreccio sposta il cardine della diegesi sull'interiorità dei protagonisti, mediante un registro poetizzante. Gli interni acquisiscono un'importanza inedita per la narrativa coeva, in ottemperanza alla ricerca simbolista delle corrispondenze uomo-ambiente. Il romanzo diventa così un laboratorio per sperimentare una particolare poetica dell'oggetto, su cui si riverberano emozioni, ricordi, caratteristiche dei personaggi. Sin dal primo capitolo, il narratore esplicita il legame che unisce Andrea Sperelli ai suoi pezzi d'arredo: «Tutti quelli oggetti, in mezzo a' quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità. Non soltanto erano testimoni de' suoi amori, de' suoi piaceri, delle sue tristezze, ma eran partecipi»¹⁰². Iniziato con la dedizione di Andrea per il «mondo delle cose»¹⁰³, *Il Piacere* termina ciclicamente con la vendita dei beni di Maria, assumendo le sembianze di un romanzo-*vanitas* sulla caducità delle passioni, appunto sulla vanità del piacere.

Dunque l'oggetto, meglio ancora se barocco e desueto, assume vita propria nella narrativa del Vate. Simbolo delle relazioni tra amanti, diviene spesso presagio di dolore, morte o disillusione, come nel caso dell'orologio d'epoca acquistato all'asta da Sperelli. Dapprima è gingillo tra le mani di Elena, preannunciandone l'abbandono: «Ben molte ore gaudiose misurò il piccolo teschio d'avorio dedicato ad Ippolita, che Elena talvolta accostava all'orecchio con un gesto infantile, mentre premeva l'altra guancia sul

⁹⁷ TN, p. 438.

⁹⁸ TN, pp. 94-95.

⁹⁹ TN, p. 659.

¹⁰⁰ TN, p. 794.

¹⁰¹ GIBELLINI 2008, pp. 51-57.

¹⁰² PRom, vol. 1, p. 17.

¹⁰³ PRom, vol. 1, p. 17.

petto dell'amante, per ascoltare insieme la fuga degli attimi e il battito del cuore»¹⁰⁴. In seguito ispira ad Andrea la seduzione di Ippolita Albónico («il piccolo teschio d'avorio appartenuto al cardinale Immenraet, il gioiello mortuario segnato del nome d'Ippolita oscura, gli suscitò il capriccio di tentare Donna Ippolita Albónico»), la quale, tra l'altro, «aveva nella sua persona una grande aria di nobiltà, somigliando un poco a Maria Maddalena d'Austria, moglie di Cosimo II de' Medici, nel ritratto di Giusto Suttermans, ch'è in Firenze, dai Corsini»¹⁰⁵. Il lettore apprenderà della morte della ragazza nel libro III.

Anche i luoghi abitati dai protagonisti risultano altamente simbolici. La topografia del romanzo è riassunta tanto in *incipit* quanto in *explicit*, ponendo in risalto Palazzo Zuccari e Palazzo Barberini, residenze rispettivamente di Andrea e di Elena. Nella sua ultima apparizione, l'edificio progettato da Carlo Maderno, Francesco Borromini e Gian Lorenzo Bernini «mandava dalle vetrate baleni»¹⁰⁶, quasi a mimare lo sguardo dell'inquilina. La senese Maria, invece, è curiosamente legata all'unico luogo berniniano della città, la Cappella Chigi del duomo intitolato all'Assunta¹⁰⁷: «una parte dell'anima mia è ancora [lì] a pregare» confessa all'amante nel rievocare la sensazione di scorgere segni di vita nelle statue dei santi Girolamo e Maria Maddalena (figg. 9-10). «A poco a poco, sotto il mio sguardo intento, il marmo effigiato prendeva un pallor men freddo, quasi direi un tepore d'avorio; a poco a poco entrava nel marmo la pallida vita delle creature celesti, e nelle forme marmoree si diffondeva la vaga trasparenza d'una carne angelicale»¹⁰⁸. Difficile ritenere tale dettaglio una casualità, semmai d'Annunzio sembra aver dotato il personaggio di Maria di una sorta di inclinazione al Barocco, tale da attrarla fatalmente verso Roma, ove commetterà adulterio una volta sedotta da Andrea.

I romanzi successivi non difettano di accenni all'arte dei secoli XVII e XVIII. Ne *L'Innocente* (1892), per esempio, testo con scarse presenze artistiche e privo di particolari indugi descrittivi, è singolare la caratterizzazione di Villalilla, la dimora dove la coppia protagonista ha trascorso i primi giorni di un matrimonio che adesso tenta inutilmente di salvare. «La sala, con la sua volta a ornati barocchi, con le sue pareti chiare, con le sue pitture pastorali nei soprapporti, aveva una certa gaiezza antiquata, un'aria del secolo scorso»¹⁰⁹. Tuttavia bisogna attendere la pubblicazione de *Le Vergini delle rocce* (1895) per un lavoro in cui la poetica degli oggetti desueti torna a livelli pari o persino superiori al *Piacere*. La sintesi Barocco-decadenza giunge al massimo di intensità nel momento di maggior impegno polemico-teorico sul fronte del Nuovo Rinascimento.

¹⁰⁴ PRom, vol. 1, p. 90.

¹⁰⁵ PRom, vol. 1, p. 108.

¹⁰⁶ PRom, vol. 1, p. 358.

¹⁰⁷ *Atlante* 2007, pp. 587-588.

¹⁰⁸ PRom, vol. 1, p. 194.

¹⁰⁹ PRom, vol. 1, p. 454.

Presentato a puntate su *Il Convito*, la rivista del «potere indistruttibile della Bellezza»¹¹⁰, *Le Vergini delle rocce* ha per protagonista il nobile Claudio Cantelmo, aspirante superuomo. Disgustato dalla speculazione edilizia, specchio di una società imbarbarita, egli abbandona la Capitale per rifugiarsi nell'ex Regno delle Due Sicilie, dividendosi tra la sua dimora e quella dei Capece Montaga, famiglia borbonica decaduta. Claudio concepisce il progetto di generare un erede degno del suo lignaggio, un nuovo Re di Roma contro la volgarità dilagante. A tale scopo corteggia le principesse Violante, Massimilla e Anatolia, ma nessuna delle tre sembra rispondere ai requisiti fisici e morali richiesti per l'arduo compito. Esse, anzi, mostrano segni di squilibrio al pari degli altri componenti della famiglia Capece Montaga, gettando un'ombra sul progetto dinastico di Cantelmo. «QUI FINISCE IL LIBRO DELLE VERGINI E INCOMINCIA IL LIBRO DELLA GRAZIA»¹¹¹: d'Annunzio avrebbe voluto articolare la vicenda in una trilogia mai andata oltre il primo episodio¹¹². Che la Rinascenza agognata nella vita reale fosse destinata a sfumare come il superomismo romanzesco?

Al contrario di altre opere dannunziane, *Le Vergini delle rocce* si caratterizza per una rielaborazione personale delle suggestioni storico-artistiche al limite dell'invenzione pura, presentando pochi riferimenti diretti a opere o autori realmente esistiti¹¹³. Palese, fin dal titolo e dalle epigrafi, è il rimando a Leonardo da Vinci, eletto a modello ideologico oltreché iconografico, in qualità di genio della civiltà rinascimentale, ma pur sempre filtrato attraverso l'estetismo di Walter Pater, al quale si deve peraltro la moda del sorriso della *Gioconda*¹¹⁴. Ciononostante l'immaginario complessivo del romanzo appare maggiormente debitore di due altre tradizioni figurative, qui riunite in una sintesi quantomai organica, ovvero il preraffaellismo e il Barocco.

Della confraternita d'Annunzio predilige la seconda fase estetizzante sotto l'egida di Dante Gabriel Rossetti, rispetto alle prime prove all'insegna del realismo¹¹⁵. In particolare, il referente implicito per i personaggi de *Le Vergini delle rocce* è Edward Burne-Jones, allora all'apice del successo. L'artista aveva già ispirato *Climene*, un componimento del *Poema paradisiaco* suggerito dalle illustrazioni per *The Earthly*

¹¹⁰ GADDI 2018, <https://r.unitn.it/it/lett/circe/il-convito>.

¹¹¹ PRom, vol. 2, p. 193.

¹¹² Diversamente dai precedenti *Romanzi della rosa* (*Il Piacere, L'Innocente, Trionfo della morte*), la serie di *Romanzi del giglio* doveva seguire una trama unitaria. Dopo i fatti de *Le Vergini*, *La Grazia* avrebbe narrato la morte di Anatolia, la follia e il rinsavimento di Violante, mentre *L'Annunciazione* sarebbe stato il poema nuziale di Claudio e Violante, morta nel dare finalmente alla luce un essere superiore.

¹¹³ TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, p. 111. Nondimeno la biblioteca del Vittoriale conserva alcuni volumi sulla famiglia Cantelmo, forse consultati durante la stesura del romanzo: P. Vincenti, *Historia della famiglia Cantelma composta dal dottore Pietro Vincenti della città d'Hostuni*, In Napoli, Appresso Gio. Battista Sottile, 1604, con molti segni di lettura (Giglio, LXXXIII, 12/C); L. di Capua, *Vita di D. Andrea Cantelmo. Scritta da Lionardo di Capoa*, In Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1693 (due esemplari: Giglio, XLII, 11/B; Pianterreno, LXIV, 18).

¹¹⁴ MARABINI MOEVS 1976, pp. 64-75; PRAZ 1930, pp. 215-221.

¹¹⁵ BENEDETTI 1985.

Paradise (1868-1870) di William Morris¹¹⁶. In quegli anni la fama dei preraffaelliti in Italia fu alimentata dalla chiesa anglicana romana di San Paolo entro le Mura, il cui apparato decorativo costituisce una testimonianza unica nel nostro Paese dei principi *Arts and Crafts*: alle zoccolature in maiolica disegnate da Morris si aggiungono i mosaici realizzati su disegni di Burne-Jones¹¹⁷. A livello internazionale, l'esposizione della serie *The Legend of Briar Rose* (fig. 11), tenuta a Londra nel 1890, rende l'artista un punto di riferimento per il simbolismo¹¹⁸. Ispirati alla fiaba della Bella Addormentata, i dipinti soddisfano il desiderio di evasione della società vittoriana, ma incontrano anche il gusto per le atmosfere oniriche in risposta all'industrializzazione, un referente prezioso per il romanzo dannunziano, che si apre con un'invettiva contro la speculazione edilizia. È lo stesso Cantelmo, narratore autodiegetico, a informarci della similitudine tra la sua condizione e quella di un Principe Azzurro, immaginandosi a guisa di «uno di quelli amanti eroi che nelle favole cavalcano verso le Belle addormentate nei boschi. Non cavalcavo anch'io verso le principesse nubi, prigioniere nel giardino chiuso? E non forse ciascuna di loro nel suo cuore segreto aspettava lo Sposo?»¹¹⁹. Più in generale, le descrizioni di Massimilla, Anatolia e Violante, «nomi in cui parevami fosse qualche cosa di vagamente visibile come un ritratto pallido a traverso un vetro offuscato»¹²⁰, sembrano confarsi a quel tipo di bellezza anemica, languida al limite della stanchezza, popolarizzata da Burne-Jones.

Rimandano a tale orizzonte estetico le illustrazioni di Giulio Aristide Sartorio e Alessandro Morani per l'uscita sul *Convito*. D'altronde la rivista pubblica e commenta i dipinti dei preraffaelliti, oltre a presentare dei fregi di Giuseppe Cellini sulla falsariga di Morris¹²¹. Le fotografie promozionali di Giuseppe Primoli¹²², invece, inclusa quella per il frontespizio dell'edizione francese *Les Vierges aux rochers* (fig. 12), appaiono soddisfare maggiormente l'intento dannunziano di coniugare l'iconografia della confraternita con la teatralità barocca, giacché la scelta di realizzare gli scatti a Villa Medici fu probabilmente dettata dall'esigenza di ricreare il giardino seicentesco immaginato dall'autore. Nel romanzo, infatti, il convenzionale castello medievale di *Briar Rose* cede il posto ad ambienti del XVII secolo. L'originalità della proposta sta proprio nella sintesi di iconografie apparentemente inconciliabili, anche se, a ben vedere, d'Annunzio non fa che restituire la fiaba al suo tempo. Formalizzata nel Seicento da Charles Perrault,

¹¹⁶ PRAZ 1971, p. 1021.

¹¹⁷ BENEDETTI 1978; *Enciclopedia* 1999, pp. 807-809.

¹¹⁸ BIRCHALL 2010, pp. 44-45.

¹¹⁹ PRom, vol. 2, p. 58.

¹²⁰ PRom, vol. 2, p. 45.

¹²¹ «Al pittore vennero richiesti alcuni bozzetti per la copertina che De Bosis avrebbe voluta ornata di figure evocanti la pittura di Burne Jones. D'Annunzio, considerando che una copertina con figure avrebbe col tempo stancato il lettore, ne suggerì invece una “di eletta semplicità ornamentale”, ed è inutile dire che alla fine prevalsero le ragioni del *Vate*» (CAMAGNI 1989, p. 134).

¹²² Per le illustrazioni e le fotografie del romanzo cfr. ANDREOLI 1990, pp. 184-185; *Gabriele d'Annunzio* 1988, pp. 62, 128, 145.

le cui fonti annoverano Giambattista Basile¹²³, la *Bella Addormentata* viene consegnata al romanticismo dai fratelli Grimm. Nelle mani di Burne-Jones diventa allegoria della bellezza eterna e con *Le Vergini delle rocce* ritorna al Barocco. Il cerchio si chiude.

L'indeterminatezza dei cronotopi si addice all'atmosfera fiabesca del racconto, tuttavia è probabile che, per la residenza dei Capece Montaga, d'Annunzio abbia preso spunto dal castello dei Cantelmo duchi di Popoli, in Abruzzo¹²⁴. La decadenza del luogo è fisica ancor prima che simbolica, come conferma uno dei fratelli: «Una delle nostre pene – mi diceva Oddo mentre salivamo per l'amplissima scala balaustrata sul cui silenzio gli svolazzi e i nuvoli delle allegorie secentesche simulavano la furia d'una bufera – una delle nostre pene è questo spazio; che ci dà una specie di smarrimento continuo e quasi un senso di diminuzione umiliante...»¹²⁵. Il vasto edificio, si dice, era una rocca feudale poi divenuta villa di delizia a seguito di un restauro nel XVII secolo. Le proporzioni abnormi sono ulteriormente amplificate, negli interni, dal gran numero di specchi alle pareti, tale da conferire un'atmosfera spettrale di sospensione e di infinito. Oggetto decisamente desueto è una portantina conservata nell'antica sala di udienza. Si tratta un manufatto dell'epoca di Carlo III, appartenuto alla duchessa di Cublana Donna Raimondetta Montaga. «È di stile eccellente» commenta il protagonista, «attratto da quella vecchia cosa che non anche pareva ben morta, a cui la memoria di Donna Raimondetta conferiva anzi un pregio e una grazia singolari e quasi una reviviscenza fittizia sotto il mio sguardo», «L'anima di Donna Raimondetta abita qui dentro»¹²⁶. Ritroveremo la portantina come mezzo di trasporto della principessa Aldoina, madre demente delle vergini, le cui mute apparizioni sono presagio di morte.

Un senso di disfacimento giunge anche dalla fontana arida poi rianimata da Claudio: «coperta di croste grigiastre e di licheni disseccati, biancheggiante qua e là come il tronco del gattice», è un «componimento pomposo di cavalli nettunii, di tritoni, di delfini e di conche in triplice ordine»¹²⁷. L'autore viene svelato dal principe: «Il disegno è dell'Algardi bolognese, [...] dell'architetto d'Innocenzo X, ma le sculture furono eseguite dal napoletano Domenico Guidi, da quello stesso che eseguì in gran parte l'alto rilievo d'Attila a San Pietro»¹²⁸.

Meglio noto per la statuaria sacra, in effetti Alessandro Algardi fu attivo anche come architetto ed ebbe Guidi tra gli allievi e assistenti. Circa la fontana, non è stato possibile rintracciare alcun lavoro corrispondente alla sommaria descrizione romanzesca¹²⁹, da considerare pertanto di invenzione. Giova

¹²³ LUGLI 1961, pp. 43-44, 76-79, 91-95.

¹²⁴ TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, pp. 158-159, 278.

¹²⁵ PRom, vol. 2, p. 75.

¹²⁶ PRom, vol. 2, pp. 89-90.

¹²⁷ PRom, vol. 2, p. 72.

¹²⁸ PRom, vol. 2, p. 92.

¹²⁹ Cfr. MONTAGU 1985.

comunque ricordare l'attività di Algardi nei giardini di Villa Doria Pamphilj in collaborazione con Giovan Francesco Grimaldi¹³⁰: nel fare il suo nome, può darsi che d'Annunzio intendesse omaggiare un artista più volte ammirato in un luogo prediletto (fig. 13). Questa testimonianza, a prescindere dall'effettiva esistenza della composizione in questione, si rivela particolarmente utile per la storia della ricezione dello scultore, suggerendo come ancora alla vigilia del Novecento egli potesse essere percepito come un tipico rappresentante del Barocco romano, finanche nell'accezione più deleteria del termine (stile pomposo), a scapito dell'interpretazione postbellica in chiave classicista e antiberniniana¹³¹. In ogni caso, ai fini del racconto, conta come ancora una volta l'opera d'arte del Sei-Settecento sia portatrice di un senso di inquietudine, giacché alla fonte dei Capece Montaga è legata una leggenda delittuosa e incestuosa.

L'associazione prosegue nel giardino delle vergini, rovesciamento in chiave mortuaria del *locus amoenus*¹³². Qui sporgono, a eguale distanza, sette fontane «in forma di tempietti: composta ciascuna d'un'ampia tazza in cui si miravano deità sedenti su i margini e poggiate all'urna dell'acqua, nello spazio compreso fra due coppie di colonne che sorreggevano un frontone ov'era scolpito un distico»¹³³. Il romanzo riporta la trascrizione di cinque dei sette distici in latino, accompagnati dalle versioni in italiano¹³⁴. Per l'occasione d'Annunzio si avvale della consulenza del linguista Cesare de Titta, futuro traduttore delle *Elegiae romanae*. In una lettera dei primi mesi del 1895, l'autore fa richiesta di sette distici leonini, espressione di «pensieri di voluttà e di saggezza, in un senso epicureo». Inoltre suggerisce di «[Non] aborrire da immagini ardite perché le mie fontane furono architettate nel secolo XVII e tutto il giardino ha una pomposità secentesca»¹³⁵. Il documento conferma l'ispirazione barocca dietro lo scrittore de *Le Vergini delle rocce*, nel cui parco, tra l'altro, fa capolino l'impresa dell'Arcadia («Sul piedestallo di una ninfa priva d'ambo le braccia era scolpita l'impresa degli Arcadi: la siringa di sette canne entro un serto d'alloro»), momentanea illusione sulla scia delle rime latine «d'una festa pastorale all'ombra di

¹³⁰ BENOCCI 2005.

¹³¹ BRUNETTI 2021; SIMONATO 2021.

¹³² VENTURI 1980.

¹³³ PRom, vol. 2, p. 105.

¹³⁴ PRAECIPITATE MORAS, VOLVCRES CINGATIS VT HORAS / NECITTE FORMOSAS, MOLLIA SERTA, ROSAS («Affrettatevi, affrettatevi! Intrecciate in ghirlande le rose belle per cingerne le ore che passano»); FONS LVCET, PLAVDE, ELOQUITVR FONS LVMINE: GAVDE. / FONS SONAT, ADCLAMA, MVRMURE Dicit: AMA («La fontana brilla e risuona; e ti dice nel suo splendore: Godi!, e nel suo murmure ti dice: Ama!»); FLETE HIC POTANTES, NIMIS EST AQVA DVLCIS, AMANTES. / SALSVS, VT APTA VEHAM, TEMPERET HVMOR EAM («Piangete qui, o amanti che venite a dissetarvi! Troppo è dolce quest'acqua. Tempratela col sale delle vostre lacrime»); OSCVLA IVCVNDATA VT DVPLICENTVR IMAGINE IN VNDA / VVLTVS HIC VERO CERNITE FONTE MERO («Inclinatevi a specchiarvi affinché i vostri baci sieno addoppiati dall'immagine»); SPECTARVNT NVPTAS HIC SE MORS ATQVE VOLVPTAS. / VNVS [FAMA FERAT], QVVM DVO, VVLTVS ERAT («Qui la Voluttà e la Morte si mirarono congiunte; e i loro due volti facevano un volto solo») (PRom, vol. 2, pp. 105-107).

¹³⁵ GATTI 1964, p. 1786.

padiglioni inghirlandati»¹³⁶, destinata a svanire nel nulla come i sogni del Principe Azzurro e delle Belle Addormentate.

Romanzo del disincanto è anche *Il Fuoco*, ambientato a Venezia e pubblicato nel 1900. Pressoché privo di trama, ha per protagonisti il poeta Stelio Èffrena e l'attrice detta Foscarina o Perdita, trasfigurazioni di d'Annunzio ed Eleonora Duse. La tenue vicenda sentimentale è interrotta da continue digressioni sulle arti. Il racconto prende avvio da una conferenza di Stelio sulla pittura veneta, in cui l'autore recupera il discorso pronunciato alla prima Biennale del 1895. Nell'interpretazione dannunziana, debitrice del *Giorgione* (1894) di Angelo Conti¹³⁷, la Serenissima è una città autunnale, immagine di una bellezza «purpurea, dorata, opulenta ed espressiva come la pompa della terra sotto l'ultima fiamma del sole»¹³⁸, immortalata dalla scuola tonale di Barbarelli, Tiziano, Veronese, Tintoretto. Ma lungi dal costituire un omaggio coerente al Rinascimento veneto, *Il Fuoco* finisce per accogliere un ampio spettro di suggestioni, da Shakespeare a Wagner, da Dante a Goldoni. Sicché il lettore, davanti a scene che si presentano «come in una stampa di Pietro Longhi», non può fare a meno di domandarsi, insieme alla Foscarina: «Non vi sembra che sia questa la vera anima di Venezia e che quella da voi figurata alla folla non sia se non la vostra, Èffrena?»¹³⁹. Il poeta schernisce: «Voi dimenticate Giorgione per la Rosalba [Carriera]!»¹⁴⁰, ma c'è del rivelatorio nella battuta, giacché il romanzo veneziano, rispetto a tutte le opere dell'Imaginifico, attesta una maggior attenzione al Settecento italiano.

Tra le pagine più memorabili vi è la visita a Villa Pisani a Stra, rielaborazione di un'esperienza realmente vissuta, di cui i *Taccuini* dell'autore recano traccia¹⁴¹. «Le stanze erano vaste, parate di stoffe svanite, ornate nello stile dell'Impero, con gli emblemi napoleonici»¹⁴². I fantasmi del passato aleggiano sul luogo deserto, ove rimbombano i passi degli amanti. Nel descrivere le schermaglie tra i due, il narratore coglie Perdita mentre «fuggiva attraverso la sala immensa istoriata dal Tiepolo»¹⁴³ (unico accenno all'artista in tutta l'opera dannunziana). Subito dopo raggiunge un cancello arrugginito tra due pilastri

¹³⁶ PRom, vol. 2, p. 108.

¹³⁷ Cfr. MARABINI MOEVS 1976, pp. 115-120. Gabriele recensisce il volume dell'amico sul primo numero del *Convito* (gennaio 1895), in un articolo intitolato *Note su Giorgione e la critica*, ripubblicato con varianti in diverse occasioni: appare come prefazione al trattato *La beata riva* (1900) di Conti e viene incluso ne *L'allegoria dell'Autunno* (1934) con il titolo *Dell'arte di Giorgio Barbarelli*. Oltre a commentare il libro, d'Annunzio tenta invano di fissare la propria concezione estetica: se da un lato sembra considerare la critica come arte di godere l'arte (*artifex additus artifice*), dall'altro riconosce il valore dell'erudizione storico-filologica. È insomma «un articolo che non brilla certo per chiarezza e sistematicità» (FUGAZZA 1986, p. 56). Conti ispira il personaggio di Daniele Glauco nel *Fuoco*. Nel 1893 lavora agli Uffizi, l'anno seguente è all'Accademia di Venezia, per la quale redige il *Catalogo delle gallerie di Venezia* (1895). Dal 1901 ricopre incarichi dirigenziali a Roma e a Napoli.

¹³⁸ PRom, vol. 2, p. 245.

¹³⁹ PRom, vol. 2, p. 276.

¹⁴⁰ PRom, vol. 2, p. 277.

¹⁴¹ Tac, pp. 220-223.

¹⁴² PRom, vol. 2, p. 412.

¹⁴³ PRom, vol. 2, p. 415.

con amorini a cavallo di delfini, l'ingresso del labirinto ove ella si smarrisce. La visita rimane impressa nella memoria di Stelio: «Le ore lontane, le campagne umide e vaporose, le piante dispogliate, le ville in ruina, il fiume silente, le reliquie delle regine e delle imperatrici, le visiere di cristallo sul volto febrile, il labirinto selvaggio, [...] tutte quelle tristezze s'illuminarono d'una nuova luce nello spirito dell'amato»¹⁴⁴. Forse ha ragione la Foscarina. Non è questa la vera anima della Venezia del *Fuoco*? Il romanzo, inoltre, è noto agli specialisti di architettura per la suggestiva descrizione della seicentesca Basilica di Santa Maria della Salute¹⁴⁵, «il tempio ottagonato che Baldassare Longhena trasse dal Sogno di Polifilo, [...] sontuoso e strano come un edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine»¹⁴⁶.

Il tema del labirinto, a cui è associata una lunga tradizione di significati archetipici sulle condizioni di smarrimento, viaggio interiore, imprevedibilità¹⁴⁷, trova più ampia e approfondita applicazione nell'ultimo romanzo dannunziano, *Forse che sì forse che no* (1910), ennesimo esempio di Rinascimento tradito, nonché dimostrazione di quanto, in maniera più o meno consapevole, il Vate ricorresse al Barocco in concomitanza di situazioni narrative caratterizzate dallo scabroso, dal morboso, in una parola decadenti. L'opera è ricordata per i primi capitoli ambientati al Palazzo Ducale di Mantova, allora in uno stato di abbandono al limite della fatiscenza. «Pareti e volte decrepite; vecchie tele sfondate; tavole e seggiole sgangherate dalle gambe d'oro misere; tappezzerie lacere accanto a intonachi che si scrostavano, a mattoni che si sgretolavano; vasti letti pomposi riflessi da specchi foschi; impalcature alzate a reggere i soffitti; e l'odore della muffa risicca e l'odore della calcina fresca; [...] O desolazione, desolazione senza bellezza!»¹⁴⁸.

Il girovagare dei protagonisti si concentra sugli ambienti sei-settecenteschi, passando per lo Scalone delle Duchesse e la Sala dei Fiumi nella Corte Vecchia¹⁴⁹. Isabella Inghirami, amante dell'aviatore Paolo Tarsis, indugia nell'Appartamento del Paradiso della Domus Nova, identificandosi con l'omonima principessa estense, ma in realtà le camere vennero approntate agli inizi del XVII secolo per Eleonora de' Medici, moglie di Vincenzo I Gonzaga¹⁵⁰. «— Ah, come sapevo vivere! — soggiunse Isabella affascinata dal suo gioco stesso. — Nelle mie piccole stanze, sul margine dei miei stagni pigri, possedevo i sogni delle città famose. Vedete, vedete» allude alle Stanze delle Città, nelle cui lunette appaiono «le piante dipinte delle città circondate di mura e di torri, bagnate dal mare, attraversate dal fiume, fondate sul

¹⁴⁴ PRom, vol. 2, p. 448.

¹⁴⁵ DE SETA 2007; GIANNANTONIO 2018, pp. 166-167.

¹⁴⁶ PRom, vol. 2, p. 201.

¹⁴⁷ FUSILLO 2007; *Il libro* 2011, pp. 714-715.

¹⁴⁸ PRom, vol. 2, p. 536.

¹⁴⁹ L'OCCASO-SIGNORINI 2011.

¹⁵⁰ COTTAFI 1934.

monte: Parise e Gerusalemme, Ulma e Lisbona, Berna e Marsiglia; e quelle che sono per le immaginazioni degli uomini come gli aromi gli ozii le febbri i filtri le danze: Algeri, Toledo, Messina, Malta, l'egizia Alessandria»¹⁵¹.

Il *climax* della visita è costituito dalla Stanza del Labirinto, locale della Domus Nova all'interno dell'Appartamento Ducale. Il nome deriva dal soffitto in legno decorato con un dedalo dorato su fondo blu, proveniente da Palazzo San Sebastiano, al cui interno corre l'iscrizione «Forse che sì forse che no» (fig. 14). L'allusione alle ambiguità della vita fu voluta da Vincenzo per ricordare una campagna contro i turchi dall'esito incerto (1601). Il motto trae origine da un proverbio del Trecento, divenuto il ritornello di un canto popolare a Mantova alla fine del XV secolo, indi entrato nel repertorio frottolistico rinascimentale¹⁵². In questa stanza che sembra costruita per esorcizzare presagi infausti, l'aviatore teme di scorgere nell'immagine riflessa da uno specchio barocco la stessa macchia di sangue apparsa sulle labbra di Isabella, lievemente graffiata: «Involontariamente Paolo si volse dall'altra parte, con l'atto di guardare sul camino di marmo rosso lo specchio barocco in una ghirlanda di amorini alati, stretto dall'ansia, temendo che su lui apparisse la medesima traccia. Scorse il capo di Vana alzato verso il labirinto del soffitto e percosso da un fascio di luce sinistra»¹⁵³. Il gruppo di personaggi si interroga sull'iscrizione e sull'iconografia, riuscendo a profferire soltanto, a turno, «Non so». «E non sapevano; e in ciascuno era una strana esitanza a uscire da quel luogo, a volgersi altrove, ad andare avanti o a tornare indietro, come se dall'alto le liste d'oro si prolungassero in una zona pieghevole che invisibilmente li circuisse e li annodasse di continuo»¹⁵⁴. Da elemento decorativo, il labirinto diventa condizione esistenziale, allegoria dei rapporti che legano Paolo a Isabella e alla sua famiglia, in un gioco perverso di gelosie e sospetti, fino alla scoperta dell'incesto, alla tragedia del suicidio, all'insorgenza della follia.

Come molte pagine dannunziane, l'episodio di Palazzo Ducale deriva dalla documentazione raccolta sul campo e riversata nei *Taccuini*, in questo caso nel 1907 e nel 1909¹⁵⁵. Per la composizione del romanzo, inoltre, l'autore si impegna in una vera e propria ricerca iconografica, testimoniata dalla richiesta al fotografo mantovano Andrea Premi di «fotografie precise oppure i disegni esatti di alcune imprese gonzghesche» (Marina di Pisa, 19 settembre 1909)¹⁵⁶. Parte di questo e/o altro materiale viene inviato a Giuseppe Cellini, a cui il Vate commissiona la copertina e i fregi del volume in uscita (figg. 15-18). Lo testimonia due lettere spedite da Marina di Pisa il 20 settembre e il 24 ottobre 1909, in cui Gabriele insiste

¹⁵¹ PRom, vol. 2, p. 547.

¹⁵² BESUTTI 2011, pp. 67-73; *Motti* 1994, p. 75.

¹⁵³ PRom, vol. 2, p. 544.

¹⁵⁴ PRom, vol. 2, p. 545.

¹⁵⁵ Tac, pp. 493-506, 541-542. Inoltre i *Taccuini* colmano la carenza di descrizioni del seicentesco Palazzo Inghirami di Volterra, dove pure è ambientata gran parte del romanzo (Tac, pp. 569-570, 578).

¹⁵⁶ MAFFEI 1937, p. 7. Nella biblioteca del Vittoriale è attestata la *Guida del Palazzo Ducale di Mantova* (1908) di Achille Patricolo (Mappamondo, IX, 49/A).

sul carattere «emblematico» e di «impresa», quasi a dire barocco, dei disegni¹⁵⁷. *Forse che sì forse che no* verrà edito da Treves l'anno seguente, legato con la reinterpretazione di Cellini del labirinto dei Gonzaga, quale ultima collaborazione tra il poeta e l'illustratore di lunga data, offeso dal contenuto del romanzo¹⁵⁸.

Nel porre fine alla narrativa lunga del Vate, *Forse che sì forse che no* contiene un ulteriore esempio di contraddizione della Rinascenza. Lo scultore incaricato di realizzare la statua dell'aviatore Giulio, morto in un incidente di volo, è sì qualificato «postremo erede di Michelangelo»¹⁵⁹ (allora in cima alle preferenze di Gabriele) ma è bolognese e ha nome Iacopo Caracci. Il narratore rielabora persino diversi brani della *Vita* di Benvenuto Cellini, eppure è lecito immaginare un omaggio alla famiglia di pittori del Seicento, apprezzati sin dagli anni romani.

Dopodiché la scrittura dannunziana volge alla stagione cosiddetta notturna, incline alla memorialistica e all'automitografia¹⁶⁰. Dalle *Prose di romanzi* si passa alle *Prose di ricerca*. La *Licenza* apposta alla novella *La Leda senza cigno* (1916), indirizzata a Chiaroviso (Suzanne Boulenger), immagina l'amica al seguito di Maria Felicia Orsini duchessa di Montmorency, cantata col nome di Silvia dal poeta libertino Théophile de Viau¹⁶¹. «Imagino che oggi siete nella casa di Silvia, o Chiaroviso, con quella veste bianca e succinta che avevate visitando la villa Torlonia. V'intrattenete, imagino, nella "sala fresca" della fontana che alimenta lo stagno, all'ombra dei faggi. Vi si fa un concerto di oboe, di flauti e di pive, misurato da Luigi Lulli con battute di tirso? O forse la compagnia italiana condotta da Domenico Biancolelli vi recita *Arlecchino e Lelio servi del medesimo padrone?*»¹⁶². La cultura del XVII secolo ritrova l'edonismo e il decorativismo di Mario de' Fiori.

In seguito, lavori come *Il compagno dagli occhi senza cigli* (1928) o *Il libro segreto* (1935) conterranno senz'altro riferimenti all'età del Barocco, ma perlopiù a scrittori e opere letterarie, utili nel ricostruire le letture e le fonti di d'Annunzio. Se si farà cenno a oggetti desueti, saranno quelli del Vittoriale degli Italiani.

1.3. Retorica, sensualità, meraviglia

Se la scrittura di d'Annunzio può essere paragonata a un museo, costituisce al tempo stesso un'enciclopedia. Per il Vate la rielaborazione delle più disparate opere letterarie, dalla poesia alla storiografia

¹⁵⁷ AV-AP, Cellini Giuseppe, 34514-34515; FL, pp. 147-149.

¹⁵⁸ CAMAGNI 1989, p. 139.

¹⁵⁹ PRom, vol. 2, p. 828.

¹⁶⁰ GIBELLINI 2008, pp. 25-27, 57-58.

¹⁶¹ NERI 1937.

¹⁶² PRic, vol. 2, p. 1042.

grafia, passando per volumi di consultazione come guide e vocabolari, rappresenta anzi un metodo di lavoro. Precoci sono le polemiche sui plagii, mentre le prime ricognizioni filologiche sulle fonti risalgono a quando l'autore era ancora in vita¹⁶³. Da allora la ricerca ha fatto notevoli passi avanti, potendo contare sull'apporto di uno strumento prezioso, la biblioteca personale dell'autore conservata al Vittoriale, ove sono confluiti i libri acquisiti nel corso di una vita, spesso recanti segni di lettura¹⁶⁴. Quando non ispirata alla storia dell'arte, la letteratura dannunziana nasce dunque dalla musica o più spesso da altra letteratura. Così egli «sottopone la tradizione a continue risemantizzazioni, concepisce la poesia come scrittura di secondo grado, metapoesia che diviene argomento centrale, invenzione inesausta e inesauribile»¹⁶⁵, al punto da poter qualificare diversi lavori come veri e propri «libri di libri»¹⁶⁶. Nell'enciclopedia dannunziana vi è spazio anche per gli scrittori del Seicento, talvolta menzionati per nome o per mezzo di citazioni, talaltra in forma di ispirazione implicita, come nel caso degli artisti.

L'autore più amato del XVII secolo prescinde, in parte, dal dibattito sulla fortuna del Barocco. Si tratta infatti di William Shakespeare, poeta senza tempo, ma la cui opera, improntata al culto della forma, alla ricerca del vocabolo preciso ed evocativo insieme, pure è latrice di aspetti della cultura del primo Seicento su cui d'Annunzio avrà meditato. Il Vate ama a tal punto il Bardo da aver assunto diversi pseudonimi ispirati ai suoi drammi. Negli anni di Mario de' Fiori, egli è Puck o Bottom, come i personaggi del *Sogno di una notte di mezza estate*. Deriva invece da una battuta dell'*Amleto* Miching Mallecho («Marry, this is miching mallecho: it means mischief»)¹⁶⁷, adottato anche per il cavallo di Andrea Sperelli nel *Piacere*¹⁶⁸. Infine Ariel, lo spirito della *Tempesta*, diventerà un vero e proprio nomignolo nel privato e come tale attestato nella corrispondenza e nella memorialistica («Antho dalla finestra mi chiama col nome dello Spirto d'aere»)¹⁶⁹.

Le presenze shakespeariane nell'opera dannunziana sono talmente pervasive da richiedere uno studio a parte. Qui preme sottolineare come sin dall'esordio di *Primo vere*, l'aspirante Imaginifico sfoggi una citazione da *Amleto* nei versi allucinati di *Febbre*: «Silenzio!... Viene il principe danese / avvolto in nero drappo: ei porta in mano / il teschio di Yorik e sorride. È amaro / il suo riso, o Cecilia... *Words, words, words!*»¹⁷⁰. Negli anni romani il dubbio amletico suggerisce le battute salottiere del giornalismo

¹⁶³ PRAZ 1930, pp. 379-428.

¹⁶⁴ ANDREOLI 1993; LEDDA 2006.

¹⁶⁵ LORENZINI 1997, http://studidiestetica.it/files/SOMMARI/1997_15/lorenzini.htm.

¹⁶⁶ BARBERI SQUAROTTI 2006; CAPPELLO 2006.

¹⁶⁷ Nella traduzione di Gabriele Baldini: «Per la vergine, vuol dire malefizio occulto. E significa sventura» (SHAKESPEARE 1603, pp. 158-159).

¹⁶⁸ PRom, vol. 1, p. 111.

¹⁶⁹ PRic, tomo 1, p. 1871.

¹⁷⁰ VAG, vol. 1, p. 27.

mondano¹⁷¹, mentre nella *Donna Francesca* illustrata da Cellini (fig. 19) «Dorme, poggiate il capo a 'l davanzale / de 'l balcon fiorentino, / la Titania di Shakespeare; e un divino / sogno da 'l cuor lunatico le sale»¹⁷². Poi arriveranno le poesie intitolate *Sogno d'un mattino di primavera*, *Sogno d'una notte di primavera*, *Lady Macbeth*.

È evidente la predilezione per il teatro del Bardo, a scapito dei *Sonnets*, con particolare riferimento al *Midsummer Night's Dream*, di cui d'Annunzio appronta una traduzione rimasta inedita¹⁷³, salvo un'anticipazione (atto II, scena I) firmata Lila Biscuit su *La Tribuna* nel 1887¹⁷⁴. Lo stesso esordio teatrale è nel segno di Shakespeare: è del 1897-1898 il dittico di atti unici *Sogno d'un mattino di primavera* e *Sogno d'un tramonto d'autunno*, prime due parti del ciclo incompiuto dei *Sogni delle stagioni*, i cui successivi *Sogno d'una notte d'estate*, *More Strange than True* e *Sogno d'un meriggio d'estate* rimasero allo stato di abbozzo. In generale, quasi l'intero *corpus* del teatro dannunziano sottende letture shakespeariane¹⁷⁵, una passione condivisa insieme a Eleonora Duse, come attestano gli adattamenti confezionati per lei da Arrigo Boito¹⁷⁶, nonché *Il Fuoco*, nelle pagine in cui Foscarina ricorda l'immedesimazione adolescenziale con Giulietta in occasione di un viaggio a Verona¹⁷⁷. La Venezia del romanzo reca invece echi dal *Mercante* e da *Othello*.

Il culto di Shakespeare rientra nel più ampio interesse per la letteratura inglese, la cui conoscenza è mediata dalla storiografia francese e dall'amico Enrico Nencioni¹⁷⁸. Nel commemorare la sua morte nel 1896, d'Annunzio ricorda: «Egli predilige i britanni perché sotto il loro lirismo magnifico sembra che covi ancora la frenesia del Marlowe, del Ford, del Ben Jonson, di tutti quei formidabili precursori da cui il genio di Guglielmo è annunziato come il sole da un'aurora sanguigna»¹⁷⁹, anche se in realtà le tragedie di John Ford sono posteriori al Bardo. La sua scandalosa *'Tis Pity She's a Whore* (1633) potrebbe

¹⁷¹ «Ma no, è meglio rimaner gran signore sino alla fine e morire eroicamente. *That is the question...* Di qual morte morire?», «Sì; forse esistono. Ma come trovare fra cento milioni di anime l'anima sorella? *That is the question*, amico» (TN, pp. 574, 581); «Ora, di quale mezzo si servirà Scoronconcolo per giungere l'avversario e per freddarlo alla prima botta? / *That is the question*», «Ora, si può in certi casi, adoperar la mano sinistra per parare [a duello]? / *That is the question*» (SG, vol. 1, pp. 366, 392).

¹⁷² VAG, vol. 1, p. 479.

¹⁷³ SANJUST 2005, pp. VI-VII.

¹⁷⁴ TN, pp. 801-807.

¹⁷⁵ Numerosi sono i volumi shakespeariani nella biblioteca del Vittoriale. In aggiunta alle opere del Bardo, d'Annunzio possedeva studi storico-critici sull'autore e il suo tempo. Si elencano i titoli con segni di lettura: A. J. F. Mezieres, *Contemporains et successeur de Shakespeare*, 2 ed., Parigi, Charpentier, 1864 (Apollino, VII, 18); G. Duval, *Londres au temps de Shakespeare*, Parigi, Flammarion, s.d. (Apollino, XVII, 5); L. A. Daudet, *Le voyage de Shakespeare*, Parigi, Charpentier et Fasquelle, 1896 (Apollino, XXVI, 6); W. Shakespeare, *The Handy-Volume Shakespeare*, 13 voll., Londra, Bradbury, s.d. (Leda, IV, 2/A-14/A); W. Shakespeare, *Cœuvres dramatiques*, 8 voll., Parigi, Flammarion, s.d. (Leda, V, 16/A-23/A); W. Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*, Parigi, Dentu, 1894 (Ritirata, 2/A); V. Hugo, *William Shakespeare*, Parigi, s.d. (Corridoio studio, XIII, 8/A); W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Londra, 1895 (Officina, C/2, 40); G. Duval, *La vie veridique de William Shakespeare*, Parigi, 1900 (Officina, C/2, 62); V. Hugo, *William Shakespeare*, Parigi, Hachette, 1880 (Labirinto, XC, 8/A).

¹⁷⁶ ALONGE 2008, p. 229.

¹⁷⁷ PRom, vol. 2, p. 451.

¹⁷⁸ PRAZ 1963.

¹⁷⁹ SG, vol. 2, p. 256; PRic, tomo 2, p. 2273.

essere una delle fonti indirette dell'incesto fratello-sorella ne *La città morta* (1898), grazie all'adattamento *Annabella* di Maurice Maeterlinck andato in scena al Théâtre de l'Œuvre di Parigi nel 1895¹⁸⁰.

Nel teatro elisabettiano e giacomiano, caratterizzato da fantasmi, incantesimi, vendette, omicidi, unioni proibite¹⁸¹, Gabriele dovette scorgere una sensibilità alquanto decadente, descritta in termini di «carnalità dei pensieri» in occasione di un contributo sul *Corriere della sera* del 1912¹⁸². Un posto di rilievo spetta alla truculenta *Tragedy of the Dutchesse of Malfy* (1623) di John Webster. Nella prosa autobiografica della *Quarta favilla* poi rielaborata nel *Libro segreto*, l'autore è intento alla lettura della scena II dell'atto IV in compagnia di Hermia/Violante. «È il dialogo funebre fra la duchessa e Cariola, nell'aria disseccata dalla follia ove la faccia di colei che ha tutto perduto e tutto sofferto supera in orrore ogni desolazione del mondo perché, essendo abbandonata dalla vita, non è anche occupata dalla morte»¹⁸³. Il brano si conclude con l'esclamazione «O this gloomy world!» pronunciata da Bosola nel finale¹⁸⁴, utilizzata anche nei ricordi de *Il compagno dagli occhi senza cigli*, in pagine dove si menzionano peraltro Christopher Marlowe e Robert Greene¹⁸⁵. Infine giova ricordare la novella giovanile *La contessa d'Amalfi* (1885). Il titolo fa riferimento al dramma lirico scritto da Giovanni Peruzzini e musicato da Errico Petrella (1864), portato in scena dalla protagonista Violetta. D'Annunzio ne cita alcuni versi. Qui gli eventuali legami con la tragedia di Webster appaiono indiretti e si perdono nella storia delle fonti e degli adattamenti della tragedia: lo stesso nucleo della *Dutchesse of Malfy* risale per vie traverse a Matteo Bandello¹⁸⁶. Nel racconto, insolitamente farsesco, l'argomento della messinscena è volutamente in contrasto con la rusticità della Pescara di fine Ottocento.

È sempre il teatro a muovere l'interesse per la letteratura francese del Seicento. Estimatore dell'antica Grecia, soltanto nel 1909 d'Annunzio debutta con la prima e unica tragedia di argomento mitico, *Fedra*. Il rimando a Jean Racine è inevitabile. In un'intervista al *Corriere della sera*, in cui dichiara tra l'altro di voler tornare «alle scene spoglie e semplici, come usavano del resto, a' tempi di Shakespeare», il Vate riconduce la genesi dell'opera alla proverbiale intraducibilità del capolavoro del *grand siècle* («Alcuni anni fa, udii una grandissima attrice [Eleonora Duse?] rammaricarsi di non poter tentare la rappresentazione della *Phèdre* di Jean Racine per la difficoltà insuperabile di una traduzione italiana che conservasse la divina melodia e l'elegiaco ardore dei versi originali»), salvo poi criticarlo per la mancata

¹⁸⁰ ANDREOLI-ZANETTI 2013, tomo 1, pp. 1085, 1120.

¹⁸¹ ALONGE 2008, pp. 75-109.

¹⁸² PRic, tomo 2, p. 2898.

¹⁸³ PRic, tomo 1, pp. 1783-1785; tomo 2, pp. 2905-2907. Cfr. WEBSTER 1623, p. 130. La biblioteca del Vittoriale conserva la traduzione pubblicata da Carabba nel 1918 (Pianterreno, IV, 35).

¹⁸⁴ WEBSTER 1623, p. 194.

¹⁸⁵ PRic, tomo 1, pp. 1553-1556.

¹⁸⁶ BALDINI 1948.

adesione al paganesimo del soggetto («È un peplo di stile *Louis XIV*»). L'autore, inoltre, tiene a rivendicare le varianti apportate alla trama rispetto alle versioni precedenti¹⁸⁷.

Intercorre dunque un rapporto ambiguo tra la *Phèdre* e la *Fedra*. Se da un lato si tratta di una fonte accertata¹⁸⁸, dall'altro gli storici del teatro hanno giudicato rilevanti le novità introdotte¹⁸⁹. In definitiva si può concordare con quanto sostenuto da Giovanni Antonucci: nell'attendere alla sua versione del mito, pur senza prescindere da antecedenti illustri quali Euripide, Seneca e appunto Racine, d'Annunzio non può che comportarsi egli stesso da mitografo, assecondando la logica degli archetipi delle narrazioni delle origini¹⁹⁰. È la grammatica del mito a imporre un'operazione combinatoria fatta di imitazione e innovazione. In precedenza, in un articolo apparso su *Le Figaro* nel 1896, nel bel mezzo della polemica sui plagii, proprio Racine veniva indicato tra gli autori la cui originalità risiede nella virtù di appropriazione delle fonti¹⁹¹.

Più pacifico è il confronto con altri autori del XVII secolo, indagati in occasione della stesura di opere in francese antichizzato durante l'esilio tra Parigi e Arcachon (1910-1915). Il 2 ottobre 1910, in particolare, d'Annunzio ottiene dal bibliotecario Annibale Tenneroni notizie circostanziate su Honoré d'Urfé e il genere pastorale¹⁹², rivelatesi assai utili per la commedia boccaccesca *La Pisanelle ou Le jeu de la rose et de la mort* (1913), la cui metrica si ispira a quella de *La Sylvanire ou la Morte-vive* (1627): *vers blancs*, cioè senza rima, alterni di sei e dieci sillabe¹⁹³.

A incoraggiare Gabriele verso l'approfondimento della pastorale avrà contribuito la sua origine nazionale, giacché si deve a *Il pastor fido* (1590) di Giovan Battista Guarini la fortuna di questa letteratura nell'Europa del Seicento¹⁹⁴. Eppure, al contrario di quanto rilevato per l'Inghilterra e la Francia, l'opera dannunziana scarseggia di riferimenti alla drammaturgia italiana del XVII secolo. Nel *Fuoco*, per esempio, la cantante Donatella Arvale intona il celebre lamento de *L'Arianna* (1608) di Claudio Monteverdi,

¹⁸⁷ SG, vol. 2, pp. 1412-1417.

¹⁸⁸ Nella biblioteca del Vittoriale si trovano studi coevi sull'argomento: L. Candotti, *Fedra nelle tragedie di Euripide, Seneca, Racine e Gabriele d'Annunzio*, Trieste, Caprin, 1914 (Monco, XVII bis, 16); G. Marra, *Sulla Fedra del Racine e del d'Annunzio*, Bari, STENC, 1925, insonso con dedica dell'autore (Monco, XXVII, 16/A). Gabriele poteva leggere Racine nelle seguenti edizioni: *Œuvres de Jean Racine*, 6 voll., Parigi, Louis Cellot, 1768 [il vol. 6 riporta titolo e luogo di edizione differente: *Œuvres diverses de Jean Racine*, Londra] (Labirinto, XXVI, 32/A-37/A); *Œuvres de Jean Racine*, 7 voll., Parigi, Louis Cellot, 1768 [i voll. 6 e 7 riportano titolo e luogo di edizione differente: *Œuvres diverses de Jean Racine*, Londra] (Labirinto, XXVII, 22/A-28/A); *Théâtre complet*, Parigi, Garnier, s.d. (Labirinto, XCVII, 3/A); *Œuvres de Racine*, 2 voll., Coulommiers, Brodard, 1904 (Labirinto, XCIX, 6/A-7/A); *Théâtre complet*, Parigi, Charpentier & Fasquelle, s.d. (Cheli, parete ovest, II, 13/A); *Œuvres de Jean Racine avec des commentaires par Luneau de Boisjermain*, 7 voll., Parigi, Pougin, s.d. (Salotto Baccara, parete nord, tavolo, 8/A-14/A).

¹⁸⁹ ALONGE 2008, pp. 149, 254.

¹⁹⁰ ANTONUCCI 1995, pp. 272-273.

¹⁹¹ SG, vol. 2, p. 408.

¹⁹² ACF, p. 340; ANDREOLI 1993, p. 72. Una monografia edita in quell'anno è nella biblioteca del Vittoriale: O. C. Reure, *La vie et les œuvres de Honoré d'Urfé*, Parigi, Plon-Nourrit et Cie, 1910 (Labirinto, XI, 1/A).

¹⁹³ ANDREOLI-ZANETTI 2013, tomo 2, p. 1657.

¹⁹⁴ FASSÒ 1956.

unica aria superstite di una partitura perduta¹⁹⁵. Il narratore ne cita alcuni versi, omettendo qualunque riferimento al librettista Ottavio Rinuccini, lasciando intendere la predilezione per la musica a scapito del testo. Terminato il canto, è il nome del compositore a risaltare («L'aria di Claudio Monteverde si compose nel ricordo come un lineamento immutabile»)¹⁹⁶.

L'autore italiano del Seicento più citato da d'Annunzio è Francesco Redi, nelle sue vesti di poeta, accademico della Crusca, scienziato. Talvolta le occorrenze, concentrate nelle *Prose di ricerca*, consentono verifiche sui volumi appartenuti al Vate. «Sorrindo senza malizia mentre scrivo, nel volgere gli occhi a un libro raro ch'io posseggio, stampato in Firenze da Pietro Matini, con nel frontispizio l'impresa della Academia incisa in rame» scrive nel *Libro segreto* a proposito del suo esemplare delle *Osservazioni intorno agli animali viventi che si trovano negli animali viventi* (1684)¹⁹⁷. Riconosciuto per le sue doti di ricercatore («La buccia [dell'uva] è tanto dura che sembra fatta di un vetro pieghevole, d'un vetro, studiato da Francesco Redi»)¹⁹⁸, l'aretino è nondimeno esempio di saporito italiano cruschevole: «dove stava con tanta venerazione collocato quel famosissimo giogo' solevo dire ai visitatori cruschevoli citando il Redi»¹⁹⁹, «Il Trinciante mariuolo, come lo chiamerebbe il Redi»²⁰⁰, come tale ricordato persino nella corrispondenza²⁰¹. Inoltre Gabriele è lettore delle sue poesie, stante la citazione del verso «E 'l mio cuor non iscema, anzi s'innova» dal sonetto XLIII (*Nel centro del mio seno il nido ha fatto*), presumibilmente tratta dalla raccolta di *Opere* edita dalla Società tipografica de' classici italiani a inizio Ottocento²⁰².

Ma la fama di Redi come poeta è sostanzialmente legata al *Bacco in Toscana* (1685)²⁰³, immancabile nella biblioteca del Vittoriale²⁰⁴. Si tratta di un polimetro, ovvero di un lungo componimento la cui va-

¹⁹⁵ CARROZZO-CIMAGALLI 1998, p. 44.

¹⁹⁶ PRom, vol. 2, p. 290. Nondimeno d'Annunzio collezionò alcune seicentine di Rinuccini: *Poesie del s.r. Ottavio Rinuccini. Alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII. Re di Francia, e di Navarra*, In Firenze, appresso i Giunti, 1622 (Giglio, XCIX, 42/C); *L'Arianna. Tragedia del sig. Ottavio Rinuccini*, In Firenze, Nella stamperia de' Giunti, 1608 (Giglio, CXXI, 59/D); *L'Arianna. Tragedia del sig. Ottavio Rinuccini*, In Venetia, appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti & compagni, 1608 (Officina, F/3, 39/A). Possedeva inoltre *Il pastor fido* di Guarini ed *Euridice* di Rinuccini raccolti in un unico volume dall'editore veneziano Antonio Zatta nel 1788 (Giglio, CV, 16/D).

¹⁹⁷ PRic, tomo 1, p. 1862. Il volume è collocato in: Giglio, CVIII, 3/D.

¹⁹⁸ PRic, tomo 1, p. 1882.

¹⁹⁹ PRic, tomo 1, p. 1721.

²⁰⁰ PRic, tomo 1, p. 903; SG, vol. 2, p. 967.

²⁰¹ In una lettera del 7 ottobre 1926 al legionario fiumano Giuseppe Govone: «Ho nella memoria l'accento indefinibile di un amatore di libri, più sapido che lo schiocco della lingua d'un ghiotto e più teneruccio della sua acquolina, come direbbe il Redi. «Gli è un Aldo de' belli!»» (FL, p. 202).

²⁰² D'Annunzio varia lievemente in: «E il mio cor non iscema, anzi s'innova» (PRic, tomo 1, p. 670, cfr. REDI 1687, p. 28). La biblioteca del Vittoriale conserva i nove volumi delle *Opere di Francesco Redi gentiluomo aretino e accademico della Crusca* (1809-1811) in: Giglio, CXVII, 30/D-38/D.

²⁰³ *Poesia* 1978, pp. 517-525.

²⁰⁴ *Bacco in Toscana. Dittirambico di Francesco Redi accademico della Crusca colle annotazioni accresciute*, 3 ed., In Firenze, per Piero Matini all'insegna del Lion d'oro, 1691 (Giglio, CXIX, 30/D).

rietà di versi e di rime intende imitare il ditirambo greco²⁰⁵. Per d'Annunzio il nome del cruscante è indiscindibile dalla forma metrica. Nel componimento *A Lorenzo Elateo* domanda all'amico: «Odi? Tra Puglia e Montegiovi in coro, / come su' nervi d'una cava cetra, / palpita il ditirambo del tuo Redi»²⁰⁶. Altrove è qualificato «rimatore ditirambico»²⁰⁷, fino al complimento più grande per un uomo che non nobbe modestia: Redi sarebbe «quel mio emulo nel ditirambo»²⁰⁸. La polimetria sperimentata nel XVII secolo potrebbe dunque costituire una delle fonti meno accertate delle *Laudi*, al punto da scoprire una mediazione di età barocca nel tentativo di ricreare la concitazione bacchica dei ritmi greci. Nell'*Alcyone* (1903) figurano quattro componimenti esplicitamente intitolati *Ditirambi*, caratterizzati da una metrica perlopiù irregolare. L'influenza di Redi, nello specifico, è stata notata nel ricorso a versi brevi o brevissimi per il *Ditirambo III*²⁰⁹.

Sempre a questioni metriche si deve la citazione di un altro grande innovatore, Gabriello Chiabrera. Nel *Libro segreto* si legge de «la stanza di quattro versi, la quartina alterna del Chiabrera ch'è una specie dimestica di Gabriello»²¹⁰ adoperata in *Undulna*, componimento di *Alcyone* in cui alcuni hanno scorto invece un'impronta pascoliana²¹¹. *Il libro segreto*, l'*Alcyone* e la poesia del Seicento sono poi ulteriormente legati dalla quartina posta a conclusione del volume pubblicato nel 1935: «Tutta la vita è senza mutamento. / Ha un solo volto la malinconia. / Il pensiero ha per cima la follia. / E l'amore è legato al tradimento»²¹². Scritti nel 1902, questi versi seguono un metro assai raro nella nostra tradizione (quattro endecasillabi rimanti ABBA), attestato nell'epigrafe tombale di una cortigiana composta dal marinista Paolo Zazzaroni²¹³, sebbene la fonte più probabile siano i quarantotto epitaffi epigrammatici di Michelangelo Buonarroti in morte del quindicenne Francesco Bracci, detto Cecchino²¹⁴.

La biblioteca del Vittoriale, specchio di un lettore e collezionista onnivoro, conserva anche volumi di poeti la cui influenza diretta sulle opere dannunziane appare modesta, come nel caso di Fulvio Testi

²⁰⁵ BELTRAMI 1996, p. 143.

²⁰⁶ PRic, tomo 1, p. 1443.

²⁰⁷ PRic, tomo 1, p. 670.

²⁰⁸ PRic, tomo 1, p. 1759.

²⁰⁹ RONCORONI 1982, pp. 456-458.

²¹⁰ PRic, tomo 1, p. 1729. Due le seicentine nella biblioteca del Vittoriale: *Firenze. Poema di Gabriello Chiabrera. Al serenissimo gran duca di Toscana Cosmo secondo*, In Firenze, appresso Zanobi Pignoni, 1615 (Giglio, XCVI, 12/C); *Delle poesie di Gabriello Chiabrera*, 3 voll. [legati insieme], In Genoua, appresso Giuseppa Pavoni, 1618 (Giglio, CXX, 62a/D-62c/D). A queste vanno aggiunte le edizioni successive: *Delle opere di Gabbriello Chiabrera. In questa ultima impressione tutte in un corpo novellamente unite*, 5 voll., Venezia, Angiolo Geremia, 1757 (Giglio, XCIII, 31/C-33/C); *Delle guerre de' Goti di Gabriello Chiabrera. Canti quindici cogli argomentanti del signor dottore Antonio Frizzi e con un indice d'ogni occorrenza*, Venezia, Nella stamperia Coletti, 1771 (Giglio, XCIII, 33/C); *Firenze*, Savona, Sambolino, 1851 (Giglio, XCVI, 65/C); *Poesie e liriche, sermoni e poemetti di Gabriello Chiabrera*, Torino, Tipografia e libreria Salesiana, 1884 (Giglio, CIII, 27/D).

²¹¹ RONCORONI 1982, pp. 606-608.

²¹² PRic, tomo 1, p. 1922.

²¹³ GIBELLINI 2008, pp. 99-101.

²¹⁴ VOELKER 2000. Si ringrazia Pietro Gibellini per la segnalazione.

o Alessandro Tassoni²¹⁵. In un articolo apparso nel 1920 sul quotidiano fiurnano *La vedetta d'Italia*, il Comandante della Reggenza Italiana del Carnaro anticipa così la letteraturizzazione di una beffa ordita dai suoi legionari: «I Legionarii fiurnani – come si sa per un episodio che sarà celebrato in rima da un emulo di Alessandro Tassoni – avevano compiuto in una chiara notte d'aprile un colpo di mano maestro sopra una mandra di regi cavalli»²¹⁶. L'autore de *La secchia rapita* (1622) è poi citato ne *Il compagno dagli occhi senza cigli*, nel ricordo di uno studente modenese conosciuto al Collegio Cicognini di Prato. «I compagni ne ridevano come della scempiaggine tenace d'un mentecatto; e avevano cognominato “la Secchia sciapita” l'acquoso concittadino di quell'Alessandro Tassoni cui dal tanto faticare era rimasto in mano un fico, un fico vieto: *ficus inanis*»²¹⁷. Il brano attesta, nondimeno, la fortuna del poema eroicomico nell'immaginario collettivo.

Lo stesso volume presenta vari riferimenti alla letteratura popolare del XVII secolo, con cui i collegiali di fine Ottocento mostrano un'insospettabile familiarità. Il bidello Carma viene colto «Accoccolato nel suo sgabuzzino come un fratacchiotto nella sua celletta, col suo véggio e col suo fiasco di Chianti, chiudeva un occhio e spesso anche due, solo intento a scalducciarsi, a bevicchiare, a leggiucchiare Bertoldo, Cacasenno, Sesto Caio Baccelli, l'antico *Vesta-Verde*, il *Barbanera* e altre famose opera d'alta letteratura», lo stesso Carma «che per essere discepolo dello Strolago di Brozzi [Baccelli] aveva gran fede nel mio oroscopo, non osava resistermi in nulla»²¹⁸. Ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti* (1924), la «comunella» col bidello consente al giovane Gabriele di «penetrare nella biblioteca collegiale furtivamente», sì da soddisfare il suo «disegno di prosante e grecante», magari ricorrendo alla consultazione di preziose seicentine: «Sapevo che nello scaffale accanto alla finestra erano le opere del Crisostomo patriarca di Costantinopoli, nella edizione del 1621 fatta per liberalità de' Vescovi di Francia e di tutto il Clero *ex bibliotheca Ludovici XIII christianissimi regis Francorum et Navarrae*»²¹⁹.

²¹⁵ MARIANO 1966. Di Fulvio Testi, d'Annunzio possedeva le *Poesie liriche* edite a Venezia nel 1668 (Giglio, CIII, 21/D). Più nutrita è la collezione tassoniana: *Difesa di Alessandro Macedone divisa in tre dialoghi*, 2 voll., a cura di G. Rossi, Livorno, Raffaello Giusti, 1904, con segni di lettura (Giglio, XCVI, 54/C-55/C); *La secchia rapita*, 2 ed., Modena, Bartolomeo Soliani, 1744 [editio minor] (Giglio, XCVII, 6/C); *La secchia rapita*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1744 [editio maior] (Giglio, CI, 40/C); *Secchia rapita*, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1788 (Giglio, CV, 26/D); *Paragone degli ingegni antichi e moderni, libro X, ed altro, dei pensieri diversi*, Lanciano, Carabba, 1918 (Giglio, CXI, 11/D); *La secchia rapita*, Venezia, Antonelli, 1850 (Giglio, CXIII, 47e/D); *Le filippiche contra gli spagnoli*, Firenze, Le Monnier, 1855 (Giglio, CXX, 43/D). Presenti inoltre le *Rime* di Francesco Petrarca con le *Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni*, le *Annotazioni di Girolamo Muzio*, e le *Osservazioni di Lodovico Antonio Muratori*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1711 (Giglio, C, 39/C) e la *Miscellanea tassoniana di studi storici e letterari* pubblicata nel 1908 (Scale, LXXXIII, 11/A). Si segnala infine l'edizione del 1815 del poema eroicomico *Il Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi (Giglio, CX, 9a/D-10a/D).

²¹⁶ SG, vol. 2, p. 1088.

²¹⁷ PRic, tomo 1, p. 1508.

²¹⁸ PRic, tomo 1, pp. 1515-1516.

²¹⁹ PRic, tomo 1, p. 1356.

La letteratura popolare aveva fatto capolino già nel *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Ambientato nella Venezia degli ultimi dogi, il dramma contiene numerosi riferimenti alla cultura coeva²²⁰. Oltre alle fonti shakespeariane (*Otello*, *Il mercante di Venezia*, *Antonio e Cleopatra*), derivano probabilmente da *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) di Giambattista Basile l'onomastica suffissante in -ella (Iacobella, Pentella) e la commistione dei motivi della rivale in amore e del sortilegio mediante i capelli, attestati nella fiaba *Le tre cetra* (*I tre cedri*)²²¹. Quello della mutilazione delle mani, invece, al centro di *La Penta Mano-mozza* e *Rossella*²²², compare in un testo teatrale successivo, *La Gioconda* (1899). D'Annunzio possedeva il *Pentamerone* nell'edizione Vecchi del 1891, notoriamente curata da Benedetto Croce, meritevole di aver riscoperto il testo conferendogli dignità artistica²²³. Gabriele, invece, sembra fruirlo più alla stregua di un repertorio di tradizioni, al punto da collocarlo nella sezione folclorica del Vittoriale²²⁴, tra i libri di Gennaro Finamore e Antonio De Nino sugli usi e costumi abruzzesi. Non a caso l'opera di Basile spunta tra le richieste a Tenneroni per condurre le «ricerche folkloriste» finalizzate alla stesura della tragedia *La figlia di Iorio* (1904)²²⁵, ambientata in un Chietino arcaico e ferino.

Diverso fu il rapporto con la prosa colta del Seicento. Le origini gesuite del Collegio Cigonini devono aver garantito all'aspirante Vate consuetudine con diversi autori giudicati modello di stile, come nel caso di Paolo Segneri²²⁶, citato nelle *Prose di ricerca* in merito ad aspetti lessicali: «Tre ragioni di pace distinguono san Tommaso: con Dio, con sé, col prossimo. Tutte e tre queste paci insieme, come direbbe il Padre Segneri, io nego a me medesimo. “Or perché non ha pace il fuoco con esso meco?”», «Ho detto: in via. Ma non *veggo* io nello stato di viatore, conforme allo stato di viatore. Mi piace la distinzione teologica perché mi conviene e m'è propria. L'ha il Segneri nella *Manna dell'Anima*. Non sono viatore, sono comprensore; *perché*, non credo, *veggo*; e veggo da comprensore», «direi ricettivo se mi convenisse accogliere l'esempio del Varchi e del Segneri»²²⁷. In una lettera all'editore Treves del 13 aprile 1913, d'Annunzio nega il luogo comune di aver «mai adoperato né foggato un “neologismo”», avendo egli attinto i suoi vocaboli «dalla più pura fonte materna, *sempre*», fino ad aggiungere: «In questi tempi di fu-

²²⁰ ANDREOLI-ZANETTI 2013, tomo 1, pp. 1062-1080.

²²¹ Cfr. BASILE 1636, pp. 994-1013.

²²² Cfr. BASILE 1636, pp. 478-497, 598-611.

²²³ LUGLI 1961, pp. 76-79.

²²⁴ Nicchia, III, 14.

²²⁵ ACF, p. 275.

²²⁶ RAIMONDI 1960. Nella biblioteca del Vittoriale si trovano i seguenti volumi: *Quaresimale di Paolo Segneri della Compagnia di Gesù dedicato al Serenissimo Cosimo III Granduca di Toscana*, In Firenze, per Iacopo Sabatini, 1679 (Giglio, CI, 10/C); *Opere del padre Paolo Segneri della Compagnia di Gesù*, 4 tomi in 6 voll. [in parte legati insieme], In Venezia, presso Paolo Baglioni, 1712 (Giglio, CXIX, 1/D-4/D). Circa i gesuiti, si segnalano almeno le edizioni degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola: Roma, Varese, 1667 [copia deteriorata] (Oratorio dalmata, parete sud, 16/C); Roma, Varese, 1667 (Oratorio dalmata, parete est, 1/A); Roma, Libreria dell'Università Gregoriana, 1922 (Scale, XXXIV, 17/A).

²²⁷ PRic, tomo 1, pp. 1112, 1253, 1854.

turismo, io resto fedele alla vecchia retorica dei Gesuiti»²²⁸. Andrebbe dunque approfondita l'influenza della Compagnia sulla scrittura dannunziana, peraltro animata da un'analogha propensione alla combinazione delle fonti.

Ma l'esempio più compiuto di imitazione della prosa seicentesca sono le *Approvazioni* in appendice a *La vita di Cola di Rienzo* (1913). Si tratta di un *divertissement*, una parodia dell'usanza dell'Accademia della Crusca di apporre il consenso intorno alla conformità linguistica e morale dei volumi pubblicati nel XVII secolo, lontana però dell'avversione sfoggiata da Alessandro Manzoni ne *I promessi sposi* (1840): «Noi appiè sottoscritti Censori, e Deputati, riveduta a forma della Legge prescritta dalla Generale adunanza dell'Anno 1705 un'operetta del Signor Cavaliere Gabriele d'Annunzio, intitolata "La Vita di Cola di Rienzo", non abbiamo in essa osservati errori di lingua. / [...] / Attesa la sopraddetta relazione, si dà facoltà al Signor Cavaliere Gabriele d'Annunzio di potersi nominare nella pubblicazione di detta sua operetta Candidato perpetuo della Crusca e cognominare in conseguenza Lo Immaturo»²²⁹. Allusioni alla storia della Crusca sono presenti sin dalla dedica *Ad Annibale Tenneroni suo amicissimo*, ove si menziona Bastiano de' Rossi, tra i fondatori dell'Accademia e curatori del *Vocabolario*: «Era l'uomo [Luigi Pucci] un assistente al Frullone o, come dire, bidello; ovvero, come detto avrebbe con arguzia peregrina il segretario Bastiano de' Rossi, Sergente del Castaldo, incaricato di trarre il sacco, di versarlo e scoterlo nella Tramoggia, dopo averne registrato la misura il peso e la bulletta al Campione»²³⁰.

Giunti a questo punto, è d'obbligo domandarsi quale sia il rapporto tra d'Annunzio e il poeta più famoso del Seicento, Giovan Battista Marino. Ebbene il primo dato, sbalorditivo persino per l'allora bibliotecario e soprintendente del Vittoriale Emilio Mariano, è l'assenza di volumi del Cavaliere nelle collezioni del Vate²³¹. L'unica presenza accertabile, al netto di eventuali dispersioni di materiali, è un volumetto divulgativo della serie *Quaderni di analisi estetica* di Vallardi edito nel 1929²³², quando ormai la stagione poetica dannunziana può considerarsi pressoché esaurita. Ciò non significa che prima di allora Gabriele ignorasse l'opera mariniana. Un riferimento esplicito è nel testo autobiografico pubblicato il 24 aprile 1893 sulla *Revue hebdomadaire*: «[Nel 1883] Pubblicai un piccolo libro di versi intitolato *Intermezzo di rime*, dove erano cantate in grandi versi plastici, con una prosodia impeccabile, tutte le voluttà della carne, con una impudicizia che non aveva riscontro se non nei poeti lascivi dei secc. XVI e XVII,

²²⁸ LT, p. 481.

²²⁹ PRic, tomo 2, p. 2108.

²³⁰ PRic, tomo 2, p. 2011.

²³¹ MARIANO 1966, p. 179.

²³² *Giambattista Marino, Pietro Metastasio. Notizie biografiche, riassunti, esempi di analisi estetica*, a cura di A. Gustarelli, Milano, Vallardi, 1929 (Giglio, CXII, 57/D).

nell'Areteino e nel cavalier Marino»²³³. Quest'ultimo nome è da intendere a titolo meramente esemplificativo oppure sottende una fonte d'ispirazione? In mancanza di prove documentali, tocca segnalare alcune affinità notate dalla critica tra l'opera di d'Annunzio e i marinisti in generale, passando dalla ricognizione filologica al dominio dell'interpretazione.

Il ciclo di sonetti *Le adulate*, apparso nell'edizione rivista e accresciuta di *Intermezzo*, è stato messo in relazione alle donne fatali tipiche tanto della sensibilità barocca quanto di quella decadente²³⁴. Soprattutto i componimenti *Erodiade* e *Lady Macbeth* tematizzano figure care all'immaginario seicentesco. Ancora, la descrizione del canto dell'usignolo nel capitolo IX de *L'Innocente* è un virtuosismo forse ispirato all'episodio analogo dell'*Adone* (1623). *La sabbia del tempo* di *Alcyone* rimanda al *topos* del *memento mori* (gli orologi di Ciro di Pers), così come in questa e altre raccolte sarebbe possibile individuare corrispondenze tematiche e lessicali con i poeti del XVII secolo²³⁵. Si tratta di un elenco passibile di integrazioni, tra ipotesi di lavoro o semplici suggestioni. Nella novella giovanile *Fra' Lucertola* (1881), per esempio, il narratore indugia su un motivo tipicamente barocco, quello della bolla di sapone, simbolo della caducità di tutte le cose: «Avete fatto mai, da ragazzi, le bolle di sapone? La bolla spunta a poco a poco dalla cannuccia, si arrotonda, cresce, cresce, si colora, riflette poi la finestra, i vasi di fiori, le case di fronte, il cielo; e il bimbo prima di lanciarla al vento ci si specchia dentro, ci ride, la fa dondolare lievemente, poi la stacca: il globo diafano gli s'innalza, gli s'innalza sotto lo sguardo, brilla un istante al sole e sparisce»²³⁶.

Più in generale, è possibile individuare diverse costanti tra la poetica barocca, segnatamente marinista, e quella dannunziana, riassumibili nella formula «retorica, sensualità, meraviglia». Circa la retorica, nel significato di ricercatezza formale, va rilevato come tanto Marino quanto d'Annunzio abbiano introdotto nel discorso poetico un numero consistente di tecnicismi, provenienti dagli ambiti più disparati (botanica, scienze nautiche, mineralogia, meccanica, ecc.)²³⁷. L'enciclopedismo dannunziano ha dunque molto a che fare con il vocabolarismo, ovvero con la selezione del termine preciso e prezioso al tempo stesso, né si dimentichi che il succedersi delle edizioni del *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612, 1623, 1691)²³⁸, lungi dal risolversi in un atto meramente normativo, ha incoraggiato l'ampliamento del lessico per una letteratura che si era codificata sul *Canzoniere* di Francesco Petrarca. Ne consegue come la poesia marinista presenti una lunga serie di oggetti, allora desueti perché di recente invenzione oppure raramente cantati: l'orologio, la lente, la palla, l'archibugio, i razzi, le fontane,

²³³ SG, vol. 2, p. 176. Il testo riprende una lettera inviata al traduttore Georges Hérelle il 14 novembre 1892: cfr. CDH, p. 100.

²³⁴ ANDREOLI-LORENZINI 1982, pp. 931-938.

²³⁵ BARNI 2021, pp. 5-9; CEGLIE 2014, pp. 1-4.

²³⁶ TN, p. 40.

²³⁷ COLETTI 1993, pp. 182-193, 399-407.

²³⁸ Immane la prima edizione del *Vocabolario* nella biblioteca del Vittoriale (Scale, XLVII, 4/A).

ago e filo, le carte da gioco²³⁹ anticipano una sensibilità poi cara al Vate. Ma la retorica andrà intesa anche nell'accezione aristotelica proposta da Giulio Carlo Argan²⁴⁰, quindi di un'arte votata non più al raggiungimento di una bellezza obiettivamente predeterminata (perfezione delle proporzioni, imitazione della natura) bensì alla persuasione, nella consapevolezza di costituire un atto comunicativo funzionale al coinvolgimento emotivo del fruitore.

La sensualità, a questo punto, con cui spesso è stata descritta la poesia marinista e dannunziana, vale non soltanto quale sinonimo di erotismo, aspetto lampante su cui poco di nuovo ci sarebbe da rilevare, ma anche alla luce del concetto di retorica. Ovvero proprio perché persuasiva, l'arte di Marino e di Gabriele è etimologicamente sensuale in quanto muove i sensi, si rivolge all'udito e agli occhi del lettore al punto da sconfinare verso la figuratività tramite procedimenti efrastici, assecondando una concezione di scrittura come museo, dalla *Galeria* (1620) a *Forse che sì forse che no*. Anche per questo, la letteratura del Seicento è stata rimproverata di decorativismo e disimpegno²⁴¹. D'Annunzio, viceversa, non era il Vate d'Italia? In realtà, pur prescindendo dai giudizi estetici, si può argomentare come la poesia civile di Gabriele sia tanto sensuale quanto quella amorosa, giacché nei componimenti di *Merope* (1912) e dei *Canti della guerra latina* (1933) è arduo scorgere un'ideologia articolata. Qui la magniloquenza agevola il passaggio ai toni da comizio, completi di esclamazioni e interrogazioni, in un rapporto oratore-uditore più che autore-lettore («Quante delle città vostre ridenti / son arse e diroccate? quanti altari / disfatti? quanti senza focolari / popoli in lacrime e in stridor di denti?»)²⁴². Lo stesso può dirsi del contributo più efficace alle cause dell'interventismo e dell'Impresa di Fiume, quei motti così popolari perché memorabili e incisivi²⁴³. «Me ne frego», «Ardisco non ordisco», «Fiume o morte», «Memento aude-re semper» hanno anticipato la politica gridata anziché spiegata, fatta di *slogan* al posto di programmi.

Infine la meraviglia, conseguenza della retorica e della sensualità. È risaputa l'importanza assunta nel XVII secolo dalla capacità di stupire il lettore tramite l'accumulo di immagini, da cui scaturisce la predilezione per la metafora (Emanuele Tesauro). Fin troppo nota è una *terzina* della *Fischiata XXXIII* de *La Murtoleide* (1619) di Marino, suo malgrado eletta a epitome di poetica barocca, sebbene originata da un'occasione burlesca (i sonetti contro il rivale Gaspare Murtola): «È del poeta il fin la meraviglia / (parlo de l'eccellente, non del goffo): / chi non sa far stupir vada a la striglia»²⁴⁴. Non sappiamo cosa pensasse d'Annunzio di questi versi, ma certo la sua opera deve molto a una concezione di letteratura come stupore.

²³⁹ FERRERÒ 1954.

²⁴⁰ ARGAN 1964, pp. 31-33.

²⁴¹ FELICI 1978, pp. XI, XX-XXII.

²⁴² VAG, vol. 2, p. 804.

²⁴³ SORGE 1994.

²⁴⁴ *Poesia* 1978, p. 18.

Meno conosciuto è l'impegno di Gabriele sul fronte di un curioso quanto effimero progetto di «meraviglioso» negli anni Novanta dell'Ottocento, di cui è difficile valutare un'eventuale ascendenza marinista. Nell'articolo *Il romanzo futuro*, apparso il 31 gennaio 1892 su *La Domenica del Don Marzio*, si legge: «Così, nell'esplorazione del rinnovato mondo, l'arte andrà innanzi alla scienza. Alla scienza che va coordinando le verità sperimentate, l'arte proporrà ipotesi, fornirà indizii di verità ancora nascoste, presenterà documenti rivelatori. E la scienza renderà all'arte l'antico elemento che oggi le manca: il meraviglioso»²⁴⁵. Questa alleanza arte-scienza all'insegna della meraviglia, in cui pure è riscontrabile qualcosa del Barocco, viene rilanciata nelle *Note su l'arte. Il bisogno del sogno* su *Il Mattino*, nell'*Elogio dell'epoca* su *La Tribuna*, fino all'intervista per il volume *Alla scoperta dei letterati* di Ojetti²⁴⁶.

A dispetto di tali proclami, la scrittura dannunziana sembra aver eluso la questione delle ipotesi da consegnare alla scienza. Meglio concepito appare il tentativo di rinnovare l'allestimento teatrale, sempre a partire dagli anni Novanta²⁴⁷, a seguito dell'incontro con Eleonora Duse. Così, se dalla dimensione libresca si passa a quella performativa, emerge abbastanza materiale per interpretare il meraviglioso come spettacolarità scenografica, non di rado suggerita dall'architettura barocca. D'Annunzio, del resto, non ignorava le innovazioni apportare nel Seicento al campo dello spettacolo. In un dibattito tra i personaggi del *Fuoco*, si ricorda che Bernini «fece rappresentare a Roma un'opera [*L'innondazione del Tevere?*] per la quale egli stesso costruì il teatro, dipinse le scene, scolpì le statue ornamentali, inventò le macchine, scrisse le parole, compose la musica, regolò le danze, ammaestrò gli attori, danzò, cantò, recitò»²⁴⁸. Si torna così, per mezzo della meraviglia in letteratura, alla storia dell'arte, a un museo pensato per la scena, con tutte le difficoltà del caso: «molte delle sue originali e moderne intuizioni [di D'Annunzio] non poterono andare oltre la fase progettuale o dovettero fermarsi, il più delle volte, fra le didascalie dei suoi drammi senza che esse potessero effettivamente trovare attuazione concreta, soprattutto per mancanza di adeguati strumenti tecnici»²⁴⁹. Queste, anziché i contenuti dei *Versi d'amore e di gloria* o delle *Prose di romanzi*, appaiono le vere domande poste dall'arte dannunziana alla scienza, intesa nella sua dimensione applicativa.

Nelle didascalie dell'Imaginifico si annidano diversi scenari seicenteschi. Il luogo dell'azione del *Sogno d'un mattino di primavera*, l'antica villa toscana detta l'Armiranda, si ispira con ogni probabilità a Villa Gamberaia di Settignano, meta di escursioni registrate nei *Taccuini*²⁵⁰. Invece le descrizioni delle arti decorative del successivo *Sogno d'un tramonto d'autunno*, ambientato nel XVIII secolo, derivano da *La storia*

²⁴⁵ SG, vol. 2, p. 20.

²⁴⁶ SG, vol. 2, pp. 76, 207, 1388.

²⁴⁷ ISGRÒ 2017.

²⁴⁸ PRom, vol. 2, p. 288.

²⁴⁹ ISGRÒ 2017, p. 177.

²⁵⁰ Tac, pp. 91-101, 232-233, 235-237.

di *Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica* (1879) di Pompeo Gherardo Molmenti²⁵¹, senza escludere tra le eventuali fonti iconografiche gli affreschi di Tiepolo a Palazzo Labia²⁵². Ancor più esplicite le note di regia in *Più che l'amore* (1907): «Per la finestra si scorgono i lecci i pini i cipressi dell'Aventino, Santa Maria del Priorato, la villa dei Cavalieri di Malta, i mandorli sul clivo erboso, le vecchie muraglie coperte di edera»²⁵³. Persino i protagonisti additano le bellezze della Roma dei Papi: «Che bella nuvola su l'Aventino! Guarda Santa Maria del Priorato: sembra d'alabastro in quello sprazzo d'oro. I lecci e i cipressi di cent'anni ringiovaniscono. Non c'è più un fiore su i mandorli; il frutto allega. E quei poveri vecchi dell'Ospizio di San Michele, che stanno a guardare dietro i vetri di quelle finestre tutte eguali!», «Guarda i pini della Villa Aldobrandina come s'arrossano!»²⁵⁴.

Per *Le Chèvrefeuille (Il ferro)*, rappresentato al Théâtre de la Porte Saint-Martin nel dicembre 1913, l'autore aveva previsto nell'atto I: «Una fontana senz'acqua, in forma di navicella, arieggiante quella aldobrandina, sta dinanzi al portichetto, rempiuta di terriccio ove s'appiglia il giaggiolo giallo e la rosa scempia tra la mal'erba»²⁵⁵. Il richiamo alle Ville Tuscolane torna nell'atto II: «Nella terza parete alcuni gradini, compresi entro la grossezza del muro, salgono a una larga vetrata che dà su una loggetta scoperta – albeggiante quella di Paolo V nella villa frascatana di Mondragone – cinta di balaustri e protetta da una pergola d'assi foltissima di glicini in fiore, per ove si può da una scala esterna discendere nel sottoposto ortopenso»²⁵⁶. La raccolta iconografica del Vittoriale conserva appunto una serie di fotografie di ville romane con annotazioni a matita in francese riguardanti la tragedia²⁵⁷.

Dal punto di vista scenico, lo spettacolo più complesso ma anche più riuscito di d'Annunzio è forse il «mistero» *Le Martyre de Saint Sébastien*, rappresentato al Théâtre du Châtelet nel maggio 1911 con le musiche di Claude Debussy, le scenografie e i costumi di Léon Bakst, allora reduce dal successo dei balletti russi. Le didascalie riflettono l'eclettismo dell'autore, presentando una commistione di suggestioni paleocristiane, medievali, rinascimentali, orientali, senza dimenticare apparati liturgici barocchi. Dai bozzetti e dalle fotografie relativi alla Mansione III (*Il concilio dei falsi iddii*), è possibile appurare come lo scenografo si sia ispirato al baldacchino di Bernini in San Pietro per le colonne tortili (fig. 20)²⁵⁸, mostrando quindi una certa libertà rispetto al testo dannunziano. Come lo scultore barocco, Bakst adotta il motivo spiraleforme per avvitare lo sguardo dello spettatore verso l'alto, traghettandolo verso

²⁵¹ Molti dei suoi libri di argomento veneziano si trovano nella biblioteca del Vittoriale, taluni con segni di lettura e con dedica, come il primo volume dell'edizione del 1922 de *La storia di Venezia nella vita privata* (Giglio, XVIII, 14/B).

²⁵² ANDREOLI-ZANETTI 2013, tomo 1, pp. 1062-1080.

²⁵³ TSM, tomo 2, p. 41.

²⁵⁴ TSM, tomo 2, pp. 73, 137.

²⁵⁵ TSM, tomo 2, p. 1263.

²⁵⁶ TSM, tomo 2, p. 1313.

²⁵⁷ MOZZO 2009, p. 98. Gli scatti sono attribuibili a Romualdo Moscioni.

²⁵⁸ *L'arte* 2000, pp. 64-66, 78, 121.

un soffitto a cielo aperto²⁵⁹, una soluzione che, se non prevista dal poeta, doveva comunque incontrare il suo gusto, avendo egli messo in versi il baldacchino nelle *Elegie romane*. Inoltre per il ruolo di Sebastiano, scandalosamente recitato da una donna, la ballerina Ida Rubiņštejn, autore e interprete studiarono l'iconografia del santo tra Cinque e Seicento, al punto da spingere i commentatori a notare delle somiglianze con il dipinto realizzato da Ludovico Carracci del 1599²⁶⁰.

Che sia questa e non quella meramente libresco la dimensione di un possibile meraviglioso dannunziano, lo conferma un articolo apparso sul *Corriere della sera* il 28 novembre 1914, *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*. Archiviato per qualche anno, il Vate recupera il concetto di meraviglia, stavolta in applicazione al cinema, individuando nel mito di Dafne tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (assai fortunato nel repertorio barocco e berniniano) un soggetto ideale per sperimentare le possibilità tecniche del nuovo *medium*. «Passai più ore in una fabbrica di *films* per studiare la tecnica e specie per rendermi conto del partito che avrei potuto trarre da quegli accorgimenti che la gente del mestiere chiama “trucchi”. Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il “meraviglioso”. Le *Metamorfosi* di Ovidio! Ecco un vero soggetto cinematografico. Tecnicamente, non v'è limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno. Volli sperimentare la favola di Dafne. Non ne feci se non un braccio [...]. / Ma l'esperimento fu interrotto»²⁶¹.

Figlia del cinema e delle avanguardie storiche, la meraviglia del Novecento doveva necessariamente oltrepassare la letteratura²⁶², ma poteva sempre trovare nel Seicento un repertorio prezioso di suggestioni, come dimostra l'ultimo e forse più coraggioso tentativo dannunziano di superare, invano, la pagina scritta.

Composto a Fiume nel 1920, *L'uomo che rubò la Gioconda* è un soggetto cinematografico per un film mai realizzato. Occasionato dal furto della *Monna Lisa*, contiene diversi elementi autobiografici, in quanto oltre a figurare tra i personaggi, d'Annunzio asseriva di aver avuto un coinvolgimento nella vicenda²⁶³. I protagonisti sono il pittore fiammingo Pieter van Bloemen²⁶⁴ e Jan Vermeer, intenti a carpire, per mezzo di esperimenti alchemici, il segreto dell'arte vinciana, grazie a cui riportare in vita una donna amata, senza

²⁵⁹ SANTOLI 2000.

²⁶⁰ SORGE 2015, pp. 83-84; TORTORETO 2016, p. CCXCIII. Sulla fortuna di Sebastiano nella letteratura e nell'iconografia tra Otto e Novecento cfr. RESSOUNI-DEMIGNEUX 2007, pp. 29-31; SPEAR 2007, pp. 33-40.

²⁶¹ SG, vol. 2, p. 671.

²⁶² VERDONE 1968, pp. 70-71.

²⁶³ «Gioconda che fu da me restituita per sazieta e per fastidio, come tutti sanno e come tanti temono di approfondire», «Mi ricordo che, quando il ladro sublime della *Gioconda* portò al mio rifugio della Landa la tavola avvolta in una vecchia coperta di scuderia, mi posi ad abominare le mani molli di Monna Lisa, costretto ad averle sotto gli occhi per giorni interi, durante la speculazione metafisica che mi aveva proposta il rubatore» (PRic, tomo 1, pp. 476, 1613).

²⁶⁴ D'Annunzio gli attribuisce il soprannome di Orizzonte, che però designava il fratello minore Jan Frans. Pieter era invece detto Stendardo. Entrambi vissero a Roma, Pieter specializzandosi in scene di cavalli e cavalieri, Jan Frans in paesaggi. Cfr. *Enciclopedia* 1999, p. 956.

riuscirvi. Se da un lato questo progetto dialoga con il cinema espressionista tedesco²⁶⁵, dall'altro registra gli entusiasmi dei letterati del tempo per il Seicento fiammingo e olandese (si pensi al culto di Vermeer nei circoli parigini e nella *Recherche* di Marcel Proust)²⁶⁶. Lo splendore rinascimentale è al sicuro: la *Gioconda* verrà restituita dentro e fuori la finzione narrativa, col suo mistero ancora intatto. Spiace che l'Imaginifico non sia riuscito a girare un film in cui, probabilmente, avrebbe adoperato tutti i «trucchi» allora a disposizione. Ci restano però delle pagine suggestive, dove in maniera chissà quanto consapevole troviamo due pittori del Seicento e un poeta del Novecento accomunati dal confronto fallimentare con la perfezione del Rinascimento, tutti e tre inseguendo l'illusione di una meraviglia dietro cui si celano, ancora una volta, la certezza dell'insuccesso, l'ineluttabilità della morte, il fascino perverso della decadenza.

²⁶⁵ VERDONE 1963, pp. 6-7.

²⁶⁶ RENZI 1999.

Intermezzo musicale

La conoscenza della musica antica costituisce uno degli aspetti più noti della personalità dannunziana, approfondito da diversi esperti. Addirittura Giancarlo Rostirolla è giunto a esprimere sorpresa per la familiarità mostrata dal poeta non soltanto con i maestri del Sei-Settecento, ma anche con gli autori che hanno contribuito alla loro riscoperta (Arnold Dolmetsch)¹. Il rapporto di d'Annunzio con i compositori di età barocca è sì rilevante da risultare imprescindibile per quanti interessati alla ricezione della cultura dei secoli XVII-XVIII in epoca successiva. Nelle pagine seguenti, lungi dalla pretesa di esaustività, si propone un percorso delle sonorità rinvenibili nell'opera del Vate all'insegna della sintesi Barocco-decadenza finora evidenziata in relazione alla storia dell'arte, unitamente ad alcune considerazioni sul ruolo svolto nella divulgazione di alcuni musicisti, in particolare di Claudio Monteverdi.

È lo stesso Gabriele, sempre nel testo apparso sulla *Revue hebdomadaire* nel 1893, ad accomunare due grandi passioni, alle quali sembra essere predestinato. «Nella mia puerizia io già mostravo attitudini non comuni alla pittura e alla musica»: al «gusto appassionato per i Primitivi» dell'arte italiana, si accompagna «la predilezione per i maestri del secolo XVIII e per i loro predecessori, per tutta quanta la musica da cembalo e la musica sacra del seicento e del settecento»². Il ricordo si sofferma sui turbamenti generati da un *Andantino* di Michelangelo Rossi. Vi sono buoni motivi per dubitare dei contenuti di un'autobiografia idealizzata, precoce esempio di mitografia in cui, peraltro, l'autore mente su anno e luogo di nascita³. E tuttavia, pur in presenza di un'invenzione, la dichiarazione d'amore per i compositori del Sei-Settecento corrisponde al vero. Il giovane d'Annunzio, anzi, tiene particolarmente alla reputazione di erudito, come attesta un sonetto caudato apparso su *Capitan Fracassa* il 16 marzo 1887, indirizzato al marchese Francesco d'Arcais, reo di aver «osato mettere in dubbio – nientemenol – la competenza di Gabriele d'Annunzio come critico musicale, in genere, e specialmente come studioso e conoscitore della musica del secolo passato e dei compositori di quel tempo»:

O Strigio, o Monteverde, o Cherubini / Acciajuoli, Astarita, Giordanello / Partenio, Lampugnani, Ferrandini, / Pietro Porfiri, e tu, conte d'Augello; // e voi, Pàmpani, Leo, Prota, Sacchini, / Marescalchi, Salieri, Paisiello, / Giacomo Tritta, Pietragrua, Martini, / Tosi, Fiorillo, Porpora, Marcello; // e voi Caruso, Areja, Federici, / Colla, Pignatta, Cimadór, Feo, Lotti / Cocchi, Sassi, Latilla, Mattia Vento, // or dite, or dite, a questo d'Appendici / fabbro marchional, per quante notti / io vegliai su le vostre opere intento; // e dite come a 'l lento / crescer de l'alba su da le vocali / selve de' vostri canti aprisser

¹ ROSTIROLLA 2018.

² SG, vol. 2, pp. 173-174.

³ SORGE 2018, p. 253. Gabriele millanta di essere «nato nel 1864, a bordo del brigantino *Irene*, nelle acque dell'Adriatico», in realtà venne alla luce nella città di Pescara il 12 marzo 1863.

Pali // i Sogni a cento a cento / e tutto m'avvolgessero in un loro / fremito innumerevole e sonoro; // infine che sonnolento / io stendeammi, o Carissimi, in su 'l letto / e là mi zuffolavo un tuo mottetto!⁴

Questo componimento burlesco riassume, meglio di qualunque altro, i musicisti italiani effettivamente studiati dal poeta, ai quali sono da aggiungere i grandi nomi internazionali, da Johann Sebastian Bach a Georg Friedrich Händel. Molti si trovano citati negli articoli firmati dal Duca Minimo. Al pari delle aste e delle visite ai musei, i concerti della Roma umbertina costituiscono l'oggetto di una cronaca mondana raramente elevabile al rango di critica musicale⁵, checché ne pensasse l'interessato, ma ciò non impedisce lo sfoggio di effettive nozioni storiche. L'inizio della stagione della Società del Quintetto romano, per esempio, diventa occasione per celebrare i musicisti prediletti del Settecento. «Il concerto d'oggi [8 gennaio 1888], nella sala Palestrina, al circolo Agonale, aveva una singolarità; era in gran parte composto di musica antica: d'una *Sinfonia* di Haydn, d'una *Gavotta* del Lulli, d'un *Arioso* di Haendel, d'un *Rigodon* del Rameau», oro colato per un giovane desideroso di esternare la preparazione sui rispettivi generi musicali: «La gavotta, in principio, non si ballava che sul teatro e da ballerini di professione. [...] / Al tempo di Maria Antonietta la gavotta incominciò ad entrar nella corte e nella società», «Il *rigodon* è un'antica danza che si ballava in un'aria a due tempi, con un movimento vivace; ed era molto in uso nel secolo scorso»⁶.

L'articolo di maggior impegno sul fronte teorico-argomentativo risale invece a un anno prima. Il 15 marzo 1887, la stroncatura della *Giuditta* di Stanislao Falchi fornisce il pretesto per argomentare la superiorità dell'opera del XVIII secolo, stante la qualità della musica in sé, fruibile nella sua compiutezza a scapito del libretto e della drammaturgia, ritenuti accessori. Citando Hegel e Vernon Lee a sostegno delle argomentazioni, d'Annunzio indica dunque nel periodo intercorso tra Giacomo Carissimi a Domenico Cimarosa il più rigoglioso della nostra tradizione⁷.

Salvo questi rari momenti di approfondimento, negli anni romani prevale, in linea con quanto rilevato per le arti figurative, la tendenza a registrare l'uso ricreativo delle esecuzioni del repertorio settecentesco, invero il più consono per una società bramosa di immedesimarsi nei fasti di Versailles. In tal modo, in occasione di un ritrovo nell'appartamento del fotografo Luigi Primoli in via dell'Orso, il pianista Luigi Gullì «rompeva di tanto in tanto il cinguettio femminile con una fuga, con una giga, con una gavotta, con un minuetto, con uno scherzo brillante, con una lezione intricata di Händel e di Domenico Scarlatti. La musica del secolo scorso in tutta la sua snella eleganza, riviveva sotto quelle dita meravigliose», mentre

⁴ SG, vol. 1, pp. 1340-1341.

⁵ TORTORETO 2012.

⁶ SG, vol. 1, pp. 1009-1013.

⁷ SG, vol. 1, pp. 857-860.

dame e cavalieri rimandano alle solite pose di «un parco di Watteau»⁸. Oltre all'arredamento e all'abbigliamento, la settecentomania investe pertanto anche i balli, come avverte Puck nel Natale del 1886: «Tornano alla moda gli antichi balli: il minuetto, la gavotta, la pavana. Tutta la nostra musica del settecento risorge, con Jommelli, Scarlatti, Porpora, Pergolesi, Lotti, Leo, Durante, Galuppi, Caffaro, Sammartini»⁹. Ciascuna danza richiederà abiti appropriati, ovviamente negli stili Luigi XIV, XV, XVI. La stessa cultura figurativa del Rococò non trae molta della sua ispirazione proprio dalla musica e dal teatro¹⁰? Così, nel ricreare le atmosfere di quel modello di eleganza, i salotti della Capitale recuperano la sonata, gli intermezzi e lo stile galante, in un tentativo di ambientazione sonora oltreché costumistica e scenografica.

Il medesimo immaginario pervade i versi e le prose di quegli anni. Nella poesia *La gavotta*, originariamente apparsa in rivista con il titolo *Musica del Settecento*, l'io lirico descrive il corteggiamento di una dama intenta a suonare brani d'epoca alla spinetta. Il passaggio repentino da un compositore all'altro metaforizza la volatilità dei suoi sentimenti («Ma, mentre io le susurro il madrigale, / rompe ella in un suo bel riso malvagio, / passando a una gavotta del Jommelli»)¹¹.

La regolarità di fraseggio della *gavotte* ispira le atmosfere languide del *Piacere*, il quale sottende l'andamento moderato tipico della danza. Durante il soggiorno a Schifanoja, la villa settecentesca di Donna Francesca, Andrea scopre il talento di cantante e pianista di Maria, il cui repertorio include Salieri, Leo, Bach. L'accostamento con l'estetica decadente è esplicitato dal narratore: «Riveva meravigliosamente sotto le sue dita la musica del XVIII secolo, così malinconica nelle arie di danza: che paion composte per esser danzate in un pomeriggio languido d'una estate di San Martino, entro un parco abbandonato, tra fontane ammutolite, tra piedestalli senza statue, sopra un tappeto di rose morte, da coppie di amanti prossimi a non amar più»¹². Nel diario di Maria viene citata a più riprese la *Gavotta delle dame gialle* di Luigi Rameau. Brano e autore sono entrambi frutto d'immaginazione, sebbene d'Annunzio possa essersi ispirato a una composizione ascoltata durante la stesura del romanzo a Francavilla¹³, mentre il nome del musicista rimanda a Jean-Philippe Rameau, famoso per le tragedie liriche e per aver preso parte alla *Querelle des bouffons*¹⁴.

Tornati a Roma, Andrea e Maria assistono a un'esecuzione di Bach, durante la quale i loro corpi si sfiorano alla fine di ogni tempo. Il maestro della fuga assumerà maggior valore simbolico nel successivo

⁸ SG, vol. 1, pp. 837, 840.

⁹ SG, vol. 1, p. 756.

¹⁰ *Watteau* 2009.

¹¹ VAG, vol. 1, p. 265.

¹² PRom, vol. 1, p. 167.

¹³ SORGE 2018, pp. 248-252.

¹⁴ CARROZZO-CIMAGALLI 1998, pp. 347-349.

Trionfo della morte (1894), i cui protagonisti Giorgio e Ippolita si conoscono in occasione di una messa in via Belsiana, in una situazione talmente decadente da rasentare la parodia: «A Roma, nella città dell'inerzia intellettuale, un maestro di musica, un buddhista, che ha pubblicato due volumi di saggi su la filosofia dello Schopenhauer, si dà il lusso di far eseguire una messa di Sebastiano Bach, unicamente pel piacer suo, in una cappella misteriosa [...]. E alla fine della messa il buddhista inconsapevole presenta alla divina Ippolita Sanzio l'amante futuro!»¹⁵. Nel corso del romanzo, Giorgio ripensa all'epifania d'amore nell'oratorio abbandonato, ma avrà modo di confrontarsi anche con lo spirito di zio Demetrio, musicista suicida. La sua stanza conserva partiture per pianoforte e violino, oltre a uno strumento prezioso, ovviamente di età barocca. «Era un violino di Andrea Guarneri, con la data del 1680»¹⁶. È la più suggestiva tra le pagine dannunziane dedicate alla liuteria, poiché qui la visione esperita dal protagonista sfuma nell'apparizione di un fantasma, prelundendo all'esito del romanzo: insieme alla sensibilità, il nipote eredita dallo zio la mania suicida. Alla fine Giorgio conduce Ippolita su un promontorio, con l'intenzione di liberarsi una volta per tutte dal giogo della lussuria. «E precipitarono nella morte avvinti»¹⁷.

Frutto di una stesura lunga e travagliata, durata dal 1889 al 1894, per *Trionfo della morte* risultano determinanti gli stimoli culturali successivi al trasferimento a Napoli, su tutti il pensiero di Nietzsche e la teoria di Richard Wagner¹⁸. Non soltanto l'esito infausto della storia di Giorgio e Ippolita trova un corrispettivo in quella di *Tristano e Isotta*, citata esplicitamente, ma in generale i lavori del compositore tedesco invitano a nuove tecniche di scrittura modellate sul *leitmotiv*, attraverso una prosa narrativa e descrittiva in grado di imitare i suoni e i colori di un'orchestra, indispensabili per la restituzione delle infinite sfumature degli stati d'animo. Sono questi i caratteri del romanzo moderno precisati nella dedica *A Francesco Paolo Michetti*.

Il progetto dannunziano si colloca pertanto in una dimensione internazionale, negli anni in cui la concezione di opera d'arte totale comincia a fare breccia nella pittura e nella decorazione, con esiti straordinari nella Secessione viennese (si pensi al wagnerismo del *Fregio di Beethoven* di Gustav Klimt)¹⁹. Gabriele si occupa del compositore tedesco in alcuni articoli di giornale, confrontandosi con uno degli aspetti più controversi per la sua ricezione, la stroncatura di Nietzsche, allontanatosi negli ultimi anni dall'amico e idolo di un tempo. È infatti il filosofo di *Zarathustra* a inaugurare la fortunata interpretazione in chiave decadente, nel senso di degenerazione, dell'opera wagneriana. Nel concordare con le argomentazioni

¹⁵ PRom, vol. 1, p. 677.

¹⁶ PRom, vol. 1, p. 767.

¹⁷ PRom, vol. 1, p. 1018.

¹⁸ CIMINI 1995.

¹⁹ FAINI 2021; GRUNENBERG 2012, p. 97.

nietzscheane, nondimeno d'Annunzio assolve Wagner, eleggendolo a interprete dell'inquietudine e del bisogno di metafisico di un'epoca intera²⁰.

Contraddittoriamente wagneriano è il romanzo successivo, *Il Fuoco*. Anzitutto in quanto opera letteraria che ambisce alla totalità, accogliendo al suo interno teatro, musica, arti visive. Inoltre perché la morte del compositore, avvenuta a Venezia nel 1883, costituisce uno degli episodi della trama. L'affascinante contraddizione sta in questo: avviene nel *Fuoco* qualcosa di simile a quanto rilevato per *Le Vergini delle rocce* sul versante figurativo, ovvero la sintesi Barocco-decadenza, anche in musica, giunge in concomitanza del massimo impegno sul fronte di una supposta Rinascenza latina. Se nel romanzo di Cantelmo le figure di Burne-Jones convivevano con la scultura di Algardi, qui la dialettica è tra Wagner e Monteverdi.

Il poeta Stelio, ennesima maschera dannunziana, disprezza la cultura tedesca e auspica un risorgimento della latinità. In un dibattito sul teatro musicale italiano, vengono ricordate alcune esperienze rivelatrici del genio nazionale, da cui trarre consiglio per la battaglia contro l'egemonia dei paesi barbarici: la Camerata de' Bardi e l'imitazione della Grecia antica, le opere barberiniane di Bernini (arte totale *ante litteram*)²¹. Su tutti emerge «il divino Claudio Monteverde», «un'anima eroica, di pura essenza italiana!»²². Il romanzo registra pertanto l'evoluzione del gusto dannunziano dal Settecento galante alle origini della monodia, la cui conoscenza è mediata dall'incontro con Romain Rolland e dalla lettura della sua *Histoire de l'opera en Europe avant Lully et Scarlatti* (1895)²³. E tuttavia la riscoperta del Seicento non impedisce un'ambigua ammirazione per l'autore del *Tristano*. Dopo averlo soccorso a seguito di un malore, Stelio avrà l'onore di trasportarne il feretro.

La sequenza conclusiva del *Fuoco*, evidente allegoria dell'epilogo del primato tedesco, finisce così col celebrare, suo malgrado, il musicista ispiratore di tanta arte e letteratura. È il trionfo (della morte) di Wagner, il quale come il divino Claudio compirà i suoi giorni nella città lagunare: «Sembra destinato ch'egli abbia qui la sua fine, come Claudio Monteverde. Non è un desiderio musicale questo di cui Venezia è piena, immenso e indefinibile?»²⁴. Lungi dall'annullarsi a vicenda, Barocco e decadenza convivono ancora una volta.

Troviamo altri riferimenti alle sonorità del XVII secolo in *Forse che sì forse che no*, ambientato nei primi capitoli a Mantova, altra città monteverdiana²⁵. In linea con la predilezione per gli ambienti sei-

²⁰ SG, vol. 2, pp. 245-251. Assai nutrita è la raccolta wagneriana del Vittoriale: cfr. BIANCHI 1994, pp. 64-69, 88.

²¹ CARROZZO-CIMAGALLI 1998, pp. 15-36, 63-64.

²² PRom, vol. 2, p. 288.

²³ OLIVA 2015, pp. 15-16.

²⁴ PRom, vol. 2, p. 354.

²⁵ Monteverdi operò alla corte dei Gonzaga dal 1590 al 1612, sostenuto dal duca Vincenzo. «Il potere affabulatorio [di d'Annunzio] era tale, da imporsi talvolta sopra la realtà dei fatti. Come nel caso in cui, questa volta a Mantova, egli identificò erroneamente come sede della prima rappresentazione dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi (1607) il "Logion serato", ridenominato

settecenteschi di Palazzo Ducale, i protagonisti ricordano un libro di cantate di Giovanni Battista Mazzaferata (1673), insieme alla canzone di Ben Jonson *O So Whyte, o So Soft, o So Sweet, So Sweet, So Sweet Is Shee!*. La citazione di brani pressoché ignoti destò l'ammirazione dei contemporanei, incluso Gian Francesco Malipiero²⁶.

Riferimenti colti alla musica d'epoca, in funzione diegetica, erano anche nell'atto unico *Sogno d'un tramonto d'autunno*, situato nella Venezia del Sei-Settecento. Qui la meretrice Pantèa «cantava quella villanella romana che dice: // Non più d'amore, / Non più d'ardore...», ovvero una composizione di Andrea Falconieri, mentre tra gli officianti «V'è uno chiamato il Prete rosso, quello che fu musico alla corte dell'Elettore, e un frate agostiniano di Santanatolia, organista a San Stefano, che si dannano a comporre villanelle e madrigali»²⁷. Le allusioni sono a Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia e ad Antonio Vivaldi, detto appunto Prete rosso. In questo caso d'Annunzio ricava probabilmente notizie dai primi due volumi di *Arie antiche* (1885, 1890) di Alessandro Parisotti e dalle *Eleganti canzoni ed arie italiane del secolo XVII* (1893) di Luigi Torchi²⁸.

Giova poi ricordare un lavoro incompiuto sebbene annunciato più volte, *I pretendenti*, mancato esordio comico. Del testo, abbozzato nel 1906, si conservano i materiali preparatori, dai quali è possibile evincere l'atmosfera da carnevale veneziano del Settecento, con rimandi a Carlo Goldoni e alle maschere della commedia dell'arte²⁹. L'autore aveva fissato il repertorio musicale del dramma, fatto di arie da camera, sonate, toccate, canzoni (Paisiello, Cimarosa, Carissimi, Scarlatti, Durante, Iommelli, Piccini, Leo, Boccherini, Pasquali, Sacchini, Porpora, Pergolesi), chissà se in funzione più o meno diegetica. Il personaggio del letterato don Cirillo, inoltre, avrebbe dovuto esprimersi per mezzo di citazioni da Metastasio, Chiabrera, Vittorelli.

Il XVIII secolo tornerà ancora una volta ne *La Leda senza cigno*, novella apparsa in sei puntate sul *Corriere della sera* nel 1913. Qui attraverso l'espedito del racconto nel racconto di Desiderio Moriar, l'autore rievoca le esecuzioni al Casino degli Spiriti di Venezia, in particolare delle sonate di Scarlatti, elette a colonna sonora delle atmosfere da *fête galante* dietro cui si cela la torbida storia di un suicidio.

sala degli Specchi solo nel Settecento. Benché le ricerche storiche abbiano ora smentito inequivocabilmente quella sua suggestiva invenzione, talvolta essa persiste in qualche guida turistica e nella comune tradizione» (BESUTTI 2011, pp. 74-75).

²⁶ D'Annunzio conobbe la canzone di Ben Jonson e altre composizioni inglesi d'epoca durante l'incontro con Arnold Dolmetsch a Zurigo nel settembre 1899. Lo si apprende dalle pagine dei *Taccuini* poi rielaborate nel *Notturno* (ATac, pp. 125-130; Pric, tomo 1, pp. 366-369). Per Mazzaferata cfr. BESUTTI 2011, pp. 82-85.

²⁷ TSM, tomo 1, pp. 68-69.

²⁸ Un ulteriore volume di Parisotti fu pubblicato nel 1900. Il fondo musicale del Vittoriale li conserva tutti e tre, mentre di Torchi si registrano sei volumi della raccolta *L'arte musicale in Italia (XIV secolo al XVIII)*, edita dal 1897 al 1907. Cfr. BIANCHI 1994, pp. 48-49, 60.

²⁹ ANDREOLI-ZANETTI 2013, tomo 2, pp. 1750-1751.

La riscoperta della musica antica in funzione nazionalistica orienta le scelte del poeta persino al di fuori della dimensione letteraria, rivelandosi decisiva per la fortuna di alcuni compositori. Anzitutto Gabriele stringe rapporti con gli esponenti della cosiddetta Generazione dell'Ottanta, assecondandone l'ispirazione cinque-seicentesca. Nel marzo 1915 concede da Parigi un'intervista a proposito di Ildebrando Pizzetti, soprannominato Ildebrando da Parma, in occasione del suo adattamento della *Fedra* in scena alla Scala di Milano. Secondo d'Annunzio egli «rinnovella la tradizione nostra più alta e ravviva lo spirito di Claudio Monteverde, di Gerolamo Frescobaldi, del Palestrina», giungendo con la «grande trenodia che inizia il terzo atto» a eguagliare le «più alte pagine dei maestri del XVI e del XVII secolo italiani»³⁰. Nella stessa occasione il poeta annuncia di possedere un centinaio di lettere inedite di Monteverdi ritrovate negli archivi di Mantova e si dichiara intenzionato a pubblicarle precedute da una vita immaginaria. I documenti, in copia conforme manoscritta, sono effettivamente conservati nella biblioteca del Vittoriale³¹, ma il progetto di biografia non andrà in porto.

Gli anni di guerra e quelli immediatamente successivi, in particolare i soggiorni nella Casetta rossa a Venezia³², si rivelano assai proficui per gli interessi musicali del Vate, al punto da influenzare la stesura del *Notturmo* (1921). Nella città del *Fuoco* conosce la pianista Luisa Baccara, l'amante che lo seguirà nell'Impresa di Fiume e che diverrà signora del Vittoriale³³. Gabriele e l'illustratore Adolfo De Carolis la immortalano nell'atto di suonare i maestri prediletti (Frescobaldi, Bach) in un *Ritratto* in parole e xilografia (1920, fig. 21), noto anche con il titolo *Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume*. Più decisiva per le sorti dell'editoria italiana è la collaborazione avviata con Malipiero. L'Istituto editoriale di Umberto Notari progetta una *Raccolta nazionale delle musiche italiane* di cui il Vate diventa direttore onorario. Per l'occasione compone un *Preludio* e corregge la prefazione dell'amico musicista³⁴. Pubblicata dal 1918 al 1920, la collana rimette in circolazione molte composizioni dimenticate dei secoli XVII-XVIII (fig. 22). I volumi recano la dicitura «diretta da Gabriele d'Annunzio e dai maestri G.F. Malipiero, Carlo Perinello, Ildebrando Pizzetti, F. Balilla Pratella».

La collaborazione è destinata a proseguire. Nel 1924 il compositore introduce nella nuova residenza del poeta il Quartetto veneziano, presto ribattezzato Quartetto del Vittoriale. Nel frattempo Malipiero è impegnato nella riedizione dell'*opera omnia* monteverdiana. Nel 1927 organizza alla presenza di d'Annunzio la lettura con quattro viole e un violoncello dei primi due libri dei *Madrigali*. La commozione è tale

³⁰ SG, vol. 2, pp. 1464-1476.

³¹ *Lettere di Claudio Monteverde. Copia conferma agli originali delle lettere autografe di Claudio Monteverde dal 28 nov. 1601 al 8 luglio 1628 esistenti nell'Archivio Gonzaga della città di Mantova (Italia)* (Officina, D/2, 122). Per le edizioni monteverdiane del fondo musicale del Vittoriale cfr. BIANCHI 1994, p. 45.

³² URAS 2015.

³³ GUERRI 2013, pp. 15-26; SORGE 2015, pp. 138-150.

³⁴ SORGE 2018, pp. 115-116.

da voler patrocinare i quattordici volumi successivi: a dispetto del mancato sostegno dell'editore Ricordi³⁵, *Tutte le opere di Claudio Monteverdi* appaiono fino al 1942 con la dicitura «nel Vittoriale degli Italiani» (fig. 23), garanzia di pubblicità. Malipiero ha ricordato l'iniziativa in un articolo apparso su *Scenario* nel novembre di quell'anno³⁶. Lo stesso d'Annunzio ha assegnato all'edizione un alto valore simbolico, culturale, politico. Il 5 gennaio del 1930 scrive una lettera al principe Umberto II, in seguito raccolta nel volume *L'allegoria dell'Autunno* (1934). Giacché «È fama che la Principessa conosca e pregi la melodia di Claudio», il Vate offre alla sposa regale l'undicesimo volume della collana, ove sono raccolte le opere drammatiche *L'Orfeo*, *L'Arianna*, *La Maddalena*. Inoltre ricorda di essere stato il «primo nell'anno 1900 [nel *Fuoco*] a esaltare “quell'anima eroica di pura essenza italiana” contro gli immemori e gli ottusi», e si dice onorato di sostenere il lavoro di Malipiero, meritevole di aver ripristinato «uno dei quadrumviri della magnanima arte nostra, col Palestrina con Dante con Michelangelo»³⁷.

La sincerità dell'entusiasmo trova conferma nelle *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, pubblicato nel 1935. Nell'*Avvertimento* al volume, l'editore fittizio Angelo Cocles è colto nell'atto di consegnare al Vate «eseguita per lui solo, manoscritta per lui solo, la prima riduzione del terzo Libro de' Madrigali di Claudio Monteverde – quattro viole e un violoncello». *L'alter ego* ripercorre l'impegno nella promozione del compositore, per poi dichiarare di poter contare su un collaboratore d'eccezione nel lavoro di trascrizione: «mi soccorre Gian Francesco Malipiero con la fervida attenzione che gli fa scoprire e perfettamente restituire 'L'incoronazione di Poppea' o 'Il ritorno di Ulisse in Patria' o la 'Messa a sei voci' e tutte le altre Opere di Claudio Monteverde date in luce nel Vittoriale degli Italiani»³⁸. Il testamento spirituale di d'Annunzio si apre all'insegna del divino Claudio.

Estraneo ai dibattiti storiografici, Gabriele non si è mai soffermato sul valutare questo o quel compositore come rappresentante del Barocco, etichetta tuttora discussa. Si può ipotizzare, certo, che egli considerasse l'opera di Monteverdi, insieme a quella del cinquecentesco Palestrina, come parte del Rinascimento³⁹, incoraggiandone dunque la riscoperta in funzione del progetto di Rinascenza latina. E tuttavia ciò non invalida il coinvolgimento nella fortuna novecentesca del madrigalista, ovvero di colui che alla luce delle innovazioni introdotte rispetto al Cinquecento (monodia con basso continuo, nuovi generi, arte al servizio della parola e concepita per muovere gli affetti)⁴⁰ da più parti è considerato l'iniziatore della civiltà musicale barocca. Sicché d'Annunzio, pur senza mostrare interesse per questioni teoriche,

³⁵ Tramite una lettera del 14 maggio 1929, d'Annunzio tentò inutilmente di convincere Carlo Clausetti, musicista e direttore della casa editrice: cfr. FL, pp. 149-151.

³⁶ MALIPIERO 1942.

³⁷ FL, pp. 507-511; PRic, tomo 2, pp. 2353-2354.

³⁸ PRic, tomo 1, pp. 1659-1663.

³⁹ DELLA SCHIAVA 2018, p. 606.

⁴⁰ CARROZZO-CIMAGALLI 1998, pp. 11-14, 39-40.

avrebbe svolto attraverso il patrocinio dell'edizione monteverdiana un ruolo innegabile benché inconsapevole nella rivalutazione del Barocco in musica e dei secoli XVII-XVIII in generale, senza il quale il canone si sarebbe articolato in maniera diversa.

Resta da vagliare un'ultima ipotesi, meritevole di approfondimenti futuri. Ovvero posta la conoscenza dei *Madrigali*, è possibile che i testi messi in musica da Monteverdi e dai compositori coevi abbiano influito, dal punto di vista metrico, sulla poesia dell'Immaginifico? Al crocevia tra poesia e musica, il madrigale, come è noto, ha subito variazioni consistenti nel corso dei secoli. Nata nel Trecento con lo sviluppo della polifonia profana, la forma si presenta come un insieme di terzine concluso di solito da un distico. Lo schema di rime è vario, mentre i versi possono essere tutti endecasillabi o includere anche settenari. Al madrigale trecentesco, già di per sé molto libero, subentra nel Cinquecento una struttura ancora più fluida: le uniche costanti sono la compresenza di endecasillabi-settenari e la quantità di versi inferiore ai quattordici del sonetto⁴¹. La mobilità e varietà ritmica del madrigale cinquecentesco trova terreno fertile nel secolo successivo, ispirando nuove modalità di esecuzione strumentale e vocale, attente a restituire i valori emozionali del testo.

Va sottolineato come non sempre un madrigale in musica equivalga a un madrigale poetico: molti dei *Madrigali* monteverdiani derivano, per esempio, da sonetti di Petrarca o di Marino. Ma ciò non inficia l'interdipendenza dei due linguaggi, giacché numerosi madrigali poetici hanno beneficiato di ampia circolazione nel XVII secolo proprio grazie ai loro corrispettivi canori e come tali sono stati tramandati⁴². Da qui l'ipotesi di un'eventuale mediazione sonora tra la configurazione cinque-seicentesca della forma e d'Annunzio.

Tra i più celebri sperimentatori della letteratura italiana, avendo adoperato metri rari o desueti, effettivamente il Vate ha pubblicato diversi componimenti indicati come madrigali. Una sezione dell'*Intermezzo di rime* (1883) si intitola appunto *I madrigali* e comprende sette poesie dietro cui si celano perlopiù sonetti⁴³, incluso *La gavotta*, dove «madrigale» compare come parola rima insieme al verbo «sale». Fa eccezione l'ultima poesia della sezione, *Su 'l divano di scarlatto*, identificabile come rondò: due quartine e una strofa di cinque versi, tutte di settenari⁴⁴. Probabilmente per questi componimenti d'Annunzio adotta il termine senza alcuna volontà di specificazione formale, semmai nel senso figurato di

⁴¹ BELTRAMI 1996, pp. 129, 147.

⁴² MARTINI 1982, pp. 18-25.

⁴³ ANDREOLI-LORENZINI 1982, pp. 938-939.

⁴⁴ Anche il rondò, raramente attestato nella poesia italiana, è una forma breve per musica originata nel Trecento. Si caratterizza per la ripetizione di interi versi (cfr. BELTRAMI 1996, p. 129). Nel componimento in questione, i primi due versi della prima quartina («Su 'l divano di scarlatto / tutto a grappoli d'argento») vengono reiterati in chiusura della seconda quartina. Il primo verso è oggetto di ulteriore ripresa finale nella strofa conclusiva (VAG, vol. 1, p. 330).

complimento galante, tuttora registrato nei vocabolari⁴⁵. Diverso è il caso dei tre *Madrigali dei sogni*, composti nel 1888 e inclusi ne *L'Isottèo* (1890). Qui, in linea con il nucleo originario della raccolta, il recupero della metrica del Trecento è funzionale al decorativismo delle atmosfere medievalescanti ispirate ai pre-raffaelliti. Sempre di matrice trecentesca sono i *Madrigali dell'estate* di *Alcyone* (1903), dove su suggerimento di Pascoli si giunge a una concentrazione del discorso poetico, adottando la forma attestata anche in Petrarca: due o tre terzine di endecasillabi variamente rimate, sigillate da distici di endecasillabi baciati⁴⁶. In definitiva, anche a seguito della scoperta di Monteverdi, d'Annunzio rimane legato alla lezione più antica del metro.

Dunque è plausibile che, nell'ascoltare le composizioni del divino Claudio e dei maestri coevi, il Vate prestasse attenzione al dato prettamente musicale, a scapito del testo, in questo mostrando di cogliere la portata più profonda delle innovazioni introdotte a inizio Seicento. «Può sembrare paradossale, per un autore che proclamava l'assoluta signoria della parola sulla musica, ma – libro dopo libro – la forza organizzatrice del madrigale monteverdiano è sempre più dettata dalle strutture musicali piuttosto che da quelle poetiche; e questo, proprio per muovere gli affetti suggeriti dal testo nella maniera migliore»⁴⁷.

All'apprezzamento dei *Madrigali* monteverdiani non corrisponde, salvo smentite, quello del madrigale in versi cinque-seicentesco. È una delle tante contraddizioni dell'Imaginifico, sommo poeta sì, magari visionario e musicalissimo egli stesso, ma pur sempre estimatore delle specificità delle singole arti.

⁴⁵ «Complimento galante, scherzoso o lezioso: *si compiacere nell'ascoltare i madrigali dei suoi ammiratori*» (Vocabolario on line, Istituto della Enciclopedia Italiana, <https://www.treccani.it/vocabolario/madrigale>).

⁴⁶ RONCORONI 1982, pp. 500-503.

⁴⁷ CARROZZO-CIMAGALLI 1998, p. 44.

2. Un Comandante collezionista (del) Barocco

Dopo aver rilevato la presenza costante di riferimenti alla cultura dei secoli XVII-XVIII negli scritti del Vate, viene spontaneo domandarsi se e in che modo questa attenzione per l'età del Barocco si rifletta nel suo vivere inimitabile. Il poeta, come è noto, ostenta fin dagli anni romani un tenore lussuoso, oltre ogni possibilità economica¹. Nel mettere in pratica il precetto del *Piacere* «Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte»², Gabriele incarna splendori e miserie dei suoi personaggi romanzeschi, a costo di farsi inseguire dai creditori. Il successo gli arride, gli editori lo pagano profumatamente, ma ha il difetto della prodigalità. Il «gran sogno» di Sperelli, quello di «possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese»³, è in fondo il sogno dello stesso d'Annunzio, che infine realizzerà con il Vittoriale degli Italiani. E se il desiderio di abitare la galleria romana è impossibile da soddisfare, si possono pur sempre trovare dei modi alternativi per ricreare quello stile, quello sfarzo, quell'epoca nella propria abitazione.

Occorre partire da alcuni dati contestuali. Il mercato delle sculture e dei dipinti barocchi assume dimensioni consistenti soltanto a partire dai primi decenni del Novecento, in conseguenza dei nuovi orientamenti della critica e di alcune iniziative espositive, su tutte la *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* allestita a Palazzo Pitti nel 1922⁴. Lo scenario si presenta alquanto diverso volgendo lo sguardo alle arti applicate, ambito in cui la cultura visuale sei-settecentesca riscuote consensi fin dalla metà dell'Ottocento, grazie a una congiunzione di cause. La prima è, paradossalmente, la rivoluzione industriale. L'abbattimento dei costi di produzione e l'introduzione di materiali più economici consente alla borghesia di acquistare arredamenti latori di un'idea di lusso per mezzo di stilemi associati ai fasti delle grandi dinastie. Così la produzione seriale di armadi, letti, sedie, tavoli, divani prende a modello epoche immediatamente riconoscibili quali il gotico e il neoclassico. L'industria d'oltralpe recupera le forme, gli ornati e le decorazioni di Versailles, di conseguenza anche in Italia, subordinata alla cultura francese, si assiste alla comparsa di un'analogia offerta in stile (canapè Luigi XV, *consolle* rococò, specchi Luigi XVI)⁵. Dal punto di vista produttivo, è l'era delle imitazioni, le quali hanno il merito non trascurabile di riaccendere l'interesse verso gli originali d'antiquariato.

Inoltre, sempre tra la metà e la fine dell'Ottocento, si afferma un certo orientamento di storiografia artistica, destinato ad ampio successo nell'immaginario collettivo, quello della ricostruzione della vita

¹ CASTAGNOLA 2016.

² PRom, vol. 1, p. 37.

³ PRom, vol. 1, p. 38.

⁴ ZANINELLI 2010.

⁵ MILLER 2005, pp. 264-275.

quotidiana nelle corti e nelle dimore private. Agli studi di Francesco Malaguzzi Valeri sulla Milano di Ludovico il Moro seguono i volumi di Pompeo Gherardo Molmenti dedicati alla Serenissima. Le sue pagine sugli ultimi dogi suggeriscono a d'Annunzio le didascalie del *Sogno d'un tramonto d'autunno*, il cui *incipit* tradisce lo sguardo meticoloso dell'esperto di arti applicate. «Si scorge da presso un'ala della villa» in cui è ambientato l'atto unico:

un'architettura circolare di marmo in forma di torre rotonda, che racchiude la scala – simile a quella del palazzo veneziano detto del Bovolo nella Corte Contarina – ove i gradini, le colonne e i balaustrini salgono a spira. La meravigliosa scala aerea si corona d'una loggia – nascosta dall'arco scenico donde si scopre tutto il giardino e il fiume e la campagna lontana. In basso, dinanzi alla porta è uno spazio libero, una specie di atrio scoperto, ornato di statue, di torcieri, di scanni, di tappeti damaschini, separato dal giardino per mezzo di cancelli sostenuti da pilastri in cui sono infissi grandi fanali dorati che un tempo si alzarono su le prore delle galèe. I cancelli di ferro – simili a quelli che circondano le Arche degli Scaligeri veronesi – appaiono sottilmente lavorati come giacchi, eleganti come opere di ricamo, snodati per modo che il vento talvolta li muove con lievi stridori⁶.

Lungi dal rimanere confinata nei volumi degli eruditi o tra le pagine dei poeti, con il volgere del nuovo secolo questa concezione di storia dell'arte trova un corrispettivo in ambito museologico-museografico nella pratica dell'ambientazione, la modalità espositiva destinata alla rievocazione della vita quotidiana in virtù del mobilio e delle arti applicate⁷. Da questo punto di vista, il carattere intrinsecamente scenografico e spettacolare del Barocco si rivela un banco di prova per sperimentare modalità di allestimento funzionali alla valorizzazione della storia dell'arredamento: è il caso della riconversione della Palazzina di caccia di Stupinigi, da residenza estiva di Margherita di Savoia a «museo dell'abitazione del XVIII secolo in Piemonte», ovvero «museo di vita»⁸, secondo una formula foriera di coinvolgimento sociale. La casa entra nel museo, ma per converso un certo tipo di casa tende ad assumere le sembianze di un museo, in un cortocircuito arte-vita alquanto decadente.

La pluralità di stili disponibili sul mercato moderno e d'antiquariato, legata all'interesse per le arti applicate in ambito storiografico e poi espositivo, determina la diffusione del *revival* nella cultura d'arredo⁹. Una delle sue declinazioni è lo storicismo, ovvero il tentativo di ricreare in maniera coerente, finanche filologica, gli interni del passato. Le stanze della casa Bagatti Valsecchi di Milano rendono la misura del livello di fedeltà raggiunto nell'ambientazione rinascimentale, al punto da meritare un volume Hoepli introdotto e annotato da Pietro Toesca, completo di riproduzioni fotografiche tanto dei dipinti

⁶ TSM, tomo 1, p. 51.

⁷ FERRETTI 1987.

⁸ FAILLA 2014.

⁹ MCCORQUODALE 1983, pp. 165-180.

attribuiti a Giovanni Bellini e Giampietrino, quanto di porte, camini, armi, ricami, maioliche¹⁰. Ancor più fortunato fu l'eclettismo, ovvero la commistione nei medesimi ambienti di antico e moderno, Oriente e Occidente, originale e copia/falso/rifacimento. Tra tutti i prototipi, è sempre Versailles a offrire gli esempi più imitati di lusso, eccesso, bizzarria, determinando una vera e propria passione per l'*ancien régime*, da cui deriva la compresenza degli stili Luigi XIV, XV, XVI¹¹. Si afferma il gusto dell'accumulo, assecondando contrasti e stratificazioni memori dell'*horror vacui* dei musei del tempo.

Sebbene osteggiato dalle incipienti correnti moderniste, l'eclettismo è destinato a caratterizzare l'interno borghese fin oltre la Grande guerra. In Italia può contare su una patrona d'eccezione, la regina Margherita, indiscusso modello di eleganza, come tale celebrata persino nel *Fuoco*. Prima della sua riconversione, Stupinigi è un luogo di piacere dove mobili, suppellettili, tessuti, cuscini, piante ornamentali vengono assiepati in sovrabbondanza. Le parole d'ordine sono disomogeneità, varietà, asimmetria¹². Si può provare a immaginare l'indecisione, finanche l'imbarazzo, provati dalle seguaci del margheritismo di fronte alla possibilità di arredare casa secondo combinazioni potenzialmente infinite. Trilussa lo ha fatto nel sonetto *L'antiquario*, vivace presentazione a una «madama» di un'offerta dal Quattrocento all'Impero, per finire con un sofà barocco:

Come, madama? Un puro quattrocento, / un ber cesello, un ermo d'un gueriero, / pe' trentacinque franchi? Ah, no davvero! / Manco se fosse un cuccomo d'argento! // Se lei me se pijasse er paravento / potrebbe fa' lo scalo sur cimiero, / così quer che guadambio ne l'Impero / ce lo rimetto sul Rinascimento. // E 'sto sofà barocco je finisce? / Guardi che dorature! Che broccato! / C'è quarche macchia? Embè, s'aripulisce. // Eppoi so' macchie antiche: è più stimato! / So' patacche dell'epoca, capisce? / Puzzonate der secolo passato!¹³

In tale contesto nasce l'interno dannunziano, epitome di quell'eclettismo otto-novecentesco tra i cui ingredienti vanno annoverate le puzzonate barocche.

2.1. Il gusto per il *bric-à-brac*

È il narratore del *Piacere* ad aver consegnato ai posteri una descrizione della cultura d'arredo della società umbertina talmente icastica da diventare proverbiale: «In quell'anno, a Roma, l'amore del *bibelot*

¹⁰ *La casa* 1918.

¹¹ MCCORQUODALE 1983, pp. 177-180.

¹² FAILLA 2014, pp. 161-162.

¹³ TRILUSSA 1901, p. 739.

e del *bric-à-brac* era giunto all'eccesso; tutti i saloni della nobiltà e dell'alta borghesia erano ingombri di "curiosità"; ciascuna dama tagliava i cuscini del suo divano in una pianeta o in un piviale e metteva le sue rose in un vaso di farmacia umbro o in una coppa di calcedonio¹⁴. La voce onomatopeica *bric-à-brac* è un *hapax* nell'opera dell'Imaginifico¹⁵, ma una fortunata tradizione critica l'ha indissolubilmente legata al poeta e al suo tempo¹⁶. Persino il vocabolario Treccani registra «certi interni dannunziani» nell'unico esempio di impiego del sostantivo¹⁷.

Con *bric-à-brac* si indicano, al contempo, un insieme di oggetti disomogenei riuniti a caso (quasi un sinonimo di cianfrusaglie) e la realizzazione decadente dell'arredamento otto-novecentesco. Dunque *bi-belot*, eccesso, curiosità, in questo consistono le «cose belle e rare»¹⁸ che appassionano Sperelli/d'Annunzio. L'esteta, demiurgo della bellezza, eleva al rango di pezzo da collezione oggetti come ninnoli, scarti, frammenti. Il loro valore affettivo-simbolico soverchia di gran lunga quello economico, giacché il solo averli sottratti dalla banalità del presente li rende degni di cura e contemplazione, al pari di un dipinto o una scultura. Questo atteggiamento, oggi considerato tipicamente dannunziano, ha varie fonti, come tutto ciò che concerne il poeta. Alle origini del *bric-à-brac* vi è la frequentazione degli studi d'artista, dal cui affastellamento di strumenti da lavoro, comodità e referenti visivi nasce il fascino *bobemién* per il disordine e gli accostamenti arditi. Gabriele ebbe molti amici pittori e scultori, qui tocca ricordare almeno gli *atelier* di Mariano Fortuny padre e figlio¹⁹. Lettore dei Goncourt, è poi verosimile che conoscesse *La maison d'un artiste* (1881) di Edmond, mentre negli anni del Vittoriale approvò l'estetica delineata nel *Libro del tè* (1906) di Okakura Kakuzō, forse trovando conferma di quanto messo in pratica sin dalla stagione di Mario de' Fiori²⁰.

«Dieci grandi tappeti orientali, una coperta turca in oro, sette cuscini orientali, due tappeti orientali piccoli», inizia così l'elenco di *Oggetti esistenti nell'appartamento del signor Gabriele d'Annunzio (ottobre 1890)*²¹, a garanzia di una cambiale di 900 lire. Un successivo *Catalogo degli oggetti esistenti nell'abitazione del signor Gabriele d'Annunzio, in via Gregoriana 5, al piano terreno (novembre 1890)*²² ostenta tra le prime voci «Una

¹⁴ PRom, vol. 1, p. 67.

¹⁵ Ovvero forma linguistica attestata una sola volta, come risulta dalla consultazione di liste e concordanze del progetto di umanistica digitale IntraText: http://www.intratext.com/IXT/ITA3506/_INDEX.HTM.

¹⁶ MARIANO 1962, pp. 177-209; MUÑOZ 1955; PRAZ 1964a; PRAZ 1964b, pp. 367-369.

¹⁷ Vocabolario on line, Istituto della Enciclopedia Italiana, <https://www.treccani.it/vocabolario/bric-a-brac>.

¹⁸ PRom, vol. 1, p. 67.

¹⁹ ANDREOLI 1990, pp. 70-71; CALLOWAY 1994, pp. 21, 26.

²⁰ La biblioteca del Vittoriale conserva l'edizione parigina del 1931, con note manoscritte e segni di lettura (Apollino, XLIV, 30).

²¹ AV-AP, 783-785; X, 5.

²² VECCHIONI 1955, pp. 45-54. «Mentre la funzione del primo elenco (ottobre 1890) è evidente, secondo il Vecchioni l'elenco del novembre, tutto di pugno del d'Annunzio, avrebbe servito "per catalogare gli oggetti che d'Annunzio portò con sé in via Gregoriana", prima della separazione amichevole dalla moglie Maria che sarebbe avvenuta nella primavera del 1891 [...]».

cornicetta barocca con l'acquaforte della Primavera (Botticelli)». I documenti gettano luce sul nido d'amore condiviso con Barbara Leoni accanto a Palazzo Zuccari²³, la dimora immaginaria di Sperelli. A un anno dall'uscita del *Piacere*, arte e vita si confondono sempre più. Fidandosi della mano dell'estensore, molti pezzi provengono dal Paese del sol levante (paravento giapponese, mobile giapponese, maschere giapponesi, armatura giapponese). Tra le opere da parete troviamo un paesaggio di Guido Boggiani, pastelli di Michetti e Sartorio, un altro raffigurante papa Innocenzo (ma quale? forse una copia da Velázquez?). Prevalgono però mobili, suppellettili e merci tra le più disparate, insomma il repertorio del *bric-à-brac*: piatti, vasi, strisce di stoffa, un guscio di tartaruga, spade, una balestra, fucili sardi, stampe, un piccolo cannone di ferro.

Tra le 116 voci del primo elenco, 80 del secondo, è impossibile discernere ulteriori articoli di età barocca o riprese in stile, fuorché «Una poltrona del sec. XVII»: magari il tappetino d'Abruzzo antico, il candelabro in legno scolpito, il Bacchino in marmo? Impossibile dirlo allo stato attuale. Certo è lecito supporre, se non la provenienza, almeno le modalità di approvvigionamento. Salvo doni come i pastelli, si tratta di materiale presumibilmente acquistato da rigattieri, antiquari, botteghe, senza contare le aste, le stesse descritte nelle cronache mondane e nel romanzo di Sperelli. Sono questi i luoghi in cui Gabriele va a caccia di affari.

Notizie più certe si hanno intorno alla Capponcina (figg. 24-26), la villa presa in affitto a Settignano nel 1894. Ricorda Tom Antongini, a lungo segretario personale del Vate: «In pochissimo tempo quella casa si trasformò, coll'aiuto degli antiquari fiorentini mobilitati dal Poeta, in una fastosa ed originalissima dimora d'artista, in una specie di museo quattrocentesco in cui i mobili autentici si accomunavano ai ferri battuti, i calchi dei più celebri capolavori dell'umanità ai cotti di Luca della Robbia, e ai tappeti persiani, e le decine di migliaia di volumi, sontuosamente rilegati, ai damaschi ed ai broccati più vari»²⁴. Antongini ritiene d'Annunzio responsabile di una moda quattrocentista al volgere del secolo.

Le fotografie d'epoca confermano, in effetti, la parvenza rinascimentale di cui riferisce pure Ojetti²⁵. Ciononostante il carattere apparentemente omogeneo della residenza si problematizza scorrendo il catalogo della *Collezione Gabriele d'Annunzio* approntato dalla ditta Galardelli e Mazzoni in occasione della

La questione (marginale, si intende) potrebbe allora non essere risolta. Infatti, i due elenchi che pure non concordano, hanno varie voci in comune» (MARIANO 1962, p. 393).

²³ «La via [Gregoriana], voluta da Gregorio XIII nel secolo decimosesto, trovò la sua sistemazione e il suo completamento nel successivo secolo barocco. Completamente barocca è l'anima della via, mentre addirittura rococò è la loggia che Maria Cristina di Polonia fece costruire, nei primi anni del '700, innanzi al breve sperone di Palazzo Zuccari, alla Trinità dei Monti. Ce n'era a sufficienza perché Gabriele d'Annunzio, innamorato del barocco, ne restasse conquistato. E la via corrispose all'amore del Poeta con inusitata larghezza» (GATTI 1955, p. 152).

²⁴ ANTONGINI 1938, p. 198.

²⁵ ANDREOLI 1990, pp. 190-195, 228-229, 238-239; OJETTI 1938, p. 717. Si legga anche la descrizione («quasi un inventario») fornita dal segretario e amico di d'Annunzio negli anni della Capponcina: PALMERIO 1938, pp. 49-66.

vendita all'asta nel giugno 1911. Sono diversi, infatti, gli oggetti che gli estensori datano ai secoli XVII-XVIII, circa una novantina delle 1.138 voci in elenco: vasi da farmacia, sedie, mortai, statuette di santi, scaldini in rame, tavoli e tavolini, bicchieri veneziani, orologi, vassoi. Il principio ordinatore della Capponcina si potrebbe pertanto definire romantico, ossia fondato su criteri emozionali-associativi più che storicistico-filologici (casa Bagatti Valsecchi)²⁶.

La villa custodiva persino dei dipinti sei-settecenteschi, alcuni accompagnati in catalogo da attribuzioni curiose. Se nella Sala da pranzo figurano in tutto quattro nature morte di fiori in cornici dorate (XVII secolo), nella Camera verde ecco un «Dipinto su tela rappresentante, *Il Nazzareno*, maniera di Carlo Dolci. Cornice a sbalzo lumeggiata in oro. Sec. XVII». Il meglio si ha nella Camera del Poeta: «Dipinto su tela rappresentante, *Strumenti musicali stoffa e fiori*, firmato Jacques de Boyer, datato 1696, Bologna, cornice dorata, M. 1.80 x 1.30», «Dipinto su tela. *Ritratto di gentiluomo, Cavaliere di Malta*, Scuola Spagnola, cornice dorata. Sec. XVIII. M. 1.15 x 0.95», «Dipinto su tela. *Pastura*, attribuito a Rosa da Tivoli, cornice scolpita e dorata. M. 1.70 x 1.20», «Dipinto su tela. *Marina con nave*, Scuola Fiamminga. Sec. XVII. Cornice scolpita e dorata. M. 1.05 x 0.84»²⁷. Auspicando ulteriori approfondimenti sulla dispersione della collezione, vale la pena rimarcare non soltanto l'apprezzamento di d'Annunzio per la pittura di età barocca, ma in generale la presenza sul mercato, verosimilmente fiorentino, di generi e artisti allora trascurati.

Assediato dai creditori, il Vate trova riparo in Francia, alternando periodi tra la Capitale e Arcachon. Nel 1915 si trasferisce dalla *maison meublée* in Avenue Kléber a Rue Geoffroy L'Asnier. Il 2 gennaio scrive a Luigi Albertini: «Dopo tre anni di ricerche, un caso straordinario m'ha fatto infine trovare una vecchia casa francese, del tempo di Luigi XIII, tra corte e giardino, in una delle antiche strade di Parigi. [...] Il giardino ha un portichetto del secolo XVII, con due statue»²⁸. Si tratta dell'Hôtel de Chalon-Luxembourg costruito per Antoine Le Fèvre de la Borderie, ambasciatore di Enrico IV in Inghilterra. Gabriele descrisse la dimora nell'intervista intitolata *Nel pittoresco rifugio del d'Annunzio*, apparsa sul *Corriere della sera* il 18 marzo dello stesso anno: «mi capitò di scoprire in una viuzza miserabile un vestigio della magnificenza del Gran Secolo, una porta solenne di pietra scolpita, ornata d'un grandioso cartiglio che recava un nome

²⁶ MCCORQUODALE 1983, pp. 165-168.

²⁷ *Collezione* 1911, pp. 13, 36, 58-61. Carlo Dolci è tra i pochi artisti del Seicento fiorentino a godere di fama internazionale ben prima delle grandi mostre del Novecento: sebbene giudicato lezioso, fu amato e collezionato dai Sitwell (MYNOTT 1984, pp. 34-35; PIZZORUSSO 2019). Mentre il soggetto della pastura è effettivamente tipico di Philipp Peter Roos detto Rosa da Tivoli (*Enciclopedia* 1999, pp. 778-779), non è stato possibile reperire informazioni circa Jacques de Boyer. Che si tratti invece di Michel Boyer (1668-1724), naturamortista specializzato proprio in strumenti a corda? Cfr. DAMIAN 2002, pp. 28-31.

²⁸ DA, p. 255; FL, p. 187.

gentilizio e una data: *Hôtel de Châlons – 1625*. [...] e, dietro le finestre ricche di monogrammi e di mascheroni, il presentimento del giardino segreto»²⁹.

Il direttore del quotidiano si informa sul tenore di vita del collaboratore strapagato ma privo di moderazione. Il 27 marzo Gabriele tenta di rassicurarlo: «Ho quattro camere soltanto, e sono “mobiliate”. Il precedente inquilino era il pittore Charles Huard, che mi ha dato in affitto i suoi mobili, tra i quali sono tre o quattro quadri del XVIII secolo, d’un certo valore. [...] Non ho qui se non i miei *bibelots* dell’avenue Kléber ch’Ella conosce, e – in più – un quadretto che stimo del *Watteau*, vera preda di guerra, comperato con alcune centinaia di lire. Ma tutto questo mobilio di Charles Huard è messo in rilievo dalla mia *sublime* arte di tappeziere, così che l’aspetto della casa è irriconoscibile». Ritroveremo il presunto Watteau al Vittoriale (fig. 58). La missiva prosegue con alcune osservazioni sul mercato dell’arte a Parigi durante la guerra. Il poeta attribuisce alla «miseria» i «prezzi derisori» delle pitture, senza sospettare di eventuali frodi ai danni degli sprovveduti: «Jeri mi fu offerto *per 1800 lire* un quadro di “comédie italienne” delizioso, che potrebbe essere del Watteau ma che è, almeno, del Pater. Una Vergine con l’Infante, in una bella cornice antica a sbalzo, opera di Gian Gossaert d’Anversa, appartenente alla Galleria Crespi, venduta già qui in Parigi per 15.000, si può avere per quasi un quarto della somma. Due bambocciate della scuola del Boucher (sopraporte) per 2.000 lire! E così via»³⁰.

L’entrata in guerra dell’Italia richiama il Vate in patria. Nel periodo turbolento tra il conflitto e l’Impresa di Fiume, l’eroe deve accontentarsi di sistemazioni provvisorie, ma nei momenti di riposo e di convalescenza ama sostare a Venezia, nella Casetta rossa sul Canal Grande presa in affitto dal principe austriaco Fritz Hohenlohe-Waldenburg. La dimora conferma la predilezione per il Settecento galante attestata fin dagli anni romani, evidentemente rinvigorita dai dipinti dell’*Hôtel de Châlons*. «Più che una casa vera e propria sembrava un cofanetto veneziano del ’700. Era composta d’una saletta galante “*lucente di specchi e adorna di ghirlande*”, ricca d’una collezione di borsette veneziane dell’epoca, di ventagli e di maioliche». Il poeta approva l’estetica giacché, informa Antongini, «Alla decorazione e all’arredamento già esistenti, d’Annunzio (caso unico) non aggiunse neppure uno spillo di suo»³¹.

Reduce dai sedici mesi di occupazione fiumana, il Comandante, come adesso preferisce farsi chiamare, elegge a sua nuova residenza Villa Cagnacco, la casa colonica di Gardone Riviera espropriata allo storico dell’arte Henry Thode³². Inizialmente propenso a un breve periodo in affitto, per la prima volta Gabriele si decide ad acquistare casa. I lavori, in parte finanziati dal regime fascista, proseguono pressoché ininterrotti dal 1921 alla morte del poeta nel 1938, su coordinamento dell’architetto Giancarlo

²⁹ SG, vol. 2, p. 1464.

³⁰ DA, pp. 264-265.

³¹ ANTONGINI 1938, p. 220.

³² URBINI 2014.

Maroni³³. Il risultato è il Vittoriale degli Italiani, un complesso monumentale di nove ettari. La cittadella viene soprannominata il Palladio sul Garda: il progetto è il risultato di una combinazione tra l'acropoli delle *polis* greche e i sacri monti della tradizione postridentina (fig. 27)³⁴. Di questi ultimi eredita i percorsi ascensionali scanditi da stazioni in forma di cappelle-teatro, a simboleggiare un atto di devozione e un viaggio interiore³⁵. Sul frontone all'ingresso del parco è inciso il motto «Io ho quel che ho donato» (fig. 28). Il Vate dichiarò di averlo letto sulla pietra di un focolare appartenente a un camino del Quattrocento. Si tratta, in realtà, della traduzione di un emistichio del poeta latino Rabirio, citato da Seneca nel *De beneficiis* («Hoc habeo quodcumque dedi»). Tuttavia la fonte dannunziana è il *Teatro d'impres*e (1623) dell'abate Giovanni Ferro, che lo indica come il motto di un cavaliere spagnolo del Cinquecento³⁶. Ancor prima di varcare la soglia, il Vittoriale, specchio dell'uomo di cui è monumento, si rivela un luogo nato dalla contaminazione delle culture più disparate, dall'antichità al Novecento, passando per il Barocco.

Dei vari edifici del complesso, il più celebre è la dimora del Comandante. Nelle sue mani Villa Carnaccio si trasforma nella Prioria, la casa di raccoglimento e di diletto arredata secondo il *bric-à-brac* di sperelliana memoria. Sono passati oltre trent'anni dal *Piacere*, ma la concezione dell'interno dannunziano è cambiata di poco. Negli ultimi tempi, è vero, il poeta meditava di trasferirsi in un ambiente più sobrio, di tipo déco, a tale scopo progetta lo Schifamondo: rimasto incompiuto con la sua morte, oggi è adibito a Museo d'Annunzio eroe (ex Museo della Guerra)³⁷. Testimonianza tarda dell'eclettismo otto-novecentesco, la Prioria riassume e amplifica, al tempo stesso, le tendenze emerse nelle dimore precedenti. Scorrendo l'inventario degli oltre diecimila oggetti accatastati secondo una concezione al limite della kenofobia, ci si imbatte nell'Oriente di via Gregoriana, nello pseudorinascimento della Capponcina, nonché nel Sei-Settecento degli anni francesi e veneziani. A dominare sono sempre ninnoli, *bibelot*, cianfrusaglie di scarso valore estetico ed economico, oggetti desueti (ancora la sovrapposizione arte-vita) privi di qualsivoglia funzionalità o magari rifunzionalizzati secondo associazioni simboliche, persino blasfeme.

Se agli articoli databili al XVII-XVIII secolo si sommano le riprese in stile nei mobili, nelle stoffe, nelle arti applicate in generale, le testimonianze della cultura figurativa di età barocca si aggirano intorno alle mille unità, un risultato degno di nota. Alcune di queste sono disseminate in più aree della Prioria, quasi a creare una continuità nella metamorfosi degli stili. Albarelli, vasi e brocche da farmacia, per esempio, adornano quasi ogni stanza, spesso a gruppi disposti in alto. Perlopiù settecenteschi, assommano a un centinaio, rappresentando l'evoluzione delle maioliche faentine e di Bassano del Grappa dalle fantasie

³³ *L'architetto* 1993; RAIMONDO 2021.

³⁴ TERRAROLI 2001, pp. 63-64.

³⁵ Tale aspetto, insieme al sincretismo religioso, consente di ascrivere il Vittoriale tra gli esempi di architettura spirituale e iniziatica diffusa nella cultura simbolista tra Otto e Novecento: cfr. MANGONE 2018.

³⁶ MAIOLINI-PARADISI 2022, pp. 262-304; *Motti* 1994, p. 69.

³⁷ SPADA-FAVERZANI 2008.

floreali alle baccellature geometrizzanti di sapore già neoclassico³⁸. Frequenti sono anche i vetri veneziani, specie le bottigline portaprofumo smaltate, decorate con motivi fitomorfi o figure femminili.

Stoffe d'epoca impreziosiscono pareti, tavolini, sedute, cuscini, superfici varie, coadiuvati dalle imitazioni moderne, come quelle di Giuseppe Lisio. Il maestro della seta realizzava modelli di broccato ispirati agli ornati cinque-seicenteschi e inviò al Comandante degli esempi di velluto Serenissima, un tessuto da parato nato nella Venezia del Settecento per fare da sfondo ai mobili intarsiati d'avorio e d'ebano, in armonia con gli affreschi e gli stucchi dei palazzi nobiliari³⁹. Il poeta ha sempre apprezzato la penombra, ma da quando un incidente di volo gli ha causato una grave lesione all'occhio destro, proteggersi dal sole è una necessità.

Presenti in gran parte della casa sono poi gli arredi lignei (tavoli, tavolini, comodini, poltrone, cornici), sia d'antiquariato sia nelle riprese delle forme e delle decorazioni sei-settecentesche. Nel coniugare *comfort* e inventiva, Gabriele dovette individuare nei secoli XVII-XVIII degli stili particolarmente calzanti tanto per gli ambienti a emulazione del sacro quanto per quelli squisitamente profani⁴⁰.

Nella loro difformità, gli interni della Prioria oscillano, in effetti, tra i due poli del galante e del conventuale, del peccato e della redenzione. Il Comandante non è esattamente un credente, ma pratica forme di religiosità ispirate al francescanesimo. Il culto del Poverello e di san Sebastiano, vittimistico *alter ego* dell'omonimo «mistero» teatrale, si riflette nell'iconografia e nella simbologia di alcune stanze⁴¹. Ma accanto a queste, spiccano degli interni equivoci a colpo d'occhio: non si dimentichi che il Vittoriale è l'*harem* di un dongiovanni incallito, afrodisiaca scenografia degli incontri con compagne fisse e amanti passeggiere⁴². Le diverse funzioni assegnate agli ambienti invitano, pertanto, a individuare dei criteri organizzativi dietro l'apparente casualità del *bric-à-brac*, a interrogarsi (parafrasando l'*Amleto*) sulla logica di questa follia. Così la Stanza del Lebbroso, concepita quale luogo di meditazione e letto di morte, è armonizzata dal tanè, il colore primitivo della veste francescana, mentre il Bagno blu è un omaggio all'Oriente oltreché al colore del mare (ma incorniciato in alto dalle riproduzioni della Cappella Sistina!). Lecito, allora, ricercare un'eventuale funzione del Barocco quale principio aggregatore di locali stilisticamente e/o concettualmente coerenti, nei limiti del possibile.

Un primo esempio è costituito dalla facciata dell'edificio (figg. 29-30). Ispirandosi al Palazzo Pretorio di Arezzo, d'Annunzio ordinò all'architetto Maroni di tempestarla di pietre in modo asimmetrico. Tra le oltre trenta lapidi e insegne, molte risalenti ai secoli XVII-XVIII, si riconoscono stemmi gentilizi, dei

³⁸ MILLER 2006, pp. 66-67.

³⁹ DI TIZIO 2022, pp. 92, 103-104; SORGE 2015, pp. 22-24.

⁴⁰ *Sfida* 2020, p. 359.

⁴¹ ARNAUDI 2011; CERRETTI 2009, pp. 112-123; DI CIACCIA 2005.

⁴² GUERRI 2013; SORGE 2015.

Medici, delle città di Fiume, Torino, Trento, Trieste, ad accompagnare il leone di Sebenico e l'aquila di Giovanni evangelista scolpita da Renato Brozzi⁴³. In alto al centro un'impresa disegnata dal poeta (un levriero col motto «Né più fermo né più fedele»), ai lati due frammenti di affreschi del Settecento di Villa Cagnacco (pressoché illeggibili), in basso la porta in legno sempre settecentesca. Il risultato dell'assemblaggio, rispetto al modello aretino, è una varietà di forme, curve e cromie, foriere di altrettanta esuberanza all'interno della casa. Come in letteratura, dunque, quello del Rinascimento tradito o contraddetto dalla sintesi Barocco-decadenza diventa una pista interpretativa ricca di spunti anche per le collezioni dannunziane.

Si consideri, per indugiare ancora sugli esterni, il caso del Portico del Parente intitolato a Michelangelo (figg. 31-32), stimato appunto un consanguineo dal Comandante⁴⁴. Gli spazi ospitano un calco del *Torso del Belvedere* completo di un'iscrizione alla base («Divo Bonarroto sacrum»), collocato tra il busto di Dante e quello del Buonarroto (opera di Napoleone Martinuzzi). Subito accanto e nell'adiacente Cortile degli Schiavoni altri frammenti in pietra: acquasantiere, mascheroni, testine di putti, stemmi a profusione, oltre a vere da pozzo, di cui una seicentesca. Viene spontaneo domandarsi quanto il Parente avrebbe gradito questo omaggio così poco ortodosso.

Il visitatore è accolto all'interno della Prioria da un vestibolo di ascendenza mistico-sacrale (fig. 33)⁴⁵. L'iconografia francescana e i simboli della Passione si arricchiscono di un pastorale settecentesco in bronzo dorato. In alto, ai lati, sono collocati due gruppi di angeli cerofori in legno, perlopiù dello stesso periodo. I gradini conducono a due diverse sale d'attesa: a destra la Stanza del Mascheraio per gli ospiti ufficiali o indesiderati, a sinistra l'Oratorio dalmata destinato a quelli graditi (figg. 34-35). «Io ho ricollocato nella mia casa, nella mia terra dove risepPELLIRÒ religiosamente e gloriosamente Mario Asso Italo Conci e il mio "soldato ignoto" del Timavo, ho ricollocato e riconsacrato non soltanto il piccolo oratorio dei Dalmati, non soltanto San Giorgio degli Schiavoni, ma tutti gli oratorii devastati dal nemico»⁴⁶. Il richiamo alla Scuola rinascimentale di Venezia è esplicito, ma l'esito è ancora sei-settecentesco.

L'anticamera si caratterizza per gli stalli di un coro di chiesa sui quali sono indicati i posti del priore, del vicepriore, del cancelliere («da cattedra dei tre gesuiti»)⁴⁷. Al centro sono raccolti diversi oggetti liturgici (navicelle, turiboli, aspersori), mentre le pareti ospitano dipinti di soggetto sacro, incluso un *Giobbe* che d'Annunzio attribuiva a Jusepe de Ribera (figg. 62-63) e un tondo bolognese raffigurante il volto di san

⁴³ MAIOLINI-PARADISI 2022, p. 31.

⁴⁴ TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, pp. 319-336, 423-439.

⁴⁵ DON 2018.

⁴⁶ PRic, tomo 1, p. 568.

⁴⁷ Così la definisce il poeta in un messaggio a Maroni del 29 febbraio 1924: «Fa, domattina, dipingere e patinare la cattedra dei tre gesuiti» (SFV, p. 50).

Sebastiano (fig. 36)⁴⁸. Molti degli oggetti dell'Oratorio sono databili al Sei-Settecento, ne consegue come risulti l'ambiente della dimora più coerentemente allestito in direzione barocca, forse su suggestione del legame tra l'arte del tempo e la religiosità della Controriforma⁴⁹. Negli stessi anni, la *Mostra del Barocco piemontese* (1937) dedicava ampio spazio proprio agli arredi ecclesiastici⁵⁰, rivelando quanto la pratica dell'ambientazione risultasse trasversale alla museologia e alla cultura d'arredo, in un circolo virtuoso storiografia-casa-museo. Certo il Vittoriale non sarebbe tale senza qualche discrezionalità: al centro del soffitto dell'Oratorio è fissata un'icona del 1925, l'elica dell'idrovolante con il quale Francesco de Pinedo compì il celebre volo di 55.000 chilometri. Mai aspettarsi della filologia da d'Annunzio.

L'eclittismo incontra il sincretismo nella Stanza delle Reliquie (figg. 37-39), testimonianza di tutte le religioni verso cui il Comandante provava attrazione, anche soltanto dal punto di vista estetico. «Dianzi, nel Cenacolo delle Reliquie, fra i Santi e gli Idoli, fra le immagini di tutte le credenze, fra gli aspetti di tutto il Divino, ero quasi sopraffatto dall'èmpito lirico della mia sintesi religiosa. / Santo Francesco apparito, dritto sul collo formidabile dell'Elefante sacro, apparito ai Testimonii del Budismo, ai Legislatori del Budismo, ai mostri della mitologia asiatica!»⁵¹. Domina la scena la piramide degli idoli, costituita da statuine di Buddha e altre divinità orientali, fino a raggiungere una Madonna in trono col Bambino collocata su un cornicione. La circondano sculture lignee di angeli, santi vescovi e martiri, molti del Seicento. Sono perlopiù del secolo successivo i reliquiari di varie dimensioni posti sopra e accanto a un ciborio rinascimentale, alcuni rifunzionalizzati tramite l'inserimento di frammenti tessili o metallici, fotografie e cimeli, a ricordare il martirio degli eroi in guerra (come testimoniato da quelli esposti al Museo d'Annunzio eroe)⁵². Questo altare al limite del blasfemo ospita al centro il volante spezzato del motoscafo di Henry Segrave, morto nel 1930 durante il tentativo di superare un record di velocità. Sul soffitto è il vessillo in seta rosa della Reggenza Italiana del Carnaro, a rimarcare la sacralità dell'Impresa di Fiume.

Al Barocco spetta dunque il compito di testimoniare l'estetica della fede cattolica, in compresenza e competizione con altre forme di religiosità. Lo stesso cristianesimo è inteso dal poeta in maniera personale: un grande arazzo fiammingo del Cinquecento è appeso alla travatura recante il motto «Cinque le dita, cinque le peccata», cinque anziché sette, in quanto Gabriele considerava virtù la lussuria e la prodigalità. È poi significativo che siano collocati in questo ambiente un dipinto e un'incisione di soggetto sacro attribuiti a Rembrandt (figg. 60-61)⁵³.

⁴⁸ TERRAROLI 2001, p. 119.

⁴⁹ COGNAT 1963, pp. 12-14.

⁵⁰ ABRAM 2019. Si rimanda al progetto di umanistica digitale della Fondazione 1563 per ulteriori approfondimenti sulla mostra e per una sua ricostruzione virtuale: <http://mostrabarocco1937.fondazione1563.it>.

⁵¹ PRic, tomo 1, p. 1722.

⁵² SPADA-FAVERZANI 2008, pp. 133-135.

⁵³ TERRAROLI 2001, pp. 150-151.

Squisitamente mondana è invece la piccola Stanza delle Marionette (fig. 40), il cui nome deriva dai tre fantocci veneziani posti in altrettante finestre cieche. Per il Comandante simbolizzano i politici del dopoguerra⁵⁴, ma la destinazione erotica è esplicitata dalla presenza di un lavabo e di un divanetto, entrambi di forme neosettecentesche. Qui si abbellivano le amanti occasionali. Il riferimento alla Francia e alla Serenissima nel secolo della galanteria ispira il locale più stilisticamente coerente della Prioria, dominato dal rosso e dall'oro. Sebbene di epoca successiva, il tavolino, la specchiera, persino le spazzole in argento rimandano agli stilemi rococò. Completano l'atmosfera degli acquerelli con scene arcadiche e incisioni di ritratti di dame (da Jean-Gaspard Heilmann e Hyacinthe Rigaud).

Anche gli appartamenti delle ospiti, ironicamente denominati Clausura, attestano la persistenza del Settecento negli interni femminili. Destinati alle donne che diressero la casa, la compagna Luisa Baccara e la governante Aélis Mazoyer, sono arredati con maggior sobrietà, sui toni pastello, secondo il gusto borghese⁵⁵. Si compongono di varie stanze, tra le quali spicca il Salotto Cicerin, così battezzato in seguito alla visita del diplomatico sovietico. Specchiera, divano, poltrone, sedie, tavoli e stipi in stile popolano questo soggiorno alle cui pareti spiccano incisioni di ambito francese (da Nicolas de Largillière, David Teniers, un ritratto di Maria de' Medici) e il dipinto considerato dal Comandante il «mio piccolo Watteau»⁵⁶ (fig. 58).

Giunti a questo punto, è evidente come la natura del collezionismo dannunziano sia improntata più alla quantità che alla qualità. Il *bric-à-brac* scardina il paradigma dell'amatore consigliato dal *connoisseur*, favorendo invece un atteggiamento spregiudicato verso i pezzi da raccogliere e i canali di approvvigionamento. Il Comandante non difetta di amicizie nel campo dell'arte, anche soltanto per il suo ruolo politico, ma non risulta abbia richiesto la loro consulenza in merito all'acquisto di opere d'antiquariato. La storia di molti oggetti della Prioria è anzi a dir poco prosaica. Per esempio, un crocifisso di scuola giottesca è giunto nella Stanza delle Reliquie (fig. 41) in quanto merce di scambio con Riccardo Gualino: nel 1925 l'imprenditore e collezionista lo acclude a un assegno di 40.000 lire per rilevare dal Vate il manoscritto de *La Crociata degli Innocenti*⁵⁷.

Al Vittoriale si reca persino il sovrintendente ai monumenti della Lombardia Ettore Modigliani, con il compito di «delimitare le zone di rispetto del territorio contro costruzioni deturpatrici di Gardone alto o di difendere la Villa da qualche mala azione di speculatore»⁵⁸. Mentre d'Annunzio lo ha ricordato nel

⁵⁴ VILLARI 2009, p. 58.

⁵⁵ VILLARI 2009, pp. 68-69.

⁵⁶ PRic, tomo 1, p. 192.

⁵⁷ *Da Giotto* 2016, pp. 32-37.

⁵⁸ MODIGLIANI 1946, p. 123.

Libro segreto intento a giudicare l'acquisto di un El Greco per la Pinacoteca di Brera⁵⁹, viceversa le *Memorie* dello storico dell'arte consegnano l'immagine di un letterato ultracinquantenne che gioca a intascarsi le restituzioni di Vienna, incapricciatosi di ottenere l'*Eros* di Pier Jacopo Alari Bonacolsi l'Antico («Senti, questo qui me lo devi assolutamente regalare», «Potranno negare [a Roma] questo al Comandante d'Annunzio? Questo puttino, al ricordo del volo di Vienna?»). Nel 1922 Modigliani gliene dona un calco in bronzo e il poeta «si dichiarò felice ugualmente, poiché più che tutto lo interessavano, diceva, le purissime forme e il gesto dell' "Eros": non altrettanto la mano che aveva dato loro la vita»⁶⁰.

Le modalità di acquisizione si smitizzano, a maggior ragione, nel caso di oggetti di età barocca, talvolta giudicati privi di valore estetico. Il carteggio con Luisa Baccara è illuminante a tal proposito. Nei suoi frequenti viaggi a Venezia, la compagna acquista su incarico di Gabriele statue e soprammobili per la Prioria. Il 22 gennaio 1924 è il turno della Stanza delle Reliquie, allora sala da pranzo. «Ti accludo 5.000 lire: 2.000 per il San Giuseppe e le altre 3.000 per altri santi. Su le travate, nella camera da pranzo, dispongo molti santi, madonne, vergini, di legno policromo e *specialmente dorati*, di un'altezza che può variare tra 50 centimetri e 75. Non c'è bisogno di cose *fini*. L'altezza delle travate consente lo stile decorativo (XVI, XVII, XVIII sec.) anche rozzo, ma di buona linea e di buon colore – e – per una intenzione particolare dell'armonia – *con dorature*»⁶¹ (fig. 42). Alla Baccara si devono inoltre delle creazioni realizzate con tessuti antichi, quali scatole portafiammiferi, centritavola e tovaglette, testimoni della piccola manifattura femminile allora praticata nelle case italiane.

Gabriele ha sempre fatto affidamento sul gusto delle donne. Con Maria Hardouin dei duchi di Gallese si era sposato nel lontano 1883, nella cappella di Palazzo Altemps da cui la famiglia di lei discendeva. Rimarranno uniti legalmente fino alla fine, intrattenendo rapporti cordiali nonostante i ripetuti tradimenti. Al Vittoriale Maria occupa Villa Mirabella, un edificio abbastanza distante dalla Prioria per fingere di ignorare quanto vi accade. Sarà, per dirla con d'Annunzio, la custode fedele della sua infedeltà⁶². Già ai tempi della Capponcina, il Vate ricorda con affetto alcuni oggetti condivisi o ricevuti in dono. L'11 maggio 1909 scrive: «Sono molto contento che tu abbia ancora quell'arazzo. Lo rivedo chiaramente nella mia memoria. Io ho in un posto del cuore, il Sant'Onofrio di legno, quella statua rozza ma nobile che tu mi cedesti»⁶³. Quest'ultima allusione è alla scultura della Sala della Corona elencata nel catalogo della

⁵⁹ «Penso allo sguardo di Ettore Modigliani nel giudizio d'un fortunoso Domingo el Griego da acquistare per la Pinacoteca di Brera: a quello sguardo continuamente attirato dalle mani del monaco che tiene il teschio quasi non avesse peso, attratto da quel gesto misericorde, da quelle dita che sembran togliere ogni peso alla morte» (PRic, tomo 1, p. 1876). *San Francesco medita sulla morte* è oggi considerata un'opera di bottega (*Pinacoteca* 1995, p. 202).

⁶⁰ MODIGLIANI 1946, pp. 118-120.

⁶¹ BB, p. 97.

⁶² GUERRI 2013, pp. 28-33; SORGE 2015, pp. 64-68.

⁶³ FL, p. 21.

vendita all'asta come «S. Onofrio, statua antica in legno, grandezza naturale»⁶⁴. L'arazzo seicentesco di casa Altemps, invece, finirà nella Stanza della Musica a Gardone.

Come Luisa, anche Maria aiuta Gabriele nel reperimento di materiale: il carteggio conservato al Vittoriale testimonia l'acquisto di numerosi oggetti, la cui approssimazione nomenclatoria (paralume, vaso, cofano, cuscino, piatti, mostri, animali)⁶⁵ scoraggia i tentativi di riconoscimento, ma al tempo stesso conferma la natura del collezionismo dannunziano, essenzialmente diletteristico, dunque esente da precisazioni e giustificazioni estetiche. Si vedano le sue richieste: «Fammi spedire subito le sei sedie antiche. [...] Nella stanza del lebbroso non occorrono mobili ma piccoli oggetti ecclesiastici preziosi come calici, ostensori, incensieri, navicelle» (29 novembre 1924), «Se i candelabri Impero sono disponibili, portameli» (23 aprile 1925)⁶⁶. La consorte svolge poi un ruolo di mediazione con il mercante Attilio Guelfi, specializzato in bronzi e cineserie⁶⁷.

Un'altra fonte è Antonietta Treves, moglie dell'editore Guido, di cui d'Annunzio fu testimone di nozze, da qui il soprannome di *Commarella*, insieme a quello di Suor Dolcina. Lei era innamorata del poeta, lui (caso raro) non corrisponde nel rispetto dell'amico⁶⁸. L'epistolario registra lo scambio di doni, inoltre si apprende che il Comandante le commissionò l'acquisto di stoffe, mobili e dischi (negli ultimi anni ha la passione del jazz). Talvolta si fa riferimento a una bottega d'antiquariato nei pressi del Palazzo Reale di Pisa. Il 1° giugno 1926 scrive: «Ti accludo 2000 lire, non sapendo quanto occorra per le "belle cose" della Ladra di Pisa»⁶⁹.

I lavori della Santa Fabbrica del Vittoriale (la denominazione è sempre dannunziana) furono in ogni caso diretti da un professionista, l'architetto-*factotum* Maroni, responsabile del coordinamento delle maestranze, dei contatti con i fornitori, procacciatore egli stesso di elementi decorativi. Il suo carteggio col Comandante è pertanto ricco di notizie, sebbene gli oggetti siano indicati sempre in maniera sommaria, un po' per la loro quantità, un po' per l'estemporaneità delle comunicazioni. Tra il 1924 e il 1927 lo troviamo impegnato a soddisfare le richieste di «stemmi, stemmi, stemmi» per la facciata, di sculture per i cortili e per i giardini, di «qualche angelo e qualche santo» per la Stanza delle Reliquie. A tale scopo visita gli antiquari di Milano, Mantova, Brescia, Verona, Venezia, Padova, Trento, Firenze, Bologna, senza contare il prelievo di frammenti da Villa Günther a Fasano, requisita dallo Stato italiano, e l'invio

⁶⁴ *Collezione* 1911, p. 20.

⁶⁵ AV-AG, d'Annunzio Maria, LXVI, 3.

⁶⁶ AV-AP, d'Annunzio Maria, 22381, 22419.

⁶⁷ *D'Annunzio* 1994. Gli acquisti di Buddha e altri articoli orientali sono documentati in: AV-AG, Guelfi Attilio, XX, 3; AV-AP, Guelfi Attilio, 23596.

⁶⁸ GUERRI 2013, pp. 114-116.

⁶⁹ ATD, p. 110; FL, p. 520.

di materiale dall'Istria⁷⁰. Le risposte entusiastiche di Gabriele restituiscono la sensazione di acquisizioni all'ingrosso, a scapito della qualità del singolo pezzo: «Mio Caro Gian Carlo, ti ringrazio d'aver trovato le pietre», «Caro Gian Carlo, se son pietre... fioriranno!»⁷¹. Tra i ruoli di Maroni vi è infine la progettazione e la realizzazione di mobili e componenti d'arredo, talvolta ispirati a modelli d'epoca, come nel caso di sedie e poltrone settecentesche⁷².

Dal carteggio con l'architetto emergono i nomi di diversi antiquari (Franceschi, Gentili, Pallesi, Vitale), alcuni dei quali intrattengono rapporti diretti col Comandante. Nella fase di rifacimento della facciata, è Alfredo Pallesi a rifornire la Prioria di una discreta quantità di stemmi. Il mercante bolognese è noto per aver ordito insieme all'orafo Alfredo Fasoli la truffa del falsario Alceo Dossena, uno scandalo di grande risonanza tra 1928 e 1929⁷³. Ma i rapporti col Vate risalgono ai tempi di Settignano: «Lei in fatto di mobili, ha sempre scelto cose toscane del Rinascimento; ricordo sempre un bel leggio, che aveva alla Capponcina»⁷⁴. Stavolta, grazie al suo aiuto, d'Annunzio può ricreare a Gardone un po' delle atmosfere di Mario de' Fiori. Il 13 novembre 1926 Maroni riferisce di un deposito di Pallesi del giorno precedente, quindi aggiunge: «Poi ci saranno altri due viaggi di aquile e di gigli in pietra serena, che ho presi a Modena. Le aquile sono alte circa un metro, i gigli 70 cm. Sono pezzi da giardino (veda Villa d'Este 3° rampata verso la villa)»⁷⁵. La consegna viene annunciata da un telegramma del 19 novembre⁷⁶.

Le sculture a imitazione dei giardini di Tivoli, già cantate nelle *Elegie romane*⁷⁷, verranno poste a coronamento del muro perimetrale del frutteto (fig. 43). Sempre all'immaginario della Città dei Papi rimanda la comunicazione del 7 maggio 1927: «Comandante, il caro Pallesi ha portato le 4 colonne di Onice levigate della casa Barberini. Sono meravigliose ed uniche»⁷⁸. Il loro acquisto era stato finalizzato il 31

⁷⁰ SFV, pp. 68-70, 80-81, 84, 88, 124, 188, 192-193, 235, 239-245, 265. Cfr. TERRAROLI 1993, p. 125. La tappa mantovana del 30 settembre 1925 è l'occasione per rievocare il romanzo *Forse che sì forse che no*: «Ho trovato 11 pezzi da un antiquario e dei pezzi che il Comune di Mantova donerà al Vittoriale. Il Direttore del Museo del Palazzo Ducale di Mantova si è prestato gentilmente e premurosamente per la scelta degli stemmi da donare. Mi ha fatto visitare il Palazzo Ducale in gran parte restaurato e in parte in via di restauro. Ho potuto ammirare la sala del Labirinto [...]. Comandante, la attendono a visitare i suoi ricordi vivi» (SFV, p. 188).

⁷¹ SFV, pp. 188, 242.

⁷² *Gabriele d'Annunzio* 1988, pp. 221-222.

⁷³ FERRAZZA 2021; GIANNINI-BARATTA 2021.

⁷⁴ AV-AG, Pallesi Alfredo, LX, 2, 31 gennaio 1926.

⁷⁵ SFV, pp. 241-242.

⁷⁶ AV-AG, Pallesi Alfredo, LX, 2, 19 novembre 1926.

⁷⁷ Nel componimento *Villa d'Este*: «Va pe 'l sentiere ombrato la donna magnifica; e in torno / ecco, il divin soggiorno trema signoreggiato. // Lodano tutti gli orti la dolce di lei signoria; / e le fontane, in via, parlan de' tempi morti. // Parlan, fra le non tocche verzure, le cento fontane; / parlan soavi e piane, come feminee bocche, // mentre su' lor fastigi, che il Sole di porpora veste, / splendono (oh gloria d'Este!) l'Aquile e i Fiordiligi» (VAG, vol. 1, p. 349).

⁷⁸ SFV, p. 265.

ottobre 1926 a Bologna («5 stemmi – 3 colonne – frammenti – 4 colonne d'onice – 2 statue – 2 vasi terracotta»)⁷⁹, venendo poi collocate nelle stanze della Leda e della Musica.

Un altro nome ricorrente nel carteggio con Maroni è quello di Oreste Vitale. Nato a Palermo nel 1891, è un dottore commercialista, ricopre numerose cariche pubbliche, come si legge in un *curriculum vitae* conservato negli Archivi del Vittoriale: «Ha fatto tutta la guerra, prima in fanteria e poi in aviazione; riveste il grado di Capitano di complemento nell'arma aeronautica»⁸⁰. L'amicizia con d'Annunzio nasce in quegli anni, giacché il 18 luglio 1925, su carta intestata Botteghe d'arte in Venezia (Sindacato delle industrie artistiche e caratteristiche delle Venezie), giunge a Gardone un messaggio che esordisce così: «Comandante, le sembrerà strano che il suo “Combustibile alato” di Santa Maria la Longa si debba anche occupare della riorganizzazione delle Botteghe d'arte veneziane»⁸¹.

Vitale non proviene dal settore, pure contribuisce al reperimento di colonne e stemmi, anche attraverso la mediazione di fotografie. I rapporti durano a lungo, in quanto il 7 gennaio 1937 scrive di aver consegnato alla Baccara «cinque di una ventina di piatti di Rodi», «dei piatti di tavola autentici, del 700, con pochi e nobili disegni, con colori di tono riposante, quasi di carattere fotografico, raccolti molti anni fa sul posto, presso varie famiglie»⁸². Il Vate conferma al «Carissimo Compagno d'ala e d'animo» di aver ricevuto «soltanto cinque piatti di Rodi, e ho già potuto trovare da maestro un partito decorativo per adoperarli, ma ho bisogno di almeno altri dieci piatti pel compimento, e se tu ne avessi anche più li prenderei tutti»⁸³. Altri quattordici verranno consegnati nelle settimane successive.

Si segnala infine Dante Bravo, responsabile della campagna fotografica degli interni della Prioria⁸⁴, nonché proprietario della Bottega d'arte di Brescia. La galleria promuove mostre e pubblicazioni, dando vita a un archivio di immagini⁸⁵. Il 16 dicembre 1924 d'Annunzio scrive al «bravo Dante»: «Ho bisogno di un lampadario muranese, piuttosto grande, per una stanza settecentesca, ove i colori dominanti sono l'azzurro verdastro e il giallo d'oro»⁸⁶, con riferimento plausibile agli ambienti della Clausura. L'11 marzo 1925 il Comandante corregge il tiro: «il lampadario è troppo grande per la piccola stanza settecentesca. Ho il modo di collocarlo altrove. Ma Gian Carlo Maroni viene a prendere altri lampadari minori. Me ne occorrono quattro o cinque, almeno»⁸⁷. Scorrendo gli estratti conto inviati dalla Bottega, ci si imbatte in

⁷⁹ SFV, p. 239.

⁸⁰ AV-AG, Vitale Oreste, LV, 1, s.d.

⁸¹ AV-AG, Vitale Oreste, LV, 1, 18 luglio 1925.

⁸² AV-AG, Vitale Oreste, LV, 1, 7 gennaio 1937.

⁸³ AV-AP, Vitale Oreste, 25837.

⁸⁴ AV-AI, Vittoriale, Dante Bravo Prioria.

⁸⁵ FAPPANI 1974, p. 264.

⁸⁶ AV-AP, Bravo Dante, 31532.

⁸⁷ AV-AP, Bravo Dante, 31537.

numerosi articoli, tra cui appunto un «lampadario settecentesco vetro 24 fiamme» (2.100 lire) e «2 lampadari Murano settecenteschi» (850 lire cadauno), ma vale la pena evidenziare la «[statuetta] Pierrot» (150 lire)⁸⁸. Si tratta della piccola maiolica di Francesco Nonni (fig. 44) collocata nel Bagno delle ospiti⁸⁹, un esempio di ripresa nel *déco* di forme e iconografie delle porcellane del XVIII secolo⁹⁰. Ai lampadari e al *Pierrot* si sommano le scatolette in ceramica decorate da Giacomo Dolcetti con damine veneziane.

Emerge allora l'esemplarità dell'offerta della Bottega d'arte di Brescia intorno a una delle declinazioni più fortunate del *déco* italiano, ossia il neorococò⁹¹, le cui influenze reciproche con l'antiquariato in termini di gusto, di arredamento e di mercato è ipotizzabile siano state rilevanti, per quanto in attesa di assestamento critico. Nel dialogo incessante tra passato e presente, tra antico e moderno, sta la vitalità dell'epoca barocca nella cultura d'arredo di inizio Novecento. Gli interni della Prioria raccontano questo e altro ancora.

2.2. «due Caravaggio», «il mio piccolo Watteau», «un vero Spagnoletto». Riproduzioni, copie, apocrifi al Vittoriale

L'arte del Sei-Settecento costituisce dunque una delle componenti del *bric-à-brac* dannunziano, rivelandosi fondamentale per l'articolazione di alcuni ambienti. Spostando l'attenzione della cultura d'arredo alla storia della pittura e della scultura nell'accezione più tradizionale, ci si può pertanto domandare se gli artisti di età barocca ammirati dal poeta, dal romanziere e dal cronista mondano abbiano poi trovato collocazione nelle raccolte del Comandante. Insomma, al di là dei capolavori di Gaetano Previati e di Adolfo Wildt, c'è posto nella Prioria per Bernini, Reni, Watteau? La risposta è sì, d'Annunzio li ha collezionati, ma a modo suo.

Il Vittoriale fornisce le circostanze per ricreare in parte le atmosfere di Mario de' Fiori. «Ho trovato qui sul Garda una vecchia villa appartenuta al defunto dottor Thode» scrive Gabriele alla moglie il 24 marzo 1921, «il giardino è dolce, con le sue pergole e le sue terrazze in declivio. E la luce calda mi fa sospirare verso quella di Roma»⁹². Negli anni, i lavori della Santa Fabbrica confermeranno questa prima impressione.

⁸⁸ AV-AG, Bottega d'arte (Brescia), XXV, 5, 18 febbraio 1925; 16 maggio 1925; 20 giugno 1925.

⁸⁹ Gabriele d'Annunzio 1988, p. 229; *Gli scultori* 2015, pp. 152-153.

⁹⁰ *Watteau* 2009, pp. 122-130.

⁹¹ BOSSAGLIA 1975. Al Vittoriale lavorano diversi artigiani e decoratori legati al gusto neosettecentista, tra i quali Alessandro Mazzucotelli e Guido Cadorin (sul cui incontro con d'Annunzio a Venezia e sull'ispirazione rococò cfr. *Da Giotto* 2016, pp. 300-301).

⁹² AV-AP, d'Annunzio Maria, 24 marzo 1921.

Il parco del complesso monumentale ospita infatti, oltre al frutteto decorato con le sculture memori di Villa d'Este, la Fontana del Delfino (figg. 45-46) il cui assetto rimanda a quella dell'Ovato⁹³. Il giardino adiacente la casa (figg. 47-48), invece, presenta una piccola fonte in marmo di Botticino di gusto neosettecentesco, decorata con putti, conchiglie e delfini. Accanto è collocata la statua di un altro puttino con delfino, probabilmente la parte terminale di una fonte, sempre imitazione moderna del Settecento.

Ma il collezionismo scultoreo del Comandante trova la sua espressione più tipica nelle decine di calchi sparsi nella Prioria⁹⁴, a esemplificare il ricordo di Modigliani, secondo cui a Gabriele interessavano le forme più che la mano dell'autore. Si tratta quasi sempre di capolavori di età classica e dell'amato Michelangelo, alcuni provenienti dalle dimore precedenti e realizzati grazie al benessere dei laboratori del Louvre o del direttore dei Musei civici di Milano Giorgio Nicodemi. Giova ricordare come sin dalla prima milanese de *La città morta* (Teatro Lirico, 20 marzo 1901), d'Annunzio si fosse avvalso dei calchi prodotti dalla Manifattura di Signa per l'Accademia di Brera⁹⁵. L'unico e tanto più significativo caso di riproduzione in gesso di una scultura barocca è rappresentato dall'*Estasi di santa Teresa* di Bernini (fig. 49).

Il calco si limita al particolare del volto della mistica. Estimatore di Gian Lorenzo, stranamente d'Annunzio non ha mai accennato nei suoi scritti al capolavoro di Santa Maria della Vittoria, ma è verosimile che fosse al corrente della lunga tradizione di interpretazioni in chiave erotica⁹⁶. Più in generale, gli anni del Vittoriale rientrano nel periodo in cui Bernini comincia a essere riprodotto, copiato e trasformato in soprammobile⁹⁷. *Santa Teresa* è affissa a una libreria della sala denominata del Mappamondo, dal globo ligneo del Settecento appartenuto a Thode. Il nucleo originario della stanza è costituito appunto dall'ex biblioteca dello storico dell'arte. Qui d'Annunzio dà vita a un piccolo canone di scultura italiana (figg. 50-51), a maggior ragione è degna di nota la presenza di una figura del Seicento accanto all'iconografia michelangeloesca, napoleonica e ai busti di Francesco Laurana (allora molto ricercati come oggetti d'arredo)⁹⁸. Ma il poeta apprezza la santa d'Avila di per sé: l'iscrizione «Todo es nada» sul soffitto dello Scrittoio del Monco deriva dal motto dell'ordine delle carmelitane da lei fondato («Sin l'amor, todo es nada»)⁹⁹.

⁹³ TERRAROLI 2001, pp. 81-83.

⁹⁴ BALDINOTTI 2021; MARABINI MOEVS 1976, pp. 337-342; PRANDINI 2011.

⁹⁵ ANDREOLI-ZANETTI 2013, tomo 1, p. 1096.

⁹⁶ Di sicuro lesse il commento dell'amico Nencioni: «Dicono troppo adulto ed equivoco l'angelo che la ferisce con lo strale del divino amore. [...] Ma che ardor di passione in questa Santa Teresa! "Elle a séché dans le feu, dans les larmes" [citando Jean Racine, *Phèdre*, atto II, scena V], attendendo lo Sposo celeste. Svenuta d'amore, gli occhi semichiusi, è caduta in un'estasi dolorosa e voluttuosa ad un tempo. Il bel viso è magro, la bocca sospira, le mani sono languidamente abbandonate. Vista una volta, non si dimentica più» (NENCIONI 1895, p. 391).

⁹⁷ SIMONATO 2018, pp. 224-225.

⁹⁸ URBINI 2014, pp. 68-69.

⁹⁹ CERRETTI 2009, p. 111.

Il calco berniniano proviene molto probabilmente dalla gipsoteca dell'editore Antonio Vallardi, in via Stelvio a Milano. Maroni la cita in una missiva del 21 febbraio 1935: «Ho visitata la Gipsoteca Vallardi. Vi unisco l'elenco. Anni or sono Vi ho consegnato un altro catalogo illustrato pure del Vallardi»¹⁰⁰. La biblioteca del Vittoriale ne conserva infatti una copia¹⁰¹. Pubblicato senza data ma alla fine degli anni Venti, il catalogo riproduce in novantasei tavole la raccolta di oltre seimila calchi del «già Museo Campi». Il volto di Teresa presente nella tavola 54, contraddistinto dal numero 40, combacia con l'esemplare della Stanza del Mappamondo. Il capolavoro di Bernini è accolto nella rubrica *Gruppi classici ridotti*, mentre le pagine del volume illustrano altresì le specificità del Barocco come stile: sono presenti tavole intitolate *Putti barocchi – Dittici del Tesoro di Monza. Altri particolari di cesello e di decorazione architettonica* (60 B), *Composizioni barocche del prof. Zanetti di Milano. Particolari barocchi della Chiesa di S. Rocco a Lugano* (65).

Il catalogo è accompagnato da un listino prezzi stampato in un fascicolo a parte ed edito in più occasioni, aggiornato con le indicazioni degli eventuali modelli esauriti. In una copia del 1930 «S. Teresa, del Bernini» costava 20 lire. In aggiunta il listino riproduce un saggio di Edoardo Mottini apparso su *Emporium* nell'aprile del 1929, dove pur indugiando sul luogo comune del «torbido secolo XVII» e del «malgusto barocco», nondimeno se ne auspica il recupero a mo' di documentazione: «Arricchita di nuovi elementi – l'arte orientale e l'arte barocca, per esempio, non vi sono rappresentate in proporzione della classica e della rinascimentale – e sfrondata di alquanto sedime accademico, la Gipsoteca Vallardi può diventare il “Corpus Sculpturarum” d'Italia»¹⁰².

La perdita d'aura dell'opera d'arte è conseguenza dell'era della riproducibilità tecnica¹⁰³. La moltiplicazione di copie meccaniche dà vita al fenomeno estetico-sociologico del collezionismo di massa, determinando l'esposizione di calchi e fotografie, passati da strumenti di lavoro negli studi degli artisti e degli storici a soprammobili nelle abitazioni borghesi. Il *bric-à-brac* dannunziano parifica marmo e gesso, olio su tela e stampa. Insieme ai calchi, la Prioria ospita un numero considerevole di riproduzioni di dipinti, molte provenienti dalla fototeca di Thode¹⁰⁴, altre di nuova acquisizione. Il 16 dicembre 1924, il Comandante invia alla Bottega d'arte di Brescia «107 stampe (riproduzioni di capolavori) da incorniciare in cornice nera»¹⁰⁵. La cura per dei comuni pezzi di carta di piccolo formato è dimostrata dalle istruzioni in merito al dispositivo di esposizione. Gabriele riassume al «bravo Dante» le stampe trasmesse: quasi esclusivamente artisti del Rinascimento (Bellini, Pisanello, Giorgione, Lotto, Carpaccio, Mantegna), con

¹⁰⁰ SFV, p. 469.

¹⁰¹ Officina, A/4, II, 47.

¹⁰² MOTTINI 1929, pp. 3, 7.

¹⁰³ BENJAMIN 1939.

¹⁰⁴ MOZZO 2009.

¹⁰⁵ AV-AP, Bravo Dante, 31532.

un'enfasi su Michelangelo. Spicca così l'indicazione di «due Caravaggio», meritevoli di cornice tanto quanto i capolavori del Quattro-Cinquecento. In realtà, salvo dispersione di materiali, non è stato possibile individuare riproduzioni del Merisi sulle pareti della Prioria, dunque può darsi che d'Annunzio gli avesse attribuito dei dipinti di artisti coevi. Il poeta, che pure non brilla per precisione storico-filologica, è qui parzialmente giustificato dalla condizione degli studi caravaggeschi a tale altezza cronologica.

I presunti Caravaggio vanno forse individuati in altrettante riproduzioni del Seicento nella Veranda dell'Apollino, a cui corrisponde anche la «cornice nera, senza margini» richiesta. In un primo caso, è molto probabile che il Comandante considerasse opera del Merisi la *Suonatrice di liuto* di Orazio Gentileschi (fig. 52). Non solo il dipinto era comunemente attribuito a Caravaggio fino ai primi anni Venti¹⁰⁶, ma addirittura il Vate lo aveva ammirato come tale anni addietro. Il 10 ottobre 1899 era a Vienna, al seguito della Duse in *tournée*. Insieme visitano la collezione del principe di Liechtenstein e il poeta annota nei *Taccuini*, quasi a fissare un'immagine nella memoria: «Di Michel Angelo Caravaggio una fanciulla in abito giallo dinanzi a una tavola ove posano strumenti e libri di musica, ella suona un liuto, inclinata verso la cassa dello strumento, con la gota quasi aderente al legno»¹⁰⁷. Decisamente meno indizi si hanno per il secondo Merisi. L'altra riproduzione seicentesca nella Veranda dell'Apollino è il *Ritratto di Clemente IX* di Carlo Maratta (fig. 53). Il Vate lo confuse con il *Paolo V*?

L'idea di convivere con tali immagini potrebbe aver rinvigorito l'interesse per un autore trascurato nel periodo giovanile e che del resto fu oggetto di recupero critico soltanto nei primi decenni del XX secolo. Il Merisi merita infatti due citazioni nel *Libro segreto*: «Paragonata alla parola metrica la materia adoperata dai pittori e dagli scultori è povera. / Di Michelangelo da Caravaggio diceva Annibale Caracci 'ch' e' macinava carne e non colori'», «Il problema dello stile è di ragion corporale. taluno scrive col suo corpo intiero. il suo stile è una incarnazione, come nel mito del 'Verbum caro factum est' o nel motto del Caravaggio»¹⁰⁸. L'aneddotica tradisce eventuali fonti storiografiche di prima o seconda mano, assecondando una curiosità incipiente per un artista in piena riscoperta.

A proposito di modalità espositive delle immagini riprodotte, giova sottolineare come, a distanza di anni, il Comandante continui a chiedere al «Caro Bravante» (il carteggio è un continuo sfoggio di esilaranti giochi di parole): «mettimi in cornici (veneziane del XVIII secolo?) queste tre stampe»¹⁰⁹. Inoltre alla bottega di Dante si deve la fotografia del *San Sebastiano* di Guido Reni esposta nell'Officina (fig. 54), la stanza destinata alla scrittura. Il bolognese aveva dipinto il soggetto in due composizioni, ciascuna in

¹⁰⁶ *Italian Paintings* 1996, pp. 95-101.

¹⁰⁷ ATac, p. 134.

¹⁰⁸ PRic, tomo 1, pp. 1862, 1885.

¹⁰⁹ AV-AP, Bravo Dante, 31547.

più repliche¹¹⁰. La riproduzione dell'Officina, di formato maggiore rispetto a quelle dell'Apollino, sembra corrispondere alla versione conservata alla Dulwich Picture Gallery di Londra, in cui il martire è rappresentato con le braccia legate dietro la schiena. Alla predilezione per il soggetto, d'Annunzio deve aver aggiunto l'apprezzamento di un artista citato più volte negli anni romani, enumerato tra i maestri dell'acquafortista Sperelli («aveva imparato da Alberto Durerò e dal Parmigianino, da Marc'Antonio e dall'Holbein, da Annibale Caracci e dal Marc-Ardell, da Guido e dal Callotta, dal Toschi e da Gerardo Audran») ¹¹¹.

Alla quantità sterminata di calchi e riproduzioni fotografiche nella Prioria, fa riscontro un numero ridotto di dipinti antichi, ambito in cui occorre una premessa. Il segretario Antongini, solitamente indulgente nei confronti del Vate, ricorda invero una sua «debolezza, comune del resto a moltissimi amatori d'arte e a quasi tutti i collezionisti. Quando ad un'opera d'arte di sua proprietà egli ha posto il sigillo della sua convinzione, non v'è più caso che egli si ravveda e rinunci alla paternità che le ha attribuito», sicché «il dispetto maggiore che si potrebbe fare a d'Annunzio consisterebbe nel dichiarargli (quando egli vi mostra un quadro di sua proprietà) che si è lasciato infinocchiare da chi glie l'ha venduto» ¹¹². Proprio perché estraneo alla *connoisseurship*, il Comandante ha raccolto, suo malgrado, dipinti di dubbia autografia, tra i quali alcuni di età barocca. Allo stato attuale, la collezione di pitture del Vittoriale attende un lavoro di catalogazione e studio sistematico, nondimeno negli inventari approntati da Valerio Terraroli si contano una decina di lavori datati ai secoli XVII-XVIII. Perlopiù anonimi (figg. 55-57), alcuni hanno recato nel tempo attribuzioni altisonanti, su cui è il caso di soffermarsi.

Il settecentesco Salotto Cicerin ospita una scenetta silvestre con una coppia e una bambina, tutti di spalle insieme a un cagnolino (fig. 58). Di dimensioni contenute (45,5x38 cm), la tela reca sul retro due bollini in ceralacca, una targhetta cartacea bianco-azzurra con il numero «35», un'altra segnata «79-Watteau», l'iscrizione in lapis blu «1813», oltre a frammenti di giornale. Si ignora l'anno preciso di acquisizione. Stando ad Antongini, d'Annunzio seguì il suo consiglio di comprare a Parigi nel 1913 due quadri a un prezzo vantaggioso. «Il primo era una graziosa tela settecentesca, della scuola del Watteau, che, una volta entrata in casa sua e appesa ad una parete del salotto, divenne, per lui e per gli amici ai quali la mostrava, “il suo piccolo Watteau”» ¹¹³. Il secondo è un presunto Lancret di cui si sono perse le tracce. Il «piccolo Watteau» torna invece nella corrispondenza con Albertini quando, il 27 marzo 1915, il Vate lo

¹¹⁰ Guido Reni 2007.

¹¹¹ PRom, vol. 1, pp. 94-95.

¹¹² ANTONGINI 1938, pp. 285-286.

¹¹³ ANTONGINI 1938, p. 286.

definisce una «vera preda di guerra, comperato con alcune centinaia di lire»¹¹⁴. Dunque fu sicuramente acquistato in Francia, ma nel 1913 o a guerra iniziata?

È facile comprendere il desiderio dell'ex cronista mondano di possedere una tela autentica «del pennello civettuolo di un Watteau»¹¹⁵. Oltre a rappresentare un modello estetico e comportamentale per la Roma umbertina, l'opera di Antoine vantava una fama ineguagliata presso i letterati dell'Ottocento, avendo ispirato pagine di Charles Baudelaire, Edmond e Jules de Goncourt, Walter Pater, Paul Verlaine, Marcel Proust¹¹⁶, al cui plauso si aggiunge quello dell'autore del *Piacere*. In conseguenza della fortuna critica e commerciale, Watteau è stato uno degli artisti più copiati, imitati e plagiati, in vita e dopo¹¹⁷. Alla luce di tali problematiche, il *corpus* dei suoi dipinti è lungi dall'essere determinato in maniera esaustiva e condivisa. La tela del Vittoriale, tuttavia, è quasi sicuramente da considerare un falso o al limite una copia: si tratta di una reinterpretazione de *L'Amour paisible*, un'opera dispersa sin da metà Settecento, ma nota grazie a un'incisione di Bernard Baron (fig. 59)¹¹⁸. L'imitatore ha ridotto il numero di figure da sei a tre, modificato le pose e la disposizione della bambina e del cagnolino, apportato aggiustamenti allo sfondo, ma ha lasciato inalterata la coppia al centro della composizione. Resta da determinare se il periodo di esecuzione sia coevo all'artista o addirittura otto-novecentesco.

A dispetto della pretesa «stodeschizzazione» di Villa Cargnacco, il Comandante apprezzò e integrò nell'arredamento della Prioria svariati oggetti dell'ex proprietario, tra cui mobili d'epoca e in stile, alcune statue lignee riallestite nella Stanza delle Reliquie, soprattutto diversi dipinti antichi. Il più famoso è *Il buon samaritano* (fig. 60), un presunto Rembrandt. Da un inventario della collezione Thode risalente al 1898, oggi conservato al Kunsthistorische Institut in Florenz, si apprende che la tela fu acquistata da un antiquario di Colonia in seguito al giudizio di autografia di Abraham Bredius¹¹⁹. Più cauto Giuseppe Fiocco, incaricato nel 1921 di stilare un nuovo inventario su incarico ministeriale. La sua perizia del quadro occupa un'intera pagina delle quattordici totali del documento. Giova citarla per intero, sebbene carente di chiarezza e precisione:

1) “Il buon samaritano” tela di cm. 68 x 83 segnata: Rembrandt f. 1631 (è collocata nel Salone rosso del primo piano, entro una cornice nera “a salto”).

¹¹⁴ DA, p. 264.

¹¹⁵ SG, vol. 1, p. 8.

¹¹⁶ MONTAGNI 1968, pp. 9-12.

¹¹⁷ MONTAGNI 1968, pp. 87-88.

¹¹⁸ MONTAGNI 1968, p. 120. Si veda inoltre la pagina dedicata del *Watteau Abecedario*, il catalogo digitale a cura di Martin Eidelberg: <http://watteau-abecedario.org/amourpaisiblemead.htm>.

¹¹⁹ URBINI 2014, p. 41.

Si tratta della pittura più famosa della raccolta. Vi è intorno ad essa tutta una letteratura. Ritenuta autentica dal valente rembrandtista A. Bredine (a pag. 21 dell'Amsterdamer Galerienverkes), esposta nell'esposizione di Dusseldorf del 1904, vivacemente discussa da C. Kofstede de Groot (Repertorium f. Vurnstevissenscheft (105 p. 575) che la dichiarò opera di un seguace del sommo fiammingo, riprodotta con dubbi sulla sua autenticità da Adolf Rosenberg (Klassiker der Kunst – 1906 – p. 139 e 396 – 97) discussa dal Bode ecc. fotografata dalla casa Bruckmann di Monaco, è un'opera di grande interesse per la scienza e per l'arte ma che aspetta ancora un giudizio definitivo dagli specialisti.

Lo scrivente, che non ha quella particolare competenza in argomento che gli possa permettere di esprimere un giudizio definitivo, può solo associarsi a coloro che dubitano della genialità del dipinto[.] Egli non crede si tratti di una falsificazione e di una imitazione di un discepolo, poiché l'opera è di chiarissimo carattere lastinaurano (il Lastinau fu il maestro più efficace di Rembrandt) e quindi primitiva (Rembrandt nacque nel 1606) eseguita quando il pittore non aveva né fama grande né seguaci. La data aggiunta oltre alla firma del dipinto (1631) corrisponde appieno al carattere stilistico del dipinto, e dimostra che esso non è l'aggiunta oziosa di un adulteratore. Il fare rembrandtesco del lavoro, ancora di forte sapore elsheimeriano, la felicità della composizione sono però attutite dalle scorrezioni gravi delle figure, ove manca quella sapienza di chiaroscuro che è tanto particolare di Rembrandt. Più che una opera di scuola il dipinto di casa Thode è perciò da ritenersi una copia antica di un'originale perduto dal Maestro-dipinto nel 1631¹²⁰.

Data l'importanza del presunto autore, a seguito della confisca dei beni di Thode, *Il buon samaritano* è entrato nelle collezioni della Pinacoteca di Brera. Il museo risulta tuttora proprietario del dipinto (reg. cron. 2204), rimasto però in deposito al Vittoriale nella collocazione stabilita da d'Annunzio, la Stanza delle Reliquie. Nell'ambito del catalogo dedicato alle scuole straniere della Pinacoteca, Cristina Padovani ha rigettato l'attribuzione a Rembrandt, proponendo quella del suo maestro Pieter Lastman (1615 circa)¹²¹. Più di recente, un repertorio di pittura fiamminga e olandese nelle collezioni pubbliche in Lombardia ha avanzato l'ipotesi di un allievo del van Rijn (1635 circa)¹²². Se i rembrandtisti concordano nel diniego, viceversa Gabriele ha sempre considerato autografo *Il buon samaritano*. L'11 aprile 1924 scrive a Maroni: «Voglio collocare il Leone di [F]iume, ferito di scheggia, sopra il Samaritano del Rembrandt, togliendone la maschera egizia che so dove porre»¹²³.

L'olandese era uno dei modelli di Sperelli. «Andrea praticava la maniera rembrandtesca a tratti liberi e la *maniera nera* prediletta dagli acquafortisti inglesi della scuola del Green, del Dixon, dell'Earlom. [...] ma l'intendimento suo, d'innanzi al rame, era questo: rischiarare con li effetti di luce del Rembrandt le eleganze di disegno de' quattrocentisti fiorentini appartenenti alla seconda generazione»¹²⁴. Gabriele ha

¹²⁰ AV-AG, Thode. Corrispondenza privata, LXXXIX, 1, *Mobili e oggetti artistici e non artistici della villa di Cargnacco già Enrico Thode a Gardone Riviera (Brescia)*, 30 settembre 1921.

¹²¹ *Pinacoteca* 1995, p. 104.

¹²² *Repertory* 2002, p. 156.

¹²³ SFV, p. 54. Il *Leone di san Marco* di Guido Marussig è un cimelio dal forte valore simbolico e biografico: si trovava nel Palazzo del Governo di Fiume quando fu colpito da una scheggia di proiettile, ancora lì incastonata, durante il Natale di sangue del 1920, mentre il Comandante era al tavolo di lavoro.

¹²⁴ PRom, vol. 1, pp. 94-95.

ammirato i suoi disegni a Vienna nel 1899, in una visita annotata nei *Taccuini* e poi ricordata nel *Libro segreto*: «Eccomi all'Albertina, in un corridoio ove sono allineate le custodie dei libri. un uomo cortese mi viene incontro, e liberalmente mi consegna un fascio di disegni del Rembrandt. tremo come un ladro che sia per involarli e fuggire. / Questo mi basta. l'Altissimo appare ad Abramo. tutta la grandezza dell'evento è significata da un vasto albero che riempie il cielo e lo amplia come invaso dal soffio divino e fatto pari alla divina presenza. / Questo mi basta. ulterius tentare vetat»¹²⁵. Naturale, allora, aspettarsi altre presenze rembrandtiane nella Prioria.

Sempre nella Stanza delle Reliquie, accanto al *Buon samaritano*, fa capolino un'incisione di un *Compianto sul Cristo morto* completa dell'iscrizione «Rembrandt» (fig. 61). In realtà anche in questo caso l'attribuzione è controversa. L'esemplare dannunziano corrisponde infatti a un'acquaforte realizzata da Bernard Picart nel 1730. Questa, a sua volta, deriva da uno studio condotto dal van Rijn nel 1634-1635 in previsione di un'incisione mai realizzata. L'autografo in *grisaille* su carta e tela applicate su tavola è conservato alla National Gallery di Londra (inv. no. 43). Picart ha riprodotto l'immagine al rovescio arrotondandone gli angoli superiori¹²⁶.

Il dipinto più amato dal Comandante fu in ogni caso un tenebroso *Giobbe nel letamaio* (fig. 62). Secondo Antongini «nel 1921, egli acquistò una grande tavola [103x138 cm] di Scuola spagnola del XVII secolo rappresentante un vecchio seminudo, che non più d'una settimana dopo battezzò tranquillamente per un autentico Ribera»¹²⁷. L'artista è tra i meno citati da d'Annunzio, però lo si trova elencato, in tempi non sospetti, tra i pittori da apprezzare nonostante i difetti e le esuberanze.

Nell'articolo *Paesisti*, apparso il 18 febbraio 1883 su *Fanfulla della domenica* a commento dell'Esposizione internazionale di belle arti, il giovane cronista pone la seguente domanda retorica: «Potremmo noi trovare [...] [nelle opere] di Watteau la robustezza e l'ardire? [...] / [...] in Rembrandt la lucidità dell'aria? la solidità nei ritratti di Van Dyck? gl'incanti e le trasparenze nell'atmosfera delle tele dello Spagnoletto? il colorito smagliante in quelle di Velasquez?». La risposta è no, «Ma tutti questi pittori hanno nell'arte segnato un'orma propria, hanno nell'arte intendimenti e manifestazioni singolari. / Ora noi appunto chiediamo la originalità»¹²⁸. Anni dopo, nell'intervista pubblicata il 23 aprile 1911 sul *Corriere della sera*, Gabriele conferma implicitamente il lavoro di ricerca iconografica condotto per *Il martirio di san Sebastiano* quando sostiene che «La "volontà di dire" intorno al più bel Santo del Cattolicesimo» gli venne

¹²⁵ PRic, tomo 1, p. 1827. Cfr. ATac, pp. 131-132.

¹²⁶ *A Corpus* 1989, pp. 89-100.

¹²⁷ ANTONGINI 1938, p. 286.

¹²⁸ SG, vol. 1, pp. 120-121.

dall'incontro con l'interprete Ida Rubinstein: «non quello dello Spagnoletto ripiegato su le ginocchia a piè dell'albero [...] né alcun altro più appassionato può compararsi» alla ballerina¹²⁹.

Insieme al chiaroscuro, il *Giobbe* del Vittoriale presenta il naturalismo dei tipi iberiani vecchi e sporchi, per quanto l'artista e la bottega prediligessero semmai il soggetto di Girolamo. Nel catalogo ragionato del pittore, Nicola Spinosa include un solo *Giobbe*¹³⁰, una composizione simile alla tela dannunziana. Quest'ultima, ad ogni modo, manca persino tra le attribuzioni dubbie o respinte dello studioso. Di recente Vittorio Sgarbi ha indicato in Antonio Zanchi l'autore del dipinto della Prioria, in via delle analogie stilistiche con la sua produzione matura¹³¹.

Qui preme sottolineare come, in linea con i casi precedenti, la paternità problematica non sminuisca l'interesse mostrato dal poeta per l'artista e per il periodo storico in causa. Tutt'altro: come dimostra il rapporto di Vincent van Gogh con Rembrandt, in quegli anni il culto di un pittore poteva costruirsi anche a partire da riproduzioni o addirittura dagli apocrifi¹³², i quali rappresentano tanto quanto gli autografi una fonte per misurare la fortuna del Barocco nel XX secolo. A un anno dalla *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* in cui avrebbe figurato con sette tele¹³³, appare anzi significativo che d'Annunzio tenesse ad avere un'opera del Ribera caravaggista e tenebroso, all'epoca sì noto e stimato da alcuni¹³⁴, ma lungi dall'apprezzamento condiviso dei giorni nostri.

Gabriele amò a tal punto *Giobbe* da collocarlo in posizione dominante, è infatti il primo dipinto in cui si imbattono gli ospiti graditi varcando l'Oratorio dalmata (fig. 63). La figura, posta sulla parete di fronte alla porta, sembra che guardi una gradinata diretta al piano superiore, che il poeta si diverte a battezzare Scala di Giobbe. Personificazione biblica della pazienza, il quadro ricorre spesso nel carteggio tra Maroni e il Comandante, indispettito per i ritardi nei lavori della Prioria. L'11 settembre 1923 chiede: «Potrai, dopo domani, terminare la scala dello Studio? [...] converrebbe che alla fine il lavoro fosse compiuto e messo al posto *speditamente*». Rincarà la dose il 28 settembre: «Caro Gian Carlo, la scala libraria è certamente costruita per le ascensioni di Giobbe. E forse i nipoti di Giobbe, alla undicesima generazione, la vedranno terminata e canteranno le lodi dell'Architetto perpetuo. Amen».

Il 9 ottobre il Vate confida: «Stanotte ho sorpreso Giobbe del Ribera, ignudo, escito dall'Oratorio, salire la sua scala eterna! Avendolo interrogato sul compimento, nei secoli, egli mi ha risposto in napoletano: "Sperammo a dDio"». Due giorni dopo, Maroni risponde per le rime: «Comandante, [...] questa

¹²⁹ SG, vol. 2, pp. 1442-1443. Allude probabilmente al dipinto distrutto nell'incendio della Flakturm Friedrichshain nel 1945 (cfr. SPINOSA 2006, p. 325).

¹³⁰ SPINOSA 2006, pp. 40, 316.

¹³¹ SGARBI 2016, p. 484.

¹³² HECHT 2006.

¹³³ *Mostra* 1922, pp. 152-153.

¹³⁴ SPINOSA 2006, pp. 411-412.

notte il Suo Giobbe di Ribera mi è comparso nel mio studio. Erano le ore 3. La sua nudità si profilava nel nero delle mie pareti. È rimasto qualche minuto silenzioso. Visto che io come al mio solito non rompo mai il silenzio pronunciò queste parole. “Gian Carlo, tu se il mio figlio prediletto che con la tua pazienza mi superi”. [...] “Grazie o Giobbe che almeno tu ti ricordi”. Il figlio dell’undicesima generazione di Giobbe che rinnova la pazienza. Gian Carlo». Lo stesso giorno il poeta comunica: «Giobbe, rivestito d’abiti suoi vecchi, prega il figliuol diletto di venire alla mensa della pazienza stasera»¹³⁵.

È evidente la natura di oggetto d’affezione del dipinto, a cui sono destinate cure particolari in termini di allestimento e persino di restauro. La tela, infatti, figura tra quelle affidate alle cure del «guaritore di quadri malati» Mauro Pellicoli, su suggerimento di Modigliani. Va evidenziato come il Comandante, lontano per indole dal richiedere *expertise* ai fini di eventuali acquisti, viceversa beneficiasse volentieri delle relazioni con le istituzioni per riparare opere della propria collezione. Incrociando i carteggi dannunziani con il fondo Pellicoli dell’Archivio storico nazionale dei restauratori italiani di Lurano, oggetto di rinnovato interesse¹³⁶, è possibile ricostruire la cronologia e la tipologia di interventi sui dipinti del Vittoriale, con un’attenzione specifica al caro *Giobbe*, ma non solo.

I primi quadri di cui si occupa Pellicoli sono i sei Previati giunti a d’Annunzio in eredità da Alberto Grubicy, una *impasse* risolta soltanto grazie alla mediazione di Modigliani¹³⁷. Le operazioni e il saldo (940 lire) sono annotati in un registro di preventivi del restauratore, nell’annata 1926¹³⁸. Si aggiungono presto delle tele d’antiquariato. Il 1° novembre Modigliani annuncia: «Comandante, ti mando Pellicoli». Nel lodarne il lavoro sottolinea: «ha mano pronta e spirito docile a far quanto io voglio si faccia, sì che è salito all’attenzione, e alla grave responsabilità, di avere una cliente illustre: la mia Brera. Lascialo pure lavorare e fidati. [...] A opera compiuta non farlo pagare»¹³⁹. Le operazioni si svolgono a Gardone, come informa Maroni il 1° dicembre: «Da qualche giorno è ritornato il pittore-restauratore cav. Mauro Pellicoli che si era assentato perché sua moglie gravemente ammalata. I restauri sono a buon punto ed eseguiti con abilità e competenza. Ora sta ultimando il piccolo Rembrandt e il Bronzino»¹⁴⁰. Anche il presunto Bronzino, forse un ritratto di Alessandro de’ Medici, apparteneva a Thode prima di venire collocato nella Stanza della Musica¹⁴¹.

¹³⁵ SFV, pp. 39-42.

¹³⁶ Mauro Pellicoli 2022.

¹³⁷ MARIANO-BERNARDI 1958. *La Danza, Il Vento, Notturmo (Il Silenzio), L’Armonia*, due *Putti* si trovano nella Sala dei Calchi dell’edificio Schifamondo.

¹³⁸ ASRI-AMP, faldone 18, fasc. 5, *Registro dei preventivi*, 1923-1936 [pp. 48, 53-54].

¹³⁹ AV-AG, Modigliani Ettore, LIX, 3, 1 novembre 1926.

¹⁴⁰ SFV, p. 245.

¹⁴¹ URBINI 2014, p. 41.

Il giorno seguente Maroni scrive: «Il cav. Mauro ha medicato tre quadri, il terzo domani lo termina, è il Bronzino. Domani Lui dovrebbe rientrare a Milano però sarà bene che Lui ritorni per guarire il Ribera Giobbe». In un secondo messaggio ancora del 2 dicembre: «Comandante, il signor Mauro Pelliccioli verso le 5 di questa sera terminerà di restaurare i quadri, come aveva ordine dal sig. Modigliani, e cioè: La Deposizione, il Rembrandt (stanza Lebbroso), il Bronzino al quale ha fatto un lavoro veramente degno di esso»¹⁴². *La Deposizione* è un olio su tavola attribuito a Spinello, collocato nella Stanza del Lebbroso. Anche *Il buon samaritano*, a tale altezza cronologica, fu spostato momentaneamente lì, come conferma una rubrica di Pelliccioli in cui sono descritti i lavori: «Tavoletta Piccolo Rembrandt = Stanza del Lebbroso = / levate bruciature, e molti vecchi restauri – rimosse vecchie vernici sovrapposte e rinnovo della medesima» (450 lire)¹⁴³.

Nel garantire che le spese sono «a carico dell'Ufficio di Milano», Maroni consiglia nuovamente a d'Annunzio di contattare Modigliani per un ulteriore intervento sul *Giobbe*. Inoltre suggerisce di ringraziare Pelliccioli con una fotografia autografata. Il Comandante acconsente, sorpreso di non dover retribuire il lavoro. È in questa occasione che il restauratore ottiene la famosa dedica «al portentoso guaritore di quadri malati». In seguito Gabriele scrive subito al «carissimo Ettore», sempre il 2 dicembre 1926: «il tuo medico eccellente ha guarito il quadro incertamente attribuito a Spinello, il “Bronzino” medico, la tavoletta rembrandtesca. Egli è tal sovrano restauratore che mi ti chiedo di rimandarmelo perché restauri me e quel mio antico ritratto, fattomi dallo Spagnoletto, in figura di Giobbe il Paziente». Riconosce quindi «non senza rossore» che il direttore di Brera intende superarlo in munificenza¹⁴⁴.

Verosimilmente a inizio del 1927, Modigliani scrive di aver versato a Pelliccioli 2.900 lire complessive sia per le tele di Previati, «che sono sempre qui da noi», sia per i dipinti della Prioria. «Se ti occorre ancora l'opera del Pelliccioli, informami»¹⁴⁵. Egli, in effetti, torna al Vittoriale già in primavera: «Andato a Gardone il 12=13.4.27. / Riparati diversi quadri, = Savoldo = La fede = ec. / e portati colori per affresco e cascina. spese . / viaggio. Vitto, ecc. e due giornate, = £ = 523=35»¹⁴⁶. Difficile, allo stato attuale, risalire alle opere oggetto di intervento, sebbene il presunto Savoldo vada individuato in un ritratto maschile della Stanza della Musica recante appunto l'iscrizione «G.G. Savoldo». Gli inventari del Vittoriale, ad ogni modo, lo indicano di area fiammingo-tedesca del XVII secolo (fig. 55).

L'auspicato restauro del *Giobbe* si fa attendere un paio d'anni. Il 4 dicembre 1930 Modigliani comunica: «Pelliccioli ha finito di riparare il tuo bel quadro con Giobbe [...], il dipinto è stato foderato; gli ho

¹⁴² SFV, pp. 246-247.

¹⁴³ ASRI-AMP, faldone 19, fasc. 1, *Rubrica*, 1926-1931.

¹⁴⁴ AV-AP, Modigliani Ettore, 29078.

¹⁴⁵ AV-AG, Modigliani Ettore, LIX, 3, «11 del 1927».

¹⁴⁶ ASRI-AMP, faldone 19, fasc. 1, *Rubrica*, 1926-1931.

fatto applicare un solido telaio nuovo; e ora è in condizioni di sfidare i secoli», «Spero che resti contento del lavoro al quale abbiamo dato tutte le cure possibili»¹⁴⁷. Stavolta l'intervento è avvenuto in bottega, dunque la missiva contiene diverse informazioni per il ritiro, che il Comandante condivide con Maroni l'8 dicembre. La scrittura tradisce, ancora una volta, l'affetto per il ritratto che il poeta immagina fattogli da Ribera. È forse fantasticando sul risultato dei lavori che Gabriele riesce persino ad autoconvincersi dell'autografia. «Ettore Modigliani [...] mi scrive che il Pelliccioli ha finito di riparare il nostro "Giobbe" e che la riparazione è tale da sfidare secoli di pazienza giobbesca. Il quadro parte con gli altri del Duomo di Salò. Egli ha avvisato il Rettore del Duomo. Ora è necessario che tu incarichi qualcuno per ritirare il quadro e portarlo qui *con molta cura* per evitare che avvengano scrostamenti e altri guai. Mi ti raccomando. Se hai bisogno di denaro, posso mandarti 5.000 lire. Fa tutto il necessario perché "Giobbe" arrivi a salvamento. Grazie. Penso che noi abbiamo un *vero* Spagnoletto»¹⁴⁸. Lo stesso giorno Maroni conferma l'arrivo del *Giobbe* a Salò, comunicandone il ritiro per l'indomani.

L'amata tela verrà riappesa nell'Oratorio dalmata a inizio anno nuovo: «Caro Gian Carlo, la mia pazienza ha bisogno di esser fortificata dall'antico Giobbe. Poni dunque a posto la tela del Ribera»¹⁴⁹. Possiamo intuire la gioia del Comandante nel ricongiungersi col suo antico ritratto, col suo *vero* Spagnoletto. Fantasia poetica, certo, ma pur sempre responsabile della fortuna nella Prioria di un artista, uno stile, un periodo, di fronte a cui la filologia e l'attribuzionismo passano probabilmente in secondo piano.

Da un'ulteriore rubrica di Pelliccioli si apprende che il «Nudo di vecchio (~~S. Girolamo?~~ Giobbe)» fu preso in carico il 14 agosto 1930 e consegnato il 12 dicembre. L'anno seguente è la volta di un «Dante» ritirato il 10 luglio e consegnato il 10 agosto, le cui dimensioni di «66½x49½» coincidono con il ritratto seicentesco dell'Alighieri collocato nel Corridoio Gamma (fig. 57)¹⁵⁰.

Il continuo ricorso al «portentoso guaritore» testimonia l'apprezzamento di d'Annunzio. Fu stima reciproca. Non solo nei documenti consultati Mauro scrive «Comandante d'Annunzio» come egli avrebbe gradito, ma addirittura dovette ammirarne l'opera poetica, giacché il fondo di Lurano conserva una copia del saggio critico *Il San Sebastiano e le Canzoni d'oltremare di Gabriele d'Annunzio* (1913) di Domenico Oliva¹⁵¹. Infine Pelliccioli ricorderà il cliente illustre in un *Elenco di alcuni lavori eseguiti* databile agli anni Quaranta. Qui la voce «VITTORIALE di d'ANNUNZIO = Diversi lavori di restauro per il grande Poeta» figura insieme alla Pinacoteca di Brera, alla Camera degli Sposi di Palazzo Ducale, alla Sala del Cambio

¹⁴⁷ AV-AG, Modigliani Ettore, LIX, 3, 4 dicembre 1930.

¹⁴⁸ SFV, p. 380.

¹⁴⁹ SFV, p. 392.

¹⁵⁰ ASRI-AMP, faldone 19, fasc. 4, *Rubrica*, 1928-1932.

¹⁵¹ ASRI-AMP, faldone 42, fasc. 16.2.

di Perugia, a San Luigi dei Francesi, alla Basilica di Francesco d'Assisi¹⁵². Tale era il prestigio politico e culturale derivante da un incarico del Vate, le cui relazioni con la cultura del restauro, spinte dall'interesse per i dipinti di età barocca oltreché rinascimentale, rappresentano un territorio ancora da esplorare.

Parimenti connotate in chiave politica sono le vicende di alcune opere ricevute in dono dal Comandante. Su tutte spicca per importanza *San Francesco in adorazione del crocefisso* (fig. 64), riconosciuta come autografo di Guercino da Luigi Salerno e Danis Mahon¹⁵³. La pala d'altare, proveniente da una famiglia romana, viene offerta al poeta dai Comuni e le Province della Venezia Giulia il 4 novembre 1925, nell'anniversario della vittoria della Grande guerra. Orchestrata da Ottavio Sello, geometra della Santa Sede, la donazione ottiene risonanza sulla stampa¹⁵⁴. L'apprezzamento del soggetto e magari dell'artista non impediscono a d'Annunzio di intuire il potenziale negoziale del dipinto, il quale giocherà infatti un ruolo chiave nelle relazioni con don Pasquale Brandano, abate di San Cetto in Pescara. Tramite una lettera inviata il 15 dicembre 1929, il Vate si impegna a finanziare i lavori della nuova cattedrale della città natale, a patto («condizione assoluta») che i resti della madre trovino riposo in una cappella dedicata. Per suggellare l'operazione, si impegna quindi a donare il dipinto attribuito al Barbieri¹⁵⁵.

La tela si appresta a lasciare il Vittoriale nel 1931. Il 20 gennaio Maroni scrive due messaggi: «Comandante, Il quadro di S. Francesco per Pescara oggi l'ho trasportato nell'oratorio perché Lei lo veda. L'imballaggio è pronto. Domani nel pomeriggio devo partire come da Suo ordine per Pescara», «Se crede di dare il via per il quadro per Pescara Gigi ha tutto predisposto come da mio ordine»¹⁵⁶. Ma il Guercino giunge a destinazione soltanto nell'agosto dell'anno seguente, come attestato dalla testimonianza di Brandano, nonché nuovamente dagli articoli apparsi sui quotidiani a sancire l'importanza dell'evento¹⁵⁷. Il *San Francesco* si trova tuttora a San Cetto.

¹⁵² ASRI-AMP, faldone 2, fasc. 12, *Testi autobiografici del Pelliccioli, 1935-1942, Elenco di alcuni lavori eseguiti dal Comm. Mauro Pelliccioli in Italia ed all'Estero*.

¹⁵³ Si deve a Salerno la proposta di identificare il dipinto con il *Francesco* eseguito per il cardinale Fabrizio Savelli nel 1649. Altri hanno avanzato l'attribuzione a Benedetto Gennari junior, con conseguente postdatazione. Cfr. *Francesco* 2016, pp. 108-110.

¹⁵⁴ Si trascrive un trafiletto anonimo dal titolo *Una tela del Guercino donata a Gabriele d'Annunzio*, apparso su *Il Giornale d'Italia*, 5 novembre 1925, p. 3: «Udine, 4 novembre. / I comuni e le provincie della Venezia Giulia offriranno oggi, giorno della Vittoria, a Gabriele d'Annunzio la magnifica tela del Guercino, raffigurante il Santo d'Assisi in orazione. / A questa dimostrazione di affettuosa e devota riconoscenza è legato il nome del sig. Ottavio Sello, di Udine, il quale suggerì l'offerta pregevole. / Alla domanda che egli dirigeva al Poeta di voler accettare il dono della Venezia Giulia, Gabriele d'Annunzio rispondeva col seguente messaggio: / «Caro signore, / Un gran dono al gran donatore? Non posso non accoglierlo come testimonianza di fedelissimo amore ricambiato dalla mia Udine Santa, dalla mia Santa Istria, a me che l'una e l'altra ho sulla cima del mio cuore. / Gabriele d'Annunzio». / Il dono sarà accompagnato da un'artistica pergamena su cui è questa dedica: / «A Gabriele d'Annunzio – Al poeta veggente, al suscitatore delle energie della Stirpe, al grande cuore onde eruppe la parola che decise del destino, al salvatore di Fiume, all'ardito che della guerra porta le stigmate sante, questo simbolo santo del sacrificio dell'amore offrono le Terre per cui lottò e sofferse – IV novembre MCMXXV – Trieste – l'Istria – il Carnaro – Zara – il Friuli».

¹⁵⁵ DI TIZIO 2022, pp. 159-161.

¹⁵⁶ SFV, p. 388.

¹⁵⁷ DI TIZIO 2022, pp. 174-175.

A proposito del pittore di Cento, giova sciogliere un equivoco di Antongini. Egli fa riferimento nella sua biografia dannunziana a «un curioso ritratto di Alessandro de Medici, opera del Guercino che, non so perché, d'Annunzio teneva velato durante le esecuzioni musicali»¹⁵⁸. Evidentemente l'ex segretario confonde il soprannome del Barbieri con quello di Bronzino, presunto autore del dipinto della Stanza della Musica.

Rimase invece a Gardone un dono inviato da Giovanni Battista Bellini il 16 aprile 1927, accompagnato dal seguente messaggio: «Ben sapendo che Ella raccoglie e custodisce con amore, nel Vittoriale, oggetti e memorie interessanti, che riguardano la nostra Riviera, mi permetto offrire, nella lusinga di farle cosa gradita, il bozzetto originale del pregiato dipinto di Santo Cattaneo di Salò, rappresentante “La Giustizia” esistente ora nell’aula di questo Palazzo, (già sede del Tribunale) nel quale è ricordato uno storico episodio della vita rivierasca, verso la fine del secolo XVIII, di cui unisco un cenno illustrativo»¹⁵⁹ (fig. 65). Alla luce della compiutezza formale, il piccolo dipinto (34x46 cm) costituirebbe un modello piuttosto che un bozzetto¹⁶⁰. L’opera fu commissionata nel 1786 dalla comunità di Riviera in segno di riconoscimento del provveditore veneto Marco Soranzo per la sua lotta al brigantaggio.

Originariamente collocato nell’Officina della Prioria, oggi il modello è in deposito al Museo di Salò, esposto accanto al dipinto ultimato (235x325 cm), permettendo così di apprezzare alcune modifiche apportate dall’artista, come la posizione del braccio sinistro del provveditore e l’orientamento del brigante in terra (fig. 66). Sante Cattaneo detto anche Santo o Santino (1739-1819) fu un pittore molto attivo sul territorio. Giudicato eclettico e discontinuo, si ispirò nella sua produzione a vari esempi del Sei e Settecento¹⁶¹. Nel lavoro in questione si segnalano affinità con i veneziani Sebastiano Ricci e Giovanni Battista Pittoni, ma nel complesso l’iconografia appare dettata dai precedenti di Palazzo Ducale e delle scuole della Serenissima.

Resta da segnalare una notizia avvincente per gli studi sulla fortuna di Bernini. È riportata in una lettera di Pallesi del 31 maggio, senza indicazione d’anno ma databile intorno al 1930, periodo in cui stava trattando per conto del Comandante l’acquisto di un Sebastiano ligneo del Cinquecento¹⁶². L’antiquario riferisce di aver consegnato al barone Alberto Fassini, imprenditore e collezionista, dei libri con dedica di d’Annunzio¹⁶³. Il nobile vorrebbe sdebitarsi e domanda quale potrebbe essere un omaggio

¹⁵⁸ ANTONGINI 1938, p. 793.

¹⁵⁹ AV-AG, Bellini Giovanni Battista, III, 5, 16 aprile 1927.

¹⁶⁰ *Da Giotto* 2016, pp. 232-235. Sullo statuto del modello nel Settecento cfr. VOLPE 2021.

¹⁶¹ PASSAMANI 1964, pp. 646-649.

¹⁶² Collocata nella Stanza del Lebbroso, la scultura a grandezza naturale era originariamente appartenuta al Convento di San Domenico di Camerino. È stata attribuita alla bottega di Domenico Indivini. I negoziati si trascinano dal 1927 al 1934, coinvolgendo il gallerista fiorentino Piero Tozzi. Cfr. CAPRIOTTI 2006.

¹⁶³ I contatti tra Fassini e d’Annunzio risalgono agli anni francesi, quando il barone era direttore della Cines. Dal carteggio conservato al Vittoriale (AV-AG, Fassini Alberto, LVIII, 2) risulta che il poeta avrebbe dovuto partecipare alla stesura di

gradito: «Io gli accennai allora che fra i Santi che lei prediligeva era il S. Sebastiano e che io gliene stavo trattando l'acquisto di uno magnifico in legno scolpito. Esso si offrì subito di mandargli un busto bellissimo in marmo del Bernini di tale soggetto dicendomi: Avrei tanto piacere di rivederlo. Ma chissà se sarà possibile»¹⁶⁴ (fig. 67). Nell'attesa di un eventuale incontro, Fassini affida il dono a Pallesi, come conferma una missiva del giorno precedente acclusa a quella dell'antiquario: «Ti mando una bella testa di S. Sebastiano [...]. È una delle cose della mia collezione che prediligo e che perciò ti do con maggior piacere e con cuore grande...»¹⁶⁵.

Gian Lorenzo ha effettivamente scolpito il soggetto a figura intera nel capolavoro oggi in deposito al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, mentre la paternità del busto nella Chiesa di San Sebastiano fuori le Mura sarebbe da rigettare¹⁶⁶. Tuttavia il marmo di Fassini non era né un falso né una copia, bensì un'opera autonoma, trattandosi con certezza della *Testa di martire* (40 cm) inserita nel catalogo della collezione del barone e attribuita da Adolfo Venturi a uno «Scultore della fine del '600»¹⁶⁷. Giunta al Vittoriale, la scultura viene sistemata su una *consolle* della Stanza del Mappamondo. Finora non sono emersi documenti che confermino l'adesione del Vate all'attribuzione altisonante, eppure è curioso come il Sebastiano sia stato collocato nel medesimo ambiente del calco dell'*Estasi di Santa Teresa*. Addirittura la linea dello sguardo della carmelitana risulta incrociare quella del martire, in un gioco di perpendicolarità chissà se studiato o frutto del caso.

Al netto della paternità improbabile, l'episodio è comunque indicativo della ritrovata appetibilità di Bernini sul mercato dopo un lungo periodo di ostracismo¹⁶⁸. Ancor più in generale attesta, insieme alla pala di Guercino, il nuovo statuto raggiunto dal Barocco nei primi decenni del Novecento, finalmente all'altezza, al pari dell'arte rinascimentale, di rendere omaggio a una delle personalità di maggior prestigio del Ventennio, recando con sé un insieme di valori economici e simbolici al crocevia tra collezionismo, diplomazia, politica.

soggetti cinematografici, incluso uno di argomento napoleonico. La collaborazione sfuma a causa delle pretese eccessive del Comandante: 50.000 lire, di cui 25.000 in anticipo, per cinque film.

¹⁶⁴ AV-AG, Pallesi Alfredo, LX, 2, 31 maggio [?].

¹⁶⁵ AV-AG, Fassini Alberto, LVIII, 2, 30 maggio [?].

¹⁶⁶ «a bust of St. Sebastian on a gray marble base in San Sebastiano fuori le Mura, popularly attributed to Bernini, but which is very likely identical with a sculpture by Menghini mentioned in the 1692 inventory of Cardinal Carlo Barberini: 'un busto di un S. Sebastiano con pieduccio di bigio antico del Menghini' (BVAB-4, fol. 262). Cardinal Francesco Barberini had been responsible for the new altar of St. Sebastian in the basilica» (LAVIN 2007, p. 216).

¹⁶⁷ «È l'opera d'un seguace del Bernini, che, con le agitate ciocche dei capelli, coi lineamenti contratti dal dolore, turba la classicità del tipo. La ferita nel collo, da cui sgorgano gocce di sangue, basta a caratterizzare il martire, il quale corruga la fronte, move ad arco circonflesso le sopracciglia, apre a un grido le labbra. Il collo è di molle pasta, e tutto il volto è molle, e non spira né la classica robustezza, né la cristiana rassegnazione. Ancora vige nell'arte il criterio della Controriforma di mettere in evidenza i segni del martirio, le stigmate del dolore per muovere a devozione i cuori; e così il crudo realismo s'innesta alle forme tratte dalla classicità» (*Collezione* 1931, tav. XXXIX).

¹⁶⁸ SIMONATO 2018; ZANINELLI 2010.

Infine tocca accennare a un'opera perduta. Nel *Libro segreto* d'Annunzio fornisce la descrizione di un bassorilievo attribuito a Francesco de Benedictis, al quale si sente congiunto dalla coincidenza con il cognome della madre (Luisa de Benedictis) e della data di nascita, secondo un tipico esempio di mitopoiesi. In realtà Gabriele venne alla luce il 12 marzo, Francesco il 17, ma il poeta fa valere per entrambi il 18. Nondimeno la citazione permette di notare la documentazione raccolta intorno all'artista, al quale nel 1933 il Comune di Piedimonte Matese dedicò una targa recante le medesime informazioni usate nel *Libro*, salvo il giorno di nascita corretto:

Ben conveniva che lo studio di un'altra arte mi fosse trasmesso per li rami dal pittore Francesco de Benedictis alunno di Guido Reni, nato nel mio dì natale 18 marzo [1607], autore dei vasti affreschi nella chiesa napoletana di Donnaregina, tra' quali è mirabile quello dell'Assunzione. Posseggo di lui un preziosissimo tondo di basso rilievo, che comprende gran numero di figure in una ordinanza; dov'ei mostra la sua scaltra arditezza nell'occupare intiero con istorie mitiche il cerchio simile a uno scudo omerico, eccellendo per la novità delle attitudini nel Giudizio di Paride e per l'audace veemenza in una Corsa di quadrighe lanciata a traverso una stretta di monti¹⁶⁹.

La scultura è dispersa sin dai tardi anni Trenta. «Il tondo, da persona assidua ricordato nell'Officina, dopo la morte del Comandante [1938] non è risultato presente al Vittoriale né se ne ha traccia negli Inventari»¹⁷⁰.

2.3. La biblioteca emblematica

Tra le grandi passioni di d'Annunzio vi sono i libri. La bibliofilia completa il profilo dell'esteta, emergendo sin dalle prime collaborazioni giornalistiche. Nella sala di lettura della novella *Favola sentimentale*, originariamente apparsa con il titolo *Dio Lare* su *Fanfulla della domenica* del 10 dicembre 1882, è interessante notare come suoni, decorazioni e materiale librario siano chiamati a comporre una biblioteca coerentemente barocca. «Dalle canne dell'organo li accordi di Bach si spandevano» tra «i larghi svolazzi di un affresco secentista», mentre sui ripiani fanno capolino autori ed edizioni del XVII secolo. «Era tutta una gamma di colori: li *Annali* di Baronio e di Raynaldo nella cartapeccora verdognola prendevano riflessi dubbii di bronzo antico; li *Acta sanctorum* gialleggiavano e biancavano in una tinta di tonache

¹⁶⁹ PRic, tomo 1, p. 1674.

¹⁷⁰ TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, p. 345.

domenicane, occupando quasi intero uno scaffale altissimo; in quel biancicore Strykius faceva una macchia vivace di azzurro e il piccolo Fréret vibrava quasi uno sprazzo audace di scarlatta»¹⁷¹.

Avviene lo stesso ne *Il cimelio nascosto*, un articolo del Duca Minimo pubblicato su *La Tribuna* il 18 ottobre 1887 e dedicato appunto alla bibliofilia. Il cronista mondano nota come i venditori di libri usati richiamino la curiosità dei passanti nei soliti barocchissimi luoghi: «sul riparo di pietra che sostiene i cancelli d'un giardino gentile, o su lo zoccolo sporgente d'un palazzo berniniano, o sul parapetto d'una gran fontana pubblica, o su la scala esteriore d'una di quelle chiese barocche che paiono immensi pezzi d'argenteria oscurati dal tempo». Qualche esempio dei volumi esposti? «il lunario d'un astrologo del seicento, tutto illustrato dalli animali dello zodiaco e dalle facce della luna, copre l'almanacco di Parigi pieno di vignette impudiche e di motti buffoneschi», in aggiunta ai titoli riciclati dalla *Favola sentimentale*: «Li *Annali* di Baronio e di Raynaldo nella cartapeccora verdognola prendono dubbii riflessi di bronzo antico; li *Acta sanctorum*, sparsi di chiazze rossastre come di ruggine, pajono giganti coperti da una lebbra maligna»¹⁷².

Sin dalle prime prove dell'Imaginifico, emerge la tendenza a considerare l'editoria e la tipografia delle vere e proprie arti. Anziché esaurirsi nel mero dato testuale, il libro diventa dunque un oggetto estetico, come tale in grado di dialogare con la musica, la pittura e persino l'architettura nel caratterizzare ambienti, personaggi, situazioni. Lo conferma *Il Piacere*, nell'episodio in cui il marchese di Mount Edgcumbe mostra a Sperelli la sua «biblioteca arcana». La raccolta comprende «tutta la letteratura pantagruelica e rococò di Francia: le priapèe, le fantasie scatologiche, le monacologie, gli elogi burleschi, i catechismi, gli idilli, i romanzi, i poemi dalla *Pipe cassée* del Vadé alle *Liaisons dangereuses*, dall'*Arètin d'Augustin Carrache* alle *Tourterelles de Zelmis*, dalla *Decouverte du style impudique* al *Faublas*»¹⁷³. Il narratore cita svariate edizioni insieme ai rispettivi autori e illustratori, mescolando dati reali e d'invenzione¹⁷⁴. Per la sequenza, ispirata a un passo del *Journal* dei Goncourt, d'Annunzio si avvale della consulenza dell'amico Angelo Conti, il quale conduce ricerche presso la Biblioteca Alessandrina di Roma nel tentativo di accontentare la richiesta di titoli erotici e sadici¹⁷⁵. Nato per ispirare repulsione nei confronti del marchese, nondimeno l'episodio si amalgama al settecentismo dilagante del romanzo, fungendo da corrispettivo torbido delle atmosfere pompadouresche dei salotti capitolini, quasi a smascherare la cattiva coscienza di una società dedita a occultare le pulsioni più estreme dietro le pose da cicisbei.

D'Annunzio stesso praticò il collezionismo di edizioni pregiate. Acquisiti nel corso di una vita, gli oltre trentamila volumi della biblioteca personale della Prioria testimoniano da un lato la varietà di letture

¹⁷¹ TN, pp. 438, 448-449.

¹⁷² TN, pp. 467-450.

¹⁷³ PRom, vol. 1, p. 319.

¹⁷⁴ TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, pp. 574-578.

¹⁷⁵ ANDREOLI 1993, pp. 22-23.

del Vate, dall'altra il culto del bel libro in sé. Negli anni di Gardone le guide e i cataloghi illustrati svolgono addirittura un ruolo compensatorio nei confronti del poeta sempre più restio a uscire dalla propria cittadella¹⁷⁶. Nell'ambito dell'interesse per il Barocco, è bene notare la presenza, insieme ad alcune monografie dedicate a singoli artisti¹⁷⁷, di saggi e cataloghi di stretta attualità. Non è possibile sapere se queste pubblicazioni furono effettivamente lette o almeno sfogliate, ma in ogni caso permettono di ipotizzare la consapevolezza sull'avanzamento degli studi dedicati ai secoli XVII-XVIII. Troviamo così *Arte barocca* di Matteo Marangoni¹⁷⁸, il fascicolo *Le arti alla Mostra del '700 italiano* (Venezia, 1929)¹⁷⁹, *Pittori veneti minori del Settecento* di Giuseppe Delogu¹⁸⁰, ma anche due copie del catalogo della *Exhibition of Italian Art 1200-1900* (Londra, 1930)¹⁸¹, insieme a un curioso *Michel-Ange et la psychologie du Barocco* di B. Dening-Brylow¹⁸², quest'ultimo con angoli piegati, segno di attenzione per la tesi secondo cui l'amato Buonarroti sarebbe stato precursore del Barocco.

Alcuni di questi volumi furono ricevuti in dono: *Pittori veneti* reca una dedica di Delogu, mentre il catalogo della mostra londinese è omaggio di Modigliani¹⁸³. Inoltre buona parte della biblioteca artistica del Vittoriale, in ogni caso pubblicazioni antecedenti gli anni Venti, deriva dal nucleo di quasi settemila volumi appartenuti a Thode¹⁸⁴. Avendo d'Annunzio provveduto a una rimozione sistematica degli ex libris dello storico dell'arte, non sempre è agevole riconoscere i testi acquisiti insieme alla casa sul Garda, tuttavia si può ipotizzare che provengano dalla collezione Thode, oltre ai volumi provvisti di segni di lettura e note di possesso, quelli caratterizzati da abrasioni e in generale le pubblicazioni in tedesco.

Molti dei libri verosimilmente thodiani sono collocati nella Stanza del Mappamondo, già sede della biblioteca di Villa Cargnacco. Tra questi figurano i grandi classici della storiografia artistica, inclusi i nomi di riferimento per il Seicento. Al Vittoriale si conserva, anzitutto, l'edizione del 1649 delle *Vite* di Giovanni Baglione¹⁸⁵, oltre a una settecentesca delle *Vite* di Pietro Bellori¹⁸⁶. Ma ancor più nutrita è la raccolta

¹⁷⁶ ANDREOLI 1993, p. 124.

¹⁷⁷ Per esempio: *Catalogue des tableaux et dessins de Rubens*, Parigi, 1854 (Mappamondo, XIV, 48/B); F. Goeler von Ravensburg, *Peter Paul Rubens*, Heidelberg, 1883 (Mappamondo, XXIII, 16/B); W. Bode, *Rembrandt und Seine Zeitgenosse*, Leipzig, 1906 (Mappamondo, XIX, 25/B).

¹⁷⁸ M. Marangoni, *Arte barocca*, Firenze, Vallecchi, 1927 (Mappamondo, XXIII, 18/B).

¹⁷⁹ *Le arti alla Mostra del '700 italiano*, Venezia, Rivista della città di Venezia, 1929 (Mappamondo, XXVII, 26/B).

¹⁸⁰ G. Delogu, *Pittori veneti minori del Settecento*, Venezia, Zanetti, 1930 (Officina, E/3, II, 24/A).

¹⁸¹ Mappamondo, XXV, 16/B; Officina, angolo N-E, 13.

¹⁸² B. Dening-Brylow, *Michel-Ange et la psychologie du Barocco*, Losanna, Frankfurter, 1913 (Zambracca, cassapanca, 25).

¹⁸³ AV-AG, Modigliani Ettore, LIX, 3, 23 dicembre 1930.

¹⁸⁴ TERRAROLI 2006.

¹⁸⁵ *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII sino a tutto quello d'Urbano ottavo. Le quali seguitano le vite, che fece Giorgio Vasari. Scritte da Gio. Baglione Romano, e dedicate all'eminentissimo... Girolamo card. Colonna*, In Roma, Nella stamperia di Manelfo Manelfi, Ad istanza di Giouanni Succetti libraro all'insegna dell'Atlante, 1649 (Mappamondo, XXXII, 25/B).

¹⁸⁶ *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, co' loro ritratti al naturale scritte da Gio. Pietro Bellori*, In Roma, per il successore al Mascardi, a spese di Francesco Ricciardo, e Giuseppe Buono, 1728 (Mappamondo, XXI, 26/B).

relativa a Filippo Baldinucci, comprendente le edizioni moderne della *Vita di Filippo di ser Brunellesco*¹⁸⁷ e delle *Opere* in quattordici volumi¹⁸⁸, le settecentine in ventuno tomi delle *Notizie de' professori del disegno*¹⁸⁹, la *princeps* del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*¹⁹⁰ e del primo volume delle *Notizie*¹⁹¹. È invece la seconda e più nota edizione quella de *Le ricche minere della pittura veneziana* di Marco Boschini¹⁹², recante ancora l'ex libris di Thode. *Le maraviglie* del 1648 di Carlo Ridolfi risultano addirittura in diversi esemplari, di cui almeno uno appartenuto allo storico dell'arte¹⁹³. Infine vanno segnalate le opere dell'accademico della Crusca Carlo Roberto Dati, incluse le *Vite de pittori antichi* apparse nel 1667¹⁹⁴.

I volumi di Baglione, Baldinucci, Boschini, Ridolfi e Dati rappresentano soltanto alcune delle circa duecentocinquanta seicentine nella collezione di d'Annunzio¹⁹⁵, in numero leggermente inferiore alle duecentottantatré cinquecentine¹⁹⁶. La maggior parte di queste edizioni del XVII secolo è stampata in Italia, ma si tratta di una raccolta di respiro europeo (al protagonismo di Venezia si affiancano Firenze, Roma, Amsterdam, Parigi, Lione) e di taglio decisamente colto (classici latini, letteratura italiana, trattatistica, storiografia, filosofia). Conoscitore del libro antico, il Vate mostra quindi di apprezzare le pubblicazioni di un secolo magari carente nella qualità della carta e degli inchiostri, eppure in grado di raggiungere livelli di eccellenza nella grafica e nell'illustrazione, specie in fregi, antiporte e frontespizi¹⁹⁷. Proprio alla materialità delle edizioni si riferiscono alcune note del Comandante, svelando in tal modo i volumi a cui doveva essere particolarmente legato.

¹⁸⁷ *Vita di Filippo di ser Brunellesco architetto fiorentino scritta da Filippo Baldinucci...*, Firenze, Niccolò Carli, 1812 (Giglio, XCVIII, 40/C).

¹⁸⁸ *Opere di Filippo Baldinucci*, 14 voll., Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1808-1812 (Mappamondo, XXXV, 18/B-31/B).

¹⁸⁹ *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua... di Filippo Baldinucci...*, edizione accresciuta di annotazioni del sig. Domenico Maria Manni, 21 tomi, In Firenze, per Gio. Batista Stecchi, e Anton Giuseppe Pagani, 1767-1774 (Mappamondo, XXXI, 15/B-24/B).

¹⁹⁰ *Vocabolario toscano dell'arte del disegno... opera di Filippo Baldinucci fiorentino...*, In Firenze, per Santi Franchi al segno della Passione, 1681 (Mappamondo, XXI, 8/B).

¹⁹¹ *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua... Opera di Filippo Baldinucci fiorentino distinta in secoli, e decennali...*, vol. 1, In Firenze, per Santi Franchi, 1681 (Mappamondo, CLII, 21/D).

¹⁹² *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell'isole ancora circonuicine...*, In Venezia, appresso Francesco Nicolini, 1674 (Mappamondo, XXVIII, 22/B). Un secondo esemplare sempre appartenuto a Thode risulta oggi mancante.

¹⁹³ *Le maraviglie dell'arte, ouero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato... Descritte dal cavalier Carlo Ridolfi*, 2 voll., In Venetia, presso Gio. Battista Sgaua all'insegna della Toscana, 1648. È attestato in: Mappamondo, VII, 36/A (vol. 2, ex libris Gabrielis, con segni di lettura); Mappamondo, XIV, 32/B (ex libris Thode); Mappamondo, CLIV, 38/A (ex libris Gabrielis); Salotto Baccara, parete est, tavolo, 22/A (ex libris Gd'A).

¹⁹⁴ *Vite de pittori antichi scritte e illustrate da Carlo Dati nell'Accademia della Crusca lo Smarrito*, In Firenze, nella stamperia della Stella, 1667 (Mappamondo, XIX, 4/B).

¹⁹⁵ La cifra volutamente approssimativa si riferisce ai titoli inseriti nel repertorio in appendice, molti dei quali pubblicati in più tomi/volumi o attestati in diversi esemplari. A seconda del tipo di numerazione (per opera/titolo, per volumi censiti o inventariati, per esemplari effettivamente documentati o reperibili), il totale varia sensibilmente.

¹⁹⁶ LEDDA 1995.

¹⁹⁷ BARBERI 1985.

Deriva dal dedicatario e dalla rilegatura antica l'affezione per l'edizione Janssonium del 1620 di Lucrezio¹⁹⁸, citata dapprima ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti*: «[Francesco Novati] mi mandò in dono un esquisito elzeviro di Amstelodamo *De rerum natura* in una legatura esquisitissima di cuoio rosso che ha la splendidezza d'una lāmīna d'oro trasparita per un granato buono o d'un balausto di pomo granato visto attraverso una lastricina d'ambra. / [...] / E nelle due facce della legatura, sotto una insegna che porta d'oro due aquile uscenti poste in banda e due croci e tre e tre rose, è l'impresa che il mio dio non tanto concede quanto impone a quel che di me umano può divenire sovrumano: NON EST MORTALE QUOD OPTO»¹⁹⁹. Lo stesso volume è ricordato nel *Libro segreto*, dove il dono viene però attribuito a Eleonora Duse (Ghisola)²⁰⁰, sebbene l'esemplare conservato rechi sul risguardo la dedica di Novati datata 25 giugno 1906. Il Lucrezio, inoltre, è citato tra le «reliquie adunate» come «simboli» in una lettera a Maroni del 7 luglio 1934, proprio durante la stesura della prosa autobiografica («Anche quello mi fu compagno inseparabile, e ne conserva i segni») ²⁰¹.

Sempre nel *Libro segreto* si citano altre edizioni di Amsterdam. Il Comandante si compiace ancora delle rilegature in marocchino e fregi d'oro, nonché della perfezione dell'impaginazione: «Or questi 'Q. Curtii Historiarum libri – accuratissime editi – Amstelodami – ex officina elzeviriana – anno 1660' son rischiariati dal sorriso mentale di chi legge senza ricordarsi di Sallustio e di Tacito, senza porre ad esame politissimum dicendi genus et purissimam latinitatem ma sol godendo la delizia della pagina più che perfetta». Degne di nota anche le illustrazioni: «e, se il frontispizio è ornato d'una incisione in rame dove l'invulnerabile senza piastra né azza balza a cavallo di là dall'armatura grave del nemico abbattuto, inattesa è l'altra incisione intercalare leggerissima di linee simmetriche: 'Jovis Ammonis Oraculum'»²⁰². Naturale allora, per il bibliofilo, il cruccio dovuto allo smarrimento di un'edizione di Marziale: «Chi sa dove s'è sperduto il morditore biliblico! avevo gli Epigrammi nella nova edizione di Ugo Grozio 'typis Ludovici Elzevirii A.º 1650. Amstelodami' delicatissimo libello degno dell'Ape nell'elettro»²⁰³.

In ambito italiano, d'Annunzio amò le edizioni di Francesco Redi tanto quanto le sue opere. Ancora nel *Libro segreto* ricorda: «Sorrìdo senza malizia mentre scrivo, nel volgere gli occhi a un libro raro ch'io posseggo, stampato in Firenze da Pietro Matini, con nel frontispizio l'impresa della Academia [della Crusca] incisa in rame. 'Osservazioni intorno agli animali viventi che si trovano negli animali viventi'. il mio esemplare ha il ritratto di Francesco Redi, quello dipinto da Giusto Subtermans, inciso qui da

¹⁹⁸ T. Lucretius Carus, *De rerum natura*, Amsterodami, apud Guiljel. Janssonium, 1620 (Lebbroso, tavolino, 9/A).

¹⁹⁹ PRic, tomo 1, p. 1281.

²⁰⁰ PRic, tomo 1, pp. 1825-1826.

²⁰¹ FL, pp. 439-440.

²⁰² PRic, tomo 1, p. 1773. Il volume si trova in: Mappamondo, CXVIII bis, 24/D.

²⁰³ PRic, tomo 1, p. 1861.

Adriano Halluech»²⁰⁴. Il volume consultato al Vittoriale²⁰⁵, in realtà, difetta dell'incisione segnalata. In ogni caso è curioso che, a fronte delle straordinarie tavole scientifiche, il Comandante presti invece attenzione al frontespizio dell'opera fondativa della parassitologia.

Amore per il bel libro, dunque, ma come ricorda il bibliotecario Antonio Bruers, «a differenza di certi bibliofili [...] i quali raccolgono i libri rari, ma non ne conoscono soverchiamente il contenuto, Gabriele d'Annunzio è un collezionista che legge i libri»²⁰⁶. Li legge a tal punto da lasciarvi traccia, persino nel caso delle seicentine. Bruers ricorda l'edizione del 1617 delle *Poesie spirituali* di Iacopone da Todi²⁰⁷, latrice non soltanto di segni di lettura a matita, ma anche di cartigli con note manoscritte a mo' di segnalibro, così come di fiori essiccati (fig. 68). Anche il Lucrezio del 1620 presenta interventi analoghi: sulla parte superiore della pagina di risguardo è incollata una porzione del motto dannunziano «Semper adamas» nell'incisione di De Carolis, sul frontespizio un ritaglio dell'altro motto «Sufficit animus» (fig. 69), completano il tutto dei segni di lettura a matita e un nastrino blu.

Nella personalizzazione del volume d'antiquariato si può riscontrare un fenomeno analogo al *bric-à-brac*, con la sua giustapposizione di naturale-artificiale, antico-moderno²⁰⁸. Il poeta doveva pertanto riferirsi anche al materiale librario quando nell'atto di donazione del Vittoriale allo Stato italiano (1923) scrive: «Tutto infatti è qui da me creato e trasfigurato. / Tutto qui mostra le impronte del mio stile nel senso che io voglio dare allo stile»²⁰⁹. Né vanno sottovalutati i dialoghi tra biblioteca e ambiente, in alcuni casi studiati ed evidenti. Così il *De rerum natura* fa bella mostra di sé su un tavolino della Stanza del Lebbroso, adorna di simboli di morte e di Passione, mentre le seicentine di Ignazio di Loyola figurano alle pareti del gesuitico Oratorio dalmata.

In termini di relazioni con la cultura figurativa coeva, il libro del XVII secolo offre gli esempi migliori nelle edizioni illustrate con xilografie e calcografie allegoriche o viceversa di argomento scientifico. Di entrambe le tipologie la famiglia romana dei tipografi Mascardi ha realizzato alcuni volumi giudicati tra i migliori del Seicento²¹⁰, in quanto tali immancabili nella collezione dannunziana. Nelle tavole de *Le*

²⁰⁴ PRic, tomo 1, p. 1862. «Né marca né stemma, ma insegna è quella riferita a un'accademia: nella prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Venezia, Giovanni Alberti 1612) vi è nel frontespizio una macina e il motto accademico "Il più bel fior ne coglie"; la si ritrova, disegnata diversamente, nelle *Osservazioni di Francesco Redi accademico della Crusca intorno agli animali viventi* (Firenze, Matini 1684)» (BARBERI 1985, p. 65).

²⁰⁵ Giglio, CVIII, 3/D.

²⁰⁶ BRUERS 1938, p. 47.

²⁰⁷ *Le poesie spirituali del B. Iacopone da Todi frate minore accresciute di molti altri suoi cantici nouamente ritrouati, che non erano venuti in luce...*, In Venetia, appresso Nicolo Misserini, 1617 (Gamma, V, 17).

²⁰⁸ ANDREOLI 1993, p. 95.

²⁰⁹ L'atto, ulteriormente perfezionato nel 1930, è riportato sul sito della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani <https://www.vittoriale.it/la-storia/atto-di-donazione>. Per la storia dei passaggi istituzionali cfr. RAIMONDO 2021.

²¹⁰ PALLOTTINO 1988, pp. 84-91.

machine (1629) di Giovanni Branca il gusto per il bizzarro incontra lo studio degli congegni allora in uso²¹¹. Del 1640 è la prima edizione a stampa dei trecenteschi *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, con tavole di Andrea Camassei, Federico Zuccari, C. Massimi e Fabio della Corgna, incise da Sébastien Vouillemont, Giovanni Federico Greuter e Cornelio Bloemaert. D'Annunzio ne possedeva due copie, la seconda acquistata per rimediare alla mancanza di antiporta del primo esemplare²¹². L'opera di Barberino, d'altronde, è stata precocemente individuata come una delle fonti della tragedia *Francesca da Rimini* (1901)²¹³. Va poi segnalata la presenza nella Stanza del Mappamondo dei *Fiori diversi* (1640) di Nicolas Robert²¹⁴, rara raccolta di venticinque incisioni di soggetto floreale, specialità del miniaturista di Luigi XIV²¹⁵.

Se la collezione dannunziana anticipa l'interesse degli studiosi per le seicentine, oggetto di indagini sistematiche soltanto a partire dai primi decenni del Novecento²¹⁶, ciò è ancor più vero per una tipologia particolare di volumi figurati, ovvero i libri di emblemi, imprese e simboli, la cui riscoperta è relativamente recente²¹⁷. Tecnicamente si tratta di opere afferenti a generi diversi dal punto di vista letterario ed editoriale, ma pur sempre accomunate dal protagonismo di immagini allegoriche, funzionali a veicolare un rapporto dialettico tra *logos* e *figura*, da cui derivano le convenzioni iconografiche ampiamente adottate dagli artisti del Barocco. Il capostipite del filone degli emblemi è il volume di Andrea Alciati pubblicato nel 1531 e destinato a un numero impressionante di edizioni²¹⁸. Il Comandante ne possiede anzitutto tre cinquecentine lionesi²¹⁹, oltre a due seicentine²²⁰ e a uno studio bibliografico tardottocentesco di Georges Duplessis²²¹. Attestata anche l'*Iconologia* di Cesare Ripa, originariamente apparsa senza

²¹¹ *Le machine volume nuouo et di molto artificio da fare effetti marauigliosi tanto spirituali quanto di animale operatione arricchito di bellissime figure con le dichiarazioni a ciascuna di esse in lingua uolgare et latina del sig.r Giouanni Branca cittadino romano ingegnere...*, In Roma, ad istanza di Iacomo Marcuci in piazza Nauona per Iacomo Mascardi, 1629 (Pianterreno, LXI, 4).

²¹² Scrive Bruers il 4 giugno 1934: «L'edizione dei Documenti d'amore esiste, come vedete, nella vostra biblioteca, ma purtroppo manca, da anni, il frontespizio inciso, come risulta dalla nota, scritta da mano antica, nel cartone interno anteriore. Ve ne procurerò un esemplare integro» (ANDREOLI 1993, p. 110). I due esemplari sono conservati in: Apollino, XLIII, 1; Lebbroso, tavolino, 6/A.

²¹³ SATTA 1902.

²¹⁴ *Fiori diversi novamente posti in luce intagliati da Nicolo Rubert Francese...*, In Roma, appresso Gio. Battista de Rossi, 1640 (Mappamondo, CLI, 35/D).

²¹⁵ TONGIORGI TOMASI 1997, pp. 161-163.

²¹⁶ BOFFITO 1922.

²¹⁷ PRAZ 1934.

²¹⁸ CALLEGARI 2003.

²¹⁹ *Emblemata Andreae Alciati iuriconsulti clarissimi*, Lugduni, apud Gulielmum Rouillium, sub Scuto Veneto, 1548 (Officina, E/1, scrivania, 35/A); *Diverse imprese accomodate a diverse moralità... tratte da gli Emblemi dell'Alciato*, In Lione, Gulielmo Rovillio, 1551 (Scale, LIV, 12/A); *Omnia d. And. Alciati emblemata...*, Lugduni, apud Guliel. Rouillium, 1580 (Scale, LVII, 13/A).

²²⁰ *Emblemata cum commentarijs...*, Patauij, apud Petrum Paulum Tozzium, sub signo SS. nominis Iesu, 1621 (Apollino, V, 6); *Emblemata...*, Lugduni, Sumpt. Ludovic i Prost, Haeredis Rouille, 1626 (Officina, E/2, 19/A).

²²¹ G. Duplessis, *Les emblèmes d'Alciat*, Parigi, Rouam, 1884 (Mappamondo, XXXII, 27/B).

illustrazioni nel 1593: d'Annunzio ha due edizioni successive²²², maggiormente ambite dal punto di vista collezionistico in quanto accompagnate dalle indispensabili xilografie. L'attenzione per questo tipo di letteratura è ulteriormente confermato dal volume di emblemi della Accademia Altorfina di Norimberga²²³, dal *Teatro d'impres*e di Giovanni Ferro²²⁴, dai quattro libri dello stampatore e incisore olandese Zacharias Heyns²²⁵, dal *Mondo simbolico* di Filippo Picinelli²²⁶. Ma si potrebbero citare anche le *Armi, ò blasoni dei patritij veneti* di Vincenzo Coronelli²²⁷, nonché le raccolte di simboli evangelici di Carlo Labia²²⁸.

È sempre merito di Bruers aver segnalato come la qualità delle edizioni delle opere dannunziane presupponga il culto del bel libro del passato²²⁹. Ci si potrebbe pertanto domandare quanto i fregi e le illustrazioni delle seicentine collezionate abbiano influito sull'estetica dei volumi dell'Imaginifico, di solito accostati all'ornato preraffaellita e rinascimentale. Si consideri, tuttavia, la testimonianza di un contemporaneo, il rivale Filippo Tommaso Marinetti, il quale annunciando l'avvento del libro futurista sembra descrivere in termini barocchi le pagine di Gabriele: «io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di felci ed apolli, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numeri romani»²³⁰.

In effetti, al netto del caso accertato di *Forse che sì forse che no*, sarebbe da approfondire quanto l'emblematica possa aver suggerito alcune vesti tipografiche del Vate. Soprattutto le illustrazioni di Cellini per le *Laudi*, caratterizzate da un decorativismo contrastante l'asciuttezza del disegno di De Carolis²³¹, lasciano supporre fonti d'ispirazione seicentesche. Così se l'allegoria chiamata a illuminare il motto «Navigare necesse est / vivere non est necesse», una galea nel mare agitato e popolato da tritoni (fig. 70), rimanda all'iconografia delle raccolte di emblemi, lo schema compositivo dell'*Albero della Vita* di *Maia*

²²² *Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione...*, In Roma, appresso Lepido Facij, 1603 (Scale, XLIV, 15/A); *Iconologia di Cesare Ripa perugino cau.re de' S.ti Mauritio, e Lazzaro...*, In Siena, appresso gli heredi di Matteo Florimi ad istanza di Bartolomeo Ruoti libraio in Fiorenza, 1613 (Scale, LVIII, 4/A).

²²³ *Epitome emblematum panegyricorum Academiae Altorfinae. Studiosae iuventuti proposita*, Noribergae, impensis Levini Hulsii, 1602 (Scale, LII, 3/A).

²²⁴ *Teatro d'impres*e di Giouanni Ferro all'ill.mo e r.mo cardinal Barberino, In Venetia, appresso Giacomo Sarzina, 1623 (Zambracca, cassapanca, 1).

²²⁵ I volumi, tutti editi a Rotterdam da Pieter Van Waesberge nel 1625, sono legati insieme: *Emblemata. Emblemata chrestienes et morales...*; *Sinne-Spel van de Dry Hoofdeuchden...*; *Emblemata moralia...*; *Deuchden schole...* (Scale, LIII, 13a/A-13c/A).

²²⁶ *Mondo simbolico formato d'impres* scelte, spiegate, ed'illustrate con sentenze..., Venetia, presso Nicolò Pezzana, 1670 (Scale, XLVII, 9/A).

²²⁷ *Armi, ò blasoni dei patritij veneti, co' nomi di quelli, che per l'età si trouano capaci all'ingresso del serenissimo maggior consiglio nell'anno corrente...*, Venetia, appresso Francesco Busetto à S. Lio., 1694 (Giglio, XXII, 8/B).

²²⁸ *Simboli predicabili estratti da' Sacri Evangelij...*, Venezia, appresso Nicolò Pezzana, 1696 (Giglio, IX, 3/A); *Simboli festivi per le solennità principali di Christo nostro Signore della Beata Vergine Maria degl'Apostoli e d'altri santi che fra l'anno da Chiesa Santa di suo precetto si celebrano...*, Venezia, appresso Nicolò Pezzana, 1698 (Pianterreno, CVII, 7).

²²⁹ BRUERS 1938, p. 47.

²³⁰ MARINETTI 1913, p. 77.

²³¹ ANDREOLI 1990, pp. 224-225; CAMAGNI 2000.

(fig. 71), pur evocando gli intrecci del miniaturismo quattrocentesco, presenta una qualche corrispondenza con la Cattedra di San Pietro di Bernini.

Più sicuri e in buona parte accertati risultano i nessi tra l'emblematica e i motti adottati da d'Annunzio nella vita, nelle carte intestate, negli interni e nei giardini del Vittoriale. Da «Indeficienter» a «Piegamomi lego», passando per «Tramite recto», «Se sibi», «Le temps et moi», «Semper non semper», fino al celebrissimo «Io ho quel ho donato», sono numerose le espressioni icastiche mediate dalla cultura seicentesca incise su mobili, pareti, tessuti, pietre della cittadella sul Garda²³². La fonte, in molti casi, è il *Teatro d'impresa* di Ferro, a sua volta compendio di *auctores* antichi e moderni. L'esemplare conservato nella Prioria presenta, tutto sommato, segni di lettura modesti (alcuni angoli piegati e tracce di matita, fig. 72), eppure indizio dello statuto di libro da consultazione pronto all'uso, rispetto al mero oggetto da collezione. Una funzione analoga deve essere toccata a una raccolta di stampe fotografiche delle dimensioni di figurine, realizzata dal veneziano Paolo Fiorentini e rinvenuta in una scatola portaoggetti sulla scrivania dello Scrittoio del Monco (figg. 73-74). Si tratta di cinquantadue emblemi (in certi casi numerati) tratti con ogni evidenza dalla *Symbolographia* (1701) di Jacob Bosch²³³. Forse staccate da un album (alcune recano sul *verso* residui di colla e carta), queste riproduzioni saranno tornate utili al Comandante nella stesura delle missive, essendo conservate nella stanza adibita al disbrigo della corrispondenza.

Luogo emblematico è dunque la Prioria, denso di echi provenienti dalle opere e dalle letture del dimorante. Si pensi al Corridoio del Labirinto, così denominato dal dedalo dei Gonzaga riprodotto sulle librerie e sulle rilegature degli oltre duemila volumi ivi conservati, raccolti durante l'esilio in Francia²³⁴. Ma al di là delle riprese dirette, l'intero Vittoriale presenta un numero potenzialmente infinito di simboli interpretabili alla stregua di reinvenzioni novecentesche della cultura dell'emblema e del concetto²³⁵, evidentemente alimentate dalla consuetudine con il XVII secolo. Per esempio la Stanza della Cheli (fig. 75), la sala da pranzo, deve il suo nome alla scultura in bronzo dorato realizzata da Renato Brozzi a partire dal carapace di una tartaruga vera, dono della marchesa Luisa Casati. Essa rimanda sì all'oggettificazione estetizzante del rettile immaginata da Huysmans in *À rebours*, ma è anche una *vanitas*. Il poeta raccontava

²³² MAIOLINI-PARADISI 2022.

²³³ *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem auctore r. p. Jacobo Boschie Societate Jesu...*, Augustæ Vindelicorum & Dilingæ, apud Joannem Casparum Bencard, 1701.

²³⁴ «Le modeste edizioni d'argomento storico e letterario, rese ben presto nobili da eleganti rilegature eseguite da Gruel e David, con l'insegna del labirinto, quella stessa che orna la copertina dell'edizione principe del *Forse che sì forse che no*, i libri donati da autori francesi e diverse copie delle opere dannunziane richieste dall'editore Treves, danno origine a quella che il Poeta definisce "Bibliotheca Gallica"» in seguito trasferita da Arcachon a Gardone (LEDDA 2006, p. 10).

²³⁵ GIAMMEI 2017.

che la povera Cheli sarebbe morta per un'indigestione di tuberose nei giardini della Prioria. Posta a capotavola divenne quindi un monito all'ingordigia degli ospiti²³⁶.

La Stanza del Mascheraio, invece, è detta così a partire dall'iscrizione sopra lo specchio: «AL VISITATORE / TECO PORTI LO SPECCHIO DI NARCISO? / QVESTO È PIOMBATO VETRO, O MASCHERAIO. / AGGIVSTA LE TVE MASCHERE AL TVO VISO / MA PENSA CHE SEI VETRO CONTRO ACCIAIO». Sia lo specchio sia l'iscrizione sono racchiusi da cornici dorate ispirate ai fogliami rococò (fig. 76), mentre la quartina di endecasillabi a rima alternata è un'invenzione dannunziana. Il piccolo ambiente, contrapposto all'Oratorio dalmata destinato alle persone gradite, pare fungesse da sala d'attesa per gli ospiti indesiderati (politici, creditori, scozzatori). Secondo una fortunata tradizione aneddotica, la scritta sarebbe stata collocata nel maggio 1925, in occasione di una visita di Benito Mussolini²³⁷. In un modo o nell'altro, tanto l'Oratorio col suo *vero* Spagnoletto quanto il Mascheraio con lo specchio di Narciso preparano il visitatore alla grammatica verbovisiva dispiegata dall'Imaginifico nella sua dimora d'artista. Programmaticamente antitetici, i due locali si completano a vicenda. Di là la tenebra, la naturalezza, il sentimento e la religione; di qua l'oro, l'artificio, il concetto e la politica. Sono le contraddizioni dell'uomo chiamato Gabriele d'Annunzio e insieme di ciò che chiamiamo Barocco.

²³⁶ «Ma un amico esperto, Raffaele Stano, mi ha dimostrato che la tartaruga [...] proveniva dalle savane africane, e che con ogni probabilità morì perché il suo metabolismo era stato rovinato dal cambiamento del clima» (GUERRI 2013, p. 163). L'«animaliere» Brozzi era appunto specializzato in sculture zoomorfe di vario formato, le più piccole delle quali donate da d'Annunzio ad amici e conoscenti come *souvenir* del Vittoriale. Una selezione delle sue opere commissionate dal Comandante è in *Renato Brozzi* 1979.

²³⁷ MAIOLINI-PARADISI 2022, pp. 38-39.

3. Barocco decadente/Decadentismo barocco

Le analisi condotte hanno accertato la presenza significativa di autori, oggetti, stilemi del Barocco negli scritti di Gabriele d'Annunzio e nelle collezioni del Vittoriale degli Italiani. Pertanto è lecito chiedersi quale sia stato il loro contributo alla fortuna di una categoria critico-storiografica la cui rivalutazione comincia proprio tra Otto e Novecento¹. La considerazione preliminare è che Gabriele non è né uno storico né un critico, ma un poeta. Sarebbe dunque pretestuoso aspettarsi da parte sua una definizione dell'arte o della poesia barocca. Quand'anche tentato dall'elaborazione di una concezione estetica, per esempio in riferimento al Nuovo Rinascimento, emergono anzi tutte la velleità di uno straordinario artefice della parola, inidoneo però a organizzare le proprie idee in un sistema coerente di argomentazioni². Al contrario, in un periodo in cui la letteratura europea assume una spiccata ipertrofia teorica (i manifesti e le prefazioni dei vari -ismi: naturalismo, verismo, simbolismo, futurismo, ecc.), d'Annunzio non seppe o non volle consegnarci una propria poetica, figurarsi una definizione di un determinato periodo storico-culturale. Tuttavia alla luce della straordinaria fortuna critica e commerciale, del fascino esercitato sulle masse, del ruolo politico, insomma di tutte quelle suggestioni all'insegna della commistione arte-vita che nell'Italia tra XIX e XX secolo si riassumono nel dannunzianesimo, vero e proprio culto³, l'idea di interrogarsi sul ruolo, magari indiretto, svolto dal Vate nel dibattito sul Barocco acquista una sua fondatezza.

Gabriele è un poeta, si diceva, i poeti usano le parole. Dunque si può ragionare del suo utilizzo del termine «Barocco». La prima osservazione, in base alle attestazioni rinvenute, è che egli lo adopera sempre come aggettivo qualificativo, mai come sostantivo. Ciò è già indizio di una propensione a riferirsi a fenomeni precisi, determinati, estemporanei, a scapito di astrazioni teoriche: nei suoi romanzi, più spesso negli articoli giornalistici, informa di poesie, decorazioni, edifici barocchi, giammai del Barocco come categoria, sebbene talvolta adotti «barocchismo» e il quasi sinonimo «secentismo». La seconda osservazione, forse sorprendente alla luce della quantità di riferimenti nell'opera letteraria e degli oggetti collezionati, è che l'aggettivo «barocco», insieme all'allora equivalente «secentista», assume una connotazione perlopiù negativa, secondo l'accezione tradizionale di «bizzarro», «pomposo» o anche «brutto», in quanto tale riferibile persino a fenomeni contemporanei. Sicché del Barocco, o meglio di un'estetica barocca, d'Annunzio sembra avere un'idea metastorica.

Ciò è vero anzitutto in ambito letterario. In una stroncatura del *Canzoniere lillipuziano* (1882) di Francesco Italo Giuffrè, il giovane recensore commenta senza pietà di «un rabberciamento miserabile di

¹ ANCeschi 1959; MONTANARI 2012, pp. 3-16; RAIMONDI 1991.

² GIBELLINI 1986; TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, pp. 22-23.

³ GIBELLINI 2008, pp. 28-33.

immagini stantie, di ciarpami retorici, di secentismi che non hanno neppure il pregio dell'ingegnosità⁴. All'occorrenza pure egli endecasillabi sciolti di *Consalvo* di Giacomo Leopardi parranno barocchi, in un contributo del 1888: «Di tre elementi si compone la poesia. Del motivo finale che vien da un racconto del medioevo in cui tutto è azione; del sentimento romantico, d'inazione; e della verseggiatura eseguita con sentimento romantico alquanto barocco»⁵.

Nella Roma di Mario de' Fiori è «barocco» ciò che di brutto viene prodotto in ambito istituzionale. Così l'esposizione dei bozzetti del monumento a Vittorio Emanuele, nel gennaio 1882, è «quella fiera di balocchi mostruosi», «un'orgia di barocchismi che vorrebbero arditezze e novità», tale da portare a esclamare: «No, no, no! Codesta non è arte, è isterismo accademico, è secentismo sgangherato, è scenografia»⁶. Promosso, invece, il tentativo di Domenico Bruschi di «armonizzare le decorazioni nuove alle vecchie» durante i lavori di restauro della Sala dei Lincei a Palazzo Corsini. Commenta il Duca Minimo il 12 maggio 1885: «Non volendo essere intieramente barocco per rimaner nello stile ha saputo usare certe fini astuzie di decoratore consumato e fondere sapientemente le sue pitture un po' cinquecentistiche con i cartocci e gli svolazzi del barocchismo. A ciò tendono le molte volute dei papiri sorretti dai putti e gli animali chimerici che occupano molti piccoli spazii intermedi»⁷.

Spiacevolmente barocco viene giudicato il Teatro drammatico nazionale (fig. 77), la cui inaugurazione nel luglio 1886 è al centro di vivaci polemiche⁸. Il sedicente Miching Mallecho se ne occupa in due occasioni. Il 25 del mese scrive: «Il giudizio popolare, in verità, non è molto favorevole all'architettura esterna del teatro nazionale. Quella facciata ha un'aria di pretensione e di volgarità, che si accorda mirabilmente con il vergognoso barocchismo dei quartieri alti», «E il soffitto del *foyer*, a cassettoni, bianco e oro, è barocco, insignificante, comunissimo», «Infine io dico questo, o signori: le decorazioni, come le accademie, o si fanno o non si fanno; e poiché le nostre mura non possono essere gloriose dal pennello di Raffaello o del Domenichino o di Giovanni da Udine, lasciamole bianche»⁹. Rincarà la dose due giorni dopo, per condannare quell'elettismo poi eletto a modello nelle proprie abitazioni: «Al chiaror vacillante tutti quelli ornati in cui lo stile del Rinascimento si accoppia allo stil pompeiano della decadenza e il barocco al raffaellesco e qualche cosa del colorito audace del Brugnoli e qualche cosa di seccamente accademico in una indescrivibile confusione»¹⁰.

⁴ SG, vol. 1, p. 71.

⁵ SG, vol. 1, p. 1122.

⁶ SG, vol. 1, pp. 3, 5.

⁷ SG, vol. 1, p. 312.

⁸ Progettato da Francesco Azzurri, l'edificio di via Nazionale (poi via IV Novembre) è stato demolito nel 1929 per fare posto al palazzo dell'INAAIL. Cfr. *Enciclopedia* 1999, p. 907.

⁹ SG, vol. 1, pp. 602, 605-606.

¹⁰ SG, vol. 1, p. 608.

L'equivalenza barocco-bruttezza viene applicata, oltrech  alle nuove costruzioni, agli edifici storici.   il caso di uno degli ambienti del Palazzo Doria Pamphili, allora sede di concerti. «Ieri sera, nella sala Palestrina», informa il Duca Minimo il 19 gennaio 1887, «la Societ  Musicale Romana eseguì per saggio pubblico il grande oratorio di Giorgio Haendel, *Jefte*. / In verit , chi poche ore prima era stato nella sala del palazzo Caffarelli, cos  placida e cos  signorile, ad ascoltare in profondo raccoglimento il quartetto di Colonia, si dev'essere trovato a disagio in quel barocco e sfacciato stanzone»¹¹. Architettura a parte, il cronista condivide il giudizio sul XVII secolo come et  del cattivo gusto in generale. Lo conferma un articolo dedicato a una conferenza sui tessuti antichi tenuta dal conte Luigi Alberto Gandini al Palazzo delle Belle arti il successivo 23 marzo. Egli, infatti, «Reca esempi dello strabocchevole lusso e delle esagerate mode del seicento»¹². Facevano eccezione «quei mobili eleganti e barocchi [che] s'inseguono come in una fuga luminosa» al Palazzo delle esposizioni nel 1883¹³.

La massima concessione, in questa poco benevola carrellata sull'uso dell'aggettivo «barocco», sembra essere una connotazione neutra, a indicare senza apparente giudizio di valore edifici o oggetti d'epoca.   il caso del capitolo V del *Piacere*, dove si cita una non meglio specificata chiesa, presumibilmente del Seicento: «Roma splendeva, nel mattino di maggio, abbracciata dal sole. [...] dall'architrave barocco d'una chiesa di travertino pendevano i paramenti del mese di Maria»¹⁴. Ritroviamo l'attributo durante la descrizione del Palazzo Ducale di Mantova in *Forse che s  forse che no*, ove il narratore riferisce di uno «specchio barocco in una ghirlanda di amorini alati» collocato «sul camino di marmo rosso»¹⁵ della Stanza del Labirinto, un complemento d'arredo gi  annotato nei *Taccuini*¹⁶.

Malgrado ci , altre scritture di natura privata ratificano l'adesione del Vate all'equazione allora corrente tra Barocco/secentismo e ripugnanza.   dei primi mesi del 1895 la lettera in cui riferisce a Cesare de Titta dell'aspetto pomposo del giardino immaginario de *Le Vergini delle rocce*, quasi un inevitabile frutto del secolo («de mie fontane furono architettate nel secolo XVII e tutto il giardino ha una pomposit  secentesca»)¹⁷. Nel novembre dello stesso anno, ancora, Gabriele visita l'Isola Bella sul Lago Maggiore, dove prende nota: «Il palazzo   d'uno stile barocco, pesante e goffo»¹⁸. Si potrebbe ricordare persino la lettera del 22 gennaio 1924 a Luisa Baccara, in cui si avvisa la compagna intenta ad acquistare delle sculture lignee per la Stanza delle Reliquie che «Non c'  bisogno di cose *fini*», giacch  «L'altezza delle travate

¹¹ SG, vol. 1, p. 786.

¹² SG, vol. 1, p. 865. Il testo della conferenza   stato pubblicato in un opuscolo intitolato *De arte textrina*.

¹³ SG, vol. 1, p. 51.

¹⁴ PRom, vol. 1, p. 125.

¹⁵ PRom, vol. 2, p. 544.

¹⁶ Tac, p. 495.

¹⁷ GATTI 1964, p. 1786.

¹⁸ Tac, p. 79.

consente lo stile decorativo (XVI, XVII, XVIII sec.) anche rozzo»¹⁹, ulteriore indizio di come la produzione di età barocca fosse ritenuta indegna della concezione tradizionale di bellezza, al cui fascino perverso, tuttavia, né l'Imaginifico né il Comandante seppero resistere, avendo gremito i propri scritti e le proprie collezioni di oggetti d'epoca e in stile.

I rapporti tra d'Annunzio e il Barocco, al netto dell'apprezzamento per singoli artisti, sembrano dunque iscriversi nell'alveo dell'attrazione per il brutto o quantomeno della sua estetizzazione. Oltre ad aver contribuito a popolarizzare certi aspetti dell'arte e della letteratura del Seicento, questa concezione ha avuto un'influenza rilevante, sebbene involontaria, sul dibattito culturale italiano. Soprattutto Gabriele non poteva prevedere che egli stesso sarebbe stato giudicato dai suoi detrattori come «barocco», ossia epitome di un'idea metastorica di cattivo gusto di matrice seicentesca, in cui pure mostrava di credere.

Nell'Italia già avvezza a interpretare il XVII secolo come età di decadenza, la diffusione del decadentismo come movimento culturale alimenta il dibattito storiografico di rimandi tra passato e presente²⁰. Così come il Barocco è considerato decadente, così i decadenti con in testa d'Annunzio sono a loro volta stimati barocchi, in quanto tali in grado di illuminare retrospettivamente la produzione dei secoli addietro. Di ciò era convinto Benedetto Croce: «E, quanto alla disposizione degli spiriti, il decadentismo europeo dell'ultimo trentennio, al quale l'Italia ha dato la voce più potente, Gabriele d'Annunzio, ci ha messo in grado di sentire con maggiore facilità la poesia e l'arte in genere del Seicento»²¹.

3.1. Contributo dannunziano alla riscoperta del Seicento

C'è stato un momento in cui commentare d'Annunzio poteva significare confrontarsi con l'idea corrente di Barocco. In ambito letterario, specificatamente poetico, ciò implicava due caratteristiche solitamente associate alla produzione marinista, ovvero l'eroticismo e l'eccessiva ricercatezza formale. La pubblicazione della raccolta *Intermezzo di rime*, nel 1883, fa conoscere Gabriele come «pornografo». La natura licenziosa di alcuni componimenti, tra cui gli *Studi di nudo* e i poemetti *Peccato di maggio* e *Venere d'acqua dolce*, fomenta una polemica sull'«inverecondia» del giovane scrittore, prontamente sfruttata in termini pubblicitari dall'editore Sommaruga, il quale l'anno seguente dà alle stampe la miscellanea di articoli *Alla ricerca della verecondia*²². Il paragone con Marino è inevitabile e troverà l'avallo dell'autore nel più volte

¹⁹ BB, p. 97.

²⁰ MACCHIONI JODI 1973, pp. 33-66.

²¹ CROCE 1911, p. XV.

²² MERCI 2013.

citato contributo autobiografico apparso sulla *Revue hebdomadaire* nel 1893 («una impudicizia che non aveva riscontro se non nei poeti lascivi dei secc. XVI e XVII, nell’Aretino e nel cavalier Marino»)²³. Di simile avviso era Carducci nel commentare a Luigi Lodi i propri pensieri sul volume pubblicato dal sedicente allievo: «Quanto alla porcheria del D’Annunzio, il vero è che è roba porca, quanto ad esecuzione e lavoro d’arte. / [...] Sono versi bruttissimi, sono volgarissimi, trivialità in lingua povera, in stile barocco infimo»²⁴.

Nel 1884 è ancora Sommaruga a imporre alla raccolta di novelle *Il libro delle vergini* una copertina con tre donne nude (fig. 78), causa della rottura dei rapporti con l’autore. L’illustrazione, per ironia della sorte o al contrario per uno studiato parallelismo, era già stata utilizzata nello stesso anno dalla Tipografia editrice di Napoli per una scelta di poesie erotiche di Marino intitolata *Le notti di piacere*²⁵.

Durante la carriera, Gabriele viene più volte accusato di pornografia o immoralità, ma la polemica sul presunto carattere barocco della sua poesia troverà sempre maggiori argomentazioni sul fronte della retorica. La pubblicazione de *La canzone di Garibaldi* nel 1901, in particolare, scatena un dibattito sulla «falsità» della musa dannunziana, stante un eccesso di metafore, personificazioni, ipotiposi. Il componimento viene stroncato sulla *Nuova Antologia* da Giovanni Alfredo Cesareo in un articolo intitolato *La rinascita del seicentismo*, dove si rimprovera l’abuso di immagini. «Il D’Annunzio è inconsapevolmente tornato all’estetica del Seicento: quella che chiama l’immagine ei crede che abbia un valore per sé, e si rallegra dello spirito suo pronto ad accumulare le immagini rare ed acute, e in un altro suo libro molto esaltò un poeta [Stelio Èffrena protagonista del *Fuoco*] che, fornito di quella sua stessa attitudine, egli addimandò l’Imaginifico»²⁶.

Cesareo paragona quindi l’estetica de *La canzone di Garibaldi* a quella di Emanuele Tesauro e Pierfrancesco Minozzi, il quale raccomandava uno stile artificioso nella scrittura delle agiografie. Giudicate «ornamento arbitrario, esteriore e barocco», «Le immagini rare, eccessive, continue, protratte, sono il ripiego de’ poeti a freddo, dei poeti senza sentimento e senza fantasia. Il secolo delle immagini fu il Seicento». L’articolo si chiude con un presagio di sventura: «Il D’Annunzio è molto letto e ammirato, segnatamente dai giovani; la qual cosa vuol dire che il cattivo gusto ond’egli ha dato l’esempio si va diffondendo, come

²³ SG, vol. 2, p. 176.

²⁴ ROSSI 1983, p. 72.

²⁵ SCRIVANO 1980, p. 8; SQUARCIAPINO 1950, pp. 206-207. Non è stato possibile rintracciare questa pubblicazione mariniana citata da vari dannunzisti, ma in quegli anni «La leggenda del Cavalier Marino, si sa, è legata a non poche pubblicazioni in busta chiusa. E in busta chiusa, appunto, non si va per il sottile: perfino componimenti stilisticamente sospetti, o addirittura scorretti, sono stati attribuiti senza la minima perplessità al Marino» (GUARDIANI 1986, p. 197).

²⁶ CESAREO 1901, p. 433.

un contagio. [...] Noi precipitiamo a una poesia di decadenza peggiore che quella del Marini e dell'Achillini»²⁷.

La verbosità, quindi la misura pletorica delle *Laudi*, pure sarà rimproverata di barocchismo da parte della critica. Così Enrico Thovez a proposito della *Laus vitae* (1903): «Egli parla troppo bene, con troppo fiorita eleganza; si ascolta e si compiace della sua voce; ammira la sua ingegnosità e la moltiplica fino al barocchismo»²⁸. L'accostamento tra la poesia del Seicento e quella dannunziana trova una sistematizzazione nelle pagine di Benedetto Croce, secondo il quale, addirittura, «non si può» «discorrere ora del marinismo, senza far alcun cenno delle relazioni che esso offre col decadentismo poetico e artistico degli ultimi decenni, e in particolare col dannunzianismo», «Tanto più che il paragone è stato istituito di frequente, e il D'Annunzio ravvicinato al Marino, e l'opera sua e dei suoi a quella del peggiore secentismo»²⁹. L'ultimo capitoletto del contributo *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento* è pertanto dedicato ad alcuni chiarimenti in merito.

Stando a Croce, la *mulgata* secondo cui la poesia decadente sarebbe accostabile al concettismo del XVII secolo è poco sostenibile, giacché ritiene gli autori contemporanei poco avvezzi alle distinzioni logiche e scolastiche di cui i seicentisti erano esperti. Sarebbe invece la sensualità, intesa come celebrazione della donna e degli spettacoli naturali, a costituire il punto d'osservazione privilegiato per notare delle somiglianze. I versi dei marinisti, privi dell'elemento etico, diventano quindi anticipatori di una sensibilità poi riconducibile alla vena vitalistico-dannunziana. Così i *Nove cieli* di Girolamo Fontanella costituirebbero una versione seicentesca delle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, mentre la *Galleria delle donne celebri* di Francesco Pona precorrerebbe il ciclo di sonetti delle *Adultere*, senza dimenticare il tema delle fontane e dei giochi d'acqua, prediletto in entrambi i periodi storici. Al rilievo sostanziale della sensualità, Croce ne aggiunge degli altri, illuminanti circa il carattere decorativo di questa produzione. Si sofferma quindi sui titoli delle raccolte, nel Seicento e in d'Annunzio ingegnosi ed evocativi, a scapito dei convenzionali *Rime o Poesie*. Inoltre Gabriele attinge, proprio come i marinisti, alla letteratura antica e moderna attraverso procedimenti di imitazione al limite del plagio, seguendo le orme di Giovan Battista, anch'egli coinvolto in polemiche per l'appropriazione indebita delle fonti. Ciò è segno, per Croce, di scarsa personalità. «Infine, nei marinisti come nel D'Annunzio, è dato osservare il vano sforzo di superare la cerchia strettamente sensuale, col ricorrere che i primi facevano all'arguzia e all'allegoria, e il secondo ai "gesti" e agli accenni e "simboli", che dovrebbero essere gravi di un significato superiore»³⁰.

²⁷ CESAREO 1901, p. 435.

²⁸ THOVEZ 1910, p. 351.

²⁹ CROCE 1911, pp. 429-430.

³⁰ CROCE 1911, p. 432.

Croce chiude il contributo avvertendo dei limiti di ogni parallelismo, essendo i due fenomeni oggetto di indagine radicati in epoche diverse, cionondimeno va riconosciuta la sua responsabilità nell'ufficializzazione di un paragone a lungo nell'aria, spiegando meglio di altri le ragioni di una supposta parentela. Del resto, che il giudizio allora corrente sull'Imaginifico dovesse molto alle riserve del filosofo³¹ si intuisce dal vivace compendio proposto da Giovanni Papini in *D'Annunzio e il Frullone*, un articolo del 1914 poi raccolto tra le sue leggendarie *Stroncature*. Il pezzo è stato composto in occasione della decisione dell'Accademia della Crusca di accogliere il Vate tra i suoi membri, un onore rifiutato dall'interessato:

D'Annunzio non era, prima di tutto, un poeta e, a volte, un grande poeta, ma un uomo immorale, un vizioso, un godente, un ambizioso spendereccio, un pervertito libertino, un eterno debitore in letteratura e in economia. Ammettevano sì, che D'Annunzio avesse scritto dei libri ma codeste sacerdotesse in calzoni della Vesta filologica reputavano che la fortuna di tali opere si dovesse innanzi tutto alla loro sconcezza e capziosità e sentenziavano che lo stile dannunziano gonfio, tronfio, ricercato, immaginoso, sovraccarico e barocco consisteva in un ritorno nefasto al peggior secentismo e costituiva per ciò un perenne rinnegamento di tutte quelle doti del bello scrivere registrate in lucida ordinanza nelle approvate rettoriche del Fornaciari. D'Annunzio era considerato, come uomo e come stilista, un corruttore dei giovani; un Socrate men grande e più pericoloso dell'antico³².

A questo punto, l'equipollenza Vate-Barocco è talmente collaudata da risultare immancabile nell'*Antidannunziana* (1914) di Gian Pietro Lucini. Secondo il teorico del verso libero, la *Fedra* impallidisce al paragone con la tragedia di medesimo soggetto di Algernon Swinburne: «Quale magia di parole roventi, quale incalzar di passione qui; quale timido e convulso e convesso e concavo secentismo barocco in D'Annunzio! / Donde l'Ippolito di lui ordina: / “Non t'accostare a me, tu che ti strisci / obliqua come la pantera doma / e che può mordere”: // e l'altro semplice e composto, in un gesto sobrio di attico bassorilievo: / “Che costei non pianga, non s'avvicini a me”»³³.

L'accostamento proseguirà a lungo, destinato a perdurare negli anni del Vittoriale, quando ormai la Musa dannunziana è sempre più parca. Gli archivi di Gardone conservano un ritaglio tratto dal *Giornale d'Abruzzo e Molise* datato 9 novembre 1930, un articolo anonimo intitolato *Calma sì, ma ignoranza no*. Il pezzo intende contestare un dibattito nato da un'osservazione di Antonio Baldini sulla meridionalità del poeta, intesa come esuberanza stilistica. La controversia degenera fino all'evocazione del Barocco: «Il collega di “Passaggi a livello” convalida la tesi generalizzando e lascia la letteratura per l'architettura. / Il barocco, egli dice, nelle chiese meridionali, è più barocco che altrove e noi, se ce ne fosse bisogno, potremmo osservare che tutto sommato in Abruzzo c'è minor eccesso di barocco che nella sola Roma.

³¹ DE FEO 1981; MAZZALI 1959.

³² PAPINI 1914, p. 636.

³³ LUCINI 1914, p. 265.

Il falso, in questo ragionamento, è nel voler chiamar responsabile di alcuni difetti di un poeta illustre un'intera regione, anzi più regioni»³⁴.

Dapprima percepito in relazione alla sensualità o alla retorica della vena poetica, il Barocco associato a d'Annunzio e ai decadenti diventa un'idea sempre più ampia e vaga, come si era reso conto anche Giuliano Briganti nel contributo *Barocco, strana parola* (1950): «Per l'Enciclopedia Sovietica il vero 'barocco' è D'Annunzio e non mi ricordo più in quale altra Enciclopedia trovai come unici esempi dell'Arte Barocca citati Meissonier e gli artisti del cosiddetto stile 'rocaille'. Ernest Chesneau, critico del 'Constitutionnel', al Salon del 1865, definiva 'barocca' l'Olympia di Manet; in una lettera di protesta di alcuni artisti parigini dell'anno 1900 si chiamava 'barocca' la Tour Eiffel»³⁵. Ciò vale ancora nei giorni nostri, dal momento che il Vocabolario Treccani pone l'Imaginifico tra gli esempi di applicazione del termine «barocchismo», senza peraltro specificare quale contesto (arte, letteratura, sensibilità) possa risultargli più consono: «Tendenza al barocco, gusto del barocco, come precorritto (per es., *il b. di Ovidio*) o come ripresa (per es., *il b. di D'Annunzio*) di ciò che fu caratteristico dell'arte e della letteratura barocca sia nei loro aspetti deteriori (sovraabbondanza di decorazione, di ornamenti estrinseci, virtuosismo, ecc.), sia nei loro modi inventivi, liberi, estrosi, metaforici, ecc.»³⁶.

È bene sottolineare come il dibattito di ambito letterario sul supposto barocchismo di d'Annunzio si sia svolto in termini squisitamente metastorici. Quand'anche impegnati a rimarcare le similitudini tra la poetica del nostro e quella dei marinisti, nessuno dei critici è infatti riuscito a dimostrare riprese dirette o debiti nei confronti del XVII secolo. Parlare del barocchismo della poesia dannunziana equivale dunque a interrogarsi, per adoperare un concetto crociano, sulla comune disposizione di spirito in entrambe le epoche. Sicché la produzione dell'Imaginifico, in realtà povera di citazioni dell'opera di Marino e seguaci, sarebbe responsabile non tanto di aver promosso la riscoperta di questo o quell'autore, quanto involontariamente di aver fomentato la polemica sul valore della poesia del Seicento alla luce di una parentela avvertita dai lettori di professione. In tal senso, il rinnovato interesse scientifico per i versi di età barocca è in parte imputabile al Vate, stante l'insistenza nel secondo dopoguerra sul ruolo dei marinisti di precorrittori del decadentismo³⁷.

³⁴ AV-AR, 73658.

³⁵ BRIGANTI 1950, p. 23.

³⁶ Vocabolario on line, Istituto della Enciclopedia Italiana, <https://www.treccani.it/vocabolario/barocchismo>.

³⁷ «Ma la rivoluzione fallita non passò del tutto invano: lasciò fermenti vitali nei secoli che seguirono. Quei rimatori del '600 toccarono, sia pure soltanto saltuariamente e con scarsa consapevolezza, temi e motivi che poi saranno, con ben altro impegno d'affetto e di fantasia, approfonditi ed elaborati dagli autentici poeti nostri dell'età preromantica e romantica: dall'Alfieri al Foscolo al Leopardi, e, più giù, fino al D'Annunzio. E per certi ardimenti analogici quei secentisti sembrano precorrere di lontano la lirica ultima, simbolistica e decadente» (FERRERÒ 1954, https://www.treccani.it/enciclopedia/marino-e-i-marinisti_%28I-Classici-Ricciardi-Introduzioni%29).

Diverso è il caso della storia dell'arte, dove l'influenza diretta di alcuni volumi dannunziani poggia su fondamenta più sicure, dato il riferimento continuo a opere e artisti del XVII secolo. Se Gabriele non fu storico o critico d'arte, fu però uno degli autori di maggior successo della sua generazione, in grado di lasciare un segno indelebile sull'immaginario collettivo. Al tempo del giornalismo mondano, la borghesia si diletta a guardare Roma attraverso gli occhi di Mario de' Fiori³⁸. *Il Piacere*, romanzo della Città dei Papi, vende oltre 100.000 copie dal 1889 al 1943, mentre le tirature di *Forse che sì forse che no* superano le 60.000 dal 1910 al 1943. Negli anni in cui bastavano 20.000 esemplari a rendere un libro un *best-seller*, le cifre di d'Annunzio, autore pubblicato prima da Treves e poi da Mondadori, sono invidiabili e soprattutto costanti nel tempo³⁹, sì da presenziare il mercato editoriale d'epoca fascista con un romanzo tardottocentesco, quello di Sperelli, evidentemente ancora in grado di soddisfare i bisogni dei lettori. Le atmosfere sofisticate dei romanzi dannunziani, poveri di trama ma densi di suggestioni sul fronte del vivere inimitabile e della promozione di un certo tipo di bellezza, segnano a tal punto il gusto della popolazione da permettere di ipotizzare delle conseguenze sul mercato dell'arte. Così, per esempio, è lecito supporre un effetto del *Piacere* sul collezionismo della scultura di ambito berniniano nella Roma sabauda⁴⁰.

Più in generale, negli anni in cui il dibattito italiano sul Barocco è dominato dai letterati, alla ricerca di affinità elettive di stampo contenutistico rispetto alle analisi formali poi specifiche del campo storico-artistico, i testi creativi del Vate dialogano con gli interventi di altri intellettuali⁴¹. A fine Ottocento, è vero, sia Friedrich Nietzsche sia Heinrich Wölfflin sviluppano una concezione del Barocco, ma non sembra che le loro teorie in materia abbiano avuto un ascendente sul giovane scrittore. Gabriele avrebbe conosciuto Nietzsche soltanto negli anni Novanta, a Napoli, mentre il fondamentale *Renaissance und Barock* (1888) di Wölfflin compare sì nella biblioteca del Vittoriale, ma tra i libri appartenuti a Thode⁴², senza contare che il Comandante non legge il tedesco.

Assai più accertabile è la comunanza di idee con Enrico Nencioni, italianista, anglista, poeta decadente⁴³, divenuto amico di Gabriele tra le redazioni della Roma bizantina. Soprattutto egli è il relatore della conferenza *Barocchismo*, tenuta a Firenze nel 1894 come parte della serie di incontri *La vita italiana nel Seicento*. A tale contributo si riferisce d'Annunzio quando esorta nel necrologio dell'amico: «Leggete il suo discorso *Del Barocco* per vedere quali mirabili facoltà di comprensione egli possedesse e con quali

³⁸ SORGE 2015, pp. 71-77.

³⁹ Almeno fino agli anni Trenta, il successo di d'Annunzio è «stimabile nella media di 2-3-4.000 copie l'anno, con *Il piacere*, *L'innocente*, *Forse che sì forse che no* e *Il fuoco*. / *Il piacere* fu venduto infatti dal 1889 al 1918 in 40.000 copie, e in 70.000 dal 1919 al 1943; *L'innocente* in 50.000 copie dal 1892 al 1918 e in 40.000 dal 1918 al 1943; *Forse che sì forse che no* in 25.000 dal 1910 al 1918 e in 40.000 dal 1918 al 1943; *Il fuoco* in 40.000 dal 1900 al 1918 e in 25.000 dal 1918 al 1943» (GIOCONDI 1978, p. 53).

⁴⁰ BACCHI 2020.

⁴¹ COLETTA 2017, pp. 10-11; COTTINI 2017; MAZZOCCA 1975.

⁴² TERRAROLI 2006, p. 133.

⁴³ PRAZ 1930, pp. 221-225.

agili trapassi il suo spirito percorresse la scala dei sentimenti, delle sensazioni e delle idee. Quel discorso mi sembra, meglio d'ogni altra sua prosa, rappresentativo del suo particolar modo di sentire e di pensare, e anche notevole molto come scrittura perché porta tutte le varietà del suo stile»⁴⁴.

Pronunciata cinque anni dopo l'apparizione del *Piacere*, la conferenza sembra mettere a sistema quelle impressioni soltanto suggerite dal romanzo. Anche Nencioni, in definitiva, propende per l'istituzione di un parallelismo tra l'età corrente e quella barocca⁴⁵, accomunate nei pregi e nei difetti, nell'inventiva così come nella stravaganza, sempre all'insegna della ricerca del nuovo:

Questo barocchismo, di cui vi ho esposto qualcuno dei molteplici aspetti che ha nelle varie sue fasi del grandioso e dell'ardito, dello stravagante e del ridicolo, del molle e del triste; è essenzialmente *moderno*, nella sua passionata ricerca del nuovo a ogni costo: e certe sue espressioni, prima che esso *deliri* assolutamente, ci simpatizzano più della inappuntabile *symmetria prisca*. Dimenticate per un momento i *Manuali*, le lezioni, le *Guide*, e quel che *si deve* dire, e quel che *si deve* ammirare; guardate coi vostri occhi, pensate con la vostra testa, sentite col vostro cuore; e *forse* vi parrà d'essere più vicini alla Dafne del Bernini, che alla Giunone di Villa Ludovisi; alla Santa Teresa, che alla Venere Capitolina⁴⁶.

Il carteggio d'Annunzio-Nencioni non fornisce particolari indizi circa il comune interesse per il Barocco. Emergono, certo, il nome di Vernon Lee («Prepara nulla Vernon Lee? Io ho di lei il *Settecento in Italia*; non altro» scrive Gabriele il 15 febbraio 1884)⁴⁷ e in generale l'amore per Roma, per sempre associata all'amico scomparso. «Ho ancora lucida e precisa nella memoria l'immagine di lui quale mi apparve la prima volta in un lontanissimo giorno della mia puerizia. [...] già tutto penetrato dalla poesia di Roma dov'egli viveva allora: da quella poesia ch'egli doveva più tardi rivelarmi, eloquentissimo pedagogo, conducendo me giovinetto sotto i cipressi della Villa Ludovisi e tra gli elci della Villa Medici», «Bisognava ritrarlo in un grande giardino del Rinascimento, seduto sul margine d'una di quelle magnifiche fontane ch'egli tanto amava, presso una di quelle prodigiose invenzioni marmoree in cui Lorenzo Bernini glorificava la potenza dell'acqua con lo stesso impeto lirico che sollevò Pindaro nel principio della prima Olimpica»⁴⁸. Possiamo pertanto immaginare entrambi intenti in scambi di opinioni circe le ville e le fontane predilette. Non a caso le *Elegie romane* escono nel 1892 con dedica a Nencioni.

⁴⁴ SG, vol. 2, p. 257.

⁴⁵ MOURE CECCHINI 2021, pp. 31-36.

⁴⁶ NENCIONI 1895, pp. 421-422.

⁴⁷ FL, p. 111; LEN, p. 13.

⁴⁸ SG, vol. 2, pp. 253, 255.

Nel dettaglio, si apprende che d'Annunzio approvò l'estetica delineata in *Barocchismo* grazie al volume delle conferenze fiorentine del 1894 conservato al Vittoriale, recante segni di lettura⁴⁹. Tramite dei tratti di matita ai margini, Gabriele prende nota dell'interpretazione proposta di Bernini: «Si direbbe una lezione di artisti. Nella prodigiosa fecondità gli sono solo paragonabili Rubens e il Tintoretto. Genio veramente creatore e moderno, dipinse nel marmo, e mise nei suoi ritratti la vita ed il movimento», «Le sole fontane basterebbero a immortalare il suo nome. Prima di lui nessuno, né antichi né moderni, avevano capito la poesia e il carattere dell'acqua, messa in movimenti armonici e pittoreschi», «Vuotatele [le più celebri fontane fuori di Roma], e potrete figurarvele, senz'alcuna repugnanza, piene di qualunque altro materiale; – vuotate quelle del Bernini, e a nessuno verrà il minimo dubbio che lì c'era, e doveva essere, il fluido irrequieto elemento – la fresca abbondante e sonante acqua romana. Alcuni critici d'arte chiamano *bella ma barocca* la Fontana di Piazza Navona [...]»⁵⁰. Contrassegna poi un'intera pagina dedicata al carattere onnicomprensivo della Capitale, «città unica che simboleggia e comprende le cose più disparate. [...] È la città *dialettica* per eccellenza; concilia tutte le espressioni della storia e della vita»⁵¹. Infine evidenzia un'osservazione conclusiva in merito alla sensibilità dell'uomo moderno rispetto agli antichi: «La lampada della vita non è più una fiamma pura e tranquilla, nutrita di liquore d'oliva, ma una face resinosa e fumosa che manda torbide e rosse faville...»⁵².

Dunque nell'anticipare i festeggiamenti del centenario di Bernini nel 1898⁵³, la conferenza di Nencioni consegna al secolo nascente un'interpretazione in chiave attualizzante dello scultore e del Barocco, la cui modernità risiede proprio nella decadenza, storica e metastorica insieme, utilizzata in segno di discredito dai detrattori. È evidente come questa decadenza, comprensiva dello «stravagante» e del «ridicolo» menzionati, possa invece essere capovolta in valore laddove celebrata dai decadenti in persona. Andrea Spirelli, ricordiamolo, «avrebbe [...] voluto scrivere sul Bernini, un grande studio di decadenza»⁵⁴. Quale significato sia da attribuire al sostantivo si desume dal lemma accolto nel *Vocabolario della prosa dannunziana* (1913) di Giuseppe Lando Passerini, completo di una piccola quanto sorprendente apologia del XVII

⁴⁹ Giglio, IV, 14/A. Il volume comprende i seguenti contributi, suddivisi nelle tre sezioni *Storia, Letteratura, Arte*: G. Falorsi, *Dalla pace di Castel Cambrese a quella dei Pirenei*; E. Masi, *La reazione cattolica*; D. Gnoli, *Roma e i Papi nel Seicento*; P. Molmenti, *La decadenza di Venezia*; G. Mazzoni, *La battaglia di Lepanto e la poesia politica nel sec. XVI*; G. Bovio, *Il pensiero italiano nel secolo XVII*; I. Del Lungo, *Galileo la sua vita e il suo pensiero*; E. Panzacchi, *Giambattista Marino*; O. Guerrini, *Alessandro Tassoni*; A. Venturi, *I Carracci e la loro scuola*; E. Nencioni, *Barocchismo*; M. Scherillo, *La Commedia dell'Arte*; A. Biaggi, *La musica nel secolo XVII*. L'unico altro contributo con segni di lettura dannunziani è quello di Mazzoni.

⁵⁰ NENCIONI 1895, pp. 387-388.

⁵¹ NENCIONI 1895, p. 395.

⁵² NENCIONI 1895, p. 422.

⁵³ SIMONATO 2018, pp. 207-221.

⁵⁴ PRom, vol. 1, p. 156.

secolo: «decadenza: il Decadere. Qui per lo Scadimento dell'arte dalla schiettezza, grandezza e perfezione anteriori. Secolo di decadenza o decadente fu detto, e per più rispetti ingiustamente, il Seicento»⁵⁵.

Connotando Gian Lorenzo in tal modo, d'Annunzio istituisce un'equivalenza tra lo scultore e lo spirito otto-novecentesco, verosimilmente senza ignorare gli eccessi poi riconosciuti da Nencioni: «E quei santi e angeli sui culmini di San Pietro, del Colonnato, di San Giovanni Laterano, campati in aria, dai gesti drammatici violenti [...] saranno barocchi quanto volete, ma *là dove sono* stanno bene»⁵⁶ (proprio come le sculture lignee sul cornicione della Stanza delle Reliquie!). Restiamo nell'area semantico-etimologica del bizzarro, ma d'altronde il fascino della decadenza consiste proprio in questo, nell'attrazione per il deforme, il repellente, l'orrido, come conferma il Duca Minimo. Sempre poco propenso alle astrazioni, il cronista ci ha lasciato una definizione indiretta di decadenza in un articolo su Félicien Rops del 19 maggio 1885: «Egli ha un'affinità spirituale con Carlo Baudelaire; è di una modernità profonda, di una sottilità meravigliosa. I fiori della sua arte sono *fiori del male*, fiori che sorgono nutriti dalla putredine della vita contemporanea. Egli è uno di quelli che si chiamano *decadenti* e che amano e studiano la *decadenza* e vogliono nella *decadenza* rimanere»⁵⁷. Di Rops, peraltro, si conosce un disegno pornografico raffigurante santa Teresa (fig. 79), il cui volto in estasi da autoerotismo è evidentemente ispirato al capolavoro berniniano⁵⁸.

Se la decadenza rimanda all'amore per i fiori del male della modernità, allora si intuisce come mai siffatta idea riduttiva del Barocco, confermata dall'utilizzo spregiativo dell'aggettivo qualificativo (pomposo, sgraziato, eccessivo), non infici e anzi avvalorò il ricorso all'arte dei secoli XVII-XVIII negli scritti e nelle collezioni del Vate. Dal *Piacere a Forse che sì forse che no*, passando per il momento fondamentale de *Le Vergini delle rocce*, il Barocco dannunziano sembra risolversi proprio in questa attrazione-repulsione tipicamente *fin de siècle*, consistente nel richiamo perverso del dionisiaco, una concezione che avrebbe continuato a esercitare la sua influenza ben oltre la Grande guerra, fino a rivelarsi determinante per l'articolazione di alcuni ambienti del Vittoriale.

Il rischio principale di questa interpretazione è evidente: coadiuvare la lettura tradizionale, dal Settecento a Croce, del Barocco come non-arte. Affinché possa essere apprezzata, la visione decadente necessita di una predisposizione raffinata ma ambigua. Si deve pertanto riconoscere a Ugo Ojetti il merito di aver salvato da tale *impasse* la pittura dei secoli XVII-XVIII attraverso la mostra fiorentina del 1922, dove Caravaggio, i Carracci, Tiepolo sono presentati alla stregua di continuatori della tradizione

⁵⁵ PASSERINI 1913, p. 185.

⁵⁶ NENCIONI 1895, p. 389.

⁵⁷ SG, vol. 1, pp. 418-419.

⁵⁸ Il piccolo disegno a inchiostro è attualmente di proprietà della Belgian Gallery di Namur e Bruxelles: <https://www.belgiangallery.com/en/artwork-artist.php?id=325>.

rinascimentale⁵⁹. Amico ed estimatore del Vate, Ojetti perviene in autonomia a tale risultato. Il Comandante, a dirla tutta, avrebbe visitato con piacere l'esposizione, approfittando di un incontro col sovrano in programma a San Rossore, ma la marcia su Roma lo costringe a rivedere i piani⁶⁰. Riceverà addirittura in dono, con dedica dell'autrice, le *Note e impressioni* sulla mostra pubblicate da Margherita Nugent in due volumi riccamente illustrati, dei quali si ignora però l'eventuale consultazione, in quanto privi di segni di lettura⁶¹. In ogni caso Ugo, nel recarsi in più occasioni al Vittoriale (di cui sarebbe stato presidente dal 1940 al 1942)⁶², dovette trovare conferma di quanto i gusti di Gabriele rimanessero distanti dai suoi e poco funzionali al progetto di riabilitazione nazional-popolare del Sei-Settecento. Sui *Taccuini* dell'agosto 1937, per esempio, si compiace del fatto che «i santi sono in ribasso, anzi scomparsi dal Vittoriale», prima di aggiungere: «Non che un poco di chiesa e di papato non lo attiri: l'incenso, la musica, il fasto, la solennità e lo stesso mistero e clausura del cattolicesimo gli piacciono, sono (pensa) del suo stile»⁶³.

Cassato da Ojetti, il fascino della decadenza avrebbe però continuato ad ammaliare gli italiani, come dovevano rendersi conto gli organizzatori della *Mostra iconografica gonzaghesca* di Mantova, allestita sempre nel 1937 a mo' di anteprima della conversione in museo di Palazzo Ducale⁶⁴. In onore dei capitoli iniziali di *Forse che sì forse che no*, il Comandante, allora sempre più restio a uscire dalla cittadella sul Garda, viene invitato a presenziare all'esposizione. Il suo arrivo il 18 luglio riceve significativa attenzione mediatica⁶⁵. Per commemorare l'evento, il presidente del comitato esecutivo Gino Maffei dà alle stampe un opuscolo intitolato *Gabriele d'Annunzio a Palazzo Ducale. Dal "Forse che sì forse che no" alla Mostra iconografica gonzaghesca*, con commenti al romanzo e appunti sulla visita.

Maffei ricorda la «desolazione senza bellezza»⁶⁶ con cui si apriva l'opera del 1910, ammettendone il contributo per la fortuna della reggia: «Pure tra tanta rovina brilla sempre la luce d'un indistruttibile

⁵⁹ AMICO 2010, pp. 61-62.

⁶⁰ L'11 ottobre Gabriele telegrafa: «Pregoti telegrafarmi data della chiusura esposizione Seicento». Tre giorni dopo Ugo risponde: «Mostra Seicento fino cinque novembre». Il 17 ottobre lo aggiorna: «Ti confermo che la Mostra del '600 e '700 a Pitti resta aperta fino al 6 novembre. Ci verrai? Andando a san Rossore?» (CDO, pp. 249-250).

⁶¹ M. Nugent, *Alla Mostra della pittura italiana del '600 e '700. Note e impressioni*, 2 voll., San Casciano Val di Pesa, Società editrice Toscana, 1925-1930 (Mappamondo, XXI, 22/B-23/B).

⁶² RAIMONDO 2021, pp. 118-122.

⁶³ OJETTI 1954, p. 395. Di questa visita dà conto un articolo coevo (OJETTI 1937). Il giornalista era stato tra i primi a fornire una descrizione dell'ultima residenza del Vate (OJETTI 1922).

⁶⁴ VALLI 2014, pp. 230-231.

⁶⁵ BERTELLI 2014, pp. 50-55, 337-338. La biblioteca del Vittoriale conserva la copia del catalogo della mostra appartenuta al poeta (Apollino, XXII, 15), recante angoli piegati in corrispondenza delle schede dei seguenti personaggi storici: Paola Malatesta (-1449) e Ludovico Gonzaga (1414-1478) (p. 10); Isabella d'Este (1474-1539) (p. 19); Eleonora Gonzaga della Rovere (1493-1550) (p. 28); Eleonora d'Austria (1534-1594) (p. 32); Vincenzo I Gonzaga (1562-1612) (p. 35); Eleonora de' Medici (1568-1611) (p. 38); Caterina de' Medici (1593-1629) e Vincenzo II Gonzaga (1594-1627) (p. 44); Anna Isabella Gonzaga (1655-1703) (p. 53); Pirro Gonzaga (-1529) e Giulia Gonzaga (1513-1566) (p. 61); Francesca Guerrieri (s.d.), Cesare II Gonzaga (1592-1632), Ferrante III Gonzaga (1618-1678) e Margherita d'Este (-1692) (p. 88).

⁶⁶ PRom, vol. 2, p. 536.

fascino», «Credo che in maniera più eloquente, insieme poetica e verista, non fosse possibile descrivere il Palazzo Ducale prima di quell'opera insonne e mirabile che, da Guglielmo Pacchioni a Clinio Cottafavi⁶⁷, ha ridato a Palazzo Ducale una bellezza che pareva irrimediabilmente perduta», «Avevo dunque ragione di dire a Gabriele D'Annunzio [...] che egli fu un precursore fra quelli che celebrarono la Reggia Gonzaghesca nei lontani fondi tempi della trascuranza e dell'oblio», «il nostro memore pensiero deve tornare con riconoscenza alle preziose pagine dannunziane del *Forse che sì forse che no* che, svelando all'Italia e al mondo le bellezze e le rovine di Palazzo Ducale, ne prepararono la radiosa totalitaria resurrezione attuale»⁶⁸.

Il Comandante ripercorre l'itinerario descritto nel romanzo. Rivede le sale dei Fiumi, dello Zodiaco, dei Falconi, finalmente restaurate. Si sofferma, incorreggibile esteta e dongiovanni, davanti al torso di una Venere, palpalando con desiderio: «Datemelo! Datemelo per il mio bel Vittoriale! Maroni prendilo e portalo via! Portalo via che io possa sentire sempre il suo tepore caldo di soli millenari...»⁶⁹. L'illusione della luce eterna rende più cupo il ritorno delle tenebre:

Nella Galleria dei Mori dinanzi alle imposte che il tempo ha stinte del verde e ritinte di bruno e d'argento mormora: «Come sono belle così brunite, così vive di una vita vissuta. Non le toccate, in ogni nodo in ogni fibra v'è uno spirito. Fornitele di acconce ferramenta e saranno un ornamento raro in ogni luogo, ch'è io conosco il legno e il suo intesto». Poi ripensando alle parole dette: «Fatene fatene un rogo, un rogo in una notte illune». / [...] / [...] sulla soglia della sala del Labirinto si sofferma trepido e sosta. / Una pausa. Lento come uscendo da un sogno, come ritornando da un'altra vita mormora: «Azzurro, oro. Tanto azzurro, striature d'oro e una goccia di sangue che l'avvivi». / Silenzio, infine staccandosi come a forza dalle sue visioni, come un sospiro fondo esclama: «Mantova...» / Nello stanzino che segue la sala del Crogiuolo ritornando con lo sguardo alle sale appena lasciate scandisce: «Quante ombre nella Reggia della malinconia!»⁷⁰

Desolazione senza bellezza, bellezza e rovina, bellezza perduta, orrido bello, bello triste. È la bellezza medusea, intrisa di dolore, corruzione, morte. La bellezza dei romantici e dei decadenti, nutrita di fantasie e capricci barocchi.

⁶⁷ «La concezione del Palazzo che maturò Guglielmo Pacchioni [insediato nel 1912] è ben delineata nell'avvertimento con il quale introdusse la guida al Palazzo Ducale da lui pubblicata nel settembre del 1921 [...]. Di questa "successione disordinata e fantastica" egli fu fra i primi a maturare una visione complessiva e analitica al tempo stesso, che lo portò a formulare prima una sequenza d'interventi di carattere conservativo e quindi una seconda per l'allestimento museale, in buona parte responsabili del museo che oggi c'è noto». «Il ruolo di Direttore Onorario fu assunto da Cottafavi dal 1 gennaio del 1923 [...]. Per quattordici anni, fino alla sua scomparsa, mise a servizio della conservazione del Palazzo quanto maturato durante la sua carriera a livello economico amministrativo e sul piano delle relazioni interpersonali [...] e sul piano scientifico perfezionò per ed attraverso il Palazzo l'approccio scientifico al patrimonio storico culturale» (VALLI 2014, pp. 133, 178).

⁶⁸ MAFFEI 1937, pp. 10-13.

⁶⁹ MAFFEI 1937, p. 17.

⁷⁰ MAFFEI 1937, pp. 17-18.

3.2. La bellezza medusea

Verso la fine del 1819, Percy Bysshe Shelley visita gli Uffizi a Firenze. Rimane talmente colpito dalla *Testa di Medusa* (fig. 80) allora attribuita a Leonardo, da comporre la poesia *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*, quasi un manifesto di poetica. Celebrazione di una bellezza antitetica ai canoni classici, giacché improntata al culto dell'orrido («'Tis the tempestuous loveliness of terror»)⁷¹, i versi di Shelley ispirano un gran numero di letterati e artisti romantici. Con Walter Pater il fascino della corruzione generato dall'osservazione della tavola passerà senza soluzione di continuità agli esteti e ai decadenti della fine del secolo. Credevano di idolatrare un capolavoro vinciano, quegli intellettuali maledetti, ignorando di ammirare semmai un dipinto del Seicento di area fiammingo-olandese, oggi attribuito a Otto Marseus⁷². Così l'estetica romantico-decadente, sviluppatasi in opposizione al classicismo archeologico del secondo Settecento, tradisce tra le sue fonti il Barocco, o almeno una certa idea di arte barocca.

Anche d'Annunzio cade nell'inganno. La raccolta *Isaotta Guttadàuro* accoglie nella galleria di *Donne* una *Gorgon* ispirata alla lettura estetizzante di Leonardo: «Ne la bocca era il sorriso / fulgidissimo e crudele / che il divino Leonardo / perseguì ne le sue tele». La natura corrisponde al fascino tenebroso della fanciulla, finché «tutto il mare allora parve / brulicante di meduse»⁷³, evento a cui allude l'illustrazione di Cesare Formilli (fig. 81). Rimanda esplicitamente al quadro degli Uffizi una descrizione di Elena nel *Piacere*, epifania della doppiezza della donna fatale: «D'innanzi a quella volubilità incomprendibile, Andrea rimaneva ancor titubante. Quelle cose frivole o maligne [...] uscivano dalla stessa bocca che allora allora, tacendo, eragli parsa la bocca della Medusa di Leonardo, umano fiore dell'anima divinizzato dalla fiamma della passione e dall'angoscia della morte»⁷⁴. Una decina d'anni dopo, Henry Bérenger accosta la tragedia *La Gloria* (1899) al dipinto, in una recensione prontamente tradotta su *L'Illustrazione italiana*: «V'è in una piccola sala della Galleria degli Uffizi, una testa di Medusa di Leonardo da Vinci, figura a un tempo reale e chimerica, di cui ogni particolare è minuziosamente vero, e che tuttavia si perde in quel sogno infinito dove la morte e la vita si agguagliano. Ho sentito lo stesso fremito d'arte leggendo la *Gloria* di Gabriele

⁷¹ SHELLEY 1819, p. 140.

⁷² Secondo la scheda del catalogo online delle Gallerie degli Uffizi: «Il dipinto fu donato al Granduca Ferdinando II dal paggio Philippe de Vicq, per legato testamentario di Hippolyte de Vicq: viene già citato nell'inventario della Guardaroba del 1666: "dicono di mano di un pittore fiammingo" attribuzione che manterrà anche nell'inventario del 1753 degli Uffizi. Le guide tardo settecentesche (Lanzi, Zacchirolì) erroneamente identificano l'opera con una "Testa di Medusa" dipinta, secondo il Vasari, da Leonardo da Vinci, e questo fece sì che lo stesso Shelley in un suo poema celebrasse questo dipinto (cfr Turner e Varriano). Successivamente questa attribuzione non ha avuto alcun seguito. Il dipinto, concettualmente diverso dalla "Medusa" nel Caravaggio, è, secondo il Bodart, avvicinabile alla "Medusa" di Rubens del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Iconograficamente si tratta di uno dei dipinti più misteriosi che ci abbia tramandato la cultura fiamminga, molto vicino alle composizioni di Marseus che, in seguito, entrarono in gran numero nelle collezioni medicee» (<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1185144>).

⁷³ VAG, vol. 1, pp. 467-470.

⁷⁴ PRom, vol. 1, p. 47.

d'Annunzio»⁷⁵. Infine persino la sublime bellezza della Grande guerra parrà rassomigliare quella della Gorgone, in un articolo pubblicato sul *Daily Telegraph* il 29 dicembre 1915: «It can be said of the Italian war what Percy Bysshe Shelley said of the Medusa's head which he saw in Florence, and which he attributed to Leonardo da Vinci: "Its beauty and its horror are divine"»⁷⁶.

La fortuna di questo *topos* nell'estetica romantico-decadente ha portato Mario Praz a sviluppare il concetto di bellezza medusea, ricercandone gli antecedenti⁷⁷. Anche il Seicento, nota il critico, ha conosciuto l'apprezzamento dell'orrido, del macabro e del bizzarro, per esempio nelle scene di tortura e flagellazione di Alessandro Magnasco, nei fantasmi e negli incesti del teatro elisabettiano e giacomiano (William Shakespeare, John Ford, John Webster), senza contare i lirici marinisti, noti per aver cantato donne sporche, malate, deformi, povere o intente in attività usuranti (Claudio Achillini, Alessandro Adimari, lo stesso Giovan Battista)⁷⁸. La differenza, secondo Praz, consisterebbe da un lato nella sporadicità di questi temi nel XVII secolo rispetto al loro dilagare nell'Ottocento, dall'altro nel diverso rapporto arte-vita, secondo un'inversione della gerarchia ragione-sentimento. Ciò che nell'età del Barocco era riconducibile allo stupore del raziocinio, ad assecondare quella ricerca della «meraviglia» propugnata da Marino come fine ultimo del poeta, diventa nei romantici e nei decadenti uno strumento per scuotere il senso morale del lettore, lasciando intendere che le fantasie peccaminose possano tradursi in realtà. Le *Stregonerie* dipinte e forse anche poetate da Salvator Rosa, per esempio, pare fossero libere di circolare in quanto ritenute innocue dalle autorità ecclesiastiche, prive di collegamenti evidenti con l'esoterismo⁷⁹, viceversa molta pittura simbolista risulta effettivamente congiunta a pratiche e credenze magico-occultistiche⁸⁰.

Alla luce di tale sintonia estetica, la produzione artistica e letteraria del decadentismo è stata più volte paragonata a quella del Barocco⁸¹, al punto da venire indicata da Eugenio d'Ors come una delle realizzazioni più compiute della sua concezione metastorica: «Il *Barocchus finisecularis* è quello di Wagner o di Rodin, di Rimbaud o di Aubrey Beardsley, di Bergson o di William James, quello degli architetti o dei decoratori, la cui opera era allora considerata come "modernista" o "decadente". Il barocco di

⁷⁵ SG, vol. 2, p. 375.

⁷⁶ SG, vol. 2, p. 905.

⁷⁷ PRAZ 1930, pp. 45-53.

⁷⁸ Si vedano alcuni componimenti antologizzati in *Poesia 1978*: *Ninfa mungitrice*, *Pallore di bella donna* (Giovan Battista Marino); *Bellissima mendica*, *Donna perfida*, *Donna vecchia vestita di color d'acqua di mare*, *Donna scapigliata e bionda* (Claudio Achillini); *Loda una chioma nera*, *Bella corteggiana frustata* (Marcello Giovanetti); *Brutta donna adorna di gran gioie* (Ludovico Tingoli); *La bella zoppa*, *La bella nana* (Giovan Leone Sempronio); *Bella pidocchiosa* (Anton Maria Narducci); *La bella vecchia. Palinodia* (Giuseppe Salomoni); *Per un neo bruno, ch'aveva la sua donna nel volto*, *Innamorossi di bella lavandaia* (Paolo Zazzaroni); *Bellissima spiritata*, *Bellissima donna cui manca un dente* (Bernardo Morando); *Bella balbuziente* (Scipione Errico); *Pulce sulle poppe di bella donna*, *Bella donna cogli occhiali* (Giuseppe Artale); *Amorosa istruzione a una zingara* (Tommaso Stigliani); *La pellegrina* (Vincenzo Zito); *Bellissima signora che, venendo di villa, era tutta polverosa* (Pier Francesco Paoli).

⁷⁹ MONTANARI 2012, tav. 29.

⁸⁰ *Arte e magia* 2018.

⁸¹ BINNI 1936, pp. 50, 87.

Lautréamont o di Des Esseintes, delle armoniose acconciature fasciate, degli ex libris e degli affissi pubblicitari, dei mobili di stile vegetale, e dei vasi d'orchidee»⁸². La tesi di d'Ors, si sa, è stata sconfessata dagli storici dell'arte, eppure può essere utilizzata come stimolo per interrogarsi sulla questione da un altro punto di vista. Ovvero poste le relazioni tra Barocco e decadentismo sinora studiate in termini prettamente metastorici, è forse giunta l'ora di avviare delle ricognizioni sistematiche sui contatti diretti tra i due periodi. Al di là della ricerca degli antecedenti e delle comuni disposizioni dello spirito, tocca, in sostanza, domandarsi quanto la cultura del decadentismo intesa nella sua accezione più ampia, comprensiva delle denominazioni critico-storiografiche talvolta considerate autonome o antagoniste (maledettismo, simbolismo, estetismo, Liberty, ecc.)⁸³, abbia effettivamente apprezzato e tratto ispirazione dall'arte e dalla letteratura dei secoli XVII-XVIII, aprendo quindi uno spiraglio sulla circolazione otto-novecentesca dei testi e delle immagini d'epoca.

Sia nel caso di un decadentismo direttamente ispirato al Barocco, sia in quello di un decadentismo che ritrova nel Barocco forme e temi sviluppati in autonomia, emerge l'urgenza di approfondire il rapporto intrattenuto da quelle generazioni di intellettuali con una produzione prima negletta, la cui fortuna critica, editoriale, collezionistica in epoca contemporanea sarebbe difficile da immaginare senza il lavoro di preparazione svolto nella *Belle époque*. Il caso paradigmatico del dipinto degli Uffizi, in definitiva, incoraggia uno scandaglio delle fonti della bellezza medusea dipinta e cantata dagli esteti. Per tale motivo si presentano qui di seguito, senza alcuna pretesa di esaustività, delle possibili linee di ricerca sull'argomento.

Un punto di snodo tra la sensibilità romantica e quella propriamente decadente è da più parti individuato nel preraffaellismo, il cui magistero ha una portata enorme sugli artisti della Roma bizantina. Nella sua fase estetizzante, capeggiata da Dante Gabriel Rossetti, il movimento assegna alla letteratura un ruolo preminente nel suggerire scene, pose, atmosfere della pittura. Pur volendo escludere i nomi di Shakespeare e Milton, mediati da una lunga tradizione figurativa⁸⁴, l'antologia *The Pre-Raphaelite Vision* approntata da Phaidon mostra come, in effetti, siano numerosi i dipinti di Burne-Jones, Evelyn De Morgan e dello stesso Rossetti a contrarre debiti più o meno espliciti con la poesia erotica di John Donne, Andrew Marvell, Thomas Campion, Abraham Cowley, Robert Herrick⁸⁵. Quanto alla storia dell'arte, i primissimi membri della confraternita invitavano, a margine dei propri libri di testo, a «sputare» su Rubens, una provocazione che dissimula quantomeno una conoscenza del Seicento teoricamente avversato⁸⁶. Forse

⁸² D'ORS 1944, p. 107.

⁸³ BARILLI 1966, pp. 23-24; PETRONIO 1982.

⁸⁴ POULSON 1980.

⁸⁵ *The Pre-Raphaelite Vision* 1994.

⁸⁶ BIRCHALL 2010, pp. 7-8; ORMOND 2006.

non a caso si può cogliere una somiglianza tra il volto in estasi della *Beata Beatrix* (1864-1870, fig. 82) di Dante Gabriel e la *Santa Teresa* di Bernini. Suggesta dalla *Vita nova* dell'Alighieri, in realtà alla sensualissima tela sembra calzare il commento di Nencioni sulla scultura di Gian Lorenzo: «Questa [...] non è una santa del Medio Evo, ma una gran dama devota del secolo XVII; avvezza ai grandi cerimoniali liturgici del Gesù e di San Pietro, all'odore degl'incensi, al sacro lume dei ceri, alle melodie dell'organo, all'oro dei piviali, alla penombra mistica del confessionale, al monotono gemito delle salmodie»⁸⁷.

Spesso a fare da collante alla vasta ed eterogenea produzione decadente è la ricorrenza di temi letterari e iconografici riconducibili al macabro. Tra tutti, fu particolarmente fortunato quello della decollazione, ove all'archetipo del mito di Medusa andrebbero aggiunti gli episodi biblici di argomento analogo nella pittura del Seicento (Caravaggio, Domenichino, Artemisia Gentileschi, Guido Reni, Ribera). L'Europa otto-novecentesca conosce un risveglio d'interesse per le storie di Giovanni Battista e Oloferne, consistente a tal punto da rendere lecito interrogarsi su un'eventuale derivazione dal XVII secolo.

La prima di questa lunga serie di teste mozzate è idealmente *L'Apparition* (1876, fig. 83) di Gustave Moreau, raffigurante una Salomè discinta e al tempo stesso cosparsa di gioielli protesa verso il capo fluttuante del Battista, un acquerello reso celebre dalla descrizione fattane da Huysmans in *À rebours*⁸⁸. La figliastria e la moglie di Erode ispirano un numero impressionante di opere in versi e in prosa, contribuendo a popolarizzare la donna fatale: dal racconto di Gustave Flaubert al poema incompiuto di Stéphane Mallarmé, passando per la tragedia di Oscar Wilde illustrata da Beardsley e musicata da Richard Strauss⁸⁹. In questo clima nascono le *Salomè* di Edvard Munch, Franz von Stuck, Oskar Kokoschka. L'episodio di Giuditta e Oloferne, invece, portato in scena da Friedrich Hebbel sin dal 1840, trova una sua consacrazione figurativa a inizio Novecento nei due dipinti realizzati da Klimt⁹⁰. A questi temi va poi aggiunto quello dell'Orfeo morto, la cui iconografia del corpo smembrato, in particolare della testa all'interno della lira, diventa in Moreau ma ancor più in Jean Delville, Odilon Redon e William Waterhouse allegoria della bellezza perduta, carica di significati iniziatici⁹¹.

Diventa dunque arduo stabilire se il trattamento del tema nell'opera dannunziana sottenda un'ispirazione seicentesca o viceversa otto-novecentesca. Per esempio il sonetto *Erodiade*, apparso nell'*Intermezzo* del 1894, potrebbe commentare tanto un caravaggista quanto un pittore maledetto: «Ecco su 'l piatto il capo del Battista / e il nero sangue e la gran barba irsuta / e le palpebre atroci ancóra aperte // e le

⁸⁷ NENCIONI 1895, p. 390.

⁸⁸ DE MICHELI 1959, pp. 54-57.

⁸⁹ PRAZ 1930, pp. 250-264.

⁹⁰ PARTSCH 2012, pp. 275-276.

⁹¹ BENEDETTI 1996; JUMEAU-LAFOND 2018, pp. 36-37.

pupille orribili e la trista / bocca, che sì gran ruggito avea, muta / e la mascella leonina inerte»⁹². Persino la tragedia *La figlia di Iorio* (1904), ambientata nei giorni di san Giovanni coincidenti con il solstizio d'estate, evoca nei dialoghi la figura del «Decollato», con possibili reminiscenze dei capolavori di età barocca. Troviamo una reinterpretazione dell'iconografia nella Prioria, in una vetrata della Stanza delle Reliquie realizzata nel 1929 da Pietro Chiesa su disegno di Guido Cadorin (fig. 84). L'opera presenta Luisa Baccara nei panni di santa Cecilia all'organo. Ai suoi piedi stanno le teste mozzate di Cadorin e dell'architetto Maroni⁹³, un'ironica allusione all'autorità della signora del Vittoriale? Inoltre a Gardone si conserva una litografia di Hans Thoma del 1892 raffigurante Salomè con il capo del Battista, una delle molte opere dell'artista tedesco collezionate da Thode e mai esposte da d'Annunzio⁹⁴.

Il tema letterario e iconografico della decollazione rientra nella fortuna dell'estetica del sangue nei due periodi in considerazione, secondo un percorso transmediale che dalla pittura naturalista e tenebrista giungerebbe alla poesia maledetta e alla letteratura tremendista spagnola, passando per lo stile architettonico churrigueresco⁹⁵. Ma può esservi del macabro anche in assenza di fluidi, come nel caso delle *vanitas*. Alla fugacità del tempo e all'ineluttabilità della morte allude esplicitamente l'orologio-teschio di Andrea Sperelli, indizio di un rinnovato gusto per il *memento mori*. Si intitola *Contemplazione della morte* (1912) la raccolta di quattro prose in memoria di Giovanni Pascoli e Adolphe Bermond, un assaggio della stagione notturna del Vate, ravvisabile nel passaggio dal vitalismo al ripiegamento verso il ricordo e la consapevolezza della precarietà di tutte le cose. Nelle arti visive, invece, si può ipotizzare addirittura una ripresa diretta dell'iconografia seicentesca. Nella *Visita dei morti* (1897, fig. 85) di Jaroslav Panuška, pittore di figure demoniache, è figlio del tempo il particolare della mano fantasma prolungata verso un teschio, ma tradizionalissima è la sua posizione su un tavolo cosparso di libri e illuminato da una candela, proprio come nelle nature morte di età barocca. In seguito al successo di critica e di pubblico, Panuška ha realizzato diverse versioni della composizione, su carta e su tela⁹⁶.

La cultura decadente riscopre, soprattutto tra gli autori legati ai circoli magico-occultistici, l'interesse per la grafica emblematica, evidente nella produzione dei Rosacroce. Più in generale l'acquaforte, esplosa nel Seicento, viene rivalutata grazie all'attività di Charles Baudelaire e della Société des Aquafortistes, considerata garante di libertà e di sperimentalismo per l'artista, in quanto tale adatta a soddisfare la ricercatezza dei lettori d'elezione, senza dimenticare certe associazioni con la tradizione alchemica⁹⁷. Alla luce

⁹² VAG, vol. 1, p. 246.

⁹³ TERRAROLI 1993, p. 130.

⁹⁴ La litografia è attualmente esposta al Museo d'Annunzio segreto tra le opere della collezione Thode prima in deposito.

⁹⁵ HORTOLÀ 2009.

⁹⁶ *Arte e magia* 2018, pp. 224, 313.

⁹⁷ BARDAZZI 2018, p. 97.

di questi dati, si comprende più facilmente la predilezione di Sperelli per la tecnica di incisione. Allievo spirituale, tra gli altri, di Annibale Carracci, Guido Reni e Rembrandt, l'eroe dannunziano ritrae la sua amante avvolta in una coperta decorata con i segni dello zodiaco, in un lavoro completo di un particolare rubensiano: «L'acquaforte rappresentava appunto Elena dormente sotto i segni celesti. [...] Un alto levriere bianco, *Famulus*, fratel di quello che posa la testa su le ginocchia della contessa d'Arundel nel quadro di Pietro Paolo Rubens, tendeva il collo verso la signora, guatando, fermo su le quattro zampe, disegnato con una felice arditezza di scorcio»⁹⁸. Per promuovere la pubblicazione del *Piacere*, d'Annunzio commissiona a Giulio Aristide Sartorio un'illustrazione diffusa con la firma «Andrea Sperelli Calco-graphus» (fig. 86), un «gioco» accuratamente studiato con l'editore Treves per alimentare la «réclame» del libro⁹⁹. Il disegno, in realtà, sembrerebbe tradurre più la poesia *Donna Clara*¹⁰⁰ (già illustrata da Alfredo Ricci per *Isaotta Guttadàuro*) che non l'acquaforte romanzesca, nondimeno mantiene il dettaglio del levriere tratto da Rubens (fig. 87).

In architettura sono molti i caratteri condivisi tra Barocco e Liberty: la predilezione per la linea curva, il decorativismo, il fitomorfismo, insieme al sentimento di metamorfosi della materia. Se a tali dati formali si aggiunge la fortuna dei padiglioni di ispirazione sei-settecentesca nelle grandi esposizioni della *Belle époque*, si comprende come la civiltà del decadentismo abbia predisposto la rivalutazione dei secoli XVII-XVIII persino attraverso le architetture effimere in stucco¹⁰¹. Lo stesso può dirsi della cultura d'arredo, ambito in cui la fortuna di mobili, suppellettili, tessuti di ispirazione barocca anticipa di alcuni decenni e per certi versi prepara il riscatto della pittura e della scultura sei-settecentesca. Su suggestione di Versailles, il Barocco e il Rococò diventano gli stili latenti di un'idea di opulenza accessibile alla borghesia. Negli interni italiani, inglesi e francesi trionfano l'oro, l'eccesso, il bizzarro, un gusto ancora in auge negli anni Venti quando, in un contesto già segnato dalle prime ricognizioni scientifiche sull'argomento, i fratelli Sitwell, ultimi eredi del decadentismo nonché ammiratori di d'Annunzio¹⁰², promuovono l'età barocca attraverso un insieme di iniziative straordinariamente complementari: la decorazione di interni con la casa di Chelsea (fig. 88), il collezionismo con i dipinti di Carlo Dolci, l'attività espositiva e il mercato d'antiquariato con la Magnasco Society, l'approfondimento critico con *Southern Baroque Art*

⁹⁸ PRom, vol. 1, p. 96.

⁹⁹ *Gabriele d'Annunzio* 1988, p. 145; RAGONE 2009, pp. 237-238.

¹⁰⁰ «Sta Donna Clara (ne 'l mio pensiero) / su 'l damascato letto ampio e profondo: / splende la nudità ne l'ombra, e il biondo / capo sorride da l'origliere. // Erto su l'ésili zampe il levriere / blandisce il pié divino a l'Atalanta; / e freme, a la blandizia, tutta quanta / l'ignuda forma strano piacere» (VAG, vol. 1, p. 491).

¹⁰¹ QUATTROCCHI 1986, pp. 56-58.

¹⁰² *Un altro tempo* 2012. Osbert e Sacheverell hanno incontrato il Comandante a Fiume nel novembre 1920, come ricordato nell'autobiografia *Noble Essences* (cfr. SITWELL 1950). In tale circostanza Osbert reca in dono la sua raccolta di poesie *Argonaut and Juggernaut* (1919), con dedica «To a great poet in word and deed» (25 novembre 1920). Il volume intonso è tuttora conservato nella biblioteca del Vittoriale (Pianterreno, LXXIX, 24).

(1924) di Sacheverell¹⁰³. Tra le pareti dei Sitwell figurano, certo, anche tele cubiste e vorticiste, ma ciò è segno dello statuto di modernità raggiunto dall'arte dei secoli XVII-XVIII, degna di convivere con le ricerche più audaci delle avanguardie.

Così, grazie all'interpretazione attualizzante fornita dalla temperie decadente, il Barocco può proseguire la sua gloriosa storia di rivalutazione. Il Novecento inoltrato fornirà altre e più distaccate letture di quella produzione, ma alcuni esponenti dei movimenti modernisti continueranno a mostrare debiti evidenti nei confronti della concezione dannunziana di un'arte eccentrica ma libera, proverbialmente opposta alla compostezza rinascimentale. In tal modo Giovanni Papini, nel contributo *Unico e diverso* del 1904 apparso l'anno seguente su *Leonardo*, può ricondurre il fenomeno alla dialettica metastorica tra classicismo e romanticismo: «L'opposizione romantica però, per quanto sopita, non morì: il *barocco*, esasperazione del classico, aspira al moto e al colore e vuol uscire dal classico esagerandolo; la musica, gaia o patetica, offre un bel rifugio a quella vita ingenua e profonda, che non poteva manifestarsi colle parole»¹⁰⁴. Ancora nel 1921, sull'ultimo numero di *Valori plastici*, Massimo Bontempelli estende tale concezione fino al futurismo, giungendo con biasimo a denunciare la parentela di «secentomani» e «avanguardisti»:

Si legge nei manuali scolastici che l'Italia non ha avuto romanticismo [...]. Ma l'Italia ha avuto il seicento; quello è stato il suo romanticismo. E come il decadentismo e poi i vari avanguardismi francesi e tedeschi sono stati l'ultima espressione del periodo romantico, così il decadentismo nostro (dannunziano) e la nostra avanguardia (futurismo) sono (sia pure con l'influsso di quelle correnti esotiche) l'estrema vibrazione del vasto moto che cominciò col seicento: movimento dissolutivo e dispersivo, il cui ultimo portato è la nullità e incomprensione e infecondità artistica odierna¹⁰⁵.

Un ragionamento che, a seconda dei punti di vista, si potrà connotare positivamente giacché, proprio nel segno dello sperimentalismo, Osbert Sitwell segnala la rilevanza del Seicento per le nuove generazioni nell'introduzione al catalogo della *Exhibition of Italian Art of the Seventeenth Century*, tenutasi a Londra nel 1925 per il Burlington Fine Arts Club.

«Curioso secolo! – dite. Ma non c'è bisogno d'andare in pellegrinaggio al Vittoriale per accorgersi che quei secentisti, dopo tutto, [...] non differivano troppo da noi»¹⁰⁶. Sono parole di Mario Praz pubblicate nel fondamentale *Studi sul concettismo*. Per quelle generazioni, cresciute a pane e d'Annunzio, l'equiparazione tra un Barocco decadente e un decadentismo barocco sarà stata all'ordine del giorno, persino scontata. Novant'anni dopo, con l'adeguata distanza critica, andare in pellegrinaggio al Vittoriale diventa

¹⁰³ CALLOWAY 1994, pp. 34-51.

¹⁰⁴ PAPINI 1904, pp. 40-41.

¹⁰⁵ BONTEMPELLI 1921, p. 94. Sulla continuità della linea Barocco-simbolismo-futurismo nel dibattito primonovecentesco cfr. ASOR ROSA 1988, pp. 50-53.

¹⁰⁶ PRAZ 1934, p. 13.

invece quantomai necessario. Significa risalire alla realizzazione più grandiosa di quella bellezza medusea, testimone di un recupero selettivo e tendenzioso della cultura barocca, ma anche pionieristico e appassionato, senza il quale il Novecento non avrebbe mai ritrovato il Seicento.

Saggio iconografico

Crediti immagini

Fondazione Il Vittoriale degli Italiani (24-58, 60-63, 67, 75-76, 78, 84)

Wikimedia Commons (1-2, 4-7, 9-11, 14, 19-20, 64, 79-83, 87)

Vincenzo Pernice (65-66, 68-69, 72-74)

Biblioteca nazionale centrale di Roma (23)

Jean Louis Mazieres (85)



Fig. 1. Ferdinando Tacca, *Fontana del Bacchino*, Prato, Palazzo Comunale (illustrazione da *Le cento città d'Italia*).



Fig. 2. Carlo Maratta, Mario de' Fiori, *Specchio dipinto con vaso di fiori e putti*, Roma, Palazzo Colonna.

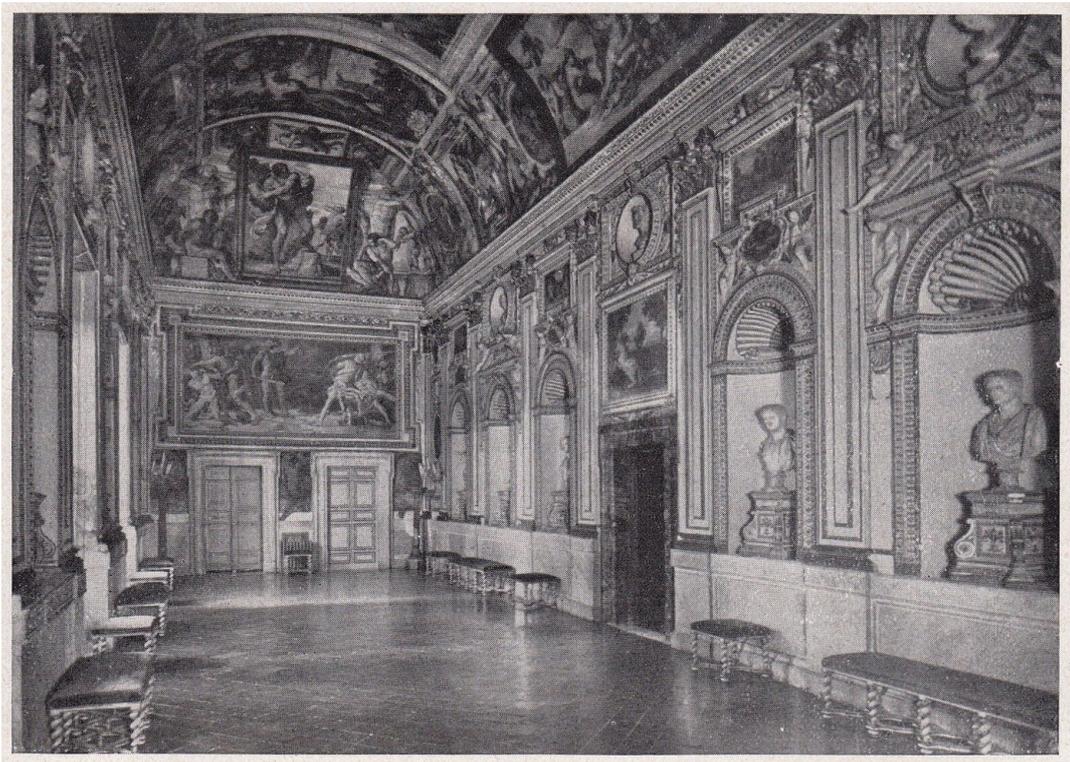


Fig. 3. Roma, Palazzo Farnese, Galleria.



Fig. 4. Onorato Carlandi, *Nympha Ludovisia* (illustrazione per *Isotta Guttadàuro ed altre poesie*).



Fig. 5. Guido Reni, *Crocifisso*, Roma, Chiesa di San Lorenzo in Lucina.



Fig. 6. Roma, Piazza Mattei.



Fig. 7. Roma, Piazza Barberini.



Fig. 8. Roma, Palazzo Zuccari (fotografia di Adriano De Bonis).



Figg. 9-10. Gian Lorenzo Bernini, *Santi Girolamo e Maria Maddalena*, Siena, Duomo di Santa Maria Assunta.



Fig. 11. Edward Burne-Jones, *The Rose Bower*, Faringdon, Buscot Park.



Fig. 12. Giuseppe Primoli, *Composizione a Villa Medici* (tableau vivant per *Le Vergini delle rocce*).



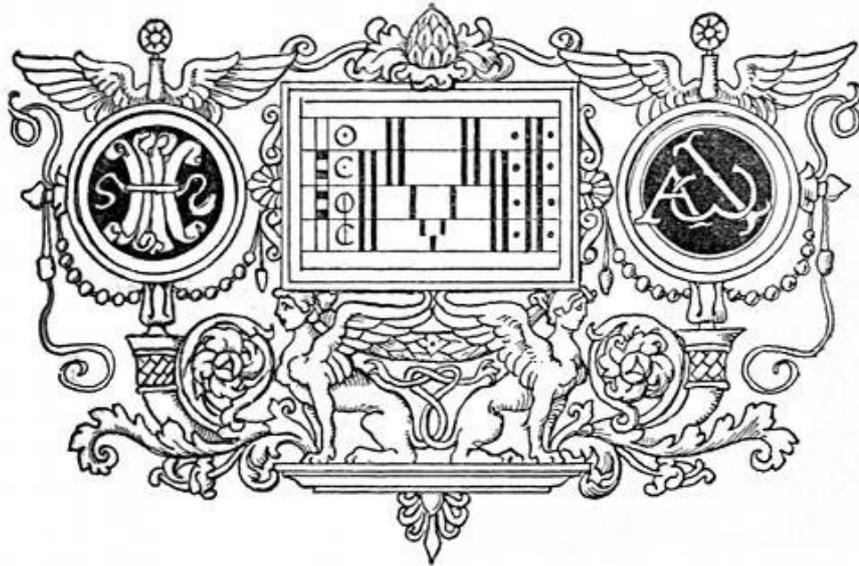
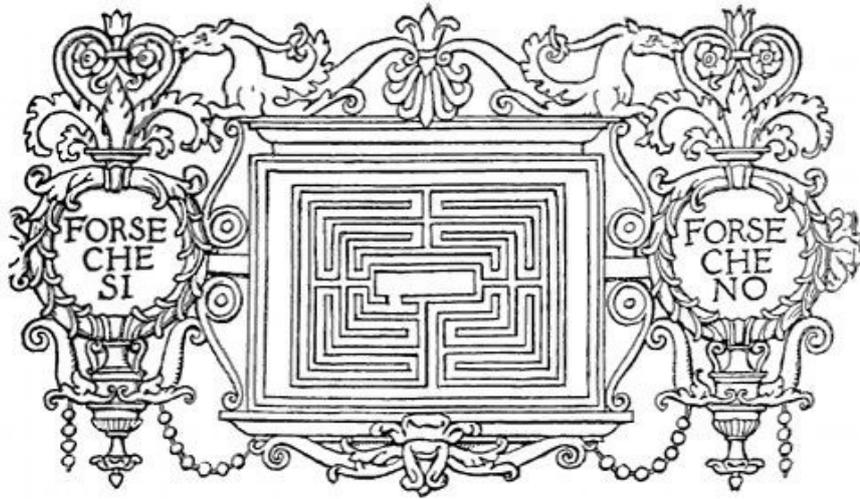
Fig. 13. Roma, Villa Doria Pamphilj.



Fig. 14. Mantova, Palazzo Ducale, Stanza del Labirinto.



Fig. 15. Copertina di Giuseppe Cellini.



Figg. 16-18. Giuseppe Cellini, fregi per *Forse che sì forse che no*.



Fig. 19. Giuseppe Cellini, *Donna Francesca* (illustrazione per *Isaotta Guttadàuro ed altre poesie*).

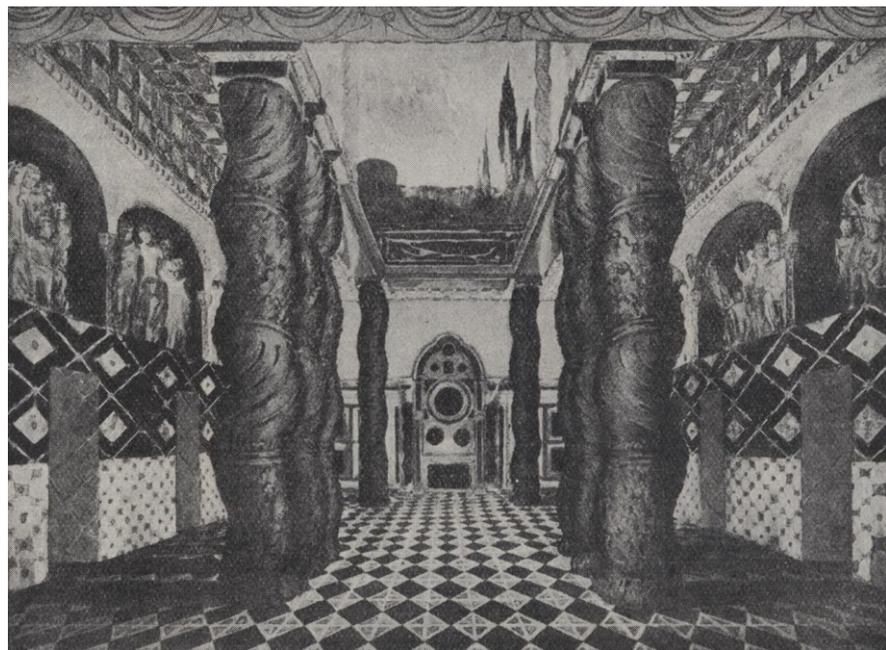


Fig. 20. Léon Bakst, scenografia per *Le Martyre de Saint Sébastien*, III mansion (*Le Concile des faux dieux*).

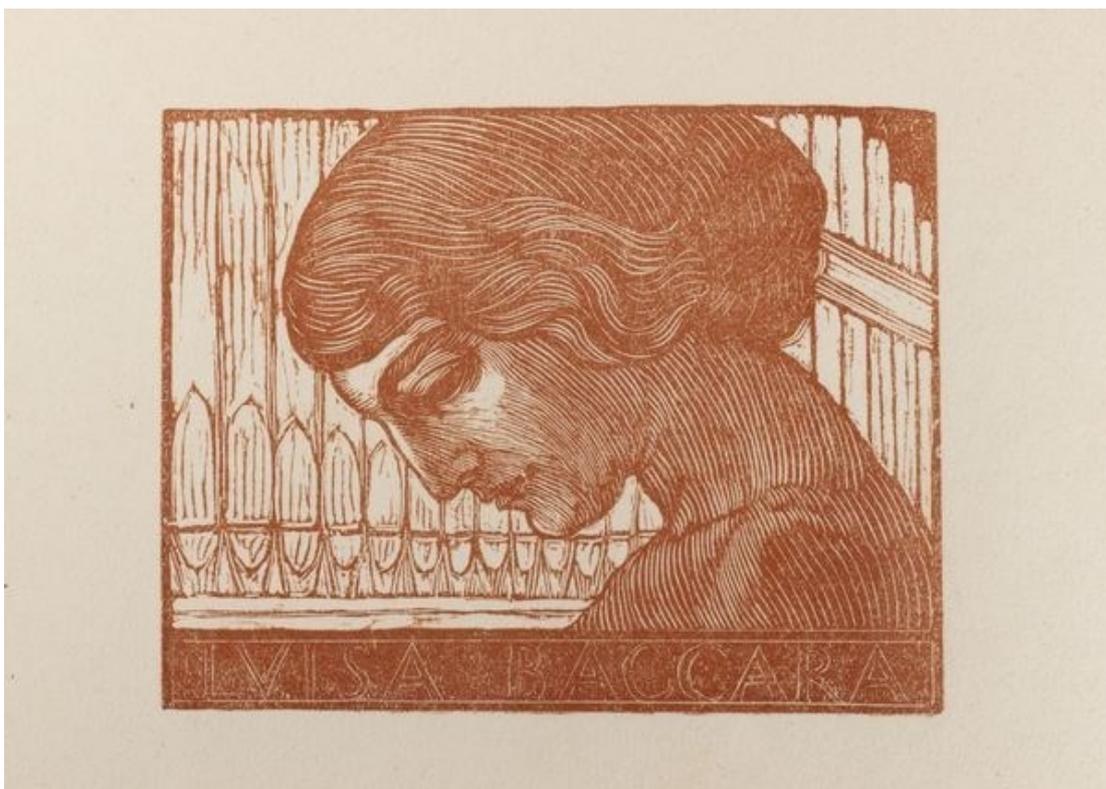


Fig. 21. Adolfo De Carolis, *Ritratto di Luisa Baccara* (illustrazione per la *plaque* omonima).



Fig. 22. Volume dedicato a Francesco Maria Veracini della collana diretta da d'Annunzio.



Fig. 23. Un volume dell'edizione all'insegna del Vittoriale degli Italiani.



Fig. 24. Gabriele d'Annunzio alla Capponcina ritratto da Nunes Vais.



Fig. 25. Capponcina, parete senza finestra dello studio di d'Annunzio.



Fig. 26. Capponcina, particolare.



Fig. 27. Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, panoramica del complesso monumentale (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 28. Portali d'ingresso (fotografia di Augusto Rizza).



Fig. 29. Facciata della Prioria (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 30. Facciata della Prioria (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 31. Portico del Parente (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 32. Portico del Parente (fotografia di Marco Beck Peccoz).

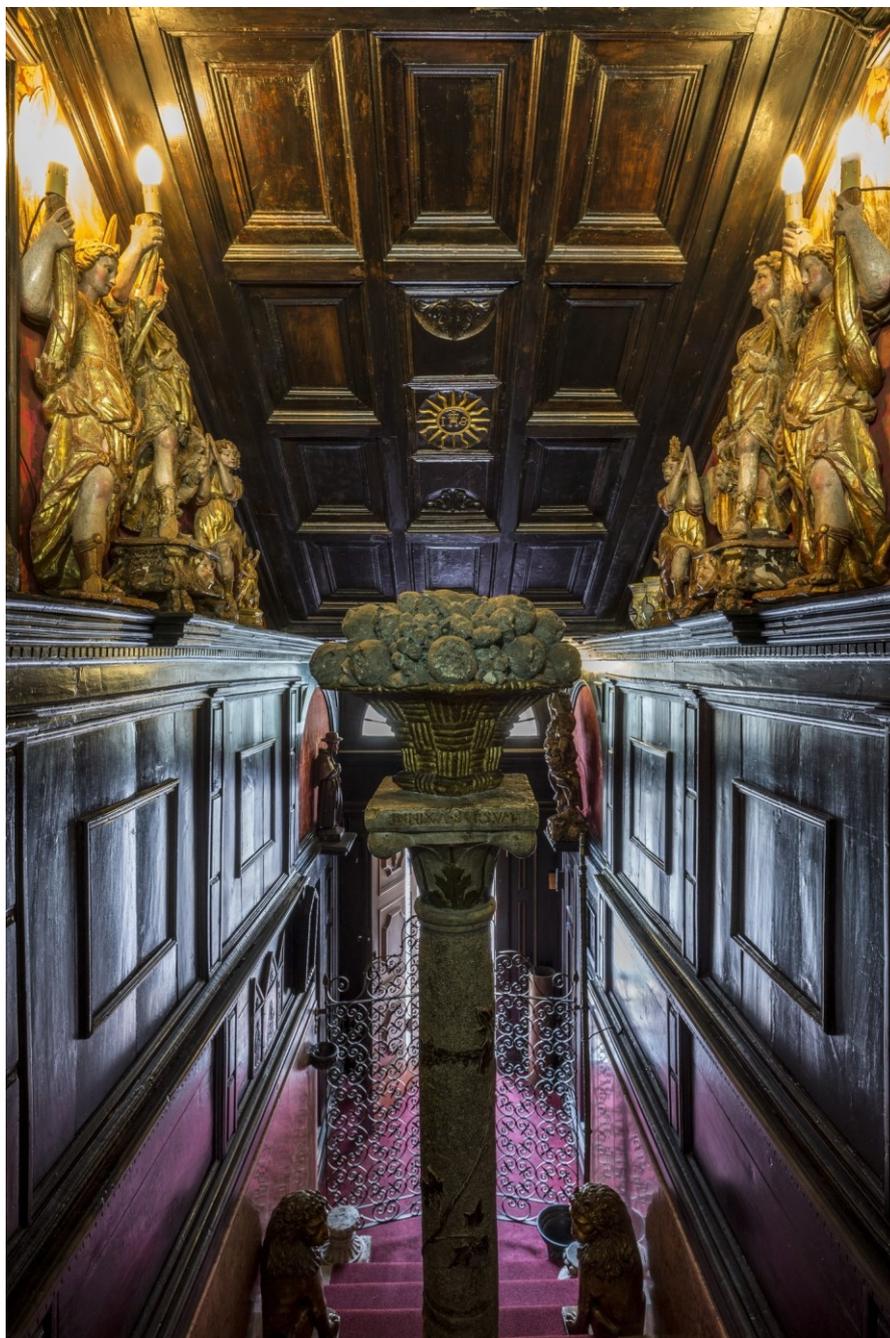


Fig. 33. Vestibolo (fotografia di Marco Beck Peccoz).

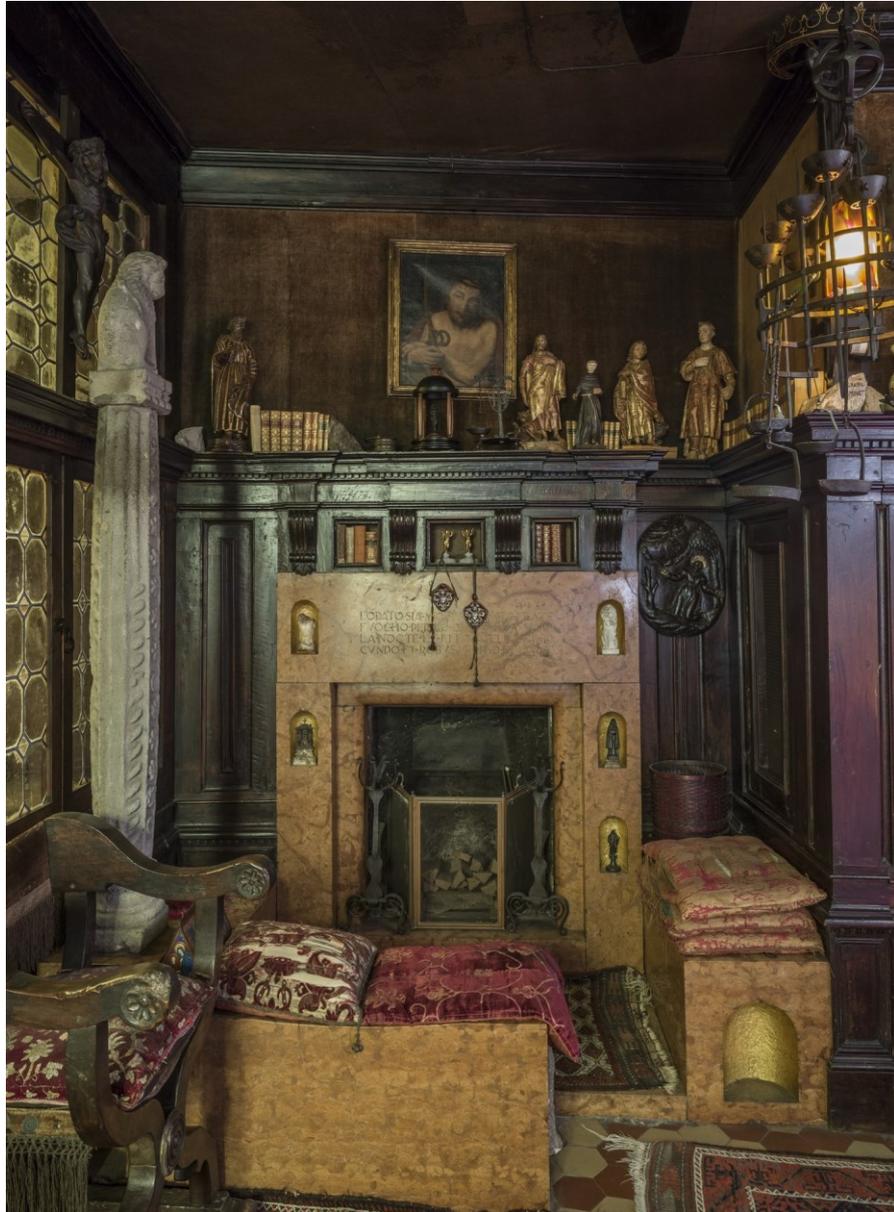


Fig. 34. Oratorio dalmata (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 35. Oratorio dalmata (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 36. *Tondo con testa di san Sebastiano*, Oratorio dalmata.



Figg. 37-38. Stanza delle Reliquie (fotografie di Marco Beck Peccoz).



Fig. 39. Stanza delle Reliquie (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 40. Stanza delle Marionette (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 41. Stanza delle Reliquie (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 42. Stanza delle Reliquie (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 43. Frutteto (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 44. Francesco Nonni, *Pierrot*, Bagno delle ospiti.



Fig. 45. Fontana del Delfino (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 46. Fontana del Delfino (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Figg. 47-48. Giardino della Prioria (fotografie di Marco Beck Peccoz).



Fig. 49. Da Gian Lorenzo Bernini, *Volto di santa Teresa in estasi*, Stanza del Mappamondo.



Figg. 50-51. Stanza del Mappamondo (fotografie di Marco Beck Peccoz).



Fig. 52: Da Orazio Gentileschi, *Suonatrice di liuto* e Jacopino Del Conte, *Ritratto del cardinale Marcello Cervini*, Veranda dell'Apollino.



Fig. 53: Da Tiziano, *Ritratto di Carlo V seduto* e Carlo Maratta, *Ritratto di Clemente IX*, Veranda dell'Apollino.



Fig. 54. Da Guido Reni, *San Sebastiano*, Officina.



Fig. 55. *Ritratto maschile*, Stanza della Musica.



Fig. 56. Scuola di Pieter Paul Rubens?, *Venere ed Eros (Madonna con Bambino)*?, Corridoio della Via Crucis.



Fig. 57. *Ritratto di Dante Alighieri*, Corridoio Gamma.



Fig. 58. Da Antoine Watteau, *L'Amour paisible*, Salotto Cicerin.



Fig. 59. Bernard Baron da Antoine Watteau, *L'Amour paisible*.



Fig. 60. Pieter Lastman?, *Il buon samaritano*, Stanza delle Reliquie.



Fig. 61. Bernard Picart da Rembrandt, *Compianto sul Cristo morto*, Stanza delle Reliquie.



Fig. 62. Maniera di Jusepe de Ribera, *Giobbe nel letamaio*, Oratorio dalmata.

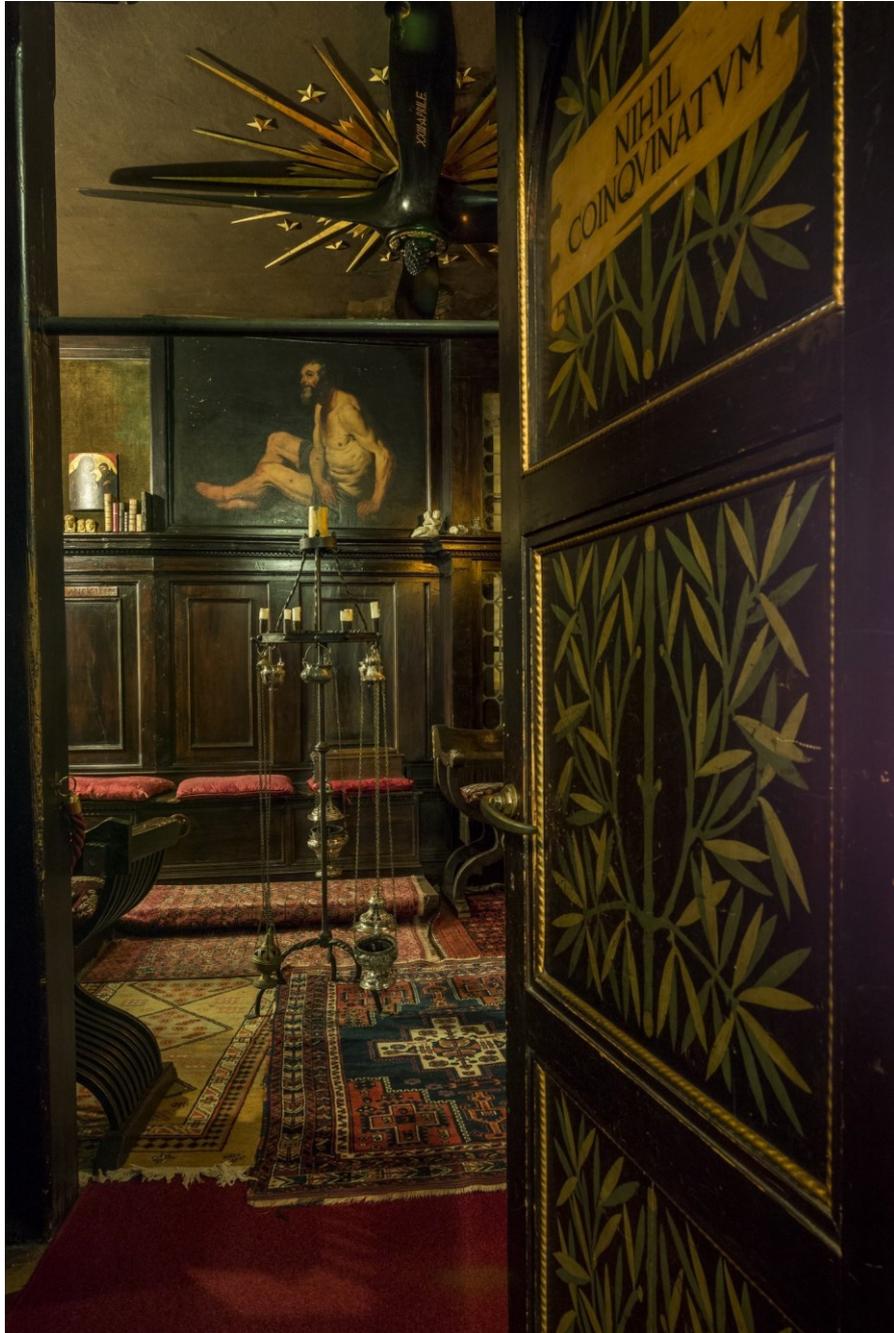


Fig. 63. Oratorio dalmata (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 64. Guercino, *San Francesco in adorazione del crocifisso*, Pescara, Cattedrale di San Cetto.



Fig. 65. Sante Cattaneo, *Modelletto del ritratto di Marco Soranzo*, in deposito al Museo di Salò.

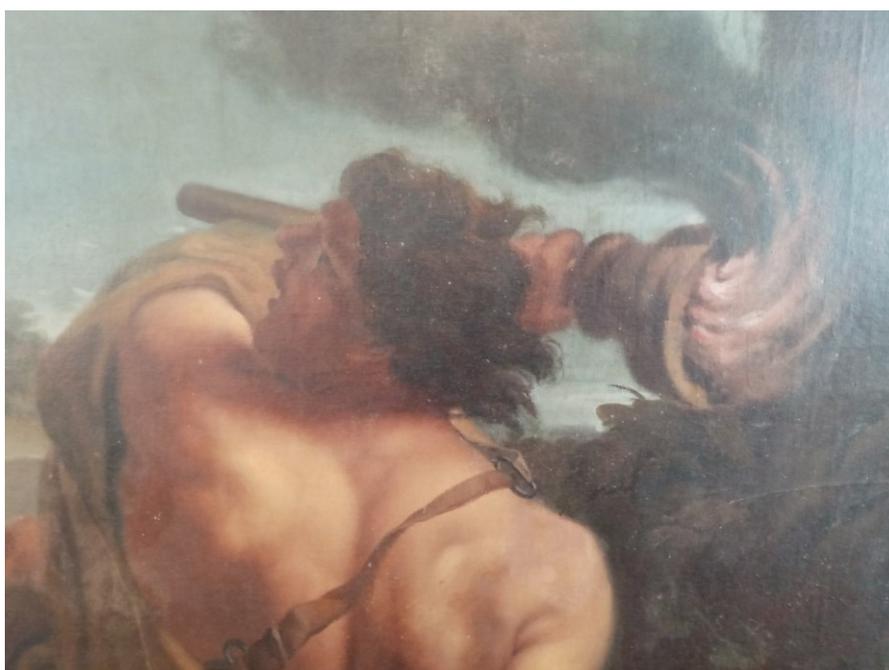


Fig. 66. Sante Cattaneo, *La Riviera ringrazia il provviditore Marco Soranzo*, particolare, Museo di Salò.



Fig. 67. *Testa di martire (San Sebastiano)*, Stanza del Mappamondo.



Fig. 68. Le poesie spirituali del B. Iacopone da Todi, con cartigli e fiori secchi, Corridoio Gamma.

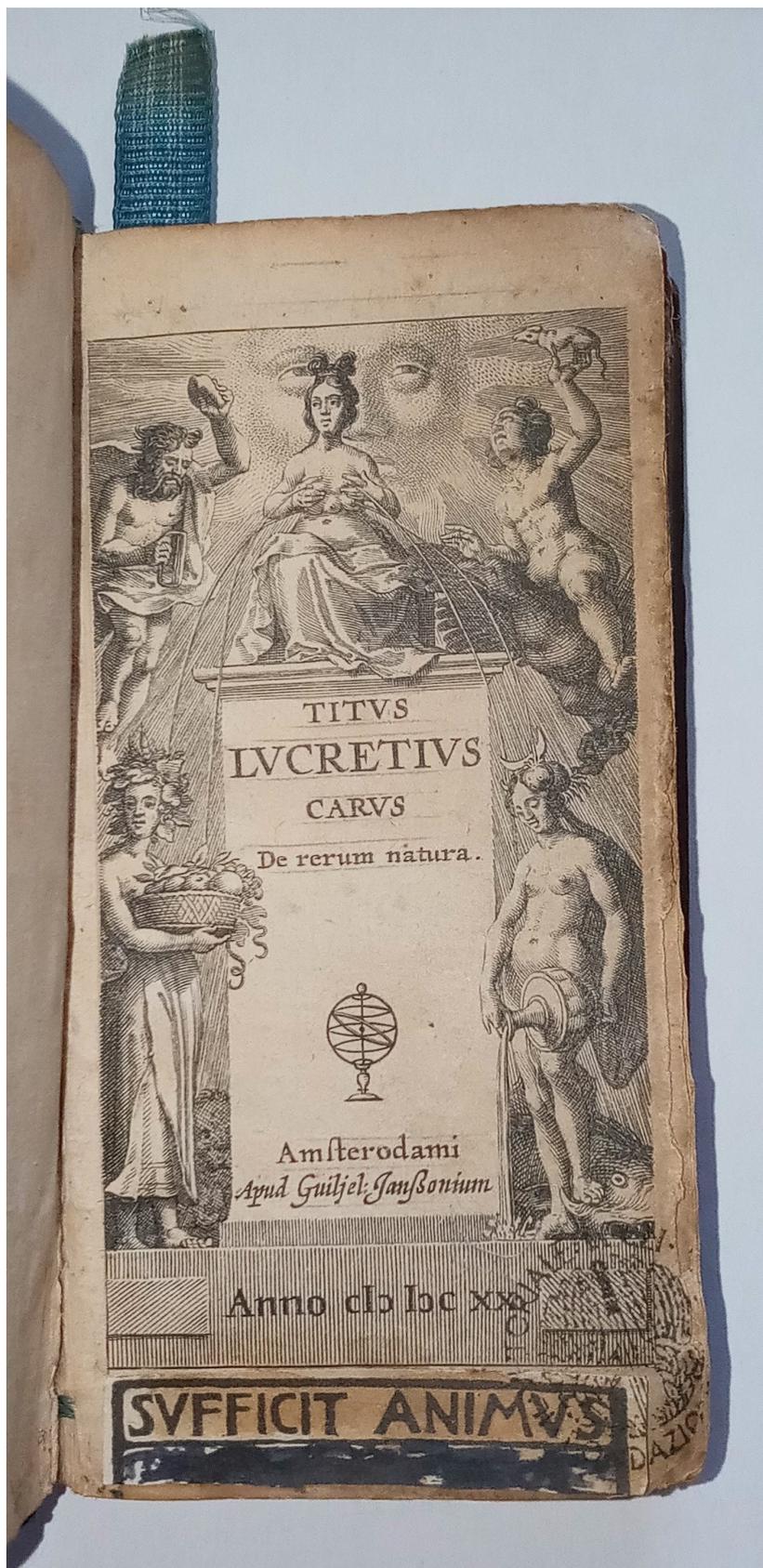


Fig. 69. Frontespizio con motto dannunziano, Stanza del Lebbroso.

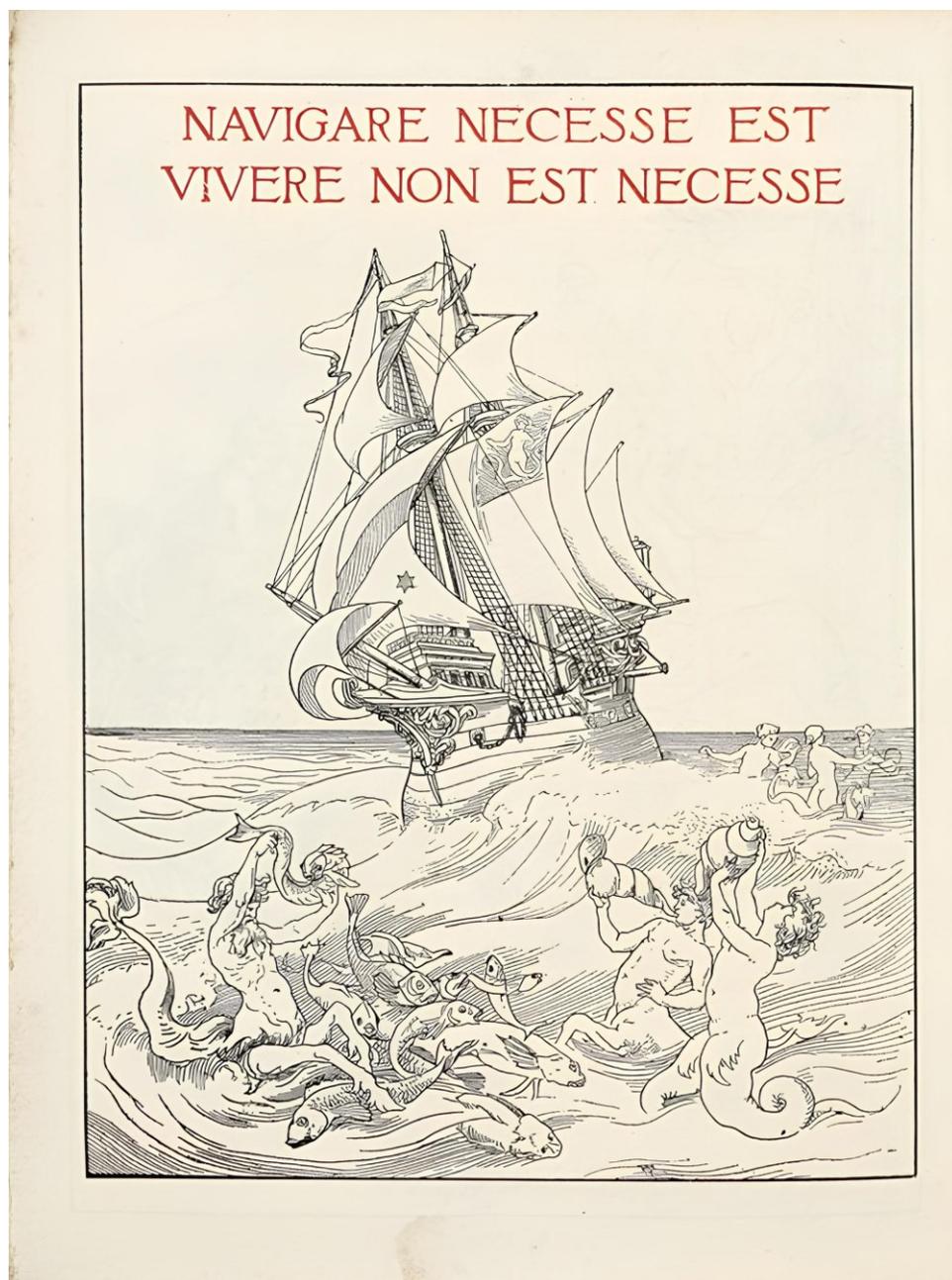


Fig. 70. Giuseppe Cellini, *Navigare necesse est* (illustrazione per *Laudi*).



Fig. 71. Giuseppe Cellini, *Albero della vita* (illustrazione per *Laudi*).

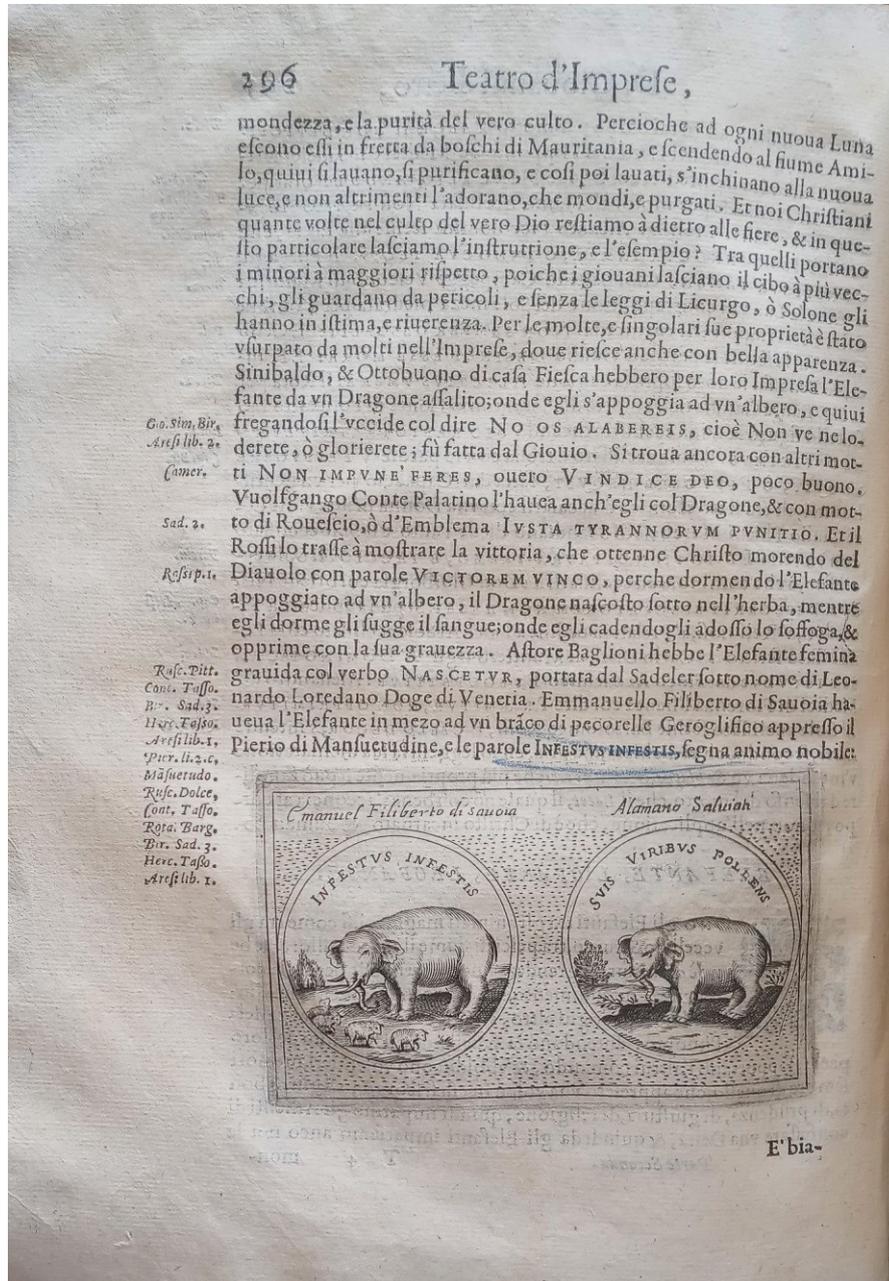


Fig. 72. Giovanni Ferro, *Teatro d'impresie*, pagina con segni di lettura, Zambracca.



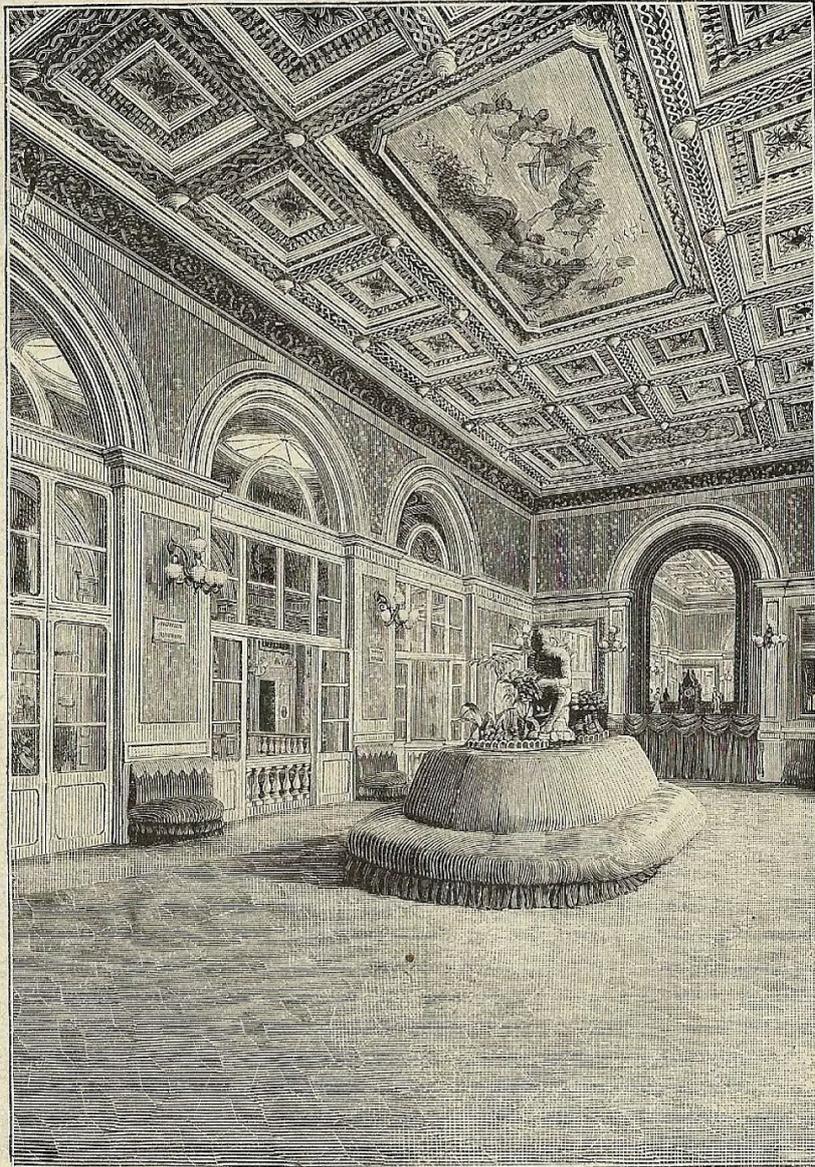
Figg. 73-74. Scatola contenente ex libris dannunziano ed emblemi da Jacob Bosch, *Symbolographia*, Scrittoio del Monco.



Fig. 75. Stanza della Cheli (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 76. Stanza del Mascheraio (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Il foyer.

Fig. 77. Roma, Teatro drammatico nazionale.



Fig. 78. La copertina oggetto di scandalo.

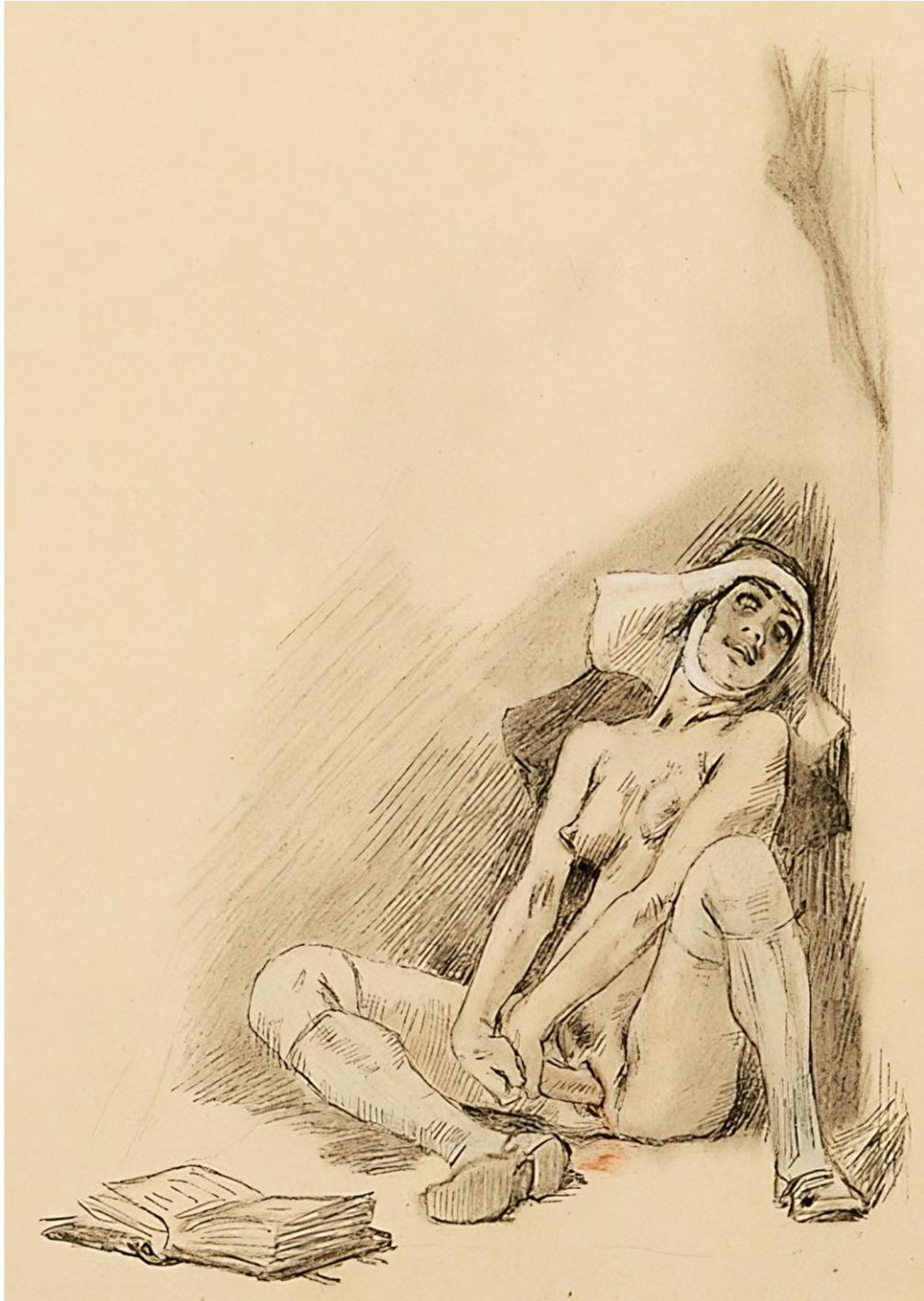


Fig. 79. Félicien Rops, *Sainte Thérèse*, Bruxelles, Belgian Gallery.



Fig. 80. Otto Marseus (attr.), *Testa di Medusa*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

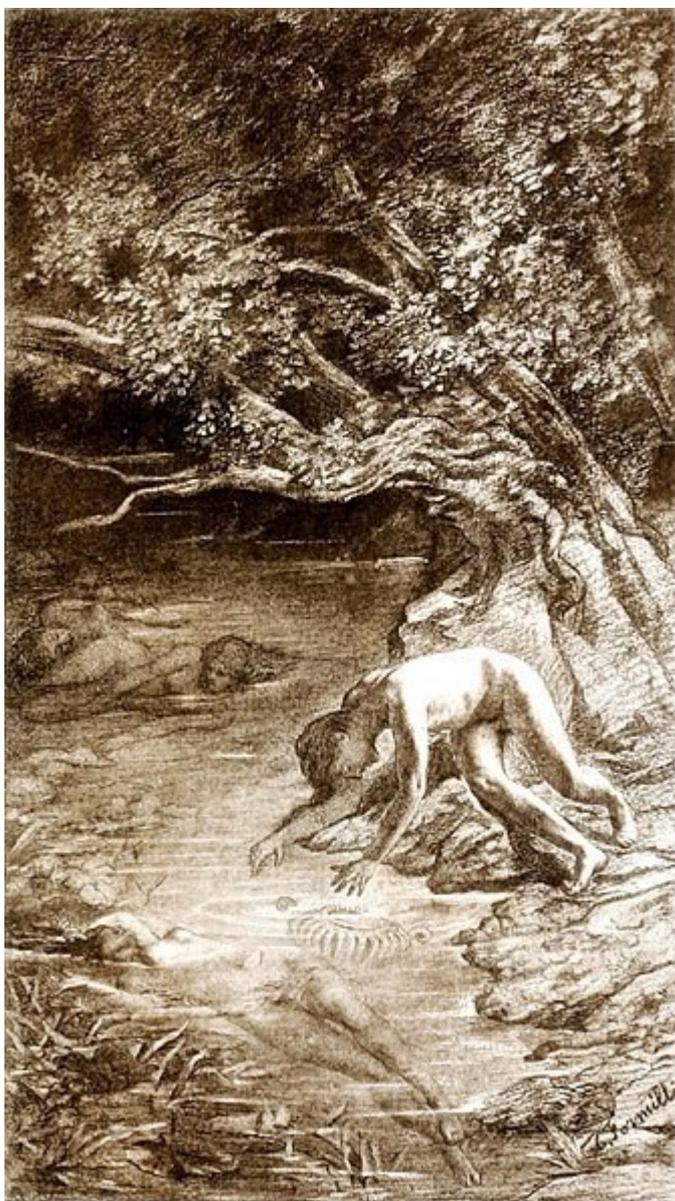


Fig. 81. Cesare Formilli, *Gorgon* (illustrazione per *Isaotta Guttadàuro ed altre poesie*).

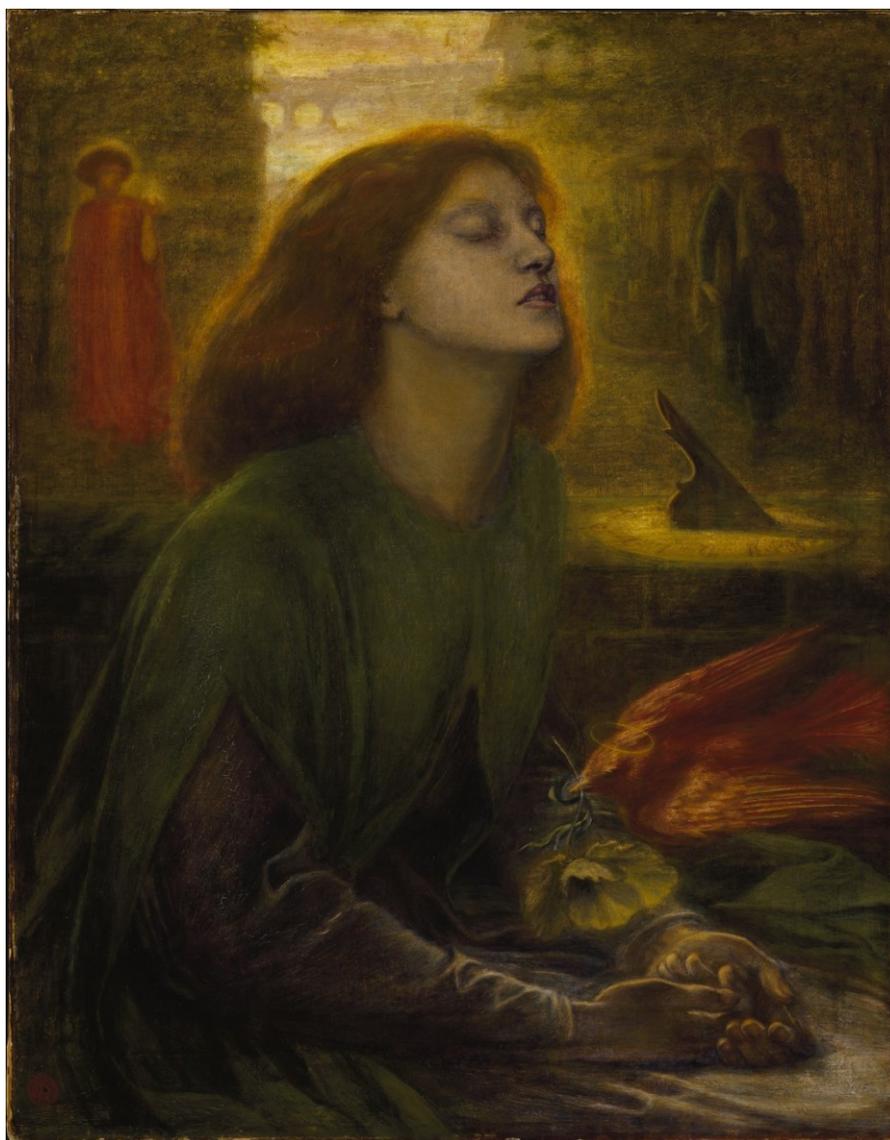


Fig. 82. Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, Londra, Tate Britain.

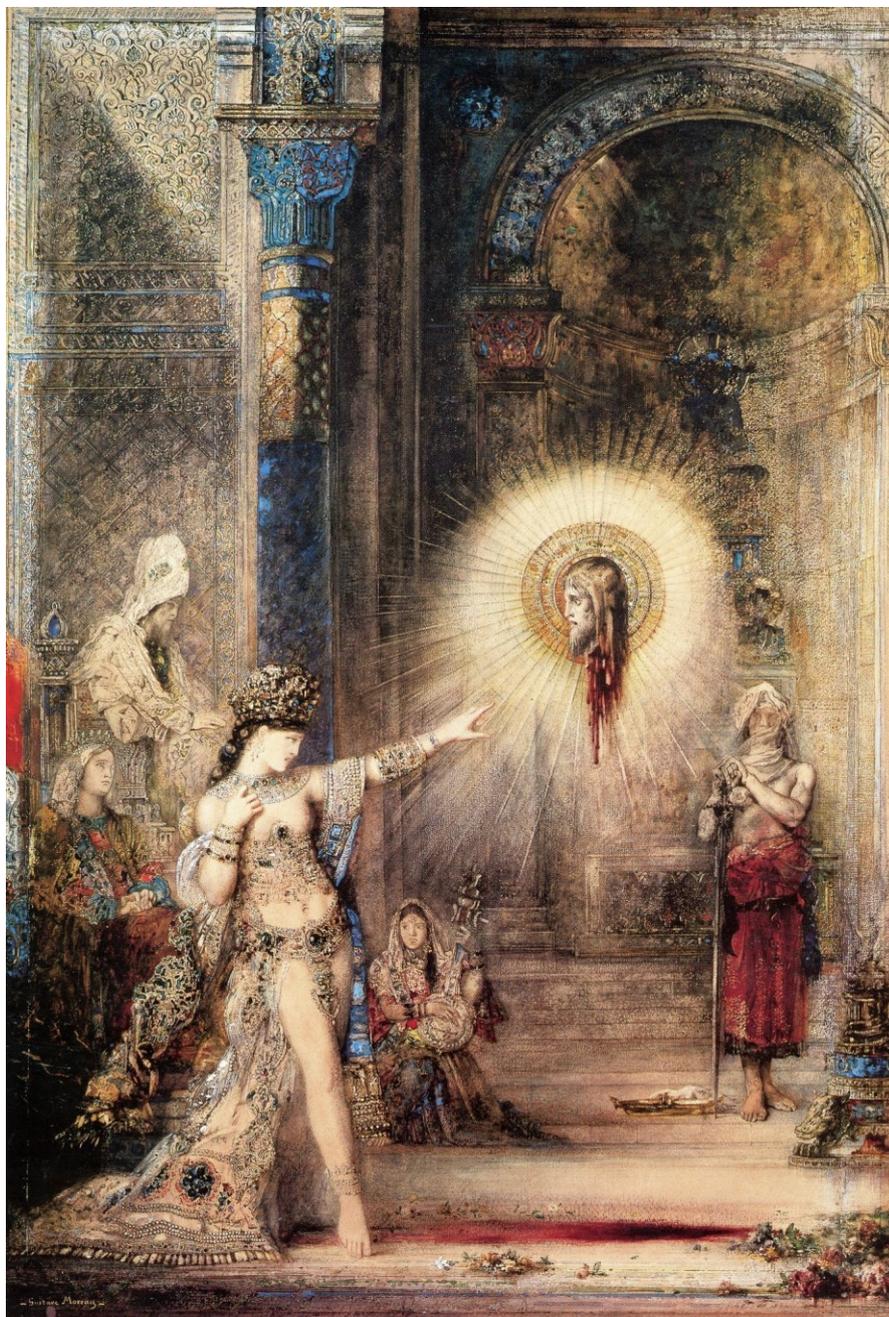


Fig. 83. Gustave Moreau, *L'Apparition*, Parigi, Musée d'Orsay.

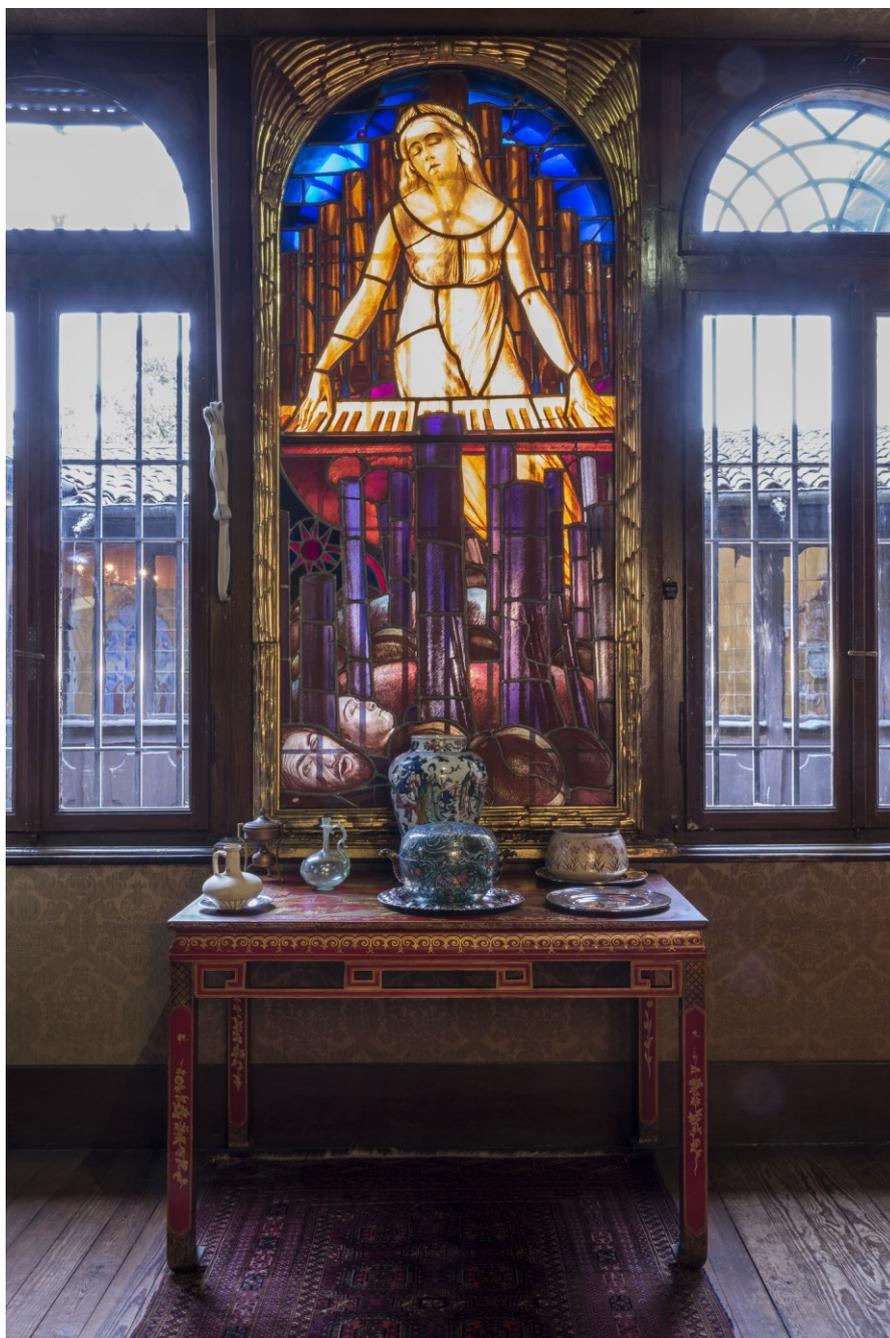


Fig. 84. Stanza delle Reliquie (fotografia di Marco Beck Peccoz).



Fig. 85. Jaroslav Panuška, *La visita dei morti*, Praga, Národní Galerie.



Fig. 86. Giulio Aristide Sartorio, *Lo zodiaco* (illustrazione per *Il Piacere*).



Fig. 87. Pieter Paul Rubens, *Ritratto di Aletheia Talbot, contessa di Arundel*, Monaco, Alte Pinakothek.



Fig. 88. Chelsea, Carlyle Square, particolare della sala da pranzo della dimora dei Sitwell.

Appendici

Repertorio degli scritti

Versi d'amore e di gloria

PRIMO VERE (1880)

«Silenzio!... Viene il principe danese / avvolto in nero drappo: ei porta in mano / il teschio di Yorik e sorride. È amaro / il suo riso, o Cecilia... *Words, words, words!*».

Cita la celebre scena dell'*Amleto* di Shakespeare.

Febbre, vv. 68-71 | VAG, vol. 1, p. 27

«e... veggo in mezzo a tutto quel fulgore / la tua soave immagine raggianti / siccome una Madonna de 'l Murillo».

Letterina alla mamma, vv. 12-14 | VAG, vol. 1, p. 58

INTERMEZZO (1894)

«Ella mormora: "Ahi me!" pallida in viso / come i suoi lini, spaventosamente / pallida e fredda e sola. Oh la smorente / bocca che non avrà mai più sorriso; // e la mano, già simile al succiso / giglio, che rossa veggono le intente / pupille; e rosso ovunque il rifluente / sangue, di sangue tutto il mondo intriso! // Vene senili così vasti fiumi? / Gli occhi tenuti da l'orrendo inganno / veggono, o April, grondare i tuoi rosai! // Ella mormora: "Ahi me, tutti i profumi, / tutti i profumi de l'Arabia mai / questa piccola mano addolciranno!"».

Lady Macbeth, vv. 1-14 | VAG, vol. 1, p. 251

«E stava tra la selva imaginaria / il palazzo del principe Borghese / come un gran clavicembalo d'argento».

Ricordo di Ripetta, vv. 12-14 | VAG, vol. 1, p. 259

«Gioiva ne la fonte il travertino / papale; e su per la gran mole altera / ovunque diffondeasi da la spera / de l'acque un sottil brivido argentino. // Ma quando ella passò [...] / [...] / [...] mise la fonte alto susurro // e da gli òmeri vasti di Nettuno / si levò con un chiaro frullo d'ale / un volo di colombi ne l'azzurro».

Ricordo di Trevi, vv. 5-14 | VAG, vol. 1, p. 260

«Ieri un vivo rondò del Cimarosa / da la spinetta al fin gli echi sopiti / ne' campi de gli arazzi scoloriti / riscosse e fra le tende alte di rosa. // Spande oggi il sol con gioja impetuosa / l'oro su quel languor di tinte miti. / Un'anima novella, ai caldi inviti, / par che sorrida in ogni morta cosa. // La dama è china, a la spinetta. Sale / ogni mio verso in ritmo de l'Adagio / per la sua nuca al nimbo de' capelli. // Ma, mentre io le susurro il madrigale, / rompe ella in un suo bel riso malvagio, / passando a una gavotta del Jommelli».

La gavotta, vv. 1-14 | VAG, vol. 1, p. 265

Poemetto sospeso tra il ricordo dell'Abruzzo e l'ambientazione romana: «Ora verdeggia ampia d'in torno / Villa Borghese», «Levasi di sul plinto, in Vaticano, / radiosa nel suo candor sovrano. // Pur ieri io la guardai, per quelle sale / mute vagando senza compagnia. / Una fresca ombra il gran museo papale / occupava; e il bel popolo dormia / profundato nel suo sogno immortale».

Venere d'acqua dolce, I, vv. 19-37 | VAG, vol. 1, pp. 272-273

ELEGIE ROMANE (1892)

«Agile dalle gote capaci il Tritone a que' fochi / dava lo stel dell'acqua, che si spandea qual chioma. // Tremula di baleni, accesa di porpora al sommo, / libera in ciel, la grande casa dei Barberini // parvemi quel palagio ch' eletto avrei agli amori / nostri; e il desio mi finse quivi superbi amori», «Alta dal cuor balzavami l'anima. A sommo dell'erta, / in su 'l quadrivio, argute risero le fontane. // Freschi dal Quirinale co 'l vento mi giunsero effluvi: / rosea m'apparve, al fondo, Santa Maria Maggiore».

Il vespro, vv. 17-22, 29-32 | VAG, vol. 1, pp. 343-344

Il titolo shakespeariano rimanda al primo dramma dannunziano (1887) e al componimento coevo *Sogno d'una notte di primavera*, così come l'Ippolita protagonista richiama ora il personaggio di Shakespeare ora quello di *Trionfo della Morte* (1894).

Sogno d'un mattino di primavera | VAG, vol. 1, pp. 345-348

«Va pe 'l sentiere ombrato la donna magnifica; e in torno / ecco, il divin soggiorno trema signoreggiato. // Lodano tutti gli orti la dolce di lei signoria; / e le fontane, in via, parlan de' tempi morti. // Parlan, fra le non tocche verzure, le cento fontane; / parlan soavi e piane, come feminee bocche, // mentre su' lor fastigi, che il Sole di porpora veste, / splendono (oh gloria d'Este!) l'Aquile e i Fiordiligi».

Villa d'Este, vv. 9-16 | VAG, vol. 1, p. 349

«Cupa, di sotto gli archi del ponte, muggiva in tempesta / ampia di querci e d'elci la signoria dei Chigi».

Il viadotto, vv. 7-8 | VAG, vol. 1, p. 362

«Soli restammo. Un fonte gemea roco a piè d'una loggia; / alto salia l'antico feudo chigiano al cielo».

Villa Chigi, I, vv. 11-12 | VAG, vol. 1, p. 364

«Vieni. A noi caro è l'uomo pensoso. Qui Claudio si piacque / mescere ai grandi nostri pensieri i suoi. — // Dicon le querci. A specchio del fiume rosseggia, tra 'l bosco / memore, la deserta casa del Lorenese. // Claudio, pittor sereno, voi forse udite? Anche forse / abita il vostro dolce spirito la dolce casa? // Forse lo sguardo esplora ne l'umido ciel le fuggenti / nubi che in su le tele nobilità la mano?».

La sera mistica (Sul Tevere, all'Albero Bello), vv. 15-22 | VAG, vol. 1, pp. 374-375

«L'absida è nel mistero raccolta. Un'ombra rossastra / occupa il vano. Al fondo luce il metallo, enorme. // Sorgono scintillando per l'ombra le quattro colonne / che nel pagano bronzo torse il Bernini a spire. // Sopra la croce il grande miracolo pende, che in terra / offre alla faticosa anima umana un cielo. // Lampade tutte d'oro in torno alla duplice scala / ardono, dove il sesto Pio reclinato prega. // [...] // Ma di repente il Sole [...] // [...] fendendo l'ombra dal culmine, investe la fredda / tomba ove Paol terzo, calvo e barbato, siede. // Sotto il suo bacio, come un tempo nel letto del Borgia, / rosea nel marmo vive Giulia Farnese ignuda».

In San Pietro [II], vv. 1-16 | VAG, vol. 1, p. 377

«Poi, nelle vaste sale deserte, vedemmo le inani / spoglie dei re, le vesti, l'armi, i vessilli, i cocchi // d'oro, il vascel vermiglio che tenne le pompe del terzo / Carlo; e il tuo cupo rombo parvemi udire, o Fato», «Come divino allora mi parve il silenzio del chiostro / ove scendemmo! E un'Ombra muta scendea con noi. // Alto quadrato eretto su belle colonne polite, / era il tuo, Morte, candido vestibolo».

Nella Certosa di San Martino (In Napoli), vv. 29-32, 69-72 | VAG, vol. 1, pp. 387-389

LA CHIMERA (1890)

«Per l'antico viale de l'Aurora, / mentre i cipressi dormono a 'l mattino, / o nova principessa di Piombino, / tu passi; e a te d'in torno il vento odora», «E le fontane vivono; e l'intensa / voluttà de la vita, a 'l tuo passare, / urge fino i cipressi alti e quieti; // e te brama ed a te canta l'immensa / anima de la villa secolare, / o diletta ne' sogni dei poeti».

Donna Francesca, II, vv. 1-4, 9-14 | VAG, vol. 1, p. 477

«Odor di rose, forse da i giardini / chiusi del Re, venìa confusamente; / e splendea ne la fredda ora, imminente, / la Luna, su 'l palazzo Barberini. // Mormoravan con voci roche e lente / le fontane invisibili tra i pini: / or sì or no li stocchi adamantini / oltre i rami balzavan di repente. // Noi, chinati da l'alta loggia, soli, / (ella rabbrivida) de le fontane / ascoltavamo i languidi racconti. // Non così dolce cantan li usignuoli! / Vago ne l'alba suono di campane / giungeva da la Trinità de' Monti».

Donna Francesca, IV, vv. 1-14 | VAG, vol. 1, p. 478

«Più chiara su 'l palazzo Lorenzana / la Luna risplendea, Donna Francesca, / quella vostra beltà raffaellesca / guardando con dolcezza quasi umana. // La fontana di Giacomo, a la fresca / serenità, con voce roca e piana / mettea parole, come una fontana / magica de l'età cavalleresca. // Scintillavano l'acque; le figure / prendean vive attitudini, a l'albore / danzando in tondo con rapide fughe. // Per tale ausilio, al fin le vostre pure / labbra io baciai; così vinsevi amore... / Oh fontanella de le Tartarughel».

Donna Francesca, V, vv. 1-14 | VAG, vol. 1, p. 479

«Dorme, poggiata il capo a 'l davanzale / de 'l balcon fiorentino, / la Titania di Shakespeare; e un divino / sogno da 'l cuor lunatico le sale. // Una rete d'argento siderale / i suoi capelli accoglie, / e luminose fasciano le spoglie / dei colubri la sua forma ideale. // Per lei tramano i ragni, su l'opale / de l'aria, le sottili / opere in tra li stipiti; ed i fili / aurei tremano a l'alito immortale».

Donna Francesca, VI, vv. 1-12 | VAG, vol. 1, p. 479

Epigrafe da *A Midsummer Night's Dream*, atto VI, scena I: «Music, ho! music; such as charmeth sleep».

Intermezzo melico, Romanza [I] | VAG, vol. 1, p. 505

«Dolcemente muor Febbraio / in un biondo suo colore. / Tutta a 'l sol, come un rosaio, / la gran piazza aulisce in fiore. // Dai novelli fochi accesa, / tutta a 'l sol, la Trinità / su la tripla scala ride / ne la pia serenità. // L'obelisco pur fiorito / pare, quale un roseo stelo; / in sue vene di granito / ei gioisce, a mezzo il cielo. // Ode a piè de l'alta scala / la fontana mormorar, / vede a 'l sol l'acque croscianti / ne la barca scintillar. // In sua gloria la Madonna / sorridendo benedice / di su l'agile colonna / lo spettacolo felice. // Cresce il sole per la piazza / dilagando in copia d'or. / È passata la mia bella / e con ella va il mio cuor».

Intermezzo melico, Romanza [X], vv. 1-24 | VAG, vol. 1, p. 523

«Su la piazza Barberini / s'apre il ciel, zaffiro schietto. / Il Tritone de 'l Bernini / leva il candido suo getto. // I nudi olmi a' Cappuccini / metton già qualche rametto».

Intermezzo melico, Rondò [IV], vv. 5-10 | VAG, vol. 1, p. 524

«suoni d'opere umane / salian da la vicina / ripa; a Santa Sabina / squillavan le campane. // Una pace serena, / la pia pace che amavi / ne' tuoi cieli soavi, / o Claudio di Lorena, // si spandea ne l'ocaso, / piovea su' cuori oblio».

Intermezzo melico, Romanza [XII], vv. 21-30 | VAG, vol. 1, pp. 528-529

Titolo shakespeariano, sebbene l'ispirazione risulti più flaubertiana.

Sogno d'una notte di primavera | VAG, vol. 1, p. 561

«O Francesco, le ninfe de 'l Guercino / seminude accorrenti ne la caccia / ove Diana da le nivee braccia / tende a la strage il grande arco divino», «o Francesco, per che virtù profonda / hanno l'anima tua rinnovellata?».

Allude forse a *La caccia di Diana* conservata alla Galleria Borghese, in realtà opera di Domenichino.

Epilogo (A.F.P. Michetti), vv. 1-4, 13-14 | VAG, vol. 1, p. 581

ODI NAVALI (1893)

«tu che solo al freddo coraggio dell'uomo t'affili / come l'arme su la cote».

Similitudine di ascendenza shakespeariana: «Be this the whetstone of your sword» (*Macbeth*, atto IV, scena III).

A una torpediniera nell'Adriatico, vv. 5-6 | VAG, vol. 1, p. 710

«“Gloria!” Dal Viminale al Quirinale, dal Vaticano / al Laterano canta una diffusa anima: “Gloria / a Dio ne' cieli!”», «mentre il vasto inno ondeggia da la solinga Santa Sabina / a San Luigi».

In memoriam, vv. 19-21, 29-30 | VAG, vol. 1, pp. 723-724

ELETTRA (1903)

«E ogni sera nel verde bronzo il Bacco / infante alla nascosta mia battaglia / ridea dal fonte. “Il tuo riso mi vaglia / contra il compagno scaltro dal cor fiacco!” // E amico l'ebbi, il pargolo divino, / su l'agil coppa sua, tra i freschi getti. / Ei m'insegnava il riso di Lieo. // Or fatto è prigioniere nel museo / squallido, in mano degli scribi inetti. / Io sprema dai miei grappoli il mio vino».

È la *Fontana del Bacchino* di Ferdinando Tacca, sostituita da un calco.

Le città del silenzio. Prato, II, vv. 5-14 | VAG, vol. 2, p. 375

«Ma passa, ombra d'amor su la tua fronte / che infoscan gli evi, la figlia d'Almonte, / il fior degli Atti, Barbara la Bella».

Le città del silenzio. Todi, vv. 9-11 | VAG, vol. 2, p. 389

ALCYONE (1903)

«Poi tornò, per riscatto, / a Pisa, alle sue case. / E fecesi un palagio / novo a specchio dell'Arno. / Memore del malvagio / servire, ALLA GIORNATA / scrisse nell'architrave».

Il riferimento è al mercante Francesco Lanfreducci, tornato in patria dopo essere stato prigioniero ad Algeri.

I camelli, vv. 122-128 | VAG, vol. 2, p. 483

MEROPE (1912)

«viene dai Dardanelli il vincitore // Lazaro Mocenigo. E lo stendardo / del calcese, che gli spezzò con l'asta / il cranio, or croscia al maestral gagliardo // su l'erto capo cinto della vasta / piaga, su la criniera leonina / che per corona nautica gli basta. // Chiuso è il destr'occhio che nella marina / di Scio barattò egli contro venti / navi di Kenaàn tratte a rapina. // Ma il freddo astro di tutti gli ardimenti / è l'occhio manco, specchio dei perigli. / Lazaro Mocenigo ha le sue genti?».

La canzone dei Dardanelli, vv. 297-309 | VAG, vol. 2, p. 710

«Lazaro Mocenigo, se bene inimitabile anche nel peccare, meriterebbe d'esser canonizzato e proposto al culto di tutti i marinai italiani. Forse neppure il Miaulis può essergli paragonato in audacia. Se l'arte lunga e la vita breve concedessero all'autore di questa Canzone il poter compiere tutto quel che disegna, egli vorrebbe scrivere la biografia di tanto eroe per metterla nelle mani d'ogni guardiamarina della razza di Mario Bianco. Su la stupenda battaglia dei Dardanelli convien rileggere le pagine del cronista testimonio riferite da Gerolamo Brusoni nella sua *Istoria dell'ultima guerra fra i Veneziani e i Turchi*. [...] / Il Mocenigo aveva perduto un occhio, il destro, alla battaglia del 26 di giugno 1656 nelle acque di Scio, ove Lorenzo Marcello perse la vita. Venti navi del bassà Kenaan caddero in mano dei Veneziani, preda fra le più insigni del mare».

Note al libro di Merope | VAG, vol. 2, pp. 753-754

CANTI DELLA GUERRA LATINA (1933)

«E Zara è la prima, Zara nostra, rocca di fede, / ch'è scolpita nel mio petto com'è scolpita appiede / di Santa Maria Zobenigo, / tutta bella al davanzale della sua Riva Vecchia, / ridorata come quando Venezia si rispecchia / nell'oro sciolta dal caligo. // E la seconda non fulge sopra il riposto mare / dalla gran nave di sasso, tra battistero e altare, / ma per gli occhi del suo veggente, / ma per gli occhi del suo cieco, pei fisi occhi riarsi / dall'ardore del futuro ch'egli vede levarsi / oggi dal sangue immortamente».

Cantico per l'ottava della Vittoria, vv. 61-72 | VAG, vol. 2, p. 856

POESIE EXTRAVAGANTI

«Sentivi ne' vespri velati, / Van Goyen, ne' vasti silenzi tu pur l'elegia / fluire? Tu pure il lamento del mar su le dune / sentivi, o pensoso fiammingo? E t'arrise mai sole? / A me ride ne l'imo del cuore l'immagine bianca / di Lalla; io non chieggo i tuoi tristi colori».

Marine, in *Il Preludio*, marzo 1881

Tutte le novelle

IL LIBRO DELLE VERGINI (1884)

«Li stemmi gentilizi intagliati nel legno coronavano la sommità [della biblioteca]; e nel mezzo della vòlta cava rosseggiavano i larghi svolazzi di un affresco secentista a fondo di nuvole giallognoles».

Favola sentimentale, II | TN, p. 438

«Ella salì all'organo che dormiva, da tempo, in un angolo della biblioteca. [...] Galatea ricordava su i tasti un'armonia di Bach, incertamente. / [...] Era tutta una gamma di colori: li *Annali* di Baronio e di Raynaldo nella cartapecora verdognola prendevano riflessi dubbii di bronzo antico; li *Acta sanctorum* gialleggiavano e biancicavano in una tinta di tonache domenicane, occupando quasi intero uno scaffale altissimo; in quel biancicore Strykius faceva una macchia vivace di azzurro e il piccolo Fréret vibrava quasi uno sprazzo audace di scarlatto. [...] / Dalle canne dell'organo li accordi di Bach si spandevano pe 'l vano timidamente».

Favola sentimentale, VI | TN, pp. 448-449

SAN PANTALEONE (1886)

«La fontana delle tartarughe zampillava placidamente, nel mezzo [di piazza Mattei]; e le figure di Giacomo della Porta scintillavano sotto le acque, in semplici attitudini di grazia. Un tremolio argentino, qualcosa di fragile e di sottile, l'apparenza come d'una trama di fili vitrei era nell'aria, intorno alla vasca» [brano soppresso nel passaggio in volume].

Il commiato | TN, pp. 978-979

«Allora egli cominciò ad incitarla con i ricordi. Le parlava dei primi giorni, del ballo al palazzo Farnese, della caccia nella campagna del Divino Amore, delli incontri matutini nella piazza di Spagna lungo le vetrine delli orefici o per la via Sistina tranquilla e signorile, quando ella usciva dal palazzo Zuccheri seguita dalle ciociare che le offerivano nei canestri le rose».

Il commiato | TN, p. 488

LE NOVELLE DELLA PESCARA (1902)

«In un angolo, un piccolo altare candido portava un vecchio crocifisso di madreperla, tra due boccali turchini di Castelli pieni d'erbe aromatiche».

La vergine Orsola, I | TN, p. 80

«Aspettò dunque che Camilla uscisse; poi scese dal letto, staccò dalla parete uno di quelli specchi *rococò* a cornice d'oro appannati di macchie verdi; con un lembo della coperta tolse la polvere e si guardò dentro, sorridendo», «Tu ti perderai, sciagurata, tu ti perderai – irruppe la devota [Camilla], additando lo specchio sul letto. – Tu hai tra le mani lo strumento del demonio...».

La vergine Orsola, VI | TN, pp. 94-95

«i piatti di Castelli stavano in ordine su la mensola con le loro gioconde pitture di fiori, di uccelli e di teste ridenti».

La vergine Orsola, VII | TN, p. 96

«Restavano in quel [antico] canterano ancora frammenti d'intarsio qua e là. Lo specchio, che celava un armario sovrastante, aveva in torno fregi misti d'oro e di colori e in alto due puttini decapitati. Orsola saliva fin là, attratta da una irresistibile curiosità di vedersi nuda».

La vergine Orsola, XIII | TN, p. 108

«[il marito di Donna Cristina] sapeva sonare sul gravicembalo alcune semplici arie di antichi maestri napolitani».

La vergine Anna, V | TN, p. 142

«I monelli fischiavano per le vie; tutti i dilettanti sonatori provavano. [...] Don Giacomo Palusci, il prete, su una sua vecchia spinetta *rococò*».

La contessa d'Amalfi, III | TN, p. 219

«Violetta riceveva i visitatori in una stanza tappezzata di carta francese su cui erano francescamente rappresentati taluni fatti mitologici. Due canterali panciuti del Settecento occupavano i due lati del caminetto. Un canapè giallo stendevasi lungo la parete opposta, tra due portiere di stoffa simile. Sul caminetto s'alzava una Venere di gesso, una piccola Venere de' Medici, tra due candelabri dorati. Su i canterali posavano vari vasi di porcellana, un gruppo di fiori artificiali sotto una campana di cristallo, un canestro di frutta di cera, una casetta svizzera di legno, un blocco d'allume, alcune conchiglie, una noce di cocco».

La contessa d'Amalfi, IV | TN, pp. 226-227

«Otto stampe colorite, chiuse in cornici nere, adornavano le pareti coperte di una carta a fiorami gialli. Sopra un vecchio canterale del Settecento, con la lastra di marmo roseo e le borchie di ottone, posava tra due piccoli specchi retti da sostegni d'argento un trionfo di fiori di cera in una campana di cristallo. Sopra il caminetto scintillava una coppia di candelabri dorati, con le candele intatte. Un automa di cartapesta, raffigurante un macacco in abito moresco, meditava immobile dall'alto d'uno di quei tavolini intarsiati che vengono di Sorrento. Molte seggiole con su la spalliera vignette di favole pastorali, un canapè dell'Impero, due poltrone moderne, concorrevano alla discordia delle forme e dei colori».

Agonia, I | TN, p. 269

«– Povero Sancio Panza! – mormorò infine Natalia ritraendo il figliuolo [il cane] che stava per bagnarsi di bava le dita. E, come il bimbo rincrespava le labbra per piangere, ella fece due o tre giri nella stanza cullandolo e palleggiandolo; poi, fermatasi dinanzi all'automato, volse la chiave del meccanismo. / Il macacco aprì la bocca, battè le palpebre, attorcigliò la coda, tutto animandosi internamente al suono d'una gavotta ben nota» [«al suono della gavotta *Louis XIII* di Victor Felix» in *San Pantaleone*], «E, mentre la gavotta era su la ripresa, il buon Sancio spirò in musica, come l'eroe di un melodramma italiano».

Agonia, II | TN, pp. 274-275

«[Quattòrece] Pareva una di quelle figure monocromatiche dipinte, su certi rustici vasi castellesi, in attitudini rigide».

Mungia | TN, p. 322

NOVELLE E SCRITTI NARRATIVI SPARSI (1884-1888)

«Donna Eva Ruspo: una dolce beltà castanea ombrata dalle falde del cappello Rembrandt».

Mandarina | TN, p. 517

«molte squisite figurine di terracotta, qualcuna di Flamand e qualcuna anche di Clodion, posavano qua e là su i mobili intarsiati; [...] e su tutta questa floreale freschezza di stoffe, di porcellane, di pitture, l'immagine della signora di Pompadour, dea del loco, sorrideva assai graziosamente da un gran quadro ovale».

Per un vaso | TN, p. 525

«I tratti del volto [di donna Laura] rammentavano certi profili muliebri dei disegni di Moreau il giovine, delle vignette di Gravelot».

Per un vaso | TN, p. 526

«– Contessa, io non vi ho mai vista bella come oggi! – esclamò d'un tratto, interrompendole la parola, San Marzano. – Madame de Pompadour vi guarda invidiando. / Il duca, accorto, in questa ultima frase, accarezzava la vanità di donna Laura, che da una singolare somiglianza era legata alla favorita di Luigi XV».

Per un vaso | TN, p. 527

«Dalle serre del palazzo Aldobrandini altri profumi giungono a intervalli col vento, per le finestre spalancate».

La farfalla e il fiore | TN, p. 553

«e tra la molle pioggia verde del capelvenere si levano le rose di Villa Pamphily, grandi e chiare, ancora fresche e tutte imperlate, con qualche cosa di vitreo tra foglia e foglia».

La farfalla e il fiore | TN, p. 560

«Ecco la natural deduzione delle sue idee: / 1° Quando l'uomo sbadiglia, l'uomo non è felice. / 2° Io non faccio che sbadigliare. / 3° Dunque, io non sono felice. / Non mai Galileo Galilei architettò un sillogismo così vitale, così coerente, così evidente, d'una importanza più particolare e insieme più generale».

Storia di un bacio | TN, p. 573

«Ma no, è meglio rimaner gran signore sino alla fine e morire eroicamente. *That is the question...* Di qual morte morire?».

Cita la celebre battuta dell'*Amleto* di Shakespeare.

Storia di un bacio | TN, p. 574

«Una parte del palazzo Borghese, dove zampillava la fontanella, pareva nella luce matutina un qualche gran pezzo d'argenteria antica».

Storia di un bacio | TN, p. 576

«La marchesa di Mallàre era rimasta con la mano sospesa, donde gocciolava la spugna gravida d'acqua fragrante; e pareva nell'immobilità una di quelle ninfe un po' moderne e *coquettes* che plasmava nel secolo XVIII la stecca rapida e viva di Clodion».

L'epistolica avventura della marchesa di Mallàre | TN, p. 580

«Sì; forse esistono. Ma come trovare fra cento milioni di anime l'anima sorella? *That is the question*, amico».

Cita la celebre battuta dell'*Amleto* di Shakespeare.

L'epistolica avventura della marchesa di Mallàre | TN, p. 581

«Le pastorelle, anche se non sono di Watteau, hanno del buono, diceva il povero Marchese che se n'intendeva, a quanto pare».

L'epistolica avventura della marchesa di Mallàre | TN, p. 586

«Erano riuniti nel salotto, in un vecchio salotto della vecchia Roma. Otto stampe colorite, chiuse in cornici nere, adornavano le pareti coperte di una tappezzeria verdognola a fiorami. Sopra un canterale del secolo XVIII, con la lastra di marmo roseo e le borchie di ottone, posava tra due piccoli specchi retti da sostegni d'argento un trionfo di fiori di cera in una campana di cristallo. Sopra il caminetto scintillava una coppia di candelabri dorati, con le candele intatte. Molte sedie con su la spalliera vignette di favole pastorali, un canapè di stile *Empire*, tre o quattro poltrone moderne, concorrevano alla discordia delle forme e dei colori».

Riprende con poche varianti l'interno di *Agonia*.

Cari penates! | TN, p. 603

«Il diavolo s'impegnava a soddisfare tutti i desiderii di Canamus, senza poterne reclamare l'anima in altro luogo che nella *Città di Roma*. Canamus, che già aveva passeggiato all'ombra delle duecentottantaquattro colonne del Bernini e che non provava gran bisogno di rivedere l'augusta faccia del papa, accettò il patto sorridendo».

Origine degli zolfanelli, I | TN, p. 609

«I guanti lunghissimi le fanno mille pieghe ai polsi, mentre ella tiene un giornale chiuso e un ombrellino di batista cruda con manico d'argento alla moda francese del tempo di Luigi XVI».

English Spoken | TN, p. 624

«La mia camera invece è moderna, piena di comodità e di *bibelots* d'ogni genere. Le cortine del letto sono bizzarre, di velluto "rouille" foderate di un vecchio broccato roseo, e rialzate da un sol lato per

mezzo di una grossa corda di seta. Pure con l'altissima volta e con le grandi finestre che si aprono sul giardino, la camera ha un lieve aria del secolo scorso passato, che io amo».

English Spoken | TN, p. 626

«Le signore si fermano d'innanzi alle vetrine [...]. Metteranno da parte il vecchio servizio di porcellana inglese per il the e ne prenderanno uno di *pâte tendre* di Sèvres, più chiaro, più grazioso e più prezioso, oppure uno anche di Sèvres ma di quella imitazione della porcellana cinese che uscì nel secolo XVIII dalla manifattura di Madame di Pompadour. E per conservare l'odorante aroma avranno due scatole di Saint-Cloud, di quelle così rare, fabbricate sotto la direzione di Tron dal 1730 al 1762; e per il the nero avranno un piccolo cucchiaino bianco anche di porcellana di Saint-Cloud, e per il the verde ne avranno uno di antica porcellana verde della China. / Metteranno da parte le scatole giapponesi, poiché la lacca giapponese è in gran decadenza. Ricercheranno i mobili di Beauvais, i mobili di quella *marqueterie* che porta il nome di Maria Antonietta, e qualche arazzo del Gobelins disegnato dal Boucher. Il settecento quest'anno sarà molto di moda».

Mani fredde, cuore caldo | TN, pp. 629-630

«La tazza si chiama di Alessandro perché fu composta in memoria di quella prodigiosa a cui ne' vasti conviti soleva prodigiosamente bere il Macedone. Stuoli di Sagittarii girano intorno ai fianchi del vaso, con tesi gli archi, tumultuando, nelle attitudini mirabili di quelli di quali Raffaello dipinse ignudi saettanti contro l'Erma del *fresco* che sta nella sala burghesiana ormai ornata da Giovan Francesco Bolognesi».

Epistolario d'oro | TN, p. 646

«Sempre nelli stessi luoghi, sul riparo di pietra che sostiene i cancelli d'un giardino gentile, o su lo zoccolo sporgente d'un palazzo berniniano, o sul parapetto d'una gran fontana pubblica, o su la scala esteriore d'una di quelle chiese barocche che paiono immensi pezzi d'argenteria oscurati dal tempo, [...] sempre nelli stessi luoghi li scaffali e le casse e le tavole dei venditori di libri usati richiamano la curiosità dei passanti».

Il cimelio nascosto | TN, p. 647

«il lunario d'un astrologo del seicento, tutto illustrato dalli animali dello zodiaco e dalle facce della luna, copre l'almanacco di Parigi pieno di vignette impudiche e di motti buffoneschi».

Il cimelio nascosto | TN, p. 648

«Li *Annali* di Baronio e di Raynaldo nella cartapeccora verdognola prendono dubbii riflessi di bronzo antico; li *Acta sanctorum*, sparsi di chiazze rossastre come di ruggine, pajono giganti coperti da una lebbra maligna», «Nessuna delle cose circostanti gli occupa, anche per un attimo, lo spirito. Egli non vede in alto le grandi isole azzurre che si dilatano tra la bianchezza delle nuvole d'ottobre e lentamente si vanno profondando come più declina il sole. Non vede la fontana di Jacopo della Porta gittare dalla conca di marmo il diamantino stelo dell'acqua che s'inalza e si abbassa quasi obbedendo al ritmo di un cuore».

Il cimelio nascosto | TN, p. 650

«Su 'l caminetto uno specchio del secolo scorso, ornato di fogliami abbondanti, brilla e manda il riverbero ai chiaroscuri della volta concava ed ampia. Il caminetto ha per sostegni quattro sottili colonne corintie di broccatello, gialle e pavonazze. Un clavicembalo, di legno violetto intarsiato d'ebano, dorme in un angolo, fra due portiere, da molti anni. Una Natività di Annibale Caracci e un San Francesco del Garofalo pendono alla parete, simmetricamente, su due canterali coperti d'una lastra di lapislazzuli. Su le portiere alte, d'un color verde disfatto, è ricamato uno scudo gentilizio con il motto "*Gravis dum suavis*". Da tutte le cose emana non so qual tristezza pacata e dolce, nel pallore del giorno autunnale».

La profezia | TN, p. 659

«Qual'è il segreto dell'evocazione? – Io so che bisogna appropriarsi l'essenza di ciascuno dei quattro elementi, il fuoco del sole in forma di polvere imponderabile, la sostanza dell'acqua, quella della terra, e un goccia d'aria pura. Quando io avrò il talismano, potrò vedere li Spiriti, parlar con loro, e comandarli, come Oberon comanda Puck nel dramma di Guglielmo Shakespeare. E Titania mi dirà, come diceva al tessitore Bottom: – Io sono uno spirito di un ordine superiore; l'estate obbedisce al mio impero, ed io ti amo. Vieni dunque con me. Io ti darò fate per servirti, che andranno a cercarti gioielli in fondo al mare. Conteranno cose mentre tu dormirai sopra un letto di fiori. E io saprò purificare i rudi elementi del tuo corpo mortale così clic tu potrai errare come uno spirito aereo. – Fior di piselli! Tela di ragno! Tarlo! Seme di mostarda!».

Sancta Kabbala | TN, p. 676

«Dalle osterie della via Nomentana [...] sino alle fontane di Villa Borghese, dove galleggiano le rossastre e giallastre greggi delle foglie cadute, il popolo quirite si dava liberamente al diletto domenicale [...]. / L'ancor giovane comediante Andrea Calcariola [...] scendeva lentamente per Magnanapoli, là dove la condannata Villa Aldobrandini tende le sue bellissime braccia verdi al sol d'autunno con una ultima sollevazione d'amore nel presentimento della morte».

Commemorazione funebre | TN, p. 680

«La piccola piazza Mattei aveva la quiete, il raccoglimento, quasi direi l'intimità domestica di un cortile. Il palazzo dei Lorenzana era illustrato dal sole. La fontana delle Tartarughe zampillava placidamente, nel mezzo; e le figure di Giacomo della Porta scintillavano sotto le acque, in semplici attitudini di grazia. Un tremolio argentino, qualcosa di fragile e di sottile, l'apparenza come d'una trama di fili vitrei era nell'aria, in torno alla vasca».

La descrizione era già stata utilizzata in *Frammento*, sarà poi ripresa nel *Piacere*.

Commemorazione funebre | TN, p. 682

«Discesero. La fontana delle Tartarughe, investita dal sole, pareva tutta quanta di oro e di diamante».

Commemorazione funebre | TN, p. 684

«Il villino de' Lùcoli, su nell'alta Roma, tutto fiorito di rose, odorava come un verziere di Provenza al tempo del pascore. [...] Le tende di velluto antico, attraversate in lunghezza da bande di tappezzeria dell'epoca di Luigi XIV, ondeggiavano pianamente ad ogni alito della sera».

Pendolin, I | TN, p. 689

«Muriella, che amava in certe ore imitar graziosamente Maria Antonietta a Trianon, veniva spesso in questo solitario luogo a cogliere i grappoli già maturi. E venne un giorno in compagnia di Don Giovanni che portava il canestro con molta disinvoltura e mormorava fra' denti le terzine d'una villanelle di Philoxène Boyer. // *Près de Marie-Antoinette, / Dans le petit Trianon, / Fêtes-vous pas bergerette? / / Vous a-t-on conté fleurette / Aux bords du nouveau Lignon, / Près de Marie-Antoinette?*».

Pendolin, IV | TN, p. 693

«Siate ammirabile e laudabile sopra tutti li uomini; [...] rappresentate su la tela un gran fatto umano o divino, con tale luminosa magnificenza di colori e di forme che la gloria di Paolo Veronese, di Rembrandt e di Leonardo si oscuri».

La tirannia di Policoro | TN, p. 730

«Aprì la porta, entrò, attraversò le quattro stanze ove splendevano per ordine i celebri arazzi dell'*Istoria di Maria de' Medici* composta dal divino Rubens».

La tirannia di Policoro | TN, pp. 738-739

TRADUZIONI (1885-1888)

Ne *La chevelure* di Guy de Maupassant (1884), il protagonista rinviene una ciocca di capelli in un armadio veneziano del XVII secolo, opera di tale Vitelli.

Myr, *La capellatura*

Traduce due liriche dell'*Intermezzo* (1823) di Heinrich Heine e *A Midsummer's Night Dream*, atto II, scena I.

Lila Biscuit, *Favola di primavera*

Il capitolo XIII di *Reisebilder. Italien* (1830) di Heinrich Heine contiene riferimenti alle bellezze delle chiese barocche romane, testimoni di una certa fortuna in clima romantico.

Duca Minimo, *Ad altare dei*

Prose di romanzi

IL PIACERE (1889)

«Ed ella [Elena] aveva appunto le estremità un po' correggesche, le mani e i piedi piccoli e pieghevoli, quasi direi arborei come nelle statue di Dafne in sul principio primissimo della metamorfosi favoleggiata».

Allude probabilmente alla scultura di Bernini.

libro I, cap. I | PRom, vol. 1, p. 6

«Era una seggiola ampia e profonda, ricoperta d'un cuoio antico, sparso di Chimere pallide a rilievo, in sul gusto di quello che ricopre le pareti d'una stanza del palazzo Chigi».

Il riferimento è probabilmente al Salone d'Oro, decorato tra il 1765 e il 1767 sotto la direzione dell'architetto Giovanni Stern, in occasione delle nozze di Sigismondo Chigi con Maria Flaminia Odescalchi.

libro I, cap. I | PRom, vol. 1, p. 21

«A questa classe, ch'io chiamerei arcadica perché rese appunto il suo più alto splendore nell'amabile vita del XVIII secolo, appartenevano gli Sperelli. [...] Verso la seconda metà del secolo XVII la casata degli Sperelli si trasportò a Napoli. Ivi nel 1679 un Bartolomeo Sperelli pubblicò un trattato astrologico *De Nativitatibus*; nel 1720 un Giovanni Sperelli diede al teatro un'opera buffa intitolata *La Faustina* e poi una tragedia lirica intitolata *Progne*; nel 1756 un Carlo Sperelli stampò un libro di versi amatorii in cui molte classiche lascivie erano rimate con l'eleganza oraziana allora di moda. Miglior poeta fu Luigi, ed uomo di squisita galanteria, alla corte del re lazzarone e della regina Carolina. Verseggiò con un certo malinconico e gentile epicureismo, assai nitidamente; ed amò da fino amatore, ed ebbe avventure in copia, talune celebri, come quella con la marchesa di Bugnano che per gelosia s'avvelenò, e come quella con la contessa di Chesterfield che morta etica egli pianse in canzoni, odi, sonetti ed elegie soavissime se bene un poco frondose».

libro I, cap. II | PRom, vol. 1, pp. 34-35

«Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale. E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Caracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi

profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto in torno a un qualche suo superbo amore. In casa della marchesa d'Ateleta sua cugina, sopra un albo di confessioni mondane, accanto alla domanda "Che vorreste voi essere?" egli aveva scritto "Principe romano". / Giunto a Roma in sul finir di settembre del 1884, stabilì il suo *home* nel palazzo Zuccari, alla Trinità de' Monti, su quel diletto tepidario cattolico dove l'ombra dell'obelisco di Pio VI segna la fuga delle Ore». libro I, cap. II | PRom, vol. 1, p. 38

«Fu il primo incontro in casa della marchesa d'Ateleta. Questa cugina d'Andrea nel palazzo Roccagiovine aveva saloni molto frequentati. Ella attraeva specialmente per la sua arguta giocondità, per la libertà de' suoi motti, per il suo infaticabile sorriso. I lineamenti gai del volto rammentavano certi profili femminili ne' disegni del Moreau giovine, nelle vignette del Gravelot. Ne' modi, ne' gusti, nelle fogge del vestire ella aveva qualche cosa di pompadouresco, non senza una lieve affettazione, poiché era legata da una singolar somiglianza alla favorita di Luigi XV». libro I, cap. II | PRom, vol. 1, p. 41

«D'innanzi a quella volubilità incomprensibile, Andrea rimaneva ancor titubante. Quelle cose frivole o maligne uscivano dalle stesse labbra che allora allora, pronunziando una frase semplicissima, l'avevan turbato fin nel profondo; uscivano dalla stessa bocca che allora allora, tacendo, eragli parsa la bocca della Medusa di Leonardo, umano fiore dell'anima divinizzato dalla fiamma della passione e dall'angoscia della morte».

Si riferisce al dipinto degli Uffizi oggi attribuito a Otto Marseus.

libro I, cap. II | PRom, vol. 1, p. 47

«Elena domandò, mentre in torno la conversazione facevasi più viva: / – Resterete a Roma tutto l'inverno? / – Tutto l'inverno, e oltre – rispose Andrea, a cui quella semplice domanda parve chiudere una promessa d'amore. / – Avete dunque una casa? / – Casa Zuccari: *domus aurea*. / – Alla Trinità de' Monti? Voi felice! / – Perché felice? / – Perché voi abitate in un luogo ch'io prediligo. / – V'è raccolta, è vero? come un'essenza in un vaso, tutta la sovrana dolcezza di Roma. / – È vero! Tra l'obelisco della Trinità e la colonna della Concezione è sospeso *ex-voto* il mio cuore cattolico e pagano».

libro I, cap. II | PRom, vol. 1, p. 50

«Il finale del pranzo era, come sempre in casa d'Ateleta, splendidissimo; poiché il vero lusso d'una mensa sta nel *dessert*. Tutte quelle squisite e rare cose diletta vano la vista, oltre il palato, disposte con arte in piatti di cristallo guarniti d'argento. I festoni intrecciati di camelie e di violette s'incurvavano tra i pampinosi candelabri del XVIII secolo animati dai fauni e dalle ninfe. E i fauni e le ninfe e le altre leggiadre forme di quella mitologia arcadica, e i Silvandri e le Filli e le Rosalinde animavan della lor tenerezza, su le tappezzerie delle pareti, un di que' chiari paesi citerèi ch'esciron dalla fantasia d'Antonio Watteau».

libro I, cap. II | PRom, vol. 1, p. 52

«– *All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand...* / Egli rideva, ripetendo le parole di Lady Macbeth».

libro I, cap. II | PRom, vol. 1, p. 53

«Nelle ore pomeridiane del tè le signore, per eleganza, giungevano dicendo: "Vengo dalla vendita del pittore Campos. Molta animazione. Magnifici i piatti arabo-ispani! Ho preso un gioiello di Maria Leczinska. Eccolo"».

libro I, cap. III | PRom, vol. 1, p. 67

«L'incanto ricominciò di nuovo su piccoli oggetti, che passavano lungo il banco, di mano in mano. Elena li prendeva delicatamente, li osservava e li posava quindi innanzi ad Andrea, senza dir nulla. Erano smalti, avorii, orologi del XVIII secolo, gioielli d'oreficeria milanese del tempo di Ludovico il Moro, libri di preghiere scritti a lettere d'oro su pergamena colorita d'azzurro. [...] / [...] / – Vi consiglio questo orologio – gli disse Elena, con uno sguardo di cui egli da prima non comprese la significazione. / Era una piccola testa di morto scolpita nell'avorio con una straordinaria potenza d'imitazione anatomica. Ciascuna mascella portava una fila di diamanti, e due rubini scintillavano in fondo alle occhiaie. Su la fronte era inciso un motto: RUIT HORA; su l'occipite un altro motto: TIBI, HIPPOLYTA. Il cranio si apriva, come una scatola, sebbene la commessura fosse quasi invisibile. L'interior battito del congegno dava a quel teschietto una inesprimibile apparenza di vita. Quel gioiello mortuario, offerta d'un artefice misterioso alla sua donna, aveva dovuto segnar le ore dell'ebbrezza e col suo simbolo ammonire gli spiriti amanti».

libro I, cap. III | PRom, vol. 1, pp. 68-69

«Trasse dall'astuccio il piccolo teschio gemmato e si mise ad esaminarlo attentamente. Al chiaror del fuoco l'esile dentatura adamantina brillava su l'avorio giallastro e i due rubini illuminavano l'ombra delle occhiaie. Sotto il cranio polito risonava il battito incessante del tempo. – RUIT HORA. – Quale artefice mai poteva avere avuta per una sua Ippolita quella superba e libera fantasia di morte, nel secolo in cui i maestri smaltisti ornava di teneri idillii pastorali gli orioletti destinati a segnar pe' cicisbei l'ora de' ritrovi ne' parchi del Watteau? La scoltura rivelava una mano dotta, vigorosa, padrona d'uno stile proprio: era in tutto degna d'un quattrocentista penetrante come il Verrocchio».

libro I, cap. III | PRom, vol. 1, p. 72

«e altre conversazioni si mescolavano fra i trionfi delle magne rose di Villa Pamphily. / [...] / [Andrea] Aspettò molto. Le sale si empivano rapidamente; le danze incominciavano: nella galleria d'Annibale Caracci le semidie quiriti lottavan di formosità con le Ariadne, con le Galatee, con le Aurore, con le Diane delli affreschi».

libro I, cap. III | PRom, vol. 1, p. 74

«Ella [Elena] s'avanzava nell'istoriata galleria del Caracci, dov'era minore la calca, portando un lungo strascico di broccato bianco che la seguiva come un'onda grave sul pavimento. [...] / Ella s'avanzava così, tra gli omaggi, avvolta dallo sguardo degli uomini. All'estremità della galleria, si unì ad un gruppo di dame che parlavano vivamente agitando i ventagli, sotto la pittura di Perseo e di Fineo impietrato».

libro I, cap. III | PRom, vol. 1, pp. 76-77

«Nella galleria rimanevano poche persone. Lungo le pareti, tra i busti dei Cesari, i cristalli opachi de' lumi, in forma di gigli, versavano un chiarore eguale, non troppo forte. La profusione delle piante verdi e fiorite dava imagine di una serra sontuosa. Le onde della musica si propagavano nell'aria calda, sotto le volte concave e sonore, passando su tutta quella mitologia come un vento su un giardino opulento».

libro I, cap. III | PRom, vol. 1, p. 78

«Egli usciva dalla casa Zuccari, a piedi. Era un tramonto paonazzo e cinereo, un po' lugubre, che a poco a poco si stendeva su Roma come un velario greve. Intorno alla fontana della piazza Barberini i fanali già ardevano, con fiammelle pallidissime, come ceri intorno a un feretro; e il Tritone non gittava acqua, forse per causa d'un restauro o d'una pulitura. [...] / [...] / Le nuvole del tramonto, la forma del Tritone cupa in un cerchio di fanali smorti, quella discesa barbarica d'uomini bestiali e di giumenti enormi, quelle grida, quelle canzoni, quelle bestemmie esasperavano la sua tristezza, gli suscitavano nel cuore un timor vago, non so che presentimento tragico».

libro I, cap. IV | PRom, vol. 1, pp. 80-81

«[Andrea] si mise a passeggiare su e giù per la vasta anticamera [di palazzo Barberini] ove gli pareva ripercuotersi forte il tumulto del suo sangue. Le lanterne di ferro battuto illuminavano inegualmente il cuoio delle pareti, le cassapanche scolpite, i busti antichi su' piedistalli di broccatello. Sotto il baldacchino splendeva di ricami l'impresa ducale; un liocorno d'oro in campo rosso».

libro I, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 82

«Un silenzio profondo ingrandiva la stanza; il crocifisso di Guido Reni faceva religiosa l'ombra dei cortinaggi; il romore dell'Urbe giungeva come il murmure d'un flutto assai lontano».

libro I, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 85

«Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. Le chiese remote dell'Aventino: Santa Sabina su le belle colonne di marmo pario, il gentil verziere di Santa Maria del Priorato, il campanile di Santa Maria in Cosmedin, simile a un vivo stelo roseo nell'azzurro, conoscevano il loro amore. Le ville dei cardinali e dei principi: la Villa Pamphily, che si rimira nelle sue fonti e nel suo lago tutta graziata e molle, ove ogni boschetto par chiuda un nobile idillio ed ove i baluardi lapidei e i fusti arborei gareggian di frequenza; la Villa Albani, fredda e muta come un chiostro, selva di marmi effigiati e museo di bussi centenarii, ove dai vestiboli e dai portici, per mezzo alle colonne di granito, le cariatidi e le erme, simboli d'immobilità, contemplano l'immutabile simetria del verde; e la Villa Medici che pare una foresta di smeraldo ramificante in una luce soprannaturale; e la Villa Ludovisi, un po' selvaggia, profumata di viole, consacrata dalla presenza della Giunone cui Wolfgang adorò, ove in quel tempo i platani d'Oriente e i cipressi dell'Aurora, che parvero immortali, rabbrivivano nel presentimento del mercato e della morte; tutte le ville gentilizie, sovrana gloria di Roma, conoscevano il loro amore. Le gallerie dei quadri e delle statue: la sala borghesiana della Danae d'innanzi a cui Elena sorrideva quasi rivelata, e la sala delli specchi ove l'immagine di lei passava tra i putti di Ciro Ferri e le ghirlande di Mario de' Fiori; la camera dell'Eliodoro, prodigiosamente animata della più forte palpitation di vita che il Sanzio abbia saputo infondere nell'inerzia d'una parete, e l'appartamento dei Borgia, ove la grande fantasia del Pinturicchio si svolge in un miracoloso tessuto d'istorie, di favole, di sogni, di capricci, di artifizi e di ardiri; la stanza di Galatea, per ove si diffonde non so che pura freschezza e che serenità inestinguibile di luce, e il gabinetto dell'Ermafrodito, ove lo stupendo mostro, nato dalla voluttà d'una ninfa e d'un semidio, stende la sua forma ambigua tra il rifulgere delle pietre fini; tutte le solitarie sedi della Bellezza conoscevano il loro amore. / [...] E la scala della Trinità, glorificata dalla lenta ascensione del Giorno, era la scala della Felicità, per l'ascensione della bellissima Elena Muti».

libro I, cap. IV | PRom, vol. 1, pp. 89-90

«Questa sua [di Andrea] nuova tragedia, *La Simona*, di breve misura, aveva un sapor singolarissimo. Sebbene rimata negli antichi modi toscani, pareva immaginata da un poeta inglese del secolo scorso d'Elisabetta, sopra una novella del *Decamerone*; chiudeva in sé qualche parte del dolce e strano incanto ch'è in certi drammi minori di Guglielmo Shakespeare».

libro I, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 94

«Andrea praticava la maniera rembrandtesca *a tratti liberi* e la *maniera nera* prediletta dagli acquafortisti inglesi della scuola del Green, del Dixon, dell'Earlom. Egli aveva formata la sua educazione su tutti li esemplari, aveva studiata partitamente la ricerca di ciascuno intagliatore, aveva imparato da Alberto Durerò e dal Parmigianino, da Marc'Antonio e dall'Holbein, da Annibale Caracci e dal Marc-Ardell, da Guido e dal Callotta, dal Toschi e da Gerardo Audran; ma l'intendimento suo, d'innanzi al rame, era questo: rischiarare con li effetti di luce del Rembrandt le eleganze di disegno de' quattrocentisti fiorentini appartenenti alla seconda generazione come Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo e Filippino Lippi».

libro I, cap. IV | PRom, vol. 1, pp. 94-95

«L'acquaforte [di Andrea] rappresentava appunto Elena dormente sotto i segni celesti. [...] Un alto levriere bianco, *Famulus*, frater di quello che posa la testa su le ginocchia della contessa d'Arundel nel quadro di Pietro Paolo Rubens, tendeva il collo verso la signora, guatando, fermo su le quattro zampe, disegnato con una felice arditezza di scorcio».

libro I, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 96

«E tutti quei barili, nell'atrio [di Santa Sabina]! E quell'odore di vino, mentre il frate ci spiegava le storie intagliate nella porta di cipresso! E poi, la *Madonna del Rosario* [di Sassoferrato]! Ti ricordi? [...] / [...] / E a Sant'Alessio, quando tu non volevi lasciarmi vedere la cupola [di San Pietro] pel buco della serratura! Come ridemmo, anche là!».

libro I, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 99

«La primavera romana fioriva con inaudita letizia: la città di travertino e di mattone sorbiva la luce, come un'avida selva; le fontane papali si levavano in un cielo più diafano d'una gemma; la piazza di Spagna odorava come un roseto; e la Trinità de' Monti, in cima alla scala popolata di putti, pareva un duomo d'oro».

libro I, cap. V | PRom, vol. 1, p. 101

«E vennero altre, talvolta in coppia: Barbarella Viti, la *mascula*, che aveva una superba testa di giovinetto, tutta quanta dorata e fulgente come certe teste giudee del Rembrandt».

libro I, cap. V | PRom, vol. 1, pp. 106-107

«Questa dama [Donna Ippolita Albónico] aveva nella sua persona una grande aria di nobiltà, somigliando un poco a Maria Maddalena d'Austria, moglie di Cosimo II de' Medici, nel ritratto di Giusto Suttermans, ch'è in Firenze, dai Corsini».

libro I, cap. V | PRom, vol. 1, p. 108

Il nome del cavallo di Andrea, Miching Mallecho (maleficio subdolo), è tratto da una battuta di *Amleto* («Marry, this is miching mallecho: it means mischief»). Come Ariel, Bottom, Puck, anche Miching Mallecho è tra gli pseudonimi shakespeariani utilizzati da d'Annunzio giornalista.

libro I, cap. V | PRom, vol. 1, pp. 111 e sgg.

«A lui pareva di aver raggiunto il culmine della gloria avventurosa in un sol giorno, meglio che il duca di Buckingham e il signor di Lauzun».

libro I, cap. V | PRom, vol. 1, p. 119

«Roma, in fondo, si disegnava oscura sopra una zona di luce gialla come zolfo; e le statue in sommo della basilica di San Giovanni entro un ciel viola, fuor della zona, grandeggiavano».

libro I, cap. V | PRom, vol. 1, p. 120

«Erano nella piazza di Spagna. La Barcaccia metteva un chioccolio roco ed umile, luccicando alla luna che vi si specchiava dall'alto della colonna cattolica».

libro I, cap. V | PRom, vol. 1, p. 122

«Roma splendeva, nel mattino di maggio, abbracciata dal sole. Lungo la corsa, una fontana illustrava del suo riso argenteo una piazzetta ancor nell'ombra; il portone d'un palazzo mostrava il fondo d'un cortile ornato di portici e di statue; dall'architrave barocco d'una chiesa di travertino pendevano i paramenti del mese di Maria. Sul ponte apparve il Tevere lucido fuggente tra le case verdastre, verso l'isola di San Bartolomeo. Dopo un tratto di salita, apparve la città immensa, augusta, radiosa, irta di campanili, di colonne e d'obelischi, incoronata di cupole e di rotonde, nettamente intagliata, come

un'acropoli, nel pieno azzurro. / [...] / Erano nella Villa Sciarra, già per metà disonorata dai fabbricatori di case nuove; e passavano in un viale di lauri alti e snelli, tra due spalliere di rose».

libro I, cap. V | PRom, vol. 1, p. 125

«Il Rùtolo era di statura mediocre, assai smilzo, tutto nervi, con una faccia olivastra a cui davan fierezza le punte de' baffi rilevate e la piccola barba acuta in sul mento, alla maniera di Carlo I ne' ritratti del Van Dyck».

libro I, cap. V | PRom, vol. 1, p. 127

«Schifanoja [la villa di Donna Francesca] sorgeva su la collina, nel punto in cui la catena, dopo aver seguito il litorale ed abbracciato il mare come in un anfiteatro, piegava verso l'interno e declinava alla pianura. Sebbene edificata dal cardinale Alfonso Carafa d'Ateleta, nella seconda metà del XVIII secolo, la villa aveva nella sua architettura una certa purezza di stile. Formava un quadrilatero, alto di due piani, ove i portici si alternavano con gli appartamenti; e le aperture de' portici appunto davano all'edificio agilità ed eleganza, poiché le colonne e i pilastri ionici parevano disegnati e armonizzati dal Vignola. Era veramente un palazzo d'estate, aperto ai venti del mare. Dalla parte dei giardini, sul pendio, un vestibolo metteva su una bella scala a due rami discendente in un ripiano limitato da balaustri di pietra come un vasto terrazzo e ornato di due fontane. Altre scale dalle estremità del terrazzo si prolungavano giù per il pendio arrestandosi ad altri ripiani sinché terminavano quasi sul mare e da questa inferiore area presentavano alla vista una specie di settemplice serpeggiamento tra la verdura superba e tra i foltissimi rosai. Le meraviglie di Schifanoja erano le rose e i cipressi. [...] I cipressi [...] non cedevano né a quelli della Villa d'Este né a quelli della Villa Mondragone né a quanti altri simili giganti grandeggiano nelle gloriose ville di Roma».

libro II, cap. II | PRom, vol. 1, pp. 151-152

«Pur avendo varcata da circa un anno la trentina, [Donna Francesca] conservava una mirabile vivacità giovenile e una grande piacenza, poiché possedeva il segreto della signora di Pompadour, quella *beauté sans traits* che può avvivarsi d'inaspettate grazie».

libro II, cap. II | PRom, vol. 1, p. 152

«Un terzo libro avrebbe egli [Andrea] voluto scrivere sul Bernini, un grande studio di decadenza, aggruppando intorno a quest'uomo straordinario che fu il favorito di sei papi non soltanto tutta l'arte ma anche tutta la vita del suo secolo. [...] / [...] Inoltre vagheggiava una serie di *Sogni*, di *Capricci*, di *Grotteschi*, di *Costumi*, di *Favole*, di *Allegorie*, di *Fantasie*, alla maniera volante del Callot ma con un ben diverso sentimento e un ben diverso stile, per potersi liberamente abbandonare a tutte le sue predilezioni, a tutte le sue immaginazioni, a tutte le sue più acute curiosità e più sfrenate temerità di disegnatore».

libro II, cap. II | PRom, vol. 1, pp. 156-157

«Ella [Maria] cantò ancora un'*Arietta* di Antonio Salieri. Poi sonò una *Toccata* di Leonardo Leo, una *Gavotta* del Rameau e una *Giga* di Sebastiano Bach. Riviveva meravigliosamente sotto le sue dita la musica del XVIII secolo, così malinconica nelle arie di danza: che paion composte per esser danzate in un pomeriggio languido d'una estate di San Martino, entro un parco abbandonato, tra fontane ammutolite, tra piedestalli senza statue, sopra un tappeto di rose morte, da coppie di amanti prossimi a non amar più».

libro II, cap. II | PRom, vol. 1, p. 167

«[Delfina] Dorme, profondamente. Quando i suoi occhi son chiusi, i cigli le fanno sul sommo della gota un'ombra lunga lunga. Si meravigliava della lunghezza, stasera, il cugino di Francesca [Andrea] e ripeteva un verso di Guglielmo Shakespeare nella *Tempesta*, molto bello, su i cigli di Miranda».

libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 190

«Il cugino di Francesca, [Andrea] è, in musica, un conoscitore raffinato. Ama molto i maestri settecentisti e in ispecie, tra i compositori per clavicembalo, Domenico Scarlatti. Ma il suo più ardente amore è Sebastiano Bach. Lo Chopin gli piace poco; il Beethoven gli penetra troppo a dentro e lo turba troppo. Nella musica sacra non trova da paragonare al Bach altri che il Mozart. [...] / [...] / Ho cantato un’*Aria* del Paisiello e una del Salieri. Ho suonato un po’ di *settecento*. Avevo la voce calda e la mano felice. / [...] / Chi suona, giù, il pianoforte? Qualcuno accenna, con la sordina, la *Gavotta* di Luigi Rameau, una gavotta piena di affascinante malinconia, quella ch’io sonavo dianzi. Chi può essere? Francesca è risalita con me; è tardi. / [...] / La *Gavotta* cessa. Qualcuno scende per la scala, nel giardino».

libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, pp. 192-193

«Io e Delfina rimarremo a Siena probabilmente fino all’anno nuovo: due o tre mesi. Rivedrò la Loggia del Papa e la Fonte Gaia e il mio bel Duomo bianco e nero, la casa diletta della Beata Vergine Assunta, dove una parte dell’anima mia è ancora a pregare, accanto alla cappella Chigi, nel luogo che sa i miei ginocchi. / Ho sempre lucida nella memoria l’immagine del luogo; e quando tornerò m’inginocchierò nel punto preciso dove io solevo, esattamente, meglio che se ci fossero rimasti due cavi profondi. E là ritroverò quella parte dell’anima mia a pregare ancora, sotto la volta azzurra constellata che si specchia nel marmo come un cielo notturno in un’acqua tranquilla. / Nulla, certo, è mutato. Nella cappella preziosa, piena d’un’ombra palpitante, d’una oscurità animata da’ riflessi gemmei delle pietre, ardevano le lampade; e la luce pareva raccogliersi tutta nel breve cerchio d’olio in cui si nutriva la fiammella, come in un topazio limpido. A poco a poco, sotto il mio sguardo intento, il marmo effigiato prendeva un pallor men freddo, quasi direi un tepore d’avorio; a poco a poco entrava nel marmo la pallida vita delle creature celesti, e nelle forme marmoree si diffondeva la vaga trasparenza d’una carne angelicale».

libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 194

«La varietà della tecnica [di Andrea] è ingegnosissima. Certi disegni, dal Rembrandt, sono eseguiti su una specie di carta un po’ rossastra, riscaldata con matita sanguigna, acquerellata con bistro; e le luci son rilevate con bianco a tempera. Certi altri disegni, dai maestri fiamminghi, sono eseguiti su una carta rugosa molto simile alla carta preparata per la pittura a olio, dove l’acquerello di bistro prende il carattere delli schizzi a bitume».

libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 196

«Ho suonato molta musica, di Sebastiano Bach e di Roberto Schumann. Egli [Andrea] stava seduto, come quella sera, alla mia destra, un poco indietro, su la poltrona di cuoio. Di tratto in tratto, alla fine d’ogni pezzo, egli si levava e, chino alle mie spalle, sfogliava il libro per indicarmi un’altra *Fuga*, un altro *Intermezzo*, un altro *Improvviso*. Quindi si metteva di nuovo a sedere; ed ascoltava, senza muoversi, profondamente assorto, con gli occhi fissi sopra di me, facendomi *sentire* la sua presenza».

libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 200

«Il *Preludio* di Sebastiano Bach ancora m’incalza; si mesce nell’anima mia con il fremito del vento e con il singhiozzo del mare. / Non piangeva, dianzi, qualche cosa di me in quelle note?».

libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 201

«Come più la contemplo [Delfina], diventa alla mia vista una creatura immateriale, un essere formato dell’elemento *as dreams are made on*. / Perché, a dare un’idea della sua bellezza e della sua spiritualità, sorgono spontanee nella memoria immagini e parole di Guglielmo Shakespeare, di questo possente selvaggio atroce poeta che ha così melliflue labbra? / Ella crescerà, nutrita e avvolta dalla fiamma del mio amore, mio grande *unico* amore... / Oh Desdemona, Ofelia, Cordelia, Giulietta! Oh Titania! Oh Miranda!».

libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, pp. 201-202

«Un verso di Guglielmo Shakespeare, nel *As you like it*: / “*Who ever lov'd, that lov'd not at first sight?*”». libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 205

«Ho sonato, su l'organo della cappella, musica di Sebastiano Bach e del Cherubini, dopo la messa. Ho sonato il *Preludio* dell'altra sera».

libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 207

«Ella [Francesca] ha voluto ch'io le sonassi alcune danze del XVI secolo, poi la *Sonata in fa diesis minore* e la celebre *Toccata* di Muzio Clementi, poi due o tre *Capricci* di Domenico Scarlatti; e ha voluto ch'io le cantassi alcune parti dei *Frauenliebe* di Roberto Schumann. Che contrasti!».

libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, pp. 211-212

«Francesca stava seduta al pianoforte, con le spalle rivolte a noi; e toccava i tasti cercando di ricordarsi la *Gavotta* di Luigi Rameau, la *Gavotta delle dame gialle*, quella che ho tanto sonata e che rimarrà come la memoria musicale della mia villeggiatura a Schifanoja. Smorzava le note col pedale; e s'interrompeva spesso. E le interruzioni dell'aria a me familiare e delle cadenze, che l'orecchio compiva precorrendo, erano per me un'altra inquietudine. D'improvviso, ella ha battuto forte un tasto, ripetutamente, come sotto l'urto di un'impazienza nervosa; e s'è levata, ed è andata a chinarsi sul disegno».

libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, pp. 219-220

«Anche stasera io sedeva al pianoforte; e la stessa luce cupa illuminava la sala e nella stanza attigua Manuel e il marchese giocavano; ed ho sonato la *Gavotta delle dame gialle*, quella che piace tanto a Francesca, quella che il 16 settembre udii ripetere mentre vegliavo nelle prime vaghe inquietudini notturne. / Certe dame biondette, non più giovini ma appena escite di giovinezza, vestite d'una smorta seta color d'un crisantemo giallo, la danzano con cavalieri adolescenti, vestiti di roseo, un po' svogliati; i quali portano nel cuore l'immagine d'altre donne più belle, la fiamma d'un nuovo desio. E la danzano in una sala troppo vasta, che ha tutte le pareti coperte di specchi; la danzano sopra un pavimento intarsiato d'amaranto e di cedro, sotto un gran lampadario di cristallo dove le candele stanno per consumarsi e non si consumano mai. E le dame hanno nelle bocche un poco appassite un sorriso tenue ma inestinguibile; e i cavalieri hanno negli occhi un tedio infinito. E un oriuolo a pendolo segna sempre un'ora; e gli specchi ripetono ripetono ripetono sempre le stesse attitudini; e la *Gavotta* continua, continua, continua, sempre dolce, sempre piana, sempre eguale, eternamente, come una pena. / Quella malinconia m'attira».

libro II, cap. IV | PRom, vol. 1, pp. 226-227

«Egli [Andrea] pranzava di rado a casa; ma, per le occasioni straordinarie, per qualche fino *luncheon* d'amore o per qualche piccola cena galante, aveva una camera ornata delle tappezzerie napoletane d'alto liccio, del secolo XVIII, che Carlo Sperelli ordinò al reale arazziere romano Pietro Duranti nel 1766, su disegni di Girolamo Storace. I sette pezzi delle pareti rappresentavano, con una certa copiosa magnificenza alla Rubens, episodii d'amore bacchici; e le portiere, le sopraporte, le soprafinestre rappresentavano frutta e fiori. Gli ori pallidi e fulvi, predominanti, e le carni perlate e i cinabri e gli azzurri cupi facevano un accordo morbido e nudrito».

libro III, cap. I | PRom, vol. 1, p. 234

«Roma appariva d'un color d'ardesia molto chiaro, con linee un po' indecise, come in una pittura dilavata, sotto un cielo di Claudio Lorenese, umido e fresco, sparso di nuvole diafane in gruppi nobilissimi, che davano ai liberi intervalli una finezza indescrivibile, come i fiori danno al verde una grazia nuova. Nelle lontananze, nelle alture estreme l'ardesia andavasi cangiando in ametista. Lunghe e sottili zone di vapori attraversavano i cipressi del Monte Mario, come capigliature fluenti in un pettine di bronzo. Prossimi, i pini del Monte Pincio alzavano li ombrelli dorati. Su la piazza l'obelisco di Pio VI

pareva uno stelo d'agata. Tutte le cose prendevano un'apparenza più ricca, a quella ricca luce autunnale. / – Divina Roma!».

libro III, cap. I | PRom, vol. 1, p. 235

«[Clara Green] Ha abbandonato l'esteticismo per sempre, a quanto pare. S'è gettata alle piume. Domenica, portava un gran cappello alla Montpensier con una piuma favolosa».

libro III, cap. I | PRom, vol. 1, p. 236

«Mia cugina è qui fino a domani. Domani tornerà a Frascati. Mercoledì darà una festa in villa, una specie di *garden-party*, alla maniera della principessa di Sagan. Non è prescritto il costume rigoroso, ma tutte le dame porteranno cappelli *Louis XV* o *Directoire*. Andremo».

libro III, cap. I | PRom, vol. 1, p. 237

«[Giulia Moceto ha] il più perfetto ombelico che si conosca, un piccolo ombelico circonflesso, come nelle terre cotte di Clodion, un puro suggello di grazia, un occhio cieco ma più splendido di un astro, *voluptatis ocellus*, da celebrarsi in un epigramma degno dell'Antologia greca».

libro III, cap. I | PRom, vol. 1, pp. 240-241

«Maria Fortuna invece aveva il tipo un po' bovino, era una Madame de Parabère, tendente alla pinguedine. Come la bella amante del Reggente possedeva una carne bianca, d'una bianchezza opaca e profonda, una di quelle carni instancabili e insaziabili su cui Ercole avrebbe potuto compiere la sua impresa d'amore, la sua tredicesima fatica, senza sentirsi chieder tregua. E gli occhi le nuotavano, molli viole, in un'ombra alla Cremona e la bocca sempre socchiusa mostrava in un'ombra rosata un luccicor vago di madreperla, come una conchiglia socchiusa».

libro III, cap. I | PRom, vol. 1, pp. 246-247

Il soprannome Mumps, dato da Elena al marito Lord Heathfield, figura nella commedia *Virtuoso* (1676) di Thomas Shadwell, in una scena incentrata sulla flagellomania britannica.

libro III, cap. II | PRom, vol. 1, pp. 264 e sgg.

«La mattina dopo, egli [Andrea] andò, verso le undici, a piedi, lungo la via Sistina, per la piazza Barberini e su per la salita. Era un cammino ben noto. Gli parve di ritrovare le impressioni d'una volta; ebbe un'illusione momentanea: il cuore gli si sollevò. La fontana del Bernini brillava singolarmente al sole, come se i delfini, la conchiglia e il Tritone fosser divenuti d'una materia più diafana, non pietra e non ancor cristallo, per una metamorfosi interrotta. [...] / Quando egli oltrepassò il cancello ed entrò nel giardino, sentendosi prendere da un tremito, pensò: – Ma l'amo io dunque ancora? Ancora la sogno? – Gli pareva che il tremito fosse quel d'una volta. Guardò il gran palazzo radiante e il suo spirito volò ai tempi in cui quella dimora, in certe albe fredde e nebbiose, prendeva per lui un aspetto d'incanto. Erano i primissimi tempi della felicità: egli usciva caldo di baci, pieno della recente gioia; le campane della Trinità de' Monti, di Sant'Isidoro, de' Cappuccini sonavano l'*Angelus* nel crepuscolo, confusamente, come se fossero assai più lontane».

libro III, cap. II | PRom, vol. 1, pp. 265-266

«Scendevano giù per la via delle Quattro Fontane, erano d'innanzi al palazzo Barberini. A traverso i cancelli, tra i colossi di pietra, appariva il giardino oscuro animato da un mormorio fioco di acque, dominato dall'edifizio biancheggiante ove il solo portico aveva ancora un lume. / – Che dici? – domandò Andrea. / – Come vanno le cose con Donna Elena? / Andrea guardò il palazzo. Gli sembrò, in quel momento, di sentirsi nel cuore una grande indifferenza, la morte vera del desiderio, la finale rinunzia; e trovò, per rispondere, una frase qualunque».

libro III, cap. II | PRom, vol. 1, p. 274

«← Ora viene il vostro Bach. / E ambedue, quando la musica ricominciò, provarono un bisogno istintivo di riavvicinarsi. I loro gomiti si sfioravano. Alla fine d'ogni *tempo*, Andrea si chinava verso di lei per legger nel programma ch'ella teneva spiegato fra le mani; e, nell'atto, le premeva il braccio, sentiva l'odore delle viole, le comunicava un brivido di delizia. L'*Adagio* aveva una elevazione di canto così possente, saliva con tal volo alle sommità dell'estasi, con tal piena sicurezza allargavasi nell'Infinito, che parve la voce d'una creatura sopraumana la quale effondesse nel ritmo il giubilo d'una sua conquista immortale. Tutti gli spiriti erano trascinati dall'onda irresistibile. Quando la musica cessò, lo stesso fremito degli strumenti durò qualche minuto nell'uditorio. Un susurro corse da un capo all'altro della sala. L'applauso irruppe, dopo l'indugio, più vivo. / I due si guardarono, con gli occhi alterati, come se si distaccassero dopo un amplesso d'insostenibile piacere. La musica continuava; la luce della sala diveniva più discreta; un tepor diletto addolciva l'aria; intiepidite, le violette di Donna Maria esalavano un profumo più forte. Andrea aveva quasi l'illusione d'essere *solo* con lei, poiché non vedeva d'innanzi a sé persone ch'egli conoscesse».

libro III, cap. III | PRom, vol. 1, pp. 282-283

«La musica ricominciava. Il primo *tempo* esprimeva un lottar cupo e virile, pieno di vigore. La *Romanza* [di Brahms] esprimeva un ricordarsi desioso ma assai triste, e quindi un sollevarsi lento, incerto, debole, verso un'alba assai lontana. Una chiara frase melodica si svolgeva con profonde modulazioni. Era un sentimento assai diverso da quel che animava l'*Adagio* del Bach: era più umano, più terreno, più elegiaco. Passava in quella musica un soffio di Ludovico Beethoven. / Andrea fu invaso da una così terribile ansia che temé di tradirsi. Tutta la dolcezza di prima gli si convertì in amarezza».

libro III, cap. III | PRom, vol. 1, p. 284

«Il giovedì, il 3 febbraio, su la piazza di Spagna, secondo la parola corsa al concerto, egli [Andrea] la incontrò davanti alla mostra d'un orafo con Delfina. Appena udì il saluto di lui, ella si volse; e una fiamma le tinse il pallore. Guardarono insieme i gioielli del Settecento, le fibbie e i diademi di *stras*, gli spilli e gli orologi di smalto, le tabacchiere d'oro, d'avorio, di tartaruga, tutte quelle minuterie d'un secolo morto, che in quella chiara luce mattinata formavano una ricchezza armoniosa. [...] La colonna della Concezione saliva agile al sole, come uno stelo, con la *Rosa mystica* in sommo; la Barcaccia era carica di diamanti; la scala della Trinità slargava in letizia i suoi bracci verso la chiesa di Carlo VIII erta con le due torri in un azzurro annobilito da' nuvoli, in un cielo antico del Piranesi. / – Che meraviglia! – esclamò Donna Maria. – Avete ragione d'esser tanto innamorato di Roma».

libro III, cap. III | PRom, vol. 1, p. 291

«La scala d'innanzi a loro [Trinità dei Monti] levavasi in trionfo, emanando dalla pietra riscaldata un tepore mitissimo; e la pietra aveva un colore d'antica argenteria, simile a quel delle fontane di Schifanoia. [...] / [...] / E le indicò il palazzo Zuccari, il *buen retiro*, inondato dal sole, che dava imagine d'una strana serra diventata opaca e bruna pel tempo. / Donna Maria guardò».

libro III, cap. III | PRom, vol. 1, p. 294

«[Andrea] Giunse dalla Ferentino con qualche minuto di ritardo. [...] / La colazione fu servita in un'allegria sala tappezzata d'arazzi della fabbrica barberina rappresentanti Bambocciate su lo stile di Pietro Loar. Fra quel bel Seicento grottesco incominciò a scintillare e a scoppiettare un fuoco di maldecenza meraviglioso».

libro III, cap. III | PRom, vol. 1, p. 295

«Condotta di nuovo al pianoforte dall'insistenza della contessa Starnina, Donna Maria tolse dal leggio i guanti e li posò all'estremità della tastiera, nell'ombra dell'angolo. Quindi sonò la *Gavotta* di Luigi Rameau, la *Gavotta delle dame gialle*, l'indimenticabile danza antica del Tedio e dell'Amore. “Certe dame biondette, non più giovini...”».

libro III, cap. III | PRom, vol. 1, p. 301

«Muta, solenne, profonda, la casa dei Barberini occupava l'aria: tutti i rilievi grandeggiavano candidissimi gittando un'ombra cerulea, diafana come una luce; e quei candori e quelle ombre sovrapponevano alla vera architettura dell'edificio il fantasma d'una prodigiosa architettura ariostèa».

libro III, cap. III | PRom, vol. 1, p. 302

«La piazza del Quirinale appariva tutta candida, ampliata dal candore, solitaria, raggiante come un'acropoli olimpica su l'Urbe silenziosa. Gli edifici, in torno, grandeggiavano nel cielo aperto: l'alta porta papale del Bernini, nel palazzo del Re, sormontata dalla loggia, illudeva la vista distaccandosi dalle mura, avanzandosi, isolandosi nella sua magnificenza difforme, dando imagine d'un mausoleo scolpito in una pietra siderea; i ricchi architravi del Fuga, nel palazzo della Consulta, sporgevano di su gli stipiti e di su le colonne transfigurati dalle strane adunazioni della neve. Divini, a mezzo dell'egual campo bianco, i colossi parevano sovrastare a tutte le cose. Le attitudini dei Dioscuri e dei cavalli s'allargavano nella luce; le groppe ampie brillavano come ornate di gualdrappe gemmanti; brillavano gli omeri e l'un braccio levato di ciascun semidio. E, sopra, di tra i cavalli, slanciavasi l'obelisco; e, sotto, aprivasi la tazza della fontana; e lo zampillo e l'aguglia salivano alla luna come uno stelo di diamante e uno stelo di granito. / Una solennità augusta scendeva dal monumento. [...] E i due giovini Eroi cignigeni, bellissimi in quell'immenso candore come in un'apoteosi della loro origine, parevano gli immortali Genii di Roma vigilanti sul sonno della città sacra».

libro III, cap. III | PRom, vol. 1, pp. 306-307

«La raccolta [del marchese di Mount Edgumbe] era ricchissima. Comprendevo tutta la letteratura pantagruelica e rococò di Francia: le priapèe, le fantasie scatologiche, le monacologie, gli elogi burleschi, i catechismi, gli idillii, i romanzi, i poemi dalla *Pipe cassée* del Vadé alle *Liaisons dangereuses*, dall'*Arètin d'Augustin Carrache* alle *Tourterelles de Zelmis*, dalla *Decouverte du style impudique* al *Faublas*. Comprendevo quanto di più raffinato e di più infame l'ingegno umano ha prodotto nei secoli per comento dell'antico inno sacro al dio di Lampsaco: Salve, sancte pater».

Il narratore cita numerosi autori, illustratori ed edizioni, reali o d'invenzione.

libro IV, cap. I | PRom, vol. 1, pp. 319-320

«D'innanzi alla Barcaccia, [Andrea e Galeazzo] si separarono. / La piazza di Spagna, in quell'ora, aveva già una deserta apparenza estiva. Alcuni operai restauravano un condotto; e un cumulo di terra, disseccato dal sole, levavasi in turbini di polvere ai soffi caldi del vento. La scala della Trinità splendeva bianca e deserta. / Andrea salì, piano piano, soffermandosi ad ogni due o tre gradini, come se trascinasse un peso enorme. Rientrò nella sua casa; [...] Prese la via Sistina, seguì per le Quattro Fontane, oltrepassò il palazzo Barberini».

libro IV, cap. II | PRom, vol. 1, p. 352

«Nella piazza del Quirinale, d'innanzi alla reggia, sonava una fanfara. Le larghe onde di quella musica metallica si propagavano per l'incendio dell'aria. L'obelisco, la fontana, i colossi grandeggiavano in mezzo al rossore e si imporporavano come penetrati d'una fiamma impalpabile. Roma immensa, dominata da una battaglia di nuvoli, pareva illuminare il cielo. / Andrea fuggì, quasi folle. Prese la via del Quirinale, discese per le Quattro Fontane, rasentò i cancelli del palazzo Barberini che mandava dalle vetrate baleni; giunse al palazzo Zuccari».

libro IV, cap. III | PRom, vol. 1, pp. 357-358

GIOVANNI EPISCOPO (1892)

«Eravamo nella via del Tritone. Volgemmo in su, verso la piazza Barberini che era un lago di fuoco bianco, deserta. Non so se era deserta, ma io non vidi che il fuoco».

PRom, vol. 1, p. 1089

«E seguitammo a camminare verso la casa, nel gran sole, su per i terreni devastati della villa Ludovisi, fra i tronchi abbattuti, fra i mucchi di mattoni, fra le pozze di calce, che mi abbarbagliavano e mi attiravano».

PRom, vol. 1, p. 1091

L'INNOCENTE (1892)

«Ed ella anche forse ode quel rombo; e non altro è che il rumore delle sue vene. Tutto il resto è silenzio: pare che le rondini non garriscano più».

Ricalca la celebre battuta dell'*Amleto* di Shakespeare («The rest is silence»).

cap. VI | PRom, vol. 1, p. 435

«La sala [di Villalilla], con la sua volta a ornati barocchi, con le sue pareti chiare, con le sue pitture pastorali nei soprapporti, aveva una certa gaiezza antiquata, un'aria del secolo scorso».

cap. VIII | PRom, vol. 1, p. 454

TRIONFO DELLA MORTE (1894)

«[Ippolita] Appoggiò il capo e si mise a ripensare, invasa da una malinconia deliziosa. Rivide la piccola chiesa nella via Belsiana, segreta, immersa in una penombra turchinicia: – un coro di fanciulle coronava la tribuna ch'era simile a un verone ricurvo; sotto, alcuni sonatori di strumenti ad arco stavano in piedi davanti ai leggi d'abete bianco; intorno intorno, su gli stalli di quercia stavano seduti i pochi uditori, quasi tutti canuti o calvi; il maestro batteva il tempo; un pio profumo d'incenso svanito e di violette si mescolava alla musica di Sebastiano Bach».

libro I, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 668

«← Non pare inverosimile, incredibile? – esclamò [Giorgio]. – A Roma, nella città dell'inerzia intellettuale, un maestro di musica, un buddhista, che ha pubblicato due volumi di saggi su la filosofia dello Schopenhauer, si dà il lusso di far eseguire una messa di Sebastiano Bach, unicamente pel piacer suo, in una cappella misteriosa, d'innanzi a un uditorio di grandi scienziati musicomani che hanno le loro figliuole nel coro. [...] E alla fine della messa il buddhista inconsapevole presenta alla divina Ippolita Sanzio l'amante futuro!».

libro I, cap. IV | PRom, vol. 1, p. 677

«Il vecchio albergo di Ludovico Togni, con quel suo lungo androne dalle pareti di stucco marmorizzate e con que' suoi pianerottoli dalle porte verdigne tutti illustrati di lapidi commemorative, ispirava subito un senso di pace quasi conventuale. Ogni suppellettile aveva un aspetto di familiare vecchiezza. I letti, le sedie, le poltrone, i canapè, i canterani avevano forme d'altri tempi, cadute in disuso; i soffitti, dipinti a colori teneri, gialletti o celestini, portavano nel centro una ghirlanda di rose o un qualche simbolo usuale, come una lira, una face, un turcasso; i fiorami su i parati di carta e su i tappeti di lana erano impalliditi, quasi scomparsi; le tende di velo alle finestre pendevano da bastoni sdorati, candide e modeste; gli specchi *rococò*, riflettendo le antichette immagini in un'appannatura diffusa, davano ad esse quell'aria di malinconia e quasi d'inesistenza, che talvolta dànno alle rive gli stagni solinghi. / – Come mi piace di star qui! – diceva Ippolita, penetrata dal mite incanto delle cose».

libro I, cap. V | PRom, vol. 1, p. 684

«Un giorno gli amanti tornarono dal lago di Nemi, un po' stanchi. Avevano fatto colazione nella Villa Cesarini, sotto le pompose camelie fiorite. Soli, col sentimento di chi solo contempla la più segreta

delle segrete cose, avevano contemplato lo Specchio di Diana freddo e impenetrabile alla vista come un ghiaccio azzurro».

libro I, cap. VI | PRom, vol. 1, p. 686

«Ieri passai appunto sul Canalazzo, d'innanzi al magnifico palagio della regina di Cipro [Ca' Corner de la Regina]; ed esalai la mia poesia. Non abitasti un tempo tu in quella casa regale e non t'inchinasti fuor del balcone prezioso a guardare nell'acqua i giochi del sole? – Addio, Ippolita. Io non posseggio un palagio di marmo sul Canal Grande, degno della tua sovranità; né tu sei arbitra de' tuoi fati...».

libro I, cap. VI | PRom, vol. 1, p. 693

«Più in là, sopra un tavolo, giacevano ammonticchiate le partiture per pianoforte e violino, edizioni di Lipsia: Beethoven, Bach, Schubert, Rode, Tartini, Viotti. Giorgio aprì la custodia, guardò il delicato strumento che dormiva in un velluto color d'uliva, con le sue quattro corde intatte. Preso come da una curiosità di svegliarlo, egli toccò il cantino che diede un gemito acuto facendo vibrare tutta la cassa. Era un violino di Andrea Guarneri, con la data del 1680. / La figura di Demetrio, alta, smilza, un po' curva, con un collo lungo e pallido, con i capelli rigettati indietro, con la ciocca bianca sul mezzo della fronte, riapparve. Teneva il violino. Si passò una mano su i capelli, alla tempia, sopra l'orecchio, con un atto che gli era familiare. Accordò l'istrumento, diede la pece all'archetto; incominciò la sonata. La sua mano sinistra scorreva su le corde, lungo il manico, premendole con la punta delle dita scarne, convulsa e fiera, mentre di sotto la pelle il gioco de' muscoli era così palese che faceva quasi pena. La sua mano destra eseguiva la cavata con un gesto largo e impeccabile. Talvolta, egli appoggiava più forte il mento, reclinava il capo, socchiudeva le palpebre, raccogliendosi tutto nella delizia interiore. Talvolta, egli ergeva il busto, guardava innanzi a sé con occhi splendidi, sorrideva d'un sorriso leggero; e mostrava una fronte straordinariamente pura. / Riapparve così, a Giorgio, il violinista».

libro II, cap. X | PRom, vol. 1, pp. 767-768

«Il miscuglio dei sentimenti ideali e reali lo metteva in condizioni così complicate e così irregolari ch'egli [Giorgio] quasi vi smarriva l'istinto della sua umanità. Anch'egli pensava: “Noi siamo fatti della sostanza medesima di cui son fatti i nostri sogni”».

Cita la celebre battuta della *Tempesta* di Shakespeare.

libro III, cap. VI | PRom, vol. 1, p. 793

«Giorgio ripensò il detto di Othello: “Vorrei piuttosto essere un rospo e nutrirmi dei vapori d'un antro buio, che lasciare nella creatura ch'io amo un punto per uso d'altri!”».

libro III, cap. IX | PRom, vol. 1, p. 809

«Egli [Giorgio] ripensò l'Epifania dell'Amore nell'Oratorio abbandonato della via Belsiana: – la piccola cappella segreta era immersa in una penombra turchinicia; un coro di fanciulle inghirlandava la tribuna ch'era simile a un verone ricurvo; sotto, alcuni sonatori di strumenti ad arco stavano in piedi avanti ai leggi d'abete bianco; intorno intorno, su gli stalli di quercia stavano seduti i pochi uditori, quasi tutti canuti o calvi; il maestro batteva il tempo; un pio profumo d'incenso svanito e di violette si mescolava alla musica di Sebastiano Bach...».

libro IV, cap. IV | PRom, vol. 1, pp. 857-858

«[Giorgio] Si ricordava della sua ultima navigazione nell'Adriatico, avvenuta alcuni mesi dopo l'Epifania dell'Amore, in un periodo di tristezze e di entusiasmi poetici, sotto l'influenza di Percy Shelley, di quel divino Ariele transfigurato dal mare in qualche cosa di ricco e di strano: *into something rich and strange*».

Cita l'epitaffio inciso sulla lapide romana di Shelley, tratto dalla *Tempesta* di Shakespeare.

libro V, cap. V | PRom, vol. 1, p. 941

«La fine di Percy Shelley [...] gli riapparve in un immenso baleno di poesia. [...] “[...] Come nel canto di Ariete, nulla di lui è vanito, ma il mare l’ha trasfigurato in qualche cosa di ricco e di strano [...]”».
libro V, cap. V | PRom, vol. 1, p. 947

«Sebbene la sua carne fosse bruna, d’un color d’oro caldo e opaco, ella [Ippolita] aveva nei polsi una pelle estremamente fine, assai più chiara, d’un pallor singolare. [...] E su quella finezza, a traverso quel pallore, trasparivano le vene esili ma visibilissime, d’un azzurro intenso, d’un azzurro pendente un poco nel violetto. Più d’una volta Giorgio aveva ripensato le parole di Cleopatra al Messaggero d’Italia [nella tragedia di Shakespeare]: “Eccoti a baciare le mie più azzurre vene!”».
libro VI, cap. II | PRom, vol. 1, pp. 1004-1005

LE VERGINI DELLE ROCCE (1895)

«I lauri e i roseti della Villa Sciarra, per così lungo ordine di notti lodati dagli usignuoli, cadevano recisi o rimanevano umiliati fra i cancelli dei piccoli giardini contigui alle villette dei droghieri. I giganteschi cipressi ludovisii, quelli dell’Aurora, quelli medesimi i quali un giorno avevano sparsa la solennità del loro antico mistero sul capo olimpico del Goethe, giacevano atterrati (mi stanno sempre nella memoria come i miei occhi li videro in un pomeriggio di novembre) atterrati e allineati l’uno accanto all’altro, con tutte le radici scoperte che fumigavano verso il cielo impallidito, con tutte le negre radici scoperte che parevano tenere ancor prigionie entro l’enorme intrico il fantasma di una vita oltrapossente. E d’intorno, su i prati signorili dove nella primavera anteriore le violette erano apparse per l’ultima volta più numerose dei fili d’erba, biancheggiavano pozze di calce, rosseggiavano cumuli di mattoni, stridevano ruote di carri carichi di pietre, si alternavano le chiamate dei mastri e i gridi rauchi dei carrettieri, cresceva rapidamente l’opera brutale che doveva occupare i luoghi già per tanta età sacri alla Bellezza e al Sogno».

libro I | PRom, vol. 2, pp. 42-43

«Eravamo tutti là, presso la fontana arida. La sosta imprevista e le parole e l’aspetto del tormentato e la solennità del luogo chiuso e la freddezza argentina della luce che vi pioveva dall’alto e l’imminenza della metamorfosi parevano conferire a quella vecchia cosa inerte quasi il mistero d’un’opera di magia. La mole marmorea – componimento pomposo di cavalli nettunii, di tritoni, di delfini e di conche in triplice ordine – sorgeva innanzi a noi coperta di croste grigiastre e di licheni disseccati, biancheggiante qua e là come il tronco del gattice; e le sue molte bocche umane e bestiali parevano quasi aver conservato nel silenzio l’attitudine della liquida voce ultimamente prodotta».

libro II | PRom, vol. 2, pp. 72-73

«Una delle nostre pene – mi diceva Oddo mentre salivamo per l’amplissima scala balaustrata sul cui silenzio gli svolazzi e i nuvoli delle allegorie secentesche simulavano la furia d’una bufera – una delle nostre pene è questo spazio; che ci dà una specie di smarrimento continuo e quasi un senso di diminuzione umiliante... / Troppo ampio e troppo vacuo era in fatti l’edificio. Restaurato nel secolo XVII e da ròcca feudale trasformato in villa di delizia, conservava tuttavia l’enormità formidabile delle sue mura e delle sue volte su cui le epoche successive avevano lasciato impronte varie di arte e di lusso talora in contrasto e talora sovrapposte. Il gran numero degli specchi, ond’erano coperte intere pareti, moltiplicava lo spazio all’infinito. E nulla era più triste di quei pallidi abissi illusorii che sembravano schiudersi in un mondo soprannaturale e allo sguardo dei viventi promettere d’attimo in attimo apparizioni funeree».

libro II | PRom, vol. 2, p. 75

«Le pareti erano coperte di specchi compartiti in giro simmetricamente da colonnette d’oro e nei campi delle compartiture erano dipinti festoni e corimbi di rose in ordine alterno; e gli specchi erano

appannati e inverditi come le acque degli stagni soli, e le colonnette erano fini e attorte come le trecce delle fanciulle bionde, e le rose erano languide e pie come le ghirlande che cingono le màrtiri di cera nei tabernacoli».

libro II | PRom, vol. 2, p. 81

«I due servi, con le livree azzurre e le lunghe calze bianche, lenti e disattenti, avevano l'aria d'esser venuti fuori da una guardaroba del secolo scorso, tristi avanzi d'un lusso abolito. Quando si ritraevano in disparte, parevano dileguare come ombre nella lontananza illusoria degli specchi, rientrare nel loro mondo inanimato».

libro II | PRom, vol. 2, pp. 82-83

«Passando per la vastissima sala di udienza, ridotta a una vuota anticamera, notai una vecchia portantina ch'era fornita delle due stanghe: quasi avesse allora allora deposta la dama o fosse in assetto per riceverla. / [...] / – È del tempo di Carlo III – disse il principe, dissimulando col sorriso il suo pensiero triste. – Appartenne alla duchessa di Cublana Donna Raimondetta Montaga, che fu la più bella dama della Corte e fu celebrata come la più grande bellezza del Regno. / – È di stile eccellente – io riconobbi, accostandomi, attratto da quella vecchia cosa che non anche pareva ben morta, a cui la memoria di Donna Raimondetta conferiva anzi un pregio e una grazia singolari e quasi una reviviscenza fittizia sotto il mio sguardo. – È una squisita opera d'arte, e conservata a meraviglia. / Ma io sentii che un'inquietudine strana occupava i miei ospiti intorno a me, e che la causa di quel malessere partiva dall'oggetto presente. E tanto più forte allora, per virtù del mistero, sentii vivere nel legno prezioso la vita delle mie immaginazioni. / – L'anima di Donna Raimondetta abita qui dentro, forse – io dissi con un'aria leggera, non potendo resistere alla voglia di aprire lo sportello. – Non potrebbe avere un ricettacolo più elegante. Vediamo. / Come apersi, un odore sottile mi venne alle narici; e per meglio aspirarlo avanzai il capo nell'interno. / – Che profumo! – esclamai, deliziato da quella sensazione impreveduta. – È il profumo della duchessa di Cublana? / E per qualche attimo tenni il mio spirito sospeso nella molle atmosfera creata dal fascino della dama antica, immaginando una piccola bocca rotonda come una fragola, un'alta capellatura carica di cipria e una veste di broccatello gonfiata dal guardinfante. / La portantina odorava come un cofano di nozze, dentro tappezzata d'un velluto verde come la foglia del salice e ornata d'uno specchietto ovale per ciascun fianco, fuori tutta quanta dorata e dipinta con gusto soprafine, arricchita di delicatissimi intagli nelle cornici e nelle commessure, resa più armonica e più dolce alla vista dal suo velo secolare: amabile opera d'una fantasia leggiadra e d'una mano sapiente».

libro II | PRom, vol. 2, pp. 89-90

«Eravamo tutti là, presso la fontana sonora. Ogni bocca dava le sue note con una canna di vetro simile a una tibia ricurva. La conca di sotto era già colma e i quattro cavalli marini vi stavano sommersi fino al ventre. / – Il disegno è dell'Algardi bolognese, – disse il principe – dell'architetto d'Innocenzo X, ma le sculture furono eseguite dal napoletano Domenico Guidi, da quello stesso che eseguì in gran parte l'alto rilievo d'Attila a San Pietro».

libro II | PRom, vol. 2, pp. 91-92

«Ci soffermammo innanzi alla fontana; ed egli fece un gesto vago verso la conca, ond'io vidi nella limpidezza glaciale la funesta bellezza di Pantea e le bianche mani concave a fior d'acqua come due petali di magnolia e la molle capellatura fluttuante sotto le zampe dei cavalli. / – Una favola corse negli anni che seguirono – disse il principe sorridendo. – Nelle notti degli interlunii l'anima di Pantea cantava in cima allo zampillo e quella di Umbelino si disperava dentro le gole delle bestie di pietra, fino all'aurora».

libro II | PRom, vol. 2, p. 94

«Pini giganteschi, dai fusti dritti e rotondi come le antenne delle galere, ordinati a distanze eguali, sorgevano lungo il muro del claustro e lo proteggevano con le loro cupole opache. Tra fusto e fusto, come in un intercolonnio, s'incavavano nel muro le nicchie abitate dalle statue ignude o avvolte nei

pepli in attitudini calme, recanti le visioni del Passato nella loro cecità divina. A distanze eguali, le sette fontane sporgevano in forma di tempietti: composta ciascuna d'un'ampia tazza in cui si miravano deità sedenti su i margini e poggiate all'urna dell'acqua, nello spazio compreso fra due coppie di colonne che sorreggevano un frontone ov'era scolpito un distico. L'alta siepe dei mirti levavasi di contro tutta verde, non interrotta se non dalle bianche erme cogitabonde. E il terreno umido era quasi interamente coperto dai muschi come da un feltro, che rendeva silenzioso il nostro passaggio aumentando la dolcezza del mistero».

libro II | PRom, vol. 2, pp. 104-105

«E io portavo nell'orecchio la cadenza delle rime latine mentre andavamo a traverso pratelli recinti, gialleggianti di giunchiglie, ov'era facile immaginare gli episodii d'una festa pastorale all'ombra di padiglioni inghirlandati. Sul piedestallo di una ninfa priva d'ambo le braccia era scolpita l'impresa degli Arcadi: la siringa di sette canne entro un serto d'alloro».

libro II | PRom, vol. 2, p. 108

«e voi certo non ignorate la patente ch'ebbero i Cantelmi da Carlo II d'Inghilterra».

libro III | PRom, vol. 2, p. 160

L'antenato Andrea Cantelmo è celebrato da artisti barocchi: «Eritio Puteano dedicandogli un'opera latina lo invoca *Armorum gloria, Litterarum tutela*. Cornelio Scheut d'Anversa offrendogli un suo libro di disegni capricciosi lo rappresenta Eroe cultor di eleganze fra le armi, *Heros inter arma elegantias colens*».

libro III | PRom, vol. 2, p. 162

IL FUOCO (1900)

«La donna ch'egli chiamava Perdita»: il nome deriva dal *Winter's Tale* di Shakespeare. Prima che d'Annunzio lo adottasse per Eleonora Duse e la trasfigurazione romanzesca Foscarina, era stato il soprannome dell'interprete shakespeariana Mary Robinson.

I | PRom, vol. 2, p. 200

«Emergeva su la sua propria ombra glauca il tempio ottagonato che Baldassare Longhena trasse dal Sogno di Polifilo, con la sua cupola, con le sue volute, con le sue statue, con le sue colonne, con i suoi balaustri, sontuoso e strano come un edificio nettunio costruito a similitudine delle tortili forme marine, biancheggiante in un color di madreperla su cui diffondendosi l'umida salsedine pareva creare nelle concavità della pietra qualche cosa di fresco, di argenteo e di gemmante onde suscitavan esse un'immagine vaga di schiuse valve perlifere su le acque natali».

I | PRom, vol. 2, p. 201

«Ella [Donna Andriana] ha pensato a risollevar dall'oblio l'*Arianna* di Benedetto Marcello».

I | PRom, vol. 2, pp. 213-214

«A celebrar quell'immagine gli giunsero dall'aula prossima le prime note della Sinfonia di Benedetto Marcello, il cui movimento fugato rivelava subito il carattere del grande stile. Un'idea sonora, nitida e forte come una persona vivente, sviluppavasi secondo la misura della sua potenza. Ed egli [Stelio] riconobbe in quella musica la virtù di quel principio medesimo intorno a cui, come intorno a un tirso, egli aveva avvolto le ghirlande della sua poesia. / Allora il nome che già aveva risonato contro la cozza della nave nel silenzio e nell'ombra, quel nome che nell'immensa onda delle campane crepuscolari erasi perduto come una foglia sibillina, propose per lui all'orchestra le sue sillabe in guisa d'un tema nuovo che raccolsero gli archi. I violini, le viole, i violoncelli lo cantarono a gara; gli squilli improvvisi

delle trombe eroiche lo esaltarono; infine tutto il quartetto lo lanciò con un impeto concorde nel cielo della gioia ove più tardi doveva brillare la corona di stelle offerta ad Arianna da Afrodite d'oro». La narrazione è inframezzata dalle citazioni del coro dei seguaci di Bacco in chiusura dell'atto I, scena XII.

I | PRom, vol. 2, pp. 259 e sgg.

«Rosea come una luna occidua raggiava su la triplice loggia contigua la sfera della Fortuna portata dagli omeri degli Atlanti; e nasceva dal suo riflesso un ciclo di satelliti».

I | PRom, vol. 2, pp. 270-271

«Una larga peota, ornata di lanterne variopinte, carica di musici e di cantori, stava ferma sotto la casa di Desdemona. La canzone antica della gioventù breve e della bellezza passeggera saliva dolcemente verso la piccola donna che ascoltava sorridendo del suo sorriso infantile tra la sua scimmia e la sua cagnolina, come in una stampa di Pietro Longhi».

I | PRom, vol. 2, p. 276

«Quest'animula vagula è pur nelle nature più gravi e più violente, come quel *clown* addetto alla persona di Othello; Pur tuttavia, là, sul bacino di San Marco, dianzi, io credeva che voi l'aveste sentita per qualche attimo vibrare nell'immenso incendio. Voi dimenticate Giorgione per la Rosalba [Carriera]!».

I | PRom, vol. 2, p. 277

«Lady Macbeth veggente carnefice dalle piccole mani, e i grandi gigli imperlati di rugiade e di lacrime, Imogene, Giulietta, Miranda, e Rosalinda e Jessica e Perdita, le più dolci anime e le più terribili e le più magnifiche erano in lei [Foscarina]».

Sono tutti nomi di eroine shakespeareane.

I | PRom, vol. 2, pp. 282-283

«Tutte le sue [di Foscarina] seti riardevano nel delirio di Fedra, e nella sommissione d'Imogene ritremavano tutte le sue tenerezze».

Imogene è un personaggio del *Cymbeline* di Shakespeare.

I | PRom, vol. 2, p. 284

«I fanali dei galioni, le targhe alla turchesca, le farette di cuoio, i caschi di bronzo, le sciablate di velluto ornavano le stanze all'estrema discendente di quel meraviglioso Cesare Darbes che aveva tenuto in vita la Comedia dell'arte contro la riforma goldoniana e mutato in una convulsione di riso l'agonia della Serenissima».

I | PRom, vol. 2, p. 285

«– Io ho sempre pensato che la Camerata fosse un'adunanza oziosa di eruditi e di retori – disse Baldassare Stampa. / – Hai udito, Daniele? – esclamò Stelio rivolgendosi al dottor mistico. – Quando mai vi fu al mondo un focolare d'intelligenza più fervido? Essi cercavano nell'antichità greca lo spirito di vita: essi tentavano di sviluppare armoniosamente tutte le energie umane, di manifestare con tutti i mezzi dell'arte l'uomo integro. Giulio Caccini insegnava che all'eccellenza del musico non servono solo le cose particolari ma tutte insieme le cose. La capellatura fulva di Jacopo Peri, dello Zazzerino, fiammeggiava nel canto come quella di Apollo. Nel discorso preposto alla *Rappresentazione di Anima et di Corpo* Emilio del Cavaliere espone intorno alla formazione del teatro novello le medesime idee che furono attuate a Bayreuth, compresi i precetti del perfetto silenzio, dell'orchestra invisibile e dell'ombra favorevole. Marco da Gagliano, nel celebrare lo spettacolo di festa, fa l'elogio di tutte le arti che vi concorrono “di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti ch'abbia ritrovato l'ingegno umano”. Non basta? / – Il Bernino – disse Francesco de Lizo – fece rappresentare a Roma un'opera per la quale egli stesso costruì il teatro,

dipinse le scene, scolpì le statue ornamentali, inventò le macchine, scrisse le parole, compose la musica, regolò le danze, ammaestrò gli attori, danzò, cantò, recitò. / [...] / – Non basta ancora – disse Antimo della Bella. – Bisogna glorificare il più grande degli innovatori, che la passione e la morte consacrarono veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno d'un pellegrinaggio: il divino Claudio Monteverde. / – Ecco un'anima eroica, di pura essenza italiana! – assenti Daniele Glàuro con reverenza. / – Egli compì l'opera sua nella tempesta, amando, soffrendo, combattendo, solo con la sua fede, con la sua passione e col suo genio – disse la Foscarina lentamente, come assorta nella visione di quella vita dolorosa e coraggiosa che aveva nutrito del più caldo suo sangue le creature della sua arte. – Parlateci di lui, Èffrena. / Stelio vibrò come se ella lo avesse toccato all'improvviso. Ancora una volta la virtù espressiva di quella bocca divulgatrice evocò da una indefinita profondità una figura ideale che risorse come da un sepolcro dinanzi agli occhi dei poeti assumendo il colore e il soffio dell'esistenza. L'antico sonator di viola, vedovo ardente e triste come l'Orfeo della sua favola, apparve nel cenacolo».

Nel prosieguo della narrazione, Donatella Arvale intona i versi dell'*Arianna* di Ottavio Rinuccini, musicata da Monteverdi.

I | PRom, vol. 2, pp. 287 e sgg.

«passarono il palazzo dei Cornaro e il palazzo dei Pesaro, i due colossi opachi anneriti dal tempo come dal fumo d'un incendio».

I | PRom, vol. 2, p. 316

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

I | PRom, vol. 2, p. 320

«– Anch'io avrei dato oggi un regno per un cavallo – disse Stelio Èffrena schernendo sé stesso, irritato dalla mediocrità della vita».

Cita la celebre battuta del *Riccardo III* di Shakespeare.

II | PRom, vol. 2, p. 347

«EN VERVS FORTIS QVI FREGIT VINCULA MORTIS – lesse Stelio Èffrena su la corda di un arco, sotto il mosaico della Risurrezione» [di Alvise Gaetano su cartone di Maffeo Verona].

II | PRom, vol. 2, p. 353

«Sembra destinato ch'egli [Wagner] abbia qui la sua fine, come Claudio Monteverde. Non è un desiderio musicale questo di cui Venezia è piena, immenso e indefinibile? Tutti i rumori vi si trasformano in voci espressive. Ascolta».

II | PRom, vol. 2, p. 354

«Dall'ora della prima notte Stelio preferiva di andare verso la casa della sua amica entrando pel cancello del giardino Gradenigo e passando in mezzo agli alberi ed agli arbusti ridivenuti selvaggi. La Foscarina aveva ottenuto di congiungere il suo giardino con quello del palazzo abbandonato, per mezzo d'una breccia aperta nel muro divisorio. Ma da qualche tempo Lady Myrta era venuta ad abitare le immense stanze silenziose che avevano accolto ultimo ospite il figlio di Giuseppina imperatrice, il Viceré d'Italia. Le stanze s'erano adornate di antichi strumenti senza corde e il giardino s'era popolato di bei levrieri senza prede. / [...] / E quivi, in fondo al Campiello della Comare erboso come il sagrato d'una parrocchia campestre, s'apriva il cancello del giardino tra due pilastri coronati da statue mütile su le cui membra i rami inariditi dell'edera davano imagine di vene in rilievo. Nulla al visitatore pareva più triste

e più dolce. Fumigavano in pace i camini delle umili case intorno al campiello, verso la cupola verde. Di tratto in tratto un volo di colombi traversava il canale partendosi dalle sculture degli Scalzi».

II | PRom, vol. 2, pp. 378-379

«Egli li conosceva tutti per nome [i levrieri], ed essi chiamati parevano riconoscerlo per padrone. [...] v'era il galgo spagnuolo, migrato coi Mori, quello magnifico che il nano pomposo regge a guinzaglio nella tela di Diego Velasquez, istrutto a raggiungere e ad abbattere nelle nude pianure della Mancia o nelle macchie della Murcia e di Alicante fitte di stipa».

II | PRom, vol. 2, pp. 383-384

«Le ruote scorrevano scorrevano, nella strada bianca, lungo gli argini della Brenta. Il fiume, magnifico e glorioso nei sonetti degli abati cicisbei quando per la sua corrente scendevano i burchielli pieni di musiche e di piaceri, aveva ora l'aspetto umile d'un canale ove guazzavano le anitre verdazzurre in frotte».

II | PRom, vol. 2, p. 410

«– Ecco Strà. / Discesero dinanzi alla villa dei Pisani; entrarono; accompagnati dal custode, visitarono gli appartamenti deserti. Udirono il suono dei loro passi sul marmo che li rispecchiava, l'eco nelle volte istoriate, il gemito delle porte che s'aprivano e si richiudevano, la voce tediosa che risvegliava le memorie. Le stanze erano vaste, parate di stoffe svanite, ornate nello stile dell'Impero, con gli emblemi napoleonici. In una le pareti erano coperte dai ritratti dei Pisani procuratori di San Marco; in un'altra, dai medaglioni marmorei di tutti i Dogi; in un'altra, da una serie di fiori dipinti ad acquerello e posti in delicate cornici, pallidi come quei fiori disseccati che si pongono sotto i vetri per ricordo di un amore o di una morte. In un'altra, la Foscarina entrando disse: / – Col tempo! Anche qui. / V'era, su una mensola, una traduzione in marmo della figura di Francesco Torbido, resa più orrida dal rilievo, dallo studio sottile dello statuario nel distinguere a una a una con lo scalpello le grinze, le corde, le fosse. E agli usci della stanza apparvero i fantasmi delle donne coronate che avevano celato la loro sventura e il loro deperimento in quella dimora ampia come una reggia e come un monastero».

II | PRom, vol. 2, p. 412

«– Ora si passa nella camera di Massimiliano d'Austria – seguì la voce tediosa [del custode di Villa Pisani] – il quale aveva messo il suo letto nel gabinetto di Amalia Beauharnais. / Traversarono la stanza in un bagliore vermiglio. Il sole batteva su un canapè di cremisi, svegliava l'iride in un gracile lampadario a goccioline di cristallo pendente dalla volta, accendeva le strisce rosse perpendicolari nella parete. Stelio si soffermò su la soglia [...]. / – Andiamo! – pregò di nuovo la Foscarina che lo vide indugiarsi. / Ella fuggiva attraverso la sala immensa istoriata dal Tiepolo, mentre dietro di lei il bronzo corintio del cancello nel chiudersi dava un suono chiaro come un tintinno che propagavasi per la concavità in lunghe vibrazioni».

II | PRom, vol. 2, pp. 414-415

«– Ah, è il labirinto [di Villa Pisani]. / Un cancello di ferro rugginoso lo chiudeva, tra due pilastri che portavano due Amori cavalcati delfini di pietra. Non si scorgeva di là dal cancello se non il principio di un tràmite e una sorta di selva intricata e dura, un'apparenza misteriosa e folta. Dal centro dell'intrico s'alzava una torre, e in cima della torre la statua d'un guerriero pareva stesse alle vedette».

II | PRom, vol. 2, p. 421

«La Foscarina si soffermò ancora, alla fine del nuovo sentiere murato che metteva in un prato deserto, nel Campo di San Bernardo, ov'era l'antico cenobio. Si scorgeva in fondo il campanile degli Angeli, sul quale una bella nuvola imitava una rosa in cima a uno stelo. E l'erba era molle, placida, verdissima, come nel parco dei Pisani a Strà. / – Quelle statue! – ripeté l'attrice, con lo sguardo intento, quasi elle fossero là dinanzi a lei in moltitudine e le impedissero il cammino. – Non mi riconobbero, l'altro

giorno; ma io le riconobbi, Stelio. / Le ore lontane, le campagne umide e vaporose, le piante dispiogliate, le ville in ruina, il fiume silente, le reliquie delle regine e delle imperatrici, le visiere di cristallo sul volto febbrile, il labirinto selvaggio, [...] tutte quelle tristezze s'illuminarono d'una nuova luce nello spirito dell'amato».

II | PRom, vol. 2, p. 448

«Entrammo a Verona una sera di maggio, per la porta del Palio. L'ansietà mi soffocava. Mi stringevo contro il cuore il quaderno dove avevo trascritto di mio pugno la parte di Giulietta; e ripetevo in me le parole del primo apparire: "Chi mi chiama? Eccomi. Qual è la volontà vostra?". La mia immaginazione era sconvolta da una strana congiuntura: compivo quel giorno quattordici anni, l'età di Giulietta! Il cinguettio della nutrice mi risonava negli orecchi; e a poco a poco il mio destino si confondeva con quello della Veronese. Al canto d'ogni via credevo di vedermi venire incontro un corteo che accompagnasse un feretro coperto di rose bianche. Come scorsi le Arche degli Scaligeri chiuse dalle maglie di ferro, gridai a mia madre: – Ecco la tomba di Giulietta! – E scoppiai in un pianto diretto, ed ebbi un desiderio disperato di amare e di morire. "O tu che troppo presto vidi senza conoscerti e conobbi troppo tardi!"».

L'immedesimazione di Foscarina (Eleonora Duse) con Giulietta prosegue per diverse pagine, con citazioni dei versi shakespeariani.

II | PRom, vol. 2, pp. 451 e sgg.

«Ma la sua anima [di Stelio] non aveva riposo, e nulla poteva liberarla dal travaglio. Ed egli baciò le mani della sua amica, e s'allontanò da lei; e andò vagando per la stanza, si soffermò davanti al cembalo che Donatella aveva toccato nel cantare la melodia di Claudio [Monteverdi]; irrequieto, si appressò alla finestra, vide il giardino spoglio, le belle nubi solitarie, le torri sacre. La sua aspirazione andava alla creatura musicale, a colei che doveva cantare gli inni su la sommità delle sinfonie tragiche».

II | PRom, vol. 2, p. 478

«Antimo mi scrive che si discute su l'opportunità di abbattere la vecchia scalinata di pietra che dal giardino dei Corsini sale al Gianicolo! Non so se tu abbia nella memoria la faccia del luogo. La via che condurrà al Teatro, passando sotto l'Arco Settimiano, volge lungo il fianco del Palazzo Corsini, traversa il giardino e giunge a pie del colle. Il colle — l'hai nella memoria? — è tutto verde, coperto di piccoli prati, di canne, di cipressi, di platani, di lauri e di elci: ha un aspetto silvano e sacro, coronato di alti pini italici. V'è sul declivio una vera selva di elci, irrigata da correnti sotterranee. Tutto il colle è ricco d'acque vive. A sinistra torreggia la Fontana Paolina. Più sotto nereggiava il Bosco Parrasio, l'antica sede degli Arcadi. Una scalinata di pietra, partita in due rami per una successione di larghe tazze traboccanti, ascende a un ripiano che mette a due viali di lauri veramente apollinei e degni di condurre gli uomini verso la Poesia. Chi potrebbe immaginare un ingresso più nobile? I secoli l'hanno ombrato di mistero. La pietra dei gradini, dei balaustri, delle tazze, delle statue gareggia d'asprezza con la scorza dei platani venerandi che per la vecchiaia si sono fatti cavi».

II | PRom, vol. 2, p. 498

FORSE CHE SÌ FORSE CHE NO (1910)

Palazzo Ducale di Mantova: «Pareti e volte decrepite; vecchie tele sfondate; tavole e seggiole sgangherate dalle gambe d'oro misere; tappezzerie lacere accanto a intonachi che si scrostavano, a mattoni che si sgretolavano; vasti letti pomposi riflessi da specchi foschi; impalcature alzate a reggere i soffitti; e l'odore della muffa risecca e l'odore della calcina fresca; e pel vano d'una finestra due torri rosse nel cielo, un cigolio di passerii, uno schiamazzo di monelli; e pel vano d'un'altra una strada deserta, una chiesa senza preghiere, il picchierellare di due stampelle; e appeso un lampadario a goccioline di cristallo, e obliqua una striscia di sole sul pavimento; e un altro lampadario e un'altra striscia, e più triste la cosa

lucida che l'estinta; e ancora lampadarii in fila, guasti, pencolanti, simili a fragili scheletri congelati. O desolazione, desolazione senza bellezza! «Che faremo noi dell'anima nostra?» / – Un giardino! – gridò la visitatrice [Isabella] traendo verso la finestra il compagno [Paolo], per una sala ampliata dalle immagini dei Fiumi. / [...] / – Un altro giardino? / Era un triste cortile abbandonato. E i lampadarii di pallido vetro riapparvero in sale pompose e vuote; e riapparvero i letti insonni; e le vecchie tele cieche rossicarono e nereggiarono su le mura delle lunghe gallerie, simili alle pelli bovine tese e appese dai conciatori; e il coro dei passerai dagli émbriaci rotti cigolò giù per le armature sconnesse delle travi, giù pei travicelli attraversati, giù pei graticci sfondati dei palchi in ruina; e tutto fu ancora desolazione senza bellezza».

libro I | PRom, vol. 2, pp. 536-537

«Ricominciava la desolazione: la cappa demolita d'un camino nera di fumo; una serie di finestre murate; un corridoio cosparso di calcinacci; un'aula biancastra con su le pareti le tracce del lordume umano e dei tramezzi sovrapposti; una scala di pietra consunta; e un altro corridoio simile alla corsia d'un ospedale evacuato; e poi un'altra scala immensa, discendente fra nicchie deserte a un'orrida porta fatta di assi sconnesse e di travi traverse, che pur pareva più inespugnabile del triplice bronzo, inchiodata sopra un varco senza nome. / [...] / D'improvviso rientravano nell'azzurro e nell'oro, riudevano la melodia dominante, rivedevano splendere il più lungo giorno. / – Forse forse forse... / Verso l'oro e l'azzurro ella [Isabella] aveva levato la faccia; e la sua stessa anima era diffusa sul suo capo ricca e inestricabile, effigiata nelle sue mille ambagi. Ella leggeva con gli occhi torbidi la parola spaventosa inscritta innumerevoli volte, tra le vie dedàlee, nei campi oltremarini. / – Forse forse forse...».

libro I | PRom, vol. 2, p. 540

«Involontariamente Paolo si volse dall'altra parte, con l'atto di guardare sul camino di marmo rosso lo specchio barocco in una ghirlanda di amorini alati, stretto dall'ansia, temendo che su lui apparisse la medesima traccia [di sangue]. Scorse il capo di Vana alzato verso il labirinto del soffitto e percorso da un fascio di luce sinistra. [...] / [...] / Era rimasta col capo levato verso il soffitto, come assorta, come attenta a udire il custode narrarle l'avventura di Vincenzo Gonzaga, che illustrava l'emblema parlante; [...] . / – *Forse che sì forse che no* – disse l'adolescente con una voce ch'era già velata dalla malinconia, leggendo il motto inscritto negli intervalli dello scolpito errore. – Perché, Isa, tra l'uno e l'altro *Forse* c'è un ramoscello e non un'ala, non la tua ala, Tarsis? L'ala di Dedalo o il filo di Arianna. Perché dunque un ramoscello? / – Non so – rispose la bocca baciata. / – Non so – rispose il costruttore d'ali incatenato alla terra. / – Perché, Moriccica? / – Non so – rispose la vergine oscura che aveva voluto esser macchiata dalla goccia del sangue voluttuoso. / – Non so – rispose a sé medesimo l'adolescente oppresso dai suoi anni così pochi e così carichi d'ignota pena. / E non sapevano; e in ciascuno era una strana esitanza a uscire da quel luogo, a volgersi altrove, ad andare avanti o a tornare indietro, come se dall'alto le liste d'oro si prolungassero in una zona pieghevole che invisibilmente li circuisce e li annodasse di continuo».

libro I | PRom, vol. 2, pp. 544-545

Isabella si identifica con l'omonima principessa estense, ma in realtà fa riferimento ad ambienti seicenteschi appartenuti a Eleonora de' Medici: «– Ah, come sapevo vivere! – soggiunse Isabella affascinata dal suo gioco stesso. – Nelle mie piccole stanze, sul margine dei miei stagni pigri, possedevo i sogni delle città famose. Vedete, vedete: quelle del settentrione e quelle del mezzogiorno, le brune e le bionde, le grige e le bianche... / E apparivano nelle lunette le piante dipinte delle città circondate di mura e di torri, bagnate dal mare, attraversate dal fiume, fondate sul monte: Parise e Gerusalemme, Ulma e Lisbona, Berna e Marsiglia; e quelle che sono per le immaginazioni degli uomini come gli aromi gli ozii le febbri i filtri le danze: Algeri, Toledo, Messina, Malta, l'egizia Alessandria. / [...] / – Suona la viola bordona – disse Aldo, sommessamente, appressandosi in punta di piedi, tratto dall'istinto mimico dell'adorazione a imitare i modi della sorella».

libro I | PRom, vol. 2, pp. 547-548

«– Questo cielo, Aldo, mi fa ripensare a quella parola che mi mostrasti in una dedica d’un libro di cantante, forse dedicato a me quando vivevo. Te ne ricordi? / – Me ne ricordo. “Il cielo stesso come Autore della Musica sia testimonio...” / – Autore della Musica! / – Era un libro di cantate a voce sola, del Mazzaferrata [1673]. E ce n’era una per oggi, una per quest’ora: “*Ove con piè d’argento*”. Era rilegato in pergamena impressa, lucida come i cofanetti di pastiglia; e sul rovescio della legatura era scritto a mano: “Doppio ardor mi consuma”. E la carta era fragile, molle, consunta nei margini: cominciava a morire per le estremità come le foglie d’autunno. Te ne ricordi? Anche il libro dev’essere nello stipo. / Isabella consentiva alla fantasia dell’adolescente con quel suo sorriso durevole, sospeso su la piccola ferita del labbro. / – Vanina, – ella disse – perché non prendi il tuo liuto e non ci canti sotto voce una canzone? / – La canzone di Thibaut de Champagne roy de Navarre [...] – disse Aldo. – Oppure quella d’Inghilterra, così dolce, su le parole di Ben Jonson il Tragico, quella che finisce: “*O so whyte, o so soft, o so sweet, so sweet, so sweet is shee!*”. A che pensi?».

libro I | PRom, vol. 2, pp. 549-550

«[Paolo] Rivedeva quell’alta sembianza di asceta avventuriere [Giulio], quell’ottima struttura ligure prodotta da una stirpe di navigatori e di statuali, fine come certi ritratti gentileschi di Antonio van Dyck che splendono nell’ombra dei palazzi genovesi, soffusa d’un oro fumoso che già s’infoscava intorno alle narici e alle palpebre, ancor più nobile e più fiera sotto il drappo lugubre, che dava imagine della berretta di panno quadrilatera dalle gronde pendenti, simile a quella portata dal Doria, insegna degli antichi ammiranti».

libro I | PRom, vol. 2, pp. 612-613

«La sala [della musica di Palazzo Inghirami a Volterra] non era nel palagio edificato da Gherardo Silvani ma nella parte vecchia, in quella delle bugne e delle bifore».

libro II | PRom, vol. 2, p. 643

«Gli amanti erano su la marina pisana, in una villa solitaria fra la pineta e la prateria salmastra. Una terrazza scialbata di calcina e lastricata di maiolica vi si sporgeva dal fianco verso il Tirreno, simile a quella sognata da Aldo nel Paradiso della principessa estense, ove i sogni delle città brune e bionde colorano le lunette e presso Ulma, che in arnese cavalca il Danubio azzurro, è Algeri che porta un cipresso per piuma al suo turbante bianco».

libro II | PRom, vol. 2, pp. 648-649

«Una sala era aperta; e v’apparivano le Balze, e sul ciglio la nuda mole di San Giusto simile a un colosso di ghisa».

libro II | PRom, vol. 2, p. 688

«La mole ferrigna di San Giusto si levava su l’altura munita di scarpate e di contrafforti come uno spalto».

libro II | PRom, vol. 2, p. 695

«[Aldo guardò] il fuoco morente d’una nuvola sul colosso di San Giusto; e l’inconsapevole gioia della giovinezza respirò in lui dall’intimo».

libro II | PRom, vol. 2, p. 697

«– Neanche tu lo sai? Per quanto io ci pensi, non riesco a rammentarmene. Era un piccolo fazzoletto color lilla, profumato di gelsomino, del gelsomino di Volterra. Certo, quando entrammo nel Paradiso, io non l’avevo più. Forse Vana me l’aveva ripreso nel momento in cui tutti eravamo con gli occhi levati verso il labirinto. Forse che sì forse che no... / Come la corrente del riscontro agitò la leggera tenda indiana su la porta, ella [Isabella] si volse con uno strano sussulto. L’image della sorella era così viva

in lei, ch'ella credeva fosse per apparirle un'altra volta all'improvviso come nella camera di Vincenzo Gonzaga».

libro II | PRom, vol. 2, p. 713

«E tanto la sua fronte [di Aldo] imperlata di luce era bella che a volta a volta avrebbe potuto incoronarsene l'Arcangelo combattente di Ludwig Beethoven e il Cherubo austero di Sebastiano Bach».

libro II | PRom, vol. 2, p. 742

«Le moli di San Giusto e della Badia, l'una ferrigna l'altra ferrugigna, pareva fossero per precipitare nella fauce; e con esse le restanti mura, e il borgo, e la città sospesa, e tutte le sedi degli uomini piccole e fragili come i nidi delle rondini in sommo dell'immenso e inesorabile orrore».

libro II | PRom, vol. 2, p. 747

«Seguirono giorni in cui la vita veramente parve una storia raccontata da un ubriaco rossa di furia e di onta».

Riecheggia il monologo di *Macbeth*: «Life... is a tale. / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing» (atto V, scena I).

libro III | PRom, vol. 2, p. 827

Lo scultore incaricato di realizzare la statua dell'aviatore Giulio è il bolognese Iacopo Caracci. Il narratore lo qualifica «postremo erede di Michelangelo», rielaborando per l'occasione diversi brani della *Vita* di Benvenuto Cellini, ma è verosimile ipotizzare un omaggio alla famiglia di pittori del Seicento.

libro III | PRom, vol. 2, pp. 828 e sgg.

«[Paolo] passò per la Piazza di San Firenze prima di andare al colloquio incerto. La piccola porta, per ove ella era entrata, si apriva sotto una finestra difesa da ferri robusti. L'andito era bianco, con le pareti coperte di lapidi e di stemmi. Appesa in alto era una lunga scala di legno; altre due lunghe scale erano poggiate sul pavimento, simili a quelle dei crocifissori. Un pergamo di legno scuro era abbandonato a fianco dell'uscio. / [...] / Camminò sopra una pietra sepolcrale, per un breve corridoio ingombro di armadii neri. Entrò nella cappella; guardò le lastre nere e bianche del pavimento ov'ella s'era inginocchiata, dinanzi ai balaustri di marmo che chiudono lo spazio dell'altare; guardò con occhi intentissimi. Gli aspetti delle cose gli si stampavano nel dolore, a uno a uno, senza sovrapporsi. / [...] / Sotto la cupola, nell'altare dedicato alla Vergine, una corona di cuori votivi cingeva l'immagine santa. / Due lampade d'argento ardevano ai lati. E da un lato e dall'altro erano due porte chiuse, in mezzo a cui battenti splendevano due cuori d'oro in fiamma; e su l'una e su l'altra porta era l'iscrizione: *Reliquiae sanctorum*. Alla parete destra, un confessionale; un altro, alla sinistra; e presso, due panche. “Su quale restò seduta?” / Gli parve d'indovinare scegliendo, e sedette su quella. Sentiva l'ombra scendere dal lucernario. Vedeva a traverso il cancello la chiesa bianca sostenuta dagli alti pilastri di pietra serena. Vedeva di là dalla cappella gli anditi oscuri, ingombri di stalli di armadii di confessionali».

libro III | PRom, vol. 2, pp. 856 e sgg.

LA LEDA SENZA CIGNO (1916)

«Un giovine sonatore di cembalo, escito dalla *Schola Cantorum*, educato alla grazia e alla forza degli antichi cembalisti italiani, mi aveva scritto con fiera gentilezza che nel suo concerto di quel giorno avrebbe sonato per me solo». L'autore rievoca le esecuzioni al Casino degli Spiriti di Venezia. Nello specifico «Erano le sonate di Domenico Scarlatti».

PRom, vol. 2, pp. 886-889

«Il giovine sonatore aveva il viso raso angoloso e sparso di qualche neo irsuto alla Franz Liszt, un paio d'occhiali professorii a stanghette d'oro sopra un naso quasi greco, l'antico zizzerino spolverato di Jacopo Peri, una cravatta a due giri sopra un di que' lunghi panciotti di velluto nero che portano gli eleganti nelle litografie di Gavarni; ma per l'arte mirabile delle sue dita e dei suoi spiriti si rivelava un vero "maestro al cembalo" degno del Settecento e del divino Napoletano [Scarlatti]».

PRom, vol. 2, p. 890

«Ma l'uomo veglia di continuo, fin dal cominciamento del mondo; e nessun Macbeth può, in verità, uccidere il sonno che mai non gli si accosta».

PRom, vol. 2, p. 891

«La linea di quella forma [Leda] obbediva alla legge delle grandi opere plastiche; [...] con un movimento che solo le conveniva come a una determinata forma musicale, come l'"a tre quarti" a quell'Andante, come l'"a sei ottavi" a quell'Allegro di Domenico Scarlatti».

PRom, vol. 2, p. 893

«E ripensai a quella Leda di Leonardo, che Cassiano del Pozzo, l'amico del Pussino, poté tuttavia vedere a Fontanabeliò nel 1625 e ch'io mi sogno sempre di ritrovare in qualche maniera inverosimile».

PRom, vol. 2, p. 894

«← Ascoltate – dissi, tócco da qualche nota del secondo tempo d'una sonata di Domenico Paradisi, ch'era l'ultima».

PRom, vol. 2, p. 898

«E, quasi alla medesima data, il giovine maestro della *Schola Cantorum* tornò con gli usignuoli a dare il suo concerto italiano. Questa volta aveva seco la sua compagna: una piccola Spagnuola di Cuba, dorata come una squisita foglia di tabacco; la quale, promettendo di cantare per me solo arie ed ariette del Carissimi, del Caldara, di Antonio Lotti, mi faceva pensare non senza rammarico a quella specie di cani senza latrato che i Conquistatori trovarono nell'isola di prodigio dove oggi non esiste più, perdutasene fin la memoria. / Gli onori del cembalo erano tuttavia per Domenico Scarlatti. La Sonata in la maggiore, quasi fosse una formula magica, risollevò dal passato intera e viva l'ora misteriosa come se la sconosciuta venisse di nuovo a sedermisi accanto e di nuovo con tutto il mio acume io mi chinassi all'orlo del suo segreto».

PRom, vol. 2, pp. 912-913

«Ella [Leda] non lo amava [un giocatore di polo]: non s'era abituata a lui se non come a uno schiavo da servire a invenzioni e ad esperienze di supplizii; ma amava teneramente uno di quei cavalli da "polo", un saurello che portava il nome shakespeariano di Petruchio».

Allude al personaggio della *Bisbetica domata*.

PRom, vol. 2, p. 924

«Riudo approssimarsi il galoppo delicato dei puledri di gran lignaggio sul mio silenzio che oggi è metà nell'ombra e metà nella luce come la prateria liscia nel paese di Silvia l'Italiana».

Allude a Maria Felicia Orsini duchessa di Montmorency, cantata come Silvia da Théophile de Viau.

Licenza | PRom, vol. 2, p. 941

«Nel dominio che la nepote trilustre di Maria de' Medici s'ebbe per il più abile dei suoi cinti, la mia anima toscana si accomodava come in una vecchia villa medicea. La Nonetta era vagabonda e vitrea come l'Ambra. L'Orsina arieggiava la bella Vespuccia dalla collana d'angue. Teofilo [de Viau] cantava come il Poliziano / [...] / [...] Io pensavo alla dimora di Silvia specchiata nelle acque chiare. Imaginavo nella parlatura di Francia l'accento della patrizia romana».

Licenza | PRom, vol. 2, p. 943

«Oggi l'invasore è a La Fère, [...]. Ho veduto un velo subitaneo turbare lo sguardo di colui che dianzi mi dava la triste novella, nato nella contrada natale di Jean Racine, all'ombra delle vecchie torri alzate da Louis d'Orléans».

Licenza | PRom, vol. 2, p. 952

«Quel negro camuso e crespo, in quella locanda sinistra a quella finestra senza vetri, non è forse Zamor, l'ignobile scimmiotto che divertiva la Dubarry e che più tardi le fece tagliare il collo? Par di riudire, con non so che allusione attuale, il grido della favorita bianca di terrore e abbrancata ai ferri del cancello: “*Encore une minute, monsieur le Bourreau!*”».

Licenza | PRom, vol. 2, p. 962

«e l'orgoglio di riconoscere nel campione prediletto la struttura sublime di uno Stradivario, e la gioia di sentirsi quasi il liutaio di quella perfezione viva».

Licenza | PRom, vol. 2, p. 990

«O suore di Francia [...]. La grazia di Silvia, l'ombra di Maria Felicia Orsina, vi accompagnava tra le statue e le vasche delle ville romane. E certo con voi ella ripassò le Alpi e se ne tornò nella sua casa a specchio dello stagno, e forse ora séguita a gettar l'amo nelle acque chete del vivaio, stando fra le sue donne, col suo cervo bianco giacente ai suoi piedi».

Licenza | PRom, vol. 2, p. 993

«Come la nostra malinconia origliò su la soglia, il silenzio le ripeté le ultime note d'una cascarda detta la Contarina».

Licenza | PRom, vol. 2, p. 1004

«Imagino che oggi siete nella casa di Silvia, o Chiaroviso [Suzanne Boulenger], con quella veste bianca e succinta che avevate visitando la villa Torlonia. V'intrattenete, imagino, nella “sala fresca” della fontana che alimenta lo stagno, all'ombra dei faggi. Vi si fa un concerto di oboe, di flauti e di pive, misurato da Luigi Lulli con battute di tirso? O forse la compagnia italiana condotta da Domenico Biancolelli vi recita *Arlecchino e Lelio servi del medesimo padrone?*».

Licenza | PRom, vol. 2, p. 1042

«I nostri sonatori erano alcuni giovani cannonieri dal capo raso, che la guerra ha tolti da un'orchestra di legni e posti in un'orchestra di acciai. La viola era venuta da una batteria di San Nicolò; il violino era disceso da un'altana munita; il violoncello aveva smesso allora allora la guardia della strada ferrata. Ed era un famoso strumento d'un famoso liutaio, di Andrea Guarneri: una creatura sensibile come uno dei miei levrieretti d'un anno, vestita duna vernice così ricca, d'una pelle così trasparente, che l'avevo veduta rilucere perfino all'ombra degli alberi, tra le fresche pareti verdi, come se veramente la sua lucentezza cristallina fosse data dalla polvere di diamante».

Licenza | PRom, vol. 2, p. 1048

«Forse era meglio che Roberto Prunas non fosse ritrovato dai palombari lungo la diga solitaria. Forse era meglio ch'egli sentisse ancóra passare sopra sé le torpediniere a fuochi spenti in rotta verso i porti dell'Istria. Era meglio che sottomare si cangiasse “in qualcosa di ricco e di strano”».

Cita l'espressione della *Tempesta* di Shakespeare incisa sulla tomba di Shelley a Roma.

Licenza | PRom, vol. 2, p. 1057

Tragedie, sogni e misteri

SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA (1897)

Prima parte di un dittico di *Sogni delle stagioni* dai titoli shakespeariani.

SOGNO D'UN TRAMONTO D'AUTUNNO (1898)

Seconda parte di un dittico di *Sogni delle stagioni* dai titoli shakespeariani.

«Il dominio d'un patrizio veneto, su la riva della Brenta, lasciato in retaggio da uno degli ultimi Dogi alla Serenissima Vedova che quivi dimora come un'esule. [...] Si scorge da presso un'ala della villa: un'architettura circolare di marmo in forma di torre rotonda, che racchiude la scala – simile a quella del palazzo veneziano detto del Bovolo nella Corte Contarina – ove i gradini, le colonne e i balaustri salgono a spira. La meravigliosa scala aerea si corona d'una loggia – nascosta dall'arco scenico donde si scopre tutto il giardino e il fiume e la campagna lontana. In basso, dinanzi alla porta è uno spazio libero, una specie di atrio scoperto, ornato di statue, di torcieri, di scanni, di tappeti damaschini, separato dal giardino per mezzo di cancelli sostenuti da pilastri in cui sono infissi grandi fanali dorati che un tempo si alzarono su le prore delle galèe. I cancelli di ferro – simili a quelli che circondano le Arche degli Scaligeri veronesi – appaiono sottilmente lavorati come giacchi, eleganti come opere di ricamo, snodati per modo che il vento talvolta li muove con lievi stridor».

atto unico, scena unica | TSM, tomo 1, p. 51

La meretrice Pantèa «cantava quella villanella romana che dice: // Non più d'amore, / Non più d'ardore...», ovvero una composizione di Andrea Falconieri. «Gli officianti abbandonano l'altare. V'è uno chiamato il Prete rosso, quello che fu musico alla corte dell'Elettore, e un frate agostiniano di Santanatia, organista a San Stefano, che si danno a comporre villanelle e madrigali». I riferimenti sono a Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia e ad Antonio Vivaldi (Prete rosso).

atto unico, scena unica | TSM, tomo 1, pp. 68-69

LA FLACCOLA SOTTO IL MOGGIO (1905)

«Appare un'aula vastissima nella casa antica dei Sangro costrutta sul dosso ineguale del monte. Alla robustezza della primitiva ossatura normanna tutte le età han sovrapposto le loro testimonianze di pietra e di cotto, dal regno degli Angioini al regno dei Borboni».

atto I | TSM, tomo 1, p. 907

PIÙ CHE L'AMORE (1907)

«Per la finestra si scorgono i lecci i pini i cipressi dell'Aventino, Santa Maria del Priorato, la villa dei Cavalieri di Malta, i mandorli sul clivo erboso, le vecchie muraglie coperte di edera».

episodio I | TSM, tomo 2, p. 41

«Conosci il suo aspetto [di Beethoven]? [...] Uno che lo vide lo assomigliò al re Lear sotto l'uragano».

episodio I | TSM, tomo 2, p. 61

«Che bella nuvola su l'Aventino! Guarda Santa Maria del Priorato: sembra d'alabastro in quello sprazzo d'oro. I lecci e i cipressi di cent'anni ringiovaniscono. Non c'è più un fiore su i mandorli; il frutto

allega. E quei poveri vecchi dell’Ospizio di San Michele, che stanno a guardare dietro i vetri di quelle finestre tutte eguali!».

episodio I | TSM, tomo 2, p. 73

«Guarda i pini della Villa Aldobrandina come s’arrossano!».

episodio II | TSM, tomo 2, p. 137

LE CHÈVREFEUILLE – IL FERRO (1914)

«Una fontana senz’acqua, in forma di navicella, arieggiante quella aldobrandina, sta dinanzi al portichetto, rempiuta di terriccio ove s’appiglia il giaggiolo giallo e la rosa scempia tra la mal’erba».

atto I | TSM, tomo 2, p. 1263

«Non sai tu che la Guinigia non fu riscattata se non per l’amore d’una voce? Mia cognata si risolse a ricomperarla perché mio fratello pensava sempre a quel vecchio organo dei Serassi che è nella Cappella, a quel vecchio sollevatore e consolatore della sua adolescenza. Era la sua gran passione. Te ne ricordi? Ci mettevamo tutt’e due dentro il confessionale, a sentirlo sonare fughe mottetti ricercate del Frescobaldi, per ore ed ore».

atto I | TSM, tomo 2, p. 1268

«Nella terza parete alcuni gradini, compresi entro la grossezza del muro, salgono a una larga vetrata che dà su una loggetta scoperta – albeggiante quella di Paolo V nella villa frascatana di Mondragone – cinta di balaustri e protetta da una pergola d’assi foltissima di glicini in fiore, per ove si può da una scala esterna discendere nel sottoposto ortopenso».

atto II | TSM, tomo 2, p. 1313

«Vieni, verso le sette, giù nella Cappella. Sonerò il Ricercare su l’organo».

atto II | TSM, tomo 2, p. 1343

«Vi ho visto dormire! E credevo che non dormiste più, che in fondo a qualche corridoio bianco aveste ucciso il sonno, come il sire di Glamis, come il sire di Cawdor [in *Macbeth*]».

atto II | TSM, tomo 2, p. 1357

L’UOMO CHE RUBÒ LA GIOCONDA (1920)

Protagonisti del soggetto cinematografico sono Pieter van Bloemen e Vermeer, intenti a carpire, per mezzo di esperimenti alchemici, il segreto dell’arte vinciana. L’autore attribuisce a Pieter il soprannome di Orizzonte, che però designava il fratello minore Jan Frans.

TESTI DISPERSI, ABBOZZI, VARIANTI

«Camera del Marchese: tappeti di Persia su quasi tutte le pareti. Portiere fatte di tappeti inquadri nel velluto rosso. A capo al letto un crocifisso dipinto da Guido Reni. Di contro al letto la *Diana* del Domenichino. Su lo scrittoio molti bronzi giapponesi e un gran dente d’avorio scolpito, e un vaso di Satsuma con fiori freschi. Nello spazio fra le due finestre, su ’l muro, alcuni corpi di giovani caimani dissecati. Divani, da per tutto. In un angolo un gran Bouddha dorato».

Il pipistrello immaginario (1885) | TSM, tomo 2, p. 1465

«La stanza [della marchesa] è tutta chiara con tappezzerie *Louis XIII*».
Il pipistrello immaginario (1885) | TSM, tomo 2, p. 1469

«Guardate qui un velluto controtagliato veneziano – cinquecento puro – a rilievi d’oro riccio; e questo paliotto; e queste misericordie: cinque misericordie che bucano un luigi, d’un colpo; e questi due piatti del Grue; e questo disegno di Fra Bartolomeo della Porta; e l’arazzetto della mia camera da letto – Basterebbero già per le vostre seimila lire».
La nemica (1892), atto I, scena I | TSM, tomo 2, p. 1487

«Non so bene quanti piatti abbia ricevuto in viso Marco, a tavola, per la memoria dei cipressi di Villa Ludovisi, mentre durava la devastazione obbrobriosa».
La nemica (1892), atto I, scena II | TSM, tomo 2, p. 1496

«Albani, Albani, il più forte di tutti: il prediletto di Arborio! – La sua formula famosa, ti ricordi?... (Pronunziando imita l’accento e il gesto del pittore) “Questo io farò. Io rischierò con la luce di Rembrandt il disegno dei quattrocentisti fiorentini: intendi bene, intendi bene: di quelli appartenenti alla seconda generazione”. Questa era la formula. L’aveva meditata nei suoi sei mesi di soggiorno forzato in un manicomio. Perché tu sai...».
La nemica (1892), atto I, scena II | TSM, tomo 2, p. 1497

Scritti giornalistici

FANFULLA

«Questa mattina, la fontana lì allo sbocco di via Santa Susanna era piena di lampeggiamenti adamantini a quel mite e candido sole di gennaio [...]. / Pure io ho oltrepassato eroicamente il cancello e sono entrato anch’io in quella fiera di balocchi mostruosi che è l’esposizione dei bozzetti pel monumento al Re Vittorio Emanuele [...]. / [...] un’orgia di barocchismi che vorrebbero arditezze e novità», «No, no, no! Codesta non è arte, è isterismo accademico, è secentismo sgangherato, è scenografia».
 Bull-Calf, *Fiera a Santa Susanna*, 16 gennaio 1882 | SG, vol. 1, pp. 3, 5

«Dalla finezza delle macchiette pinciane, degne del pennello civettuolo di un Watteau, alla rudezza scultoria dei tipi plebei di porta del Popolo non c’è che pochi passi. / [...] / Ma la gloria del meriggio sfolgora tutta su piazza San Pietro. [...] tutto il popolo bianco delle statue si anima; negli intercolumni penetrano zone vive di sole; le fontane scintillano, brillano, spumeggiano, sussurrano crosciano: a volte paiono colonne di diamante, a volte pulviscolo d’argento, a volte nembo di neve», «Piazza di Spagna su quell’ora è incantevole, è piena di vita, piena di profumi: [...] la *Barcaccia* versa acqua facendo delle variazioni stupende di strepiti e di sussurri».
 Bull-Calf, *Effetti di luce*, 30 gennaio 1882 | SG, vol. 1, pp. 8-9

«E quelle tre mascherine candide, immobili, silenziose, lì alla loggia *pompadour*?».
 Bull-Calf, *Coriandoli e barberi*, 12 febbraio 1882 | SG, vol. 1, p. 11

«Il Calderini pare sia innamorato dei cieli di Salvator Rosa; ne rammenta spesso il disegno delle nuvole».
 Bull-Calf, *Arte e artisti*, 9 febbraio 1883 | SG, vol. 1, p. 31
 [parte di una serie di articoli sull’Esposizione internazionale di belle arti, presso il Palazzo delle esposizioni]

«le porcellane dipinte, li specchi ornati, tutti quei mobili eleganti e barocchi s’inseguono come in una fuga luminosa».

Bull-Calf, *Arte e artisti*, 4 aprile 1883 | SG, vol. 1, p. 51

«Nella sala dei Conservatori è il convegno. [...] dal soffitto a grandi ornati barocchi di oro pende un lampadario di cristallo».

Bull-Calf, *Venere capitolina favente*, 13 aprile 1883 | SG, vol. 1, p. 58

FANFULLA DELLA DOMENICA

«Il *Canzoniere* [di Francesco Italo Giuffrè] è un rabberciamento miserabile di immagini stantie, di ciar-pami retorici, di secentismi che non hanno neppure il pregio dell'ingegnosità».

[senza firma], *Canzoniere lillipuziano*, 12 febbraio 1882 | SG, vol. 1, p. 71

«Molte volte il signor Novara è preso dal dubbio, non sa che si fare, sopra tutto che si dire, e chiama in aiuto Fausto, Amleto, Manfredo o Leopardi. In questi casi, naturalmente, egli si alza sulla punta dei piedi, per farsi credere un gigante fulminato e spippola le variazioni abituali sul famoso monologo shakespeariano».

[senza firma], *Voci nel deserto*, 18 giugno 1882 | SG, vol. 1, p. 81

«e su fondo petreo di palagio veneziano staccano i toni ardenti del vermiglio e i toni gialli e bianchi delle figure settecentiste di Cipriani; e nella sala di Busi le dorature barocche e li abiti femminili pom-peggiano».

Esposizioni d'arte, I, 28 gennaio 1883 | SG, vol. 1, p. 105

[parte di una serie di articoli sull'Esposizione internazionale di belle arti, presso il Palazzo delle esposizioni]

Riprende Bull-Calf, *Arte e artisti*, in *Fanfulla*, 9 febbraio 1883.

Paesisti, II, 11 febbraio 1883 | SG, vol. 1, p. 113

«Ogni manifestazione potente di un organismo pittorico noi l'accettiamo, l'accettiamo con tutti i difetti, con tutte le esuberanze che dai pregi emanano. Perché non si creda noi nell'opera d'arte chiedere la perfezione. / Potremmo noi trovare [...] [nelle opere] di Watteau la robustezza e l'ardire? [...] / Potremmo noi trovare [...] in Rembrandt la lucidità dell'aria? la solidità nei ritratti di Van Dyck? gl'incanti e le trasparenze nell'atmosfera delle tele dello Spagnoletto? il colorito smagliante in quelle di Velasquez? [...] / Ma tutti questi pittori hanno nell'arte segnato un'orma propria, hanno nell'arte intendimenti e manifestazioni singolari. / Ora noi appunto chiediamo la originalità».

Paesisti, 18 febbraio 1883 | SG, vol. 1, pp. 120-121

CRONACA BIZANTINA

«Nell'*Alabardiere* (il solito *Alabardiere* del 1600!), il Lazzaroni ha meno vigore, ma in compenso ha molta freschezza di colorito; è uno studio di costume e di posa, niente altro».

Mario de' Fiori, *Esposizione promotrice a Porta del Popolo*, 1 marzo 1882 | SG, vol. 1, pp. 140-141

«Ernesto Renan s'è gittato al dialogo filosofico, perdutamente. Dopo *Caliban* e l'*Eau de Jouvence*, egli ha scritto *Le prêtre de Nemi*, un dramma di costumi politici, un po' platonico, un po' shakespeariano, un po' anche pretesco, e molto oscuro», «Ernesto Renan, dicono, esige che il comediante truccato abbia con il personaggio storico evocato nel dramma una somiglianza così perfetta da costringere il pubblico a riconoscere, di primo tratto, senz'altra indicazione, Molière, per esempio, o Racine, o Chateaubriand, o qualunque altro delli interlocutori ch'io non so. / Prendiamo Molière, e facciamo un po'

d'iconografia. Un ritratto di Molière, attribuito da alcuni a Mignard e da altri a Van Schuppen, è nel foyer della *Comédie-Française*. L'autore delle *Fourberies de Scapin* è raffigurato in piedi, in costume tragico, nella parte di Cesare del *Pompée* di Corneille. Questo ritratto rimonta al 1664. / Un altro Molière di Mignard sta seduto in un seggiolone magnifico e raccoglie nella man sinistra un lembo della sua veste da camera a fiorami d'oro. Un altro Molière, anche di Mignard, è incoronato di lauro ed ha una parucca immane, il naso grosso, la bocca sensuale. Mignard, insomma, detta legge; li altri pittori non fanno che seguire le sue indicazioni, così Le Brun, così Coypel, così Van Schuppen, con una specie di convenzionalismo che fa dubitare della verità dell'immagine. E poi dappertutto sono disseminati busti, medaglioni, statue, statuette, di bronzo, di marmo, di gesso, di terracotta; da Deveria a Ingres, da Renier a Gerôme, una quantità di artisti ha preso a soggetto di pittura l'autore del *Malade imaginaire*. / Dunque le fattezze del grande comediografo, vere e no, sono popolarmente notissime. Ora, l'attore che farà la parte di Molière, con quali mezzi potrà ottenere la perfetta trasformazione? E come darà alla sua testa e al suo corpo quel non so che di vano e di leve che deve avere un'ombra? / Io credo che questo strombazzato *Dialogo dei morti* finirà in uno scoppio di ilarità immenso e che alla rappresentazione si metterà a ridere perfino il Molière del foyer».

Filippo La Selvi, *Il dialogo dei morti*, 28 febbraio 1886 | SG, vol. 1, pp. 175, 177-178

CAPITAN FRACASSA

«A quest'ora non è rimasto al bagno che un solo mortale; [...] Ma nelle ore mattutine [...] che flessuosità feline di torsi stretti fra i rabeschi e le fioriture di un abito *pompadour* o fra le negligenze birichine dell'*indiana*», «c'è la marchesa Crogna e di Castelnuovo, che par balzata fuori viva da un ventaglio di Watteau».

Mario de' Fiori, *Aternum. Pescara – Castellammare*, 10 settembre 1882 | SG, pp. 183-184

«Ne la stanza rendon pura / luce ardenti olii d'aromi. / Intessuti in su le mura / vaghi fiori e vaghi pomi // fanno triplice ghirlanda / cui sostengon rosei putti. / Par che un vivo odor si spanda / su da que' vermigli frutti, // con tal arte in Santa Barbara / l'intesseva il Procaccini».

Mario de' Fiori, *Le nozze di Figaro*, II, vv. 1-10, 2 marzo 1887 | SG, vol. 1, p. 191

«Il marchese d'Arcais ha osato mettere in dubbio – nientemeno! – la competenza di Gabriele d'Annunzio come critico musicale, in genere, e specialmente come studioso e conoscitore della musica del secolo passato e dei compositori di quel tempo. / Il poeta, irato, risponde col seguente SONETTO – dedicato all'eccell.mo marchese d'Arcais – con la coda: / O Striggio, o Monteverde, o Cherubini / Acciajuoli, Astarita, Giordanello / Partenio, Lampugnani, Ferrandini, / Pietro Porfiri, e tu, conte d'Augello; // e voi, Pámpani, Leo, Prota, Sacchini, / Marescalchi, Salieri, Paisiello, / Giacomo Tritta, Pietragrua, Martini, / Tosi, Fiorillo, Porpora, Marcello; // e voi Caruso, Areja, Federici, / Colla, Pignatta, Cimador, Feo, Lotti / Cocchi, Sassi, Latilla, Mattia Vento, // or dite, or dite, a questo d'Appendici / fabbro marchional, per quante notti / io vegliai su le vostre opere intento; // e dite come a 'l lento / crescer de l'alba su da le vocali / selve de' vostri canti aprisser l'ali // i Sogni a cento a cento / e tutto m'avvolgessero in un loro / fremito innumerevole e sonoro; // infine che sonnolento / io stendeami, o Carissimi, in su 'l letto / e là mi zufolavo un tuo mottetto!».

Scaramuccia, *Sul carro di Tespi*, 16 marzo 1887 | SG, vol. 1, pp. 1340-1341

LA TRIBUNA

«La via della Fontanella di Borghese, anch'essa metà nell'ombra, metà nel sole, è tutta raccolta sotto la maestà del palazzo principesco, tutta poetica nella grazia della sua denominazione, tra un magazzino pieno di stromenti musicali e un altro pieno di tappezzerie. La piazza di Spagna, la più bella del mondo, una piazza in cui pare sia raccolto tutto il fascino della mollezza quirite, una piazza fatta per l'ozio, per

la voluttà dell'ozio e per i convegni d'amore, per la guarigione dei convalescenti e per lo struggimento degli innamorati, per tutti quelli che amano i fiori, le donne, i *sandwiches*, i the e i tappeti orientali, la piazza di Spagna è un luminoso tepidario cattolico, protetta dalla Madonna *fons amoris!*».

Sir. Ch. Vere de Vere, *Christmas*, 25 dicembre 1884 | SG, vol. 1, p. 215

«[La principessa Pallavicini] con quella sua grave e soave nobiltà di attitudini balzate da non so qual *dessin à la sanguine* del Gravelot. / In vece la contessa Taverna, tutta pallida di un pallor gemmeo, e con quel lungo ovale del viso e con quei grandi occhi oleati, pareva originata da un qualche *pastel balayé d'aquarelle* di Augustin de Saint-Aubin», «[La principessa Emilia] era meravigliosa in un abito nero, con le braccia trasparenti a traverso preziosi merletti neri e con quella sua abituale acconciatura di dama del settecento».

Vere de Vere, *Alla vigilia di Carnevale*, 16 gennaio 1885 | SG, vol. 1, pp. 226, 229

«e non so proprio quante reminiscenze di minuetti settecentisti e di romanze schubertiane mi pullulassero nella fantasia, mentre andavo girovagando per le piazze urbane, nell'aspettazione dell'ora. / Verso le tre, la barocca sala del palazzo Doria-Pamphylis, dominata dal busto marmoreo del Palestrina, era già quasi piena».

Vere de Vere, *Il primo concerto*, 23 gennaio 1885 | SG, vol. 1, p. 233

«Nei salotti attigui le pareti sono coperte di quadri, dei quali alcuni di molto valore. Sopra un cavalletto, per esempio si ammira una composizione fiamminga del Therburg, se non sbaglio» [allude al dipinto di Gerard ter Borch *La ratifica del trattato di Münster*], «La duchessa Sforza-Cesarini, in velluto nero, con collier di perle, aveva ieri il gran carattere d'un ritratto di Velasquez».

Vere de Vere, *In casa Huffer*, 27 gennaio 1885 | SG, vol. 1, p. 248

«Chi può dire dove ci trascineranno [...] l'amabile mollezza *Louis XV* della signora De Angelis, e le bellezze preraffaellistiche di Miss Multon, ed il fascino fatale della Contessa di Santafiora?».

Vere de Vere, *Contro le cronache*, 30 gennaio 1885 | SG, vol. 1, p. 251

«Lo sposo [Eduardo Scarfoglio], quella singolar figura di Don Chisciotte giovine e vivace e pieghevole a tutte le eleganze del vestire moderno».

Nel 1885 Scarfoglio pubblica *Il libro di don Chisciotte*, a Roma si stamperà l'omonimo giornale umoristico dal 1887 al 1899.

Vere de Vere, *Nuptialia*, 3 marzo 1885 | SG, vol. 1, p. 267

«Il cappello [della signora De Angelis] era piuttosto ampio, un *Rubens* modificato; il ventaglio portava un immane fiocco di nastri celesti; fermavano il guanto sinistro due braccialetti di forma originalissima che ora io qui non saprei descrivere».

[senza firma], *La serata di ieri*, 18 marzo 1885 | SG, vol. 1, p. 274

«Passando lungo le mura della villa Ludovisia incoronate di verdura novella, si entra nella porta Salaria e si vede d'innanzi la lunga via grigia e bianca sotto il cielo bianco e grigio».

Vere de Vere, *Le corse in via Salaria*, 17 aprile 1885 | SG, vol. 1, p. 287

«La sala [dei Lincei a Palazzo Corsini], rettangolare, è di stile settecentesco, architettata dal cavalier Fuga con una certa nobiltà di scompartimenti. Nella volta già esistevano le cornici ed esistevano anche alcuni fregi un po' barocchi; cosicché il Bruschi ha dovuto nell'opera sua [di restauro] trar partito dalle cornici e dai fregi ed armonizzare le decorazioni nuove alle vecchie. / Il Bruschi in questo è riuscito con molta abilità. Non volendo essere intieramente barocco per rimaner nello stile ha saputo usare certe fini astuzie di decoratore consumato e fondere sapientemente le sue pitture un po'»

cinquecentistiche con i cartocci e gli svolazzi del barocchismo. A ciò tendono le molte volute dei papiri sorretti dai putti e gli animali chimerici che occupano molti piccoli spazi intermedi».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 12 maggio 1885 | SG, vol. 1, p. 312

«Nelle *matinées* [...] sono di gran moda le *robes Louis XVI* consistenti in una gonna di taffetà cangiante che cade in dietro a pieghe diritte con nodi di *moire* qua e là sui *plissés* e in un *corsage* unito che si apre su una *guimpe plissée* a punta lunghissima, fatta della medesima stoffa della gonna di sotto, cioè di seta chiara a righe o a punti o a piccolissimi fiori. Il collo viene stretto da un nastro annodato che riappare poi anche nell'acconciatura del capo».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 13 maggio 1885 | SG, vol. 1, p. 317

«Questa commedia [*La vieillesse de Scapin* di Jean Richepin, seguito de *Les fourberies de Scapin*] è, dicono, piena di una *verve* comica irresistibile e pare destinata a un gran successo nella casa del divino Molière».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 18 maggio 1885 | SG, vol. 1, pp. 333-334

«La riverenza, questa maniera di salutatione che fu lo studio e la gloria del tempo passato, torna di moda ora, dopo esser rimasta lungamente relegata nei quadri o nel teatro di Molière e di Beaumarchais. Oh dolci riverenze di Celimene e d'Arsinoe e di Suzanne! / Fino ad oggi era necessaria una qualche solennità a un qualche ricevimento regale per veder le signore fare il piccolo saluto *disarticolato* che Maria Antonietta faceva divinamente e che la nostra bionda Regina fa più divinamente ancora. Da oggi in poi le signore *riveriranno* ad ogni occasione di saluto. / [...] / La riverenza ha tutta una storia curiosissima, da quella della *Reine Margot* e di Maria Stuart a quella della principessa di Metternich; da quella del regno di Luigi XIV, quando a Versailles le riverenze di presentazione decidevano di tutta una vita, a quella dell'attrice M.lle Mars».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 20 maggio 1885 | SG, vol. 1, pp. 343-344

«Restiamo nel secolo XVIII. / In questi giorni a Parigi è stata messa in vendita la collezione del conte Sapia de Lencia, una meraviglia di porcellane vieux Saxe e di tabacchiere di *bonbonnières* e di variissime opere d'oreficeria e di smalto e di cesello e di miniatura. / Dev'essere una gioia delli occhi tutta quella piccola popolazione figurine di Saxe, d'una tonalità così viva, atteggiate alle più lusinghevoli grazie dell'amore. Oh tutte quelle Colombine e quegli Arlecchini e quegli Scapini e quei pastorelli idillici, e quelle *soubrettes friponnes* e quelle *bouquetières mutines*, e quei giardinieri tutti svolazzanti di nastri e quei *pierrots*, e quegli Dei e quelle Dee fuggiti dall'Olimpo! / Oh, tutte quelle zuccheriere e quelle caffettiere, e quelle scodelle e quelle tazze decorate di miniature fini, e quelle *bonbonnières* in forma di giglio o di grappoli d'uva, quelle cornici composte di frutta così fresche, così naturalmente colorite che paiono vere frutta raccolte nel grembo di una scaturigine pietrificante!».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 21 maggio 1885 | SG, vol. 1, pp. 349-350

«Gullì suonava una *burlesca* di Scarlatti, mentre tutte le signore cinguettavano».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 22 maggio 1885 | SG, vol. 1, p. 353

«Ora, di quale mezzo si servirà Scoronconcolo per giungere l'avversario e per freddarlo alla prima botta? / *That is the question*».

Cita la celebre battuta dell'*Amleto* di Shakespeare.

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 26 maggio 1885 | SG, vol. 1, p. 366

«Ora, *si può in certi casi, adoperar la mano sinistra per parare* [a duello]? / *That is the question*».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 2 giugno 1885 | SG, vol. 1, p. 392

«Naturalmente le fate di Catullo Mendès [*Les contes du Rouel*] somigliano assai poco a quelle di Perrault e di M.me d'Aubray».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 7 giugno 1885 | SG, vol. 1, p. 412

«Nel numero ultimo della *Revue félibréenne* un signor Gary de Cahors pubblica alcune sottili ricerche sue, le quali provano che la famiglia di Gordon, il divino eroe di Khartoum, fiorente da molti secoli nella Scozia, ha le sue prime origini nel Quercy. / Il ramo principale si estinse nel 1606 con Antonio de Gourdon, marchese di Cenevières. Alcuni rami collaterali ancora rimangono; ma, per la maggior parte, si sono estinti nelle case di Dufort-Boissière, di Crussol-d'Uzès e di Fontagnes».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 9 giugno 1885 | SG, vol. 1, p. 413

«I nostri amanti *félibres* domenica ebbero a Sceaux un'altra festa annuale e deposero corone e discorsi in prosa e discorsi in versi su la tomba di Florian, del buon cavaliere de Florian, di colui che Voltaire chiamava Florianet. Le ceneri del romanziere pastorello dovettero tutte commuoversi. / «*Quand je lis M. de Florian, il me semble que je mange de la soup au lait*» diceva la regina Marina Antonietta».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 11 giugno 1885 | SG, vol. 1, p. 423

«Tutti i giornali di Francia son pieni di laudazioni e di rimpianti per la signora Carvalho, per il più puro e il più fulgido astro del canto francese, per colei *che cantava come Racine scriveva*, cioè (m'immagino, con un po' di buona volontà) perfettamente».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 13 giugno 1885 | SG, vol. 1, p. 427

«Al ballo Pomar né l'epoca né la nazionalità né la foggia del costume erano prescritte. Si vedevano quindi costumi d'ogni paese, d'ogni epoca storica: villanelle tutte ornate di nastri e pastorelli florianschi, marchese galanti e odalische velate, mandarini dell'Impero Celeste e moschettieri di Luigi XIII, *incroyables* e maghe misteriose».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 14 giugno 1885 | SG, vol. 1, p. 429

«E che dire di un abito da ragazza, freschissimo, in merletto ricamato di filo color di rosa? / La gonna è rotonda su un trasparente di seta rosea. La tunica, copiata da una tela di Watteau, è di *bengaline* rosea, rialzata su i fianchi. La corazza è di merletto simile alla gonna, tagliata in giro a piccoli denti rotondi, proprio come le vere corazze di acciaio. Le maniche sono di *bengaline*, *bouffantes* e strette da una specie di braccialetto di merletto. Il collo è di merletto altissimo. E l'insieme è d'una grazia e d'una giovenilità senza pari».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 16 giugno 1885 | SG, vol. 1, p. 445

«Nulla è più brutto, più antiartistico, più ridicolo di questo strano utensile [il cappello a cilindro] che deve suscitare molta ilarità nelli Orientali. Una prova della sua bruttezza è questa. Mentre i pittori antichi, maestri dei secoli passati, come Van Dyck e altri, facevano ritratti d'uomini quasi sempre coperti del cappello, pochissimi pittori moderni hanno osato introdurre il cappello a cilindro nelle loro composizioni».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 25 giugno 1885 | SG, vol. 1, p. 458

«Si annunzia una vendita che trarrà in Inghilterra gran numero d'amatori. / Si tratta della celebre collezione di porcellane di Lord Dudley! / I *sèvres* e i *saxes* sono d'una stupenda bellezza. / A pensarci, noi sentiamo fremere profondamente le nostre viscere di *bibeloteurs*. Ma invano! Noi non passeremo la Manica».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 26 giugno 1885 | SG, vol. 1, pp. 462-463

«Vedemmo la duchessa Ravaschieri, *cor cordium*, tutta vestita di merletti bianchi, semplicemente, in una foggia che aveva qualche cosa dell'eleganza molle delle dame settecentiste».

Filippo La Selvi, *Ultime feste*, 2 ottobre 1885 | SG, vol. 1, p. 500

«La principessa Pallavicini somiglierà sempre a una *dama del settecento*, e più precisamente a una *grande dame parée* di Moreau *il giovine* o di Gravelot o dei *Saint-Aubin*, a piacere. Avrà i capelli *poudrés*, una *toilette suntuosa*, un *fresco* sorriso sulla bocca. / [...] / La signora Serafini sarà un *tipo Watteau*».

Marchese di Caulonia, *Balli e serate*, 27 gennaio 1886 | SG, vol. 1, p. 505

«Ieri, alle tre, la spianata che sta d'innanzi al palazzo Barberini presentava uno spettacolo singolare. [...] il magnifico palazzo con le sue immense vetrate azzurrognole che lampeggiavano di tratto in tratto agli sprazzi torbidi del sole; e in mezzo, la gran fontana sonora che pareva tutta d'argento».

Duca Minimo, *Il concerto dei concerti*, 18 aprile 1886 | SG, vol. 1, p. 522

«e la fontana di Clemente X scintilla come un favoloso albero di diamante che muti la sua forma ad ogni attimo».

Duca Minimo, *San Pietro*, 24 aprile 1886 | SG, vol. 1, pp. 529-534

«L'anno scorso per arrivare alla porta Salaria, passavamo lungo le mura di Villa Ludovisia incoronate di verdura novella. [...] / Ora invece, passeremo tra le rovine e tra il polverio».

Myr, *Sport e altro*, 25 aprile 1886 | SG, vol. 1, p. 535

«Il tipo femminile da Costantino Barbella prediletto è una fanciulla [...] che ha quelle *grâces menues et grassonillettes* così care a certi artefici di terrecotte del XVIII secolo e specialmente a Clodion e ai suoi discepoli».

Duca Minimo, *Costantino Barbella*, 3 giugno 1886 | SG, vol. 1, p. 567

«Qualcuno l'ha paragonata [Maria Feodorovna] a Maria Antonietta. Ma il paragone è falso. Ella non ha né il coraggio né l'energia della infelice regina, né ha di quella i difetti enormi. Benché frivola, non è leggera. Non so se ella potrebbe morire con la dignità con cui morì la figlia di Maria Teresa, ma certo ella non imiterà giammai la figlia di Maria Teresa nei deplorabili falli della vita privata».

Duca Minimo, *Santa Russia*, 5 giugno 1886 | SG, vol. 1, pp. 573-574

I: «Santa Maria delli Angeli risplende / su le rosse colonne di granito, / però che rinnovando un suo gran mito / auspice il Sole a l'absida discende. // Tutta cinta d'amore a 'l dolce rito / Ella, il mistico Giglio, agile ascende; / e tremano le sue candide bende / su pe' gradi coperti di sciamito. // Ne l'aria, ove il diale oro s'aduna / mescesi de li aròmati a la spira / vago l'odor de 'l nuziale arancio. // E tra i raggi ne l'ardua tribuna / ridon morendo Anània e la Zaffira / cui dipinse Roncalli il Pomarancio».

II: «Vibra sommerso il tempio cristiano / in una luce d'or gaudiosa, / da 'l mausoleo di Salvatore Rosa / a 'l martirio di San Sebastiano. // Segue un canto liturgico; e la Sposa, / a cui l'onda de 'l mar siciliano / tinse il fiore de li occhi, ascolta il piano / canto, in ginocchio, pallida e pensosa. // Oh, lungo i colli d'Alba solatii, / ove scoperto a 'l ciel Tuscolo giace, / bei verzieri d'amor, taciti e soli! // Oh diletta ai poeti ed alli iddii / nuziale, solenne, augusta pace / che van lodando a notte i rosignoli!».

Duca Minimo, *Date Lilia*, 6 giugno 1886 | SG, vol. 1, pp. 576-577

«Si direbbe che [Zina Beauharnais] ha gli istinti e non le risorse né le ambizioni di una Montespan. Le basta d'essere sempre "*parée de mille boucles*", come la signora di Sévigné dice della vittoriosa favorita di Luigi XIV».

Duca Minimo, *Santa Russia*, 13 giugno 1886 | SG, vol. 1, p. 585

«[la principessa d'Antuni] ha nel suo pallore la trasparenza del più puro elettro e certi movimenti di cigno nelle pose del collo e certi *petits airs penchés* e certe maniere d'appoggiarsi e di tener le sue belle mani bianche, che fanno pensare ai quadri in cui Zurbaran rappresentava sotto il nome di una santa, in abito sivigliano, una dama ornata di piume e di oreficerie doviziose».

Duca Minimo, *Don Giovanni e san Giovanni*, 25 giugno 1886 | SG, vol. 1, p. 589

«Io non capisco come finora nessun maestro e nessun librettista si sia lasciato tentare da qualcuno di quei mirabili drammi di Shakespeare, che sono così armoniosi e così immaginosi. Non ride Titania alla mente del poeta della Luna?».

Duca Minimo, *Un poeta Mélico*, 28 giugno 1886 | SG, vol. 1, p. 596

«Il giudizio popolare, in verità, non è molto favorevole all'architettura esterna del teatro nazionale. Quella facciata ha un'aria di pretensione e di volgarità, che si accorda mirabilmente con il vergognoso barocchismo dei quartieri alti», «E il soffitto del foyer, a cassettoni, bianco e oro, è barocco, insignificante, comunissimo», «Infine io dico questo, o signori: le decorazioni, come le accademie, o si fanno o non si fanno; e poiché le nostre mura non possono essere gloriose dal pennello di Raffaello o del Domenichino o di Giovanni da Udine, lasciamole bianche».

Miching Mallecho, *Il Teatro drammatico nazionale*, 25 luglio 1886 | SG, vol. 1, pp. 602, 605-606

«Al chiaror vacillante tutti quelli ornati in cui lo stile del Rinascimento si accoppia allo stil pompeiano della decadenza e il barocco al raffaellesco e qualche cosa del colorito audace del Brugnoli e qualche cosa di seccamente accademico in una indescrivibile confusione».

Miching Mallecho, *Ancora del Teatro drammatico nazionale*, 27 luglio 1886 | SG, vol. 1, p. 608

«Nel 1850 fu tentata una risurrezione simile al Teatro francese, mi pare, sotto la direzione di Arsène Houssaye. Fu rappresentato il *Bourgeois Gentilhomme* con tutto l'apparato scenico delle rappresentazioni regali d'un tempo a Chambord, a Versaglia e a Saint-Germain, e quindi con i soli, i cori, i divertissements che avevano diletto Luigi XIV e la corte il 14 ottobre 1670. A la gran festa non mancava che il Lulli. Tutto fu cantato e danzato alla moda del XVII secolo. E li spettatori ascoltarono con molto diletto [...]. Anche ci fu qualche mormoratore, e qualcuno anche s'addormentò nella sua poltrona brontolando che quello era un voler profanare l'ombra del Molière (e si recitava, badate, come appunto recitava lo stesso autore ai tempi suoi!)».

Miching Mallecho, *Ancora del teatro*, 28 luglio 1886 | SG, vol. 1, pp. 615-616

«L'altra sera [...] io pensavo alle serenate e ai balletti e ai minuetti e alle sarabande e alle canzoni e alle ciaccone con cui il Lulli metteva in allegria i signori di Versaglia negl'intermezzi delle comedie di Molière. / Bei tempi! La "grande Mademoiselle" donò quel suo *marmiton* a Luigi XIV, dicendogli ch'era un dono regale: "È la musica degli angeli". E il Lulli, *ce méchant petit italien*, come lo chiamava Giulio Janin, balzato in mezzo alla gran corte, prese attitudini così magnifiche di gentiluomo che Molière lo ritenne come suo protettore. / E il musico chiedeva al poeta canzonette comiche o galanti ed il poeta chiedeva al musico i violini per gl'intermezzi delle comedie recitare alla Corte. / [...] / E su questa strana vita dei comedianti tra le quinte Alessandro Dumas II compose gli *Entr'actes de la Comédie de Molière* che furono fischiati al pubblico del *Théâtre-Français* nel 1850. / Su la comedia delle quinte noi non abbiamo che ben pochi documenti. [...] / C'è però un attore che ha fatto eccezione alla regola, ed è un certo Colley Cibber, vissuto in Inghilterra nel secolo XVIII. / Egli non ha fatta un'autobiografia ma un'apologia, come avrebbe potuto fare il cardinal di Riciliù o il Bonaparte accusati dai loro nemici».

Miching Mallecho, *Chiacchiere di "foyer"*, 2 agosto 1886 | SG, vol. 1, pp. 630-631

«Questa credo sia, su per giù, la tela della nuova comedia di Jean Richepin [*Monsieur Scapin*, seguito delle *Furberies* di Molière]. Dicono anche che il detto Richepin abbia profuso a piene mani nei suoi alessandrini una vis comica irresistibile e che il vecchio Scapino sia destinato ad avere un gran successo nella casa del divino Molière».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 20 ottobre 1886 | SG, vol. 1, p. 647

«mi torna in mente un aneddoto rothschildesco, narrato dall'Houssaye; un curioso aneddoto di cui Alfredo De Musset è l'eroe. / S'era nel 1855 [...]. L'imperatrice, che amava molto il poeta, tentava

ogni mezzo per ricondurlo su la buona via. E alla fine, disperando di *Fredegonda*, ella volle almeno tentare d'averne dal De Musset una commedia. Non soltanto ella avrebbe pagati imperialmente i diritti d'autore ma, imitando Maria Antonietta che amava recitare nelle commedie del Beaumarchais, avrebbe anche recitato. / [...] / “Ho qui una commedia, abbozzata, dove ci sono due belle parti di donna. È intitolata *Comme il vous plaira*”. / “Bellissimo titolo”. / “Sì, ma un tal titolo non è buono che per Shakespeare. [...]” / [...] / Il giorno stabilito, Alfredo De Musset si presentò al direttore del Teatro, col manoscritto in mano. / “Vedete” disse allegramente. “Somiglio a un poeta famelico del tempo di Luigi XIII, che stia per leggere la sua tragedia al cospetto d'un cardinale”».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 22 ottobre 1886 | SG, vol. 1, pp. 650-652

«E qui [su *La Vie parisienne*] c'è l'ombrello Watteau, fatto d'un piccolo giunco, così esile e così flessibile che pare appena appena bastante a reggere la leggera seta rosea della cupoletta, ma che in realtà è forte come l'acciaio ed ha alla punta ed al manico un ramo di mirto in avorio a fogliami d'oro. E c'è l'ombrello inglese, di forma strana e barocca, somigliante a un paralume cinese tutto rabescato di fiori orribilmente vistosi e di cattivo gusto, che non ha nessuna curva e nessuna mollezza e nessuna grazia».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 8 novembre 1886 | SG, vol. 1, p. 665

Una delle porzioni riprende l'articolo del 20 maggio 1885 sulla riverenza.

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 8 novembre 1886 | SG, vol. 1, p. 668

L'incipit riprende Sir. Ch. Vere de Vere, *Christmas*, 25 dicembre 1884.

Duca Minimo, *Cronaca bizantina*, 13 novembre 1886 | SG, vol. 1, pp. 678-679

Una delle porzioni riprende Miching Mallecho, *Ancora del teatro*, 28 luglio 1886.

Duca Minimo, *Le rappresentazioni storiche*, 25 novembre 1886 | SG, vol. 1, pp. 691-692

Si segnalano i fascicoli mensili del *Tesoro dell'ornato* di Modes e Mendel, nonché le pubblicazioni di Rouan della *Librairie de l'Art* diretta da Eugenio Müntz, tra cui: *Jacques Callot* di Mario Vadron e *Rembrandt* di Emilio Michel.

Duca Minimo, *Libri nuovi*, 27 novembre 1886 | SG, vol. 1, pp. 693-694

«Sappiamo che qui a Roma, fra qualche giorno, sarà messa in vendita una ricchissima collezione di porcellane *vioux Saxe* e di tabacchiere e di *bonbonnières* e di variissime opere d'oreficeria e di smalto e di cesello e di miniatura». Ma la descrizione riprende quella della collezione del conte Sapia de Lencia, bandita a Parigi l'anno precedente (*Piccolo corriere*, 21 maggio 1885).

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 2 dicembre 1886 | SG, vol. 1, pp. 705-706

«Ma qual teatro l'ospiterà [Coquelin]? Dovrebbe, secondo me, aprir le porte al felice interprete di Molière il *Teatro drammatico nazionale*».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 5 dicembre 1886 | SG, vol. 1, p. 711

«E le signore arrossivano o ridevano o davano un piccolo colpo al ventaglio *Louis XV* che è di moda quest'anno».

Duca Minimo, *Si alza il sipario*, 9 dicembre 1886 | SG, vol. 1, p. 719

Si segnalano le pubblicazioni dell'editore Quantin, in particolare «la ricca collezione dei Grandi Maestri inaugurata nel 1880 con *Holbein*, di cui fanno parte *Boucher*, *Gian Bologna*, *Van Dyck* e *Rembrandt*».

Duca Minimo, *Piccolo corriere*, 10 dicembre 1886 | SG, vol. 1, p. 726

«La vendita della collezione delle *Monete obsidionali e di necessità*, appartenente al defunto colonnello Mailliet, fatta all'Hotel Drouot pochi giorni a dietro, ha prodotto una somma complessiva di tredicimila

cinquecento settanta sei lire». Tra queste: «Una moneta d'oro, brasiliana, dell'epoca in cui la Compagnia delle Indie stava contro i Portoghesi, tra il 1646 e il 1654: lire 300. – Una mezza corona di Bristol, dell'epoca della guerra contro i parlamentari, anno 1644: lire 100».

Duca Minimo, *La vita ovunque*, 15 dicembre 1886 | SG, vol. 1, pp. 738-739

«Di questo passo, fra qualche anno porteranno via dalla piazzetta delle Tartarughe la leggiadra fontana di Jacopo Della Porta e ci planteranno un monumento all'onorevole Ercole o all'onorevole Cavalletto (che Domineddio conservi ai vivi per molto tempo ancora!)».

Duca Minimo, *A Pietro Cossa*, 22 dicembre 1886 | SG, vol. 1, p. 747

«Tra i *bibelots* preferiti in quest'inverno è una graziosissima *commode* per gioielli, di stile Luigi XV, composta di cuoio rosso, ornato di dorature; oppure anche la pendola di stile Luigi XVI, incrostata di rame vecchio, d'elegantissime forme, così *mignonne* che sembra debba suonare soltanto le ore d'amore. / Molte, come le lettrici vedono, saranno in questo inverno le resurrezioni. Tornano alla moda gli antichi balli: il minuetto, la gavotta, la pavana. Tutta la nostra musica del settecento risorge, con Jommelli, Scarlatti, Porpora, Pergolesi, Lotti, Leo, Durante, Galuppi, Caffaro, Sammartini. [...] / [...] / Ciascuno di questi balli vuole un abbigliamento diverso. Il minuetto vuole il costume Luigi XV, ricamato e inghirlandato di rose; la gavotta vuole un abito Luigi XVI, ornato di falbalà, di nastri e di fiori. La pavana, più maestosa, vuole il costume Luigi XIV, trapunto con molta ricchezza d'oro e d'argento e di pietre rare. / Ecco un abito di puro stile Luigi XV, firmato da Worth, che vedemmo l'altra sera nel salone di una contessa bionda. / Il colore era di un roseo pallido, tanto pallido che quasi pareva *paille*, come quell'indescrivibile colore della rosa detta Malmaison, così delicata e languida. La gonna era ornata, sul davanti, di crespo roseo *chiffonné* sul fondo di raso della stessa tinta. / Tre nodi di nastro *moire* verde erano disposti sulla parte inferiore della gonna. I *paniers* di *moire* roseo discendevano, un po' lunghi, e si congiungevano di dietro con la gonna che quasi toccava terra, attaccata al busto da una larga piega *Watteau*. Il busto era di *moire*, ornato di un *plastron* di crespo con tre nodi di *moire* verde disposti a scala. / Era del puro stile Luigi XV, stile essenzialmente galante e raffinato, a cui le signore si volgeranno tutte, a poco a poco».

Puck, *Cronaca della moda*, 25 dicembre 1886 | SG, vol. 1, pp. 756-757

«Il grande avvenimento della stagione prossima a Londra sarà la vendita delle collezioni appartenenti all'eccellentissimo duca di Buccleugh. / La vendita avrà luogo probabilmente nel mese di maggio, presso Christie. Tra le cose importanti c'è una magnifica raccolta delle acque forti di Rembrandt, di cui la più rara è una delle sole otto prove conosciute del "Pezzo di cento fiorini"».

Duca Minimo, *La vita ovunque*, 28 dicembre 1886 | SG, vol. 1, p. 762

Cita i versi della *Romanza* dedicati a Piazza di Spagna, pubblicati nell'edizione coeva di *Isaotta Gutta-d'auero*.

Lila Biscuit, *Cronaca mondana*, 30 dicembre 1886 | SG, vol. 1, pp. 764-765

«La gran pendola *Louis XV* conciliava i sonni, col tic-tac misurato».

Puck, *Cronaca mondana*, 4 gennaio 1887 | SG, vol. 1, p. 767

«Mercoledì si celebrarono nella chiesa di Santa Clotilde [a Parigi] le nozze della signorina di MacMahon col giovine conte di Piennes. La *toilette* della sposa era veramente mirabile. Un po' sullo stile di Luigi XIII, aveva la gonna tutta diritta e la falda arrotondata sul davanti. [...] / Anche l'abito della duchessa di Beaumont-Castries rammentava alquanto lo stile Luigi XIII; anzi il busto era puramente di quello stile e formava, sul davanti, una falda quadrata. [...] / Erano notevolissime anche: una *toilette* di velluto color d'ametista, con strascico e *paniers*, su una gonna di broccato Luigi XIV».

Lila Biscuit, *Cronaca della moda*, 5 gennaio 1887 | SG, vol. 1, pp. 771-772

«In tutti i tempi sono state conservate e tramandate alla posterità dalla matita o dal pastello le diverse fogge degli abiti e le *toilettes* delle dame più insigni. Le *toilettes* della regina Maria Antonietta, per esempio, formano una serie di parecchi volumi curiosissimi ove i sarti parigini talvolta amano cercare qualche forma che si presti ad esser rinnovata ed introdotta nel costume moderno».

Lila Biscuit, *Cronaca della moda*, 5 gennaio 1887 | SG, vol. 1, p. 774

«Ieri sera, nella sala Palestrina, al palazzo Doria-Pamphylis, la Società Musicale Romana eseguì per saggio pubblico il grande oratorio di Giorgio Haendel, *Jefte*. / In verità, chi poche ore prima era stato nella sala del palazzo Caffarelli, così placida e così signorile, ad ascoltare in profondo raccoglimento il quartetto di Colonia, si dev'essere trovato a disagio in quel barocco e sfacciato stanzone. [...] / L'oratorio del celebre maestro di Halle ha bellezze grandi ed originali, senza dubbio, specialmente nei cori che sono d'una larghezza e d'una pienezza ammirabili. Ma la Società Musicale Romana ne diede ieri sera una esecuzione mediocre [...]. / [...] / Credo che la *Jefte* si ripeterà fra una settimana; e spero che si ripeterà con maggior riguardo alla memoria del povero Haendel. Il quale, se avesse ascoltato ieri i cantatori del suo bell'oratorio, non avrebbe potuto ripetere le parole ch'egli scrisse di propria mano a piè d'una delle ultime pagine: "*Sweet as sight to the blind*".».

Duca Minimo, *Cronaca d'arte*, 19 gennaio 1887 | SG, vol. 1, pp. 786-787

«Il ricevimento diplomatico di S. E. l'ambasciatore della Repubblica francese ieri sera fu veramente magnifico, per larghezza di cortesia e per concorso di dame eleganti. Le tre grandi sale contigue del palazzo Farnese erano aperte agl'invitati. La galleria, illustrata dai freschi di Annibale Caracci, del Lanfranco, del Domenichino e di Guido Reni; [...] la galleria di Bacco e d'Arianna faceva pensare a uno di quei meravigliosi festini papali del cinquecento [...]. / [...] / La signorina Phodiatès, tutt'avvolta in un velo niveo constellato di diamanti, gareggiava in bellezza e in freschezza con l'Aurora dipinta da Agostino Caracci. La signora Antonini-Diaz, anche tutta candida, dall'incenso di dea, faceva impallidire al confronto la Giunone ornata della cintura di Venere d'innanzi a Giove. La contessa di Santafiora pareva la dolce sorella di Semele, discesa in terra. Donna Bianca Del Grillo, circondata da molti cinguettanti ammiratori delle sue grazie, somigliava alla Galatea fra i Tritoni».

Duca Minimo, *Cronaca mondana*, 22 gennaio 1887 | SG, vol. 1, pp. 797-798

«Certe dame preferiscono il *menu* su lo stile dell'epoca di Luigi XV, copiato esattamente dai disegni del Boucher o del Moreau. [...] / [...] / È anche molto elegante mettere nel mezzo della tavola, tra i fiori, qualche oggetto d'arte, come per esempio un gruppo di Saxe, un vaso d'argento cesellato, un bronzo d'Andrea Riccio, un piccolo marmo fiorentino, un avorio giapponese, una terracotta di Clodion. / A proposito di Clodion, in questi giorni all'Hôtel Drouot sono stati venduti quattro bassorilievi di questo grande artista del XVIII secolo, rappresentanti le *Stagioni*. I bassorilievi, di pietra, ornavano la facciata d'una casa della via di Bondy, abitata nel settecento da un congiunto di Clodion. Il proprietario attuale, volendo fare una speculazione, aveva sostituito agli originali quattro calchi in gesso. / La vendita non era stata preceduta da annunzio; e i quattro bassorilievi insieme si sono venduti per 85 lire! / Il compratore, seduta stante, li ha dati via a un mercante antiquario per duemila lire; e il mercante ne ha trovate già da un amatore cinquemila».

Lila Biscuit, *La vita ovunque*, 25 gennaio 1887 | SG, vol. 1, pp. 808-809

«[nell'appartamento di Luigi Primoli nel palazzo in via dell'Orso] Luigi Gulli, il calabrese, rompeva di tanto in tanto il cinguettio femminile con una fuga, con una giga, con una gavotta, con un minuetto, con uno scherzo brillante, con una lezione intricata di Händel e di Domenico Scarlatti. La musica del secolo scorso in tutta la sua snella eleganza, riviveva sotto quelle dita meravigliose», «I cavalieri mettono nei capelli delle dame a destra e a sinistra due spilli fioriti, con il gesto agile d'un *banderillero mignon* che trafugga di due *banderillas* il collo d'una cerva in un parco di Watteau».

Duca Minimo, *Un "cotillon"*, 23 febbraio 1887 | SG, vol. 1, pp. 837, 840

La stroncatura della *Giuditta* di Stanislao Falchi diventa occasione per argomentare la superiorità della musica del Settecento: «Poiché la maggioranza del pubblico non è disposta per ora a rinunciare al teatro lirico e poiché pur troppo bisogna fare al pubblico qualche concessione, il miglior partito per i giovini maestri è quello di risalire alle fonti, di tornare cioè press'a poco alle forme dell'antica *opera seria* italiana e dell'antica *burlatta*, o per lo meno di riprendere lo spirito classico dell'arte musicale del settecento, facendo, dirò così, *la musica per la musica*, senza preoccupazione di effetti drammatici e psicologici e di colori locali e di tutte l'altre gloriose invenzioni di cui si compongono i melodrammi moderni. / Nella seconda metà del secolo decimottavo la musica aveva fatta la sua via placidamente. Giovine ancora e robusta, crebbe e andò man mano cangiandosi, per sua virtù spontanea, per la stessa sua forza vitale, come l'adolescente sale il limitare della giovinezza. Non aveva avuto bisogno di nessuna cura artificiosa, né d'essere rinforzata da nessuna dottrina e da nessun sistema e da nessuna teoria, perché non mai aveva dato segno di decrepitezza. E, se da una qualche lieve infermità fu colta, se ne liberò in breve tempo e non ne soffersse danno. Il pubblico non n'era stanco, né chiedeva "effetti" di alcun genere, potendo tuttora avere la pura Bellezza. Non chiedeva "caratteri"; né scene storiche, né allegorie mitologiche. Non voleva che musica, come dice Vernon Lee. Greci, romani, persiani, cinesi, indiani, eroi d'Omero e di Ariosto, personaggi dell'antico e del nuovo Testamento, tutti cantavano alla stessa maniera, perché non v'era che una sola maniera, ed era la buona; proprio come i santi e gli eroi del Rinascimento sono vestiti tutti alla stessa foggia. L'opera del secolo scorso era essenzialmente classica, come dice Hegel. Il principale scopo dell'opera era puramente artistico, distinto dal drammatico e dallo psicologico: la massima importanza stava nella forma musicale. Il libretto suggeriva la musica, non la musica illustrava il libretto. E la musica, svolta sul palco scenico, seguiva certe forme fisse, certe forme definite e regolari. / Nel settecento il popolo, secondo me, intendeva assai meglio di noi lo scopo e la ragione del teatro lirico; e i compositori ne avevano un concetto assai più giusto. Nel settecento nessuna opera viveva oltre pochi anni. Ogni grande città aveva una o due o tre opere ogni anno composte espressamente, e una o due importate da un'altra città, un altro centro musicale. L'opera nuova era composta per una certa compagnia di cantori già assoldati. Il compositore poteva, per così dire, prendere le sue misure; e scrivere per questo o per quell'artista e trar partito da tutte le speciali virtù di questa o di quella voce. Per solito quindi un'opera non veniva eseguita che da coloro che l'avevano eseguita in origine; i quali, per così dire, ne assumevano diritto di proprietà. Tutte le *opere serie* più popolari del settecento erano indissolubilmente legate a qualche gran cantatore: l'*Artaserse* di Hasse apparteneva al Farinello, l'*Orfeo* del Gluck al Guadagni, il *Quinto Fabio* del Bertoni al Pacchierotti, che lo cantò a Venezia, a Firenze, a Lucca, a Vienna, a Londra, da per tutto [...]. / Il pubblico non chiedeva che sola musica. Non si curava delle parole. Ogni maestro del settecento aveva musicati quasi tutti i melodrammi di Pietro Metastasio, e spesso due, tre e più volte gli stessi libretti. Il pubblico li sapeva a memoria, cosicché poneva tutta la sua maggiore attenzione alla musica. La musica era nuova, piena d'inaspettate vicende, mentre ognuno sapeva fin dalle fasce che Zenobia non moriva per man del marito, che la coppa d'Artaserse conteneva il veleno, che in fine Megacle sposava Aristeia, e che Timante non era fratello di Dirce. / [...] Il libretto non aveva importanza alcuna; la musica era tutto. E la musica del teatro lirico era scritta appositamente per i cantori, poiché allora al pubblico piaceva sopra tutto ascoltare o la Gabrielli o il Marchesi o il Davide o il Farinello o il Pacchierotti [...] . / Il melodramma è morto, ma i teatri lirici esistono ancora ed ancora esistono i "virtuosi"; ed il pubblico ancora si diletta del buon canto. / Perché dunque i giovini maestri, se veramente sono dalla necessità costretti e umiliati a scrivere per il teatro, non lascian da parte ogni preoccupazione di teorie e di sistemi romantici e non si mettono a comporre buona e schietta musica, riprendendo le forme classiche e ravvivandole e rinnovandole modernamente? / Dal Carissimi (-1672) al Cimarosa (-1801), per cinque generazioni di artisti, che mirabile fioritura d'arte, e come abbondante e libera e naturale!».

Duca Minimo, *A proposito della "Giuditta"*, II, 15 marzo 1887 | SG, vol. 1, pp. 857-860

Durante una conferenza sui tessuti antichi al Palazzo delle Belle arti, il conte Gandini «Reca esempi dello strabocchevole lusso e delle esagerate mode del seicento».

Duca Minimo, *Il conte Gandini*, 25 marzo 1887 | SG, vol. 1, p. 865

«Volete voi passare le vostre mattine in delizia? in delizia del corpo e dello spirito? Dedicatevi a visitare le gallerie d'arte antica. Accompagnate una signora alla galleria Colonna, alla galleria Doria, alla Borghese, alla Barberini, se non volete giungere fino al Vaticano. / Le grandi sale gentilizie sono ora solitarie, piene d'ombra e di frescura. Le vólte tutte ornate di stucchi d'oro e di pitture simboliche, hanno un colore più armonioso e più profondo. Gli specchi veneziani, che Mario de' Fiori e Carlo Maratta e il Ciro Ferri rallegrarono di ghirlande e di frutti e di putti, riflettono nel cristallo appannato dal tempo una luce vaga e misteriosa, quasi di perla. [...] la luce d'improvviso illumina un capolavoro che prima era confuso nell'ombra, e voi vedete d'improvviso risplendere nel fondo oscuro una donna di Tiziano o un santo di Annibale Caracci o una vergine di Sandro Botticelli così vivamente che l'apparizione vi par quasi magica», «E potete, per esempio, nella galleria Colonna, far sedere su la sedia più illustre della sala del Trono la dama che accompagnate e parlarle a lungo, in ginocchio su 'l meraviglioso tappeto antico di Persia memore d'altre genuflessioni, figurandovi d'essere innanzi a Lucrezia Tornacelli Colonna, dipinta dal Van Dyck, o a quella Vittoria che sta così nobilmente pensosa nel quadro del Muziano».

Duca Minimo, *Preludio*, 20 luglio 1887 | SG, vol. 1, pp. 877-879

«Entrando nel cortile solitario, dalle cento colonne di granito, già si dimenticano le vie urbane tutte arse dal sole e si prova un senso delizioso di freschezza e di quiete quasi conventuale. Sotto l'arcata sinistra, la piccola porta verde ha un'apparenza misteriosa. [...] / Questa breve cerimonia dell'ingresso ha un singolare incanto. Voi foste l'altro giorno alla Galleria Colonna, dalla parte della Pilotta su per la scaletta nuova che somiglia un po' troppo a quella d'un albergo, ed entraste nella gran sala di Girolamo Fontana e di Antonio Del Grande tutta sfolgorante di stucchi e di specchi, inciampando nella storica palla di cannone che sta sul gradino di marmo. Foste ieri alla Galleria Doria, entrando per un'apertura angusta del portone chiuso [...]; e nella prima sala, tutta piena di vasti sarcofagi e di urne cinerarie, il custode petulante volle insegnarvi ad ogni costo che il ritratto di papa Innocenzo X Pamphili, opera del divino Velazquez, è il miglior ritratto dipinto del secolo XVII. Qui, invece, il cortile è deserto e raccolto; il custode è muto; l'entrata è signorilmente modesta». L'articolo prosegue concentrandosi sulle opere attribuite a Sandro Botticelli.

Duca Minimo, *Nella Galleria Borghese*, 22 luglio 1887 | SG, vol. 1, pp. 880-881

Commentando una rappresentazione del *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn, si citano i versi di Shakespeare (atto II, scena II).

Bottom, *Un concerto estivo. Pescara 25 luglio*, 28 luglio 1887 | SG, vol. 1, pp. 884-885

«Sono di prossima pubblicazione tre *Gavotte* (delle quali una è quella del Re Luigi di Baviera ridotta molto amabilmente per grande orchestra) e dodici *Romanze* raccolte in un album. In tutte queste piccole opere d'arte Vittorio Pepe, che è un appassionato di Sebastiano Bach, ha un gran pregio costante: la nobiltà».

Bottom, *Un concerto estivo. Pescara 25 luglio*, 28 luglio 1887 | SG, vol. 1, p. 888

«Secondo tutte le probabilità, il duello tra Giulio Ferry e il generale Boulanger andrà in fumo. *Much ado about nothing*, come sempre in terra di Francia. / [...] / O bella e gaia cavalleria francesca, dove sei tu? Sei rimasta per sempre confinata nei libri del signor di Brantôme?».

Cita il titolo proverbiale della commedia shakespeariana (*Molto rumore per nulla*).

Duca Minimo, *Cronaca della spada*, 7 agosto 1887 | SG, vol. 1, p. 915

«Economicamente parlando, il cattivo uso delle persone è irragionevole quanto il cattivo uso delli oggetti. [...] cuocere lenticchie in una maiolica del tesoro di Loreto e spandere il grano turco su li arazzi dell'Istoria di Maria de' Medici composta dal divino Rubens, è proprio la stessissima cosa che far montar la guardia a un uomo "ornato di tutte lettere" come il cardinal Bembo nell'iscrizione veneziana».

Duca Minimo, *Spigolature*, 1 novembre 1887 | SG, vol. 1, p. 941

«Ma Platone creò Aristotile, la Stoa Lucrezio, come dalla scolastica e dal dogma nacquero Bacone e Cartesio, Galilei e Kant».

Per una festa della scienza, II, 4 novembre 1887 | SG, vol. 1, p. 949

«La cantatrice Francine Decroza, piena d'eleganti e provocanti grazie come una figurina uscita di mano da uno di quei felici pittori francesi del XVIII secolo, abbarbaglierà la platea con il fulgore de' molti diamanti e de' molti sorrisi».

Duca Minimo, *Cronaca bizantina*, 19 novembre 1887 | SG, vol. 1, p. 958

Assemblaggio di cronache precedenti, tra cui: Sir. Ch. Vere de Vere, *Christmas*, 25 dicembre 1884; Puck, *Cronaca della moda*, 25 dicembre 1886.

Duca Minimo, *Cronaca bizantina*, 20 novembre 1887 | SG, vol. 1, pp. 961-964

«In quest'anno avremo a Roma tre o quattro vendite pubbliche di una certa importanza: una vendita di circa sessanta piccoli quadri di scuola fiamminga; [...] e una vendita di avorii pornografici del XVIII secolo e di disegni *à la sanguine* molto pregevoli».

Duca Minimo, *Cronaca bizantina*, 22 novembre 1887 | SG, vol. 1, p. 965

«A Parigi, nelle sale dell'Arcivescovado sono esposti li oggetti che devono essere offerti al pontefice Leone XIII in occasione del giubileo sacerdotale. [...] / Nella sala medesima sono esposti parecchi oggetti offerti dalla real famiglia d'Orléans. Il conte di Parigi presenta un piccolo mobile, una specie di *dessous-de-bureau*, imitazione del mobile del Reggente, eseguita dal Dasson».

Duca Minimo, *Cronaca d'arte*, 24 novembre 1887 | SG, vol. 1, p. 970

«In questi giorni c'è stata a Parigi una gran vendita di autografi. Erano autografi di poeti, di romanzieri, di pittori, d'uomini politici, di regine, di re. / Luigi XIV stava con il Gambetta, Carlo IX con Giuseppe Garibaldi, Caterina de' Medici con Isabella la Cattolica, Francesco di Sales con Napoleone I, Wolfango Mozart con Victor Hugo».

Duca Minimo, *Cronaca d'arte*, 24 novembre 1887 | SG, vol. 1, p. 973

«Seguono altri tre saloni che son tre musei pieni di pitture magistrali. I Vibert, i Largillière, i Bayard, i Bouguereau, i Fromentin, i Lambert abbondano».

Duca Minimo, *La casa del Pailleron*, 27 novembre 1887 | SG, vol. 1, p. 976

«A proposito del Corot e del Gavarni, di recente all'*Hôtel Drouot* si son vendute molte lettere di artisti francesi e stranieri, ma specialmente d'artisti del XVIII secolo».

Duca Minimo, *Cronaca d'arte*, 29 novembre 1887 | SG, vol. 1, p. 979

Si segnala la nuova edizione del *Discours sur les duels* di Pierre De Boudeille (Brantôme), per la Biblioteca delle curiosità storiche e letterarie di Parigi. In seguito riprende Lila Biscuit, *Cronaca della moda*, 5 gennaio 1887.

Duca Minimo, *Cronaca bizantina*, 9 dicembre 1887 | SG, vol. 1, pp. 989-991

Riprende la descrizione dell'apparecchiamento in Lila Biscuit, *La vita ovunque*, 25 gennaio 1887.

Duca Minimo, *Cronaca bizantina*, 11 dicembre 1887 | SG, vol. 1, p. 994

La cronaca dell'inizio della stagione concertistica della Società del Quintetto romano è occasione per celebrare i compositori prediletti: «[Luigi Gulli, Ernesto Consolo, Vico Ridolfi] annunziano per martedì prossimo un trattenimento in cui avremo due concerti del divino Bach (uno in *do min.* per due clavicembali con accompagnamento di quartetto, e uno *do magg.* per tre clavicembali con il medesimo accompagnamento), una *improvvisata* del Reinecke sopra una gavotta del Gluck e una sonata del

sovrammirabile Mozart. / [...] / Il concerto d'oggi, nella sala Palestrina, al circolo Agonale, aveva una singolarità; era in gran parte composto di musica antica: d'una *Sinfonia* di Haydn, d'una *Gavotta* del Lulli, d'un *Arioso* di Haendel, d'un *Rigodon* del Rameau».

L'articolo prosegue con i commenti delle composizioni di Haydn, Lulli e Rameau, inframezzati da annotazioni sui rispettivi generi musicali: «La gavotta, in principio, non si ballava che sul teatro e da ballerini di professione. [...] / Al tempo di Maria Antonietta la gavotta incominciò ad entrar nella corte e nella società», «Il *rigodon* è un'antica danza che si ballava in un'aria a due tempi, con un movimento vivace; ed era molto in uso nel secolo scorso».

Duca Minimo, *Il primo concerto*, 8 gennaio 1888 | SG, vol. 1, pp. 1009-1013

Commenta le esecuzioni di Bach, Mozart e Gluck già annunciate nell'articolo precedente.

Duca Minimo, *Cronaca bizantina*, 12 gennaio 1888 | SG, vol. 1, p. 1014

L'annuncio della nuova edizione Firmin-Didot del volume *Madame de Pompadour* dei Goncourt, «rivenduta e aumentata di lettere e documenti inediti», «illustrata da cinquantacinque riproduzioni in rame, del Dujardin, e da due tavole in colore, del Quinsac, eseguite su li originali dell'epoca», consente di soffermarsi sul ruolo di promotrice e musa delle arti della favorita di Luigi XV: «Dal Boucher allo Chardin, dall'Oudry al Vien, dal Cochin al Guay, dal Soufflor al Gabriel, e dal Gabriel al L'Atherance, tutta l'arte del XVIII secolo è sotto di lei», «Richiama in fine li artisti alla rappresentazione della vita contemporanea», «Ella dà un nome anche a tutta la manifattura del suo tempo, a tutto il mobilio e a tutti li accessori d'una civiltà squisita e raffinata», «La fortuna della marchesa di Pompadour sta in questo: ch'ella rappresenta quel carattere inimitabile e costante di cui s'improntano tutte le mode d'un tempo e tutte le manifestazioni d'un'arte, voglio dire lo Stile. Ella è la regina del *Rococò*».

Duca Minimo, *Cronaca bizantina*, 24 gennaio 1888 | SG, vol. 1, pp. 1023-1026

Dopo l'elenco delle bellezze della Capitale (Villa Doria Pamphilj, Villa Medici, Villa Farnese, Villa Albani, Piazza Barberini), si passa alla descrizione del gran ballo di corte: «Siamo lontani dalle feste della Reggenza e di Luigi XV, del bel tempo che rivive nelle pagine dei Goncourt; ma un ballo di Corte italiano è sempre uno spettacolo magnifico ed è sempre un bellissimo principio di carnevale». Quindi «vuotato il sacco dell'attualità», il cronista torna alle «anticaglie», presentando alla «lettrice» una breve storia delle «gioie carnevalesche» nella Francia tra Luigi XV e Maria Antonietta.

Duca Minimo, *Cronaca bizantina*, 25 gennaio 1888 | SG, vol. 1, pp. 1027-1032

Il commento alla *Messa da Requiem per Vittorio Emanuele II* di Edoardo Mascheroni consente di tornare sulla musica dei secoli passati: «Anche il settecento ebbe il suo proprio stile di musica adoperato indistintamente per ogni occasione, che anche fu detto non conveniente alle cerimonie religiose. E forse non vi si confaceva come quello della scuola palestriniana. Ma di ciò non è giusto incolpare i grandi maestri d'un secolo fa, come non è affatto giusto incolpare i maestri d'oggi».

Duca Minimo, *La messa di "Requiem"*, 27 gennaio 1888 | SG, vol. 1, p. 1035

«Sebastiano Bach, Ludovico Beethoven, Wolfgang Mozart vanno acquistando il predominio sul gusto dei migliori. [...] Tornano in onore i nostri settecentisti, specialmente Domenico Scarlatti e il Boccherini. E dei grandi maestri di musica strumentale, poco o nulla in Italia conosciuti, come ad esempio del Berlioz, si eseguono le opere più singolari. / [...] / La *Sinfonia fantastica* è forse la espressione più schietta e nello stesso tempo più bizzarra del genio di Ettore Berlioz. [...] Fu scritta in un momento solenne della sua vita, quando il suo spirito era tutto infiammato d'amore per Henrietta Smithson, attrice tragica inglese, felicissima interprete delle creature shakespeariane, d'Ofelia, di Giulietta, di Desdemona, di Cordelia, di lady Macbeth».

Duca Minimo, *La "Sinfonia fantastica"*, 29 gennaio 1888 | SG, vol. 1, p. 1038

«abbiamo avuta in questi giorni la vendita all'asta de' mobili appartenuti al defunto cardinale Domenico Bartolini, nel palazzo della Fabbrica di San Pietro. [...] / Il dotto e pingue Cardinal Bartolini teneva la sua casa con un certo lusso ed anche con una certa ricercatezza d'arte. [...] Notevole mi parve un orologio dell'epoca di Luigi XIV, con la cassa intarsiata di legni varii ed ornata di bronzi dorati; [...] due candelieri dell'epoca di Luigi XIV [...]. / Roba di pregio ve n'era in quantità grande: coperte di damasco, pizzi antichi, blonde antiche di Spagna, terrecotte dei secoli XVII e XVIII, mattonelle di ceramica delli Abruzzi, stipi e cofani d'ebano del XVII secolo, figurine d'antica ceramica di Urbino, tritici, turiboli, reliquari, lampade, calici, candelabri, quasi tutti lavori del seicento; e poi vetri di Murano, lampadarii, smalti, avorii, medaglie, qualche buon tappeto di Persia, qualche buona sedia di stile, qualche buon velluto controtagliato, qualche buona cornice. / [...] Dei molti quadri alcuni erano di scuole eccellenti; tra cui: due soggetti mitologici dell'Albani, un soggetto di caccia del Feet, una bella ed antica copia del famoso *Crocifisso* di Guido Reni, [...] un Sant'Agostino attribuito al Domenichino, un San Pio V attribuito anche al medesimo, una scena campestre del Berchem».

Duca Minimo, *Cronaca delle arti*, 31 gennaio 1888 | SG, vol. 1, pp. 1040-1041

«Ecco, per esempio, la duchessa di Mondragone. Un seicentista comporrebbe un madrigale assai galante, facendo uscire dal grembo del Giorno la Notte raggianti d'uno splendore meno candido ma più profondo, s'egli vedesse ora questa bruna discendente del biondo re Manfredi escire dall'amplossimo mantello di non so qual pelliccia de' paesi nevosi», «La principessa di Trabia ha una grande acconciatura incipriata che la trasforma incredibilmente. La soave madonna d'Andrea Del Sarto è diventata, per virtù d'incanti, una marchesa del XVIII secolo, una figurina del Gravelot, del Greuze o di Francesco Watteau *le fils*. Ella pare veramente quella *Marquise* Aurore di cui canta Philoxène Boyer. / *Près de Marie-Antoinette*, / *Dans le petit Trianon*, / *Fûtes-vous pas bergerette?* // *Vous a-t-on conté fleurette* / *Aux bords du nouveau Lignon* / *Près de Marie-Antoinette?*», «E la quadriglia si svolge, al suono d'un'aria che ricorda un po' quelle del tempo di Luigi XVI».

Duca Minimo, *Il ballo della caccia al Teatro nazionale*, 3 febbraio 1888 | SG, vol. 1, pp. 1046-1047

«E quella perfetta filiazione della bellezza [della principessa Ruspoli, Donna Egle] mi richiamava alla memoria certi sonetti di Guglielmo Shakespeare, in cui il poeta con ben sottili argomenti e con similitudini piene d'alta poesia vuol persuader l'amata a rinnovar la sua bellezza nella prole».

Duca Minimo, *Roma ad Ambrogio Thomas*, 11 febbraio 1888 | SG, vol. 1, pp. 1052-1053

«quella morte d'Ophelia così dolce e così triste, tutto quanto quell'atto quarto [di *Hamlet*] è forse la più felice ispirazione musicale del Thomas ed è certamente la parte dell'opera che meglio si avvicina allo spirito shakespeariano», «La musical figura d'Ophelia, in quest'opera che ha sollevato tanto favore nel pubblico di Roma, è degna di un grande maestro. Stanco e vinto nella lotta con il terribilissimo dramma shakesperiano, il maestro ha chiamato in aiuto la dolce creatura. "*Sweet nymph, come to my aid!*". Ed Ophelia gli ha ispirato l'idillio del quarto atto, che è una bellissima poesia».

Duca Minimo, *Roma ad Ambrogio Thomas*, 11 febbraio 1888 | SG, vol. 1, pp. 1053-1054

«Dunque la principessa di San Faustino jersera era *in bellezza*. [...] Quel gran ventaglio rosso dava a tutta la *toilette*, a tutta la figura, uno speciale spirito, una speciale animazione. Era il *la* della sonata di Scarlatti, come direbbe Rocco de Zerbi».

Duca Minimo, *Il ballo di beneficenza*, 13 febbraio 1888 | SG, vol. 1, p. 1056

Al Carnevale di Roma si segnala la presenza di una Giulietta e di «qualche marchesa di Pompadour».

Duca Minimo, *Cronaca bizantina*, 16 febbraio 1888 | SG, vol. 1, pp. 1061-1062

«si può dire che Marc'Antonio [Raimondi] abbia fatto per Raffaello quel che il Bolswert a sua volta far doveva per Rubens, Giovanni Pesse per il Pussino, o Gerardo Andran per il Le Brun».

Duca Minimo, *Cronaca d'arte*, 17 febbraio 1888 | SG, vol. 1, p. 1065

«Ieri sera benché piovesse e tuonasse e lampeggiasse tragicamente come nella scena del *Re Lear*, *le monde où l'on s'amuse* era in gran moto», «Dove le sale [del teatro Argentina] (quelle sale fantastiche, un po' veneziane, un po' giapponesi, un po' *Louis XV*, di cui io parlai a lungo in questo giornale l'anno scorso) erano già piene di gente elegante».

Duca Minimo, *Cronaca bizantina*, 21 febbraio 1888 | SG, vol. 1, pp. 1071-1072

«Insomma la serata [in casa Hegermann] fu veramente deliziosa, e più allegra assai di quelle accademie ossia concerti di dilettanti che si tenevan per le case nobili nel settecento; quando i dilettanti sedevano ai loro strumenti, con le code dell'abito di seta leggiadramente disposte a ciascun lato della sedia, con i manichini inamidati volti all'indietro, mentre le signore si alzavano, ricomponevano le gonne ed il grembiale, spiegavano il rotolo della partizione, e incominciavano l'esecuzione, interrotta soltanto da poche pause solenni nelle quali si smoccolavano le candele, si accordavano i violini, si dava la resina agli archetti, e giravano intorno le belle scatole del tabacco miniate o cesellate, di mano in mano».

Lila Biscuit, *Serate di musica*, 26 febbraio 1888 | SG, vol. 1, p. 1090

«Il programma [di Gustavo Tofano al Sala Costanzi] era composto, tranne che nell'ultima parte, con gusto squisito. Abbracciava tutti i generi di musica, tutte le scuole, tutte le epoche, incominciando con l'organista Frescobaldi e terminando con l'abate Listz. / La prima parte comprendeva sette compositori antichi, de' quali due comparivano per la prima volta in un programma di concerto romano: Michelangelo Rossi e François Couperin. Il Rossi è un seicentista puro, scrittore pieno d'eleganza e di brio. Il Couperin appartiene a quella famiglia francese che per due secoli generò musicisti famosi. Era organista del re, e fu soprannominato *il Grande*. Seppe mantenersi alto, in mezzo al cattivo gusto e alla corruzione che lo circondavano. E io credo sarebbe curioso e piacevole spigolare ancora ne' suoi quattro libri di composizione per clavicembalo e nella sua raccolta di canzoni. *Soeur Monique* suonata dal Tofano con grazia meravigliosa, è parsa d'un sapore singolarissimo. / Nel *Rappel des Oiseaux* di Jean Rameau e nello studio del vivacissimo Scarlatti il Tofano mostrò tutta la perfezione del suo meccanismo. Nell'*Andante* del *Concerto Italiano* di Sebastiano Bach, che è una pagina di straordinario valore, il Tofano mostrò un profondo sentimento nella interpretazione e una leggerezza di tocco incomparabile».

Lila Biscuit, *La vita a Roma*, 29 febbraio 1888 | SG, vol. 1, p. 1097

«Mi pare che dovrebbe attrar l'ingegno d'un artista scrittore uno studio completo su 'l Paesaggio moderno. [...] E dovrebb'esser dedicato alla memoria di Jacob van Ruysdael ch'è il maestro di tutti i paesisti moderni, quegli che pe 'l primo seppe fermar su la tela l'impalpabile e variabile spirito del paesaggio, – l'atmosfera. / In verità, soltanto ricordare il nome di questo divino pittore del *Molino a vento* a proposito d'una tanto misera greggia di paesisti è una irriverenza; tanto più che appunto la prima sala di pittura, nel palazzo delle Belle Arti, incomincia con un *Molino a vento* d'un certo signore Ermenegildo Estevan».

Duca Minimo, *I paesisti*, 4 marzo 1888 | SG, vol. 1, pp. 1099-1100

«E, senza dubbio, [Riccardo Pitteri] si guarderà bene dal perdere il tempo e la fatica in travasamenti come questo tibulliano. Egli non invidia, spero, li allori d'Alessandro Guidi che mise in canzoni le Omelie di Clemente XI».

Sonetti e sonettatori, 7 aprile 1888 | SG, vol. 1, p. 1112

«Di tre elementi si compone la poesia [*Consalvo* di Giacomo Leopardi]. Del motivo finale che vien da un racconto del medioevo in cui tutto è azione; del sentimento romantico, d'inazione; e della verseggiatura eseguita con sentimento romantico alquanto barocco».

Giaufrè Rudel, 9 aprile 1888 | SG, vol. 1, p. 1122

«Un uomo coraggioso, il professore Theodor Lerin, di Carlsruhe, osò nel *Kunstchronik* del 25 agosto richiamare l'attenzione pubblica sulle falsificazioni scoperte in un certo numero di quadri del museo Städel a Francoforte. Il Lerin affermava d'aver scoperto firme false in sessantun quadri di tal museo, e citava i titoli delle singole pitture. / [...] / Le falsificazioni (che, secondo afferma anche il Lerin, si fanno sistematicamente fin dall'ultimo quarto del secolo XVIII) mi paion gravi. Scorrendo la lista dei quadri sospetti, trovo i nomi dei due Ruysdael, del Van Ostade, del Teniers, del Cuyp, del Van der Velde, del Hobbema».

Duca Minimo, *Cronaca letteraria*, 13 aprile 1888 | SG, vol. 1, p. 1130

Tra le «dieci classi in cui, fatte alcune eccezioni onorevoli, si può dividere tutta quanta la cinquantesima nona esposizione che è per chiudersi [degli Amatori e cultori in Roma]», figura anche: «III. Pittori di armigeri del cinquecento e del seicento; con molta abbondanza di stivaloni, di cappelli piumati, di arazzi, di scudi, di panoplie. Le variazioni vanno dal soldato ebro ed iracondo che rovescia le panche della cantina e fa fuggire il gatto, al soldato che tenendo un bicchiere in una mano fa con l'altra una carezza a una ostessa del cinquecento o del seicento».

Duca Minimo, *La bottega si chiude*, 15 aprile 1888 | SG, vol. 1, p. 1135

«Si può dire che la vera Caricatura moderna incominci con la *Singerie* del XVIII secolo. Sotto Luigi XV e sotto la Reggenza, con il Watteau, la scimmia prende il posto dell'uomo. La volubile razza scimmiesca fornisce al Crescent i modelli pe' bronzi dei suoi mobili magnifici e ai Gobelin i personaggi delle tappezzerie. Anche lo Chardin, ch'è un artista serio, si lascia tentare; ed egli è, come ritrattista di scimmie, un precursore del Decamps. / Sotto Luigi XV e sotto Luigi XVI i caricaturisti si gettaron su la Moda, rappresentando vivacemente tutte le esagerazioni della *toilette* mascolina e femminile. La Rivoluzione li tolse a quel soggetto innocente e li lanciò alla battaglia. Essi divennero alleati dei giornalisti, ausiliari dei partiti; ebbero su tutta quanta la vita pubblica una influenza grandissima. C'è nella *Histoire de l'Art pendant la Révolution* di Giulio Renouvier un capitolo eccellente su la Caricatura in quel tempo di turbolenza. / [...] / Ed eccoci al Grandville [...]. / Il Grandville osò illustrare le favole del La Fontaine».

Duca Minimo, *La caricatura in Francia*, II, 25 aprile 1888 | SG, vol. 1, pp. 1154-1155

«I bibliofili di Parigi ricordano ancora la lunga, smilza, donchisciottesca figura umana [del barone di Lacarelle]», «Gli eredi ora mettono all'incanto la meravigliosa biblioteca. / Il barone di Lacarelle, ricercava specialmente i libri della fine del secolo XV e dei secoli XVI e XVII. [...] Un altro libro notevole è *L'arte di ben morire*, testo in italiano, di gran formato, con le armi del cardinal Barberini. / Veggo anche: [...] un *Livre des prières*, scritto ne' primi anni del regno di Luigi XIV, con una rilegatura ricchissima, eseguita dal celebre rilegatore Le Gascon per “*la grande mademoiselle de Montpensier*” [...]. / [...] e il *Recueil de portraits et éloges en vers et en prose* di persone che frequentavano la corte di M.lle de Montpensier, magnifico esemplare, che è quasi una reliquia, che è quasi un tesoro, venduto per quattordicimila lire alla vendita di Rob. S. Turner, nel 1878. / Le rilegature sono in gran numero, da quelle del Ruette a quelle del Padeloup, da quelle del Le Gascon a quelle del Trautz-Bauzonnet. Alcune portano le armi di Enrico II, d'Enrico III, di Luigi XIII, d'Anna d'Austria, della signora di Maintenon, della marchesa di Pompadour, della signora di Chamillart, di Luigi XIV».

Duca Minimo, *La biblioteca del barone De La Roche-Lacarelle*, 14 maggio 1888 | SG, vol. 1, pp. 1175-1176

«Nel supplemento letterario del 12 maggio il *Figaro* aveva rivolta alle sue lettrici innumerevoli la seguente domanda: “Qual è, PER LE DONNE, il libro che con maggior delicatezza e maggior eloquenza abbia parlato dell'amore?”», «In complesso, come abbiam detto, l'*Imitazione [di Cristo]* ha ottenuto il maggior suffragio; dopo l'*Imitazione*, un vecchio romanzo di M.me de La Fayette, *La princesse de Clèves*, un romanzo pieno di sentimenti puri ed alti, pieno di personaggi nobili ed immacolati, che suscitò molto rumore nella società aristocratica del secolo XVII».

Lila Biscuit, *Una domanda del “Figaro”*, 29 maggio 1888 | SG, vol. 1, pp. 1198, 1200-1201

«Abbiamo avuta, in questi giorni, la visita della regia nave idrografica *Washington* comandata dal capitano Magnaghi. Questo capitano milanese [...] è un artista. Ha il culto quasi religioso di Leonardo da Vinci e nella sua camera a bordo tiene, accanto agli strumenti esatti, le acque forti del Rembrandt, le incisioni di Marc'Antonio, i disegni danteschi di Sandro Botticelli».

Duca Minimo, *La vita al mare*, 30 agosto 1888 | SG, vol. 1, p. 1217

CORRIERE DI NAPOLI

«I tre ritratti [dei sovrani] ultimamente dipinti [da Francesco Paolo Michetti] sono vere pagine storiche, comparabili certo nella bellezza al *Francesco I* di Tiziano, al *Giulio II* di Rafaele, all'*Almirante Pareja* del Velasquez, al *William Waram* di Hans Holbein», «E, poiché sono nel vanissimo sforzo di esprimere l'inesprimibile, riferisco qui il curioso motto di un estetico un po' trascendente e un po' demente; il quale a una amica, che gli chiedeva notizia del ritratto regale, rispose: "Imaginate, se potete, in una maniera pittorica una grande *Fuga* di Sebastiano Bach, il cui *tema* sia una perla!". / Il motto è barocco, ma esprime in parte un'impressione giusta e fine».

La grande arte, I, 16-17 aprile 1889 | SG, vol. 2, pp. 5, 7

«A rendere esattamente un pensiero, non vi può essere che un'espressione sola, la *seule qui convient*, di cui parla La Bruyère», «Una ricerca simile è proseguita da Francesco Paolo Michetti».

La grande arte, II, 20-21 aprile 1889 | SG, vol. 2, p. 10

IL MATTINO

«Il Sanzio fece discendere il cavallo di Traiano dall'alta base, egli empì di dolce umanità gli occhi e lo introdusse nelle sue composizioni, d'onde poi lo ripresero via via tutti i pittori italiani, spagnuoli, francesi e fiamminghi, non esclusi il Van der Meulen e il Lebrun».

Per il monumento al generale Garibaldi, II, 12-13 luglio 1892 | SG, vol. 2, pp. 37-38

«Essi [i romantici] tornano con ardore ai maestri coloristi, banditi dalla scuola; e cercano di strappare al Rubens, al Rembrandt, ai Veneziani, agli Spagnuoli tutti i segreti della tavolozza».

Per la gloria d'un vecchio, I, 24-25 luglio 1892 | SG, vol. 2, p. 44

«Qual è la *parte eterna* dimenticata dal [Filippo] Palizzi? Se questa parte eterna è qualche cosa di essenziale che rivive in ogni età, conservata dalla tradizione, come può averla dimenticata il Palizzi che, ricomponendo la sua tavolozza su le più ricche dei maestri italiani – su quelle del Vecelli, del Veronese, del Tiepolo –, volle riprendere il metodo dei più perspicaci tra gli analisi del Rinascimento, il metodo di Leonardo?».

Per la gloria d'un vecchio, I, 24-25 luglio 1892 | SG, vol. 2, p. 46

«Ma possiamo noi chiedere a un artefice quel ch'egli no può dare? [...] dallo Spagnoletto le trasparenze dell'atmosfera? dal Tintoretto la sobrietà? Certo che no. Ma tutti questi pittori hanno nell'arte segnato un'orma propria, hanno nell'arte intendimenti e manifestazioni singolari».

Per la gloria d'un vecchio, II, 25-26 luglio 1892 | SG, vol. 2, p. 47

Nel ricordare la vicenda di Domenico Margiotta, uccisore dell'amante della moglie, l'articolista traccia un parallelismo con l'*Otello* shakespeariano, citandone dei brani.

Il cieco, 26-27 luglio 1892 | SG, vol. 2, pp. 55-56

«Come nel canto di Ariete, nulla di lui è vanito, ma il mare l'ha trasfigurato in qualche cosa di ricco e di strano: *into something rich and strange*», «questi riconoscono in Percy Bysshe Shelley il Poeta dei Poeti, il divino figliuolo di Ariete, a cui tutte le voci gridarono come a Demogorgon nel poema immortale: “*Speak: thy strong words may never pass away*. Parla: le tue parole potenti non passeranno giammai!”».

Cita l'epitaffio inciso sulla lapide romana di Shelley, tratto dalla *Tempesta* di Shakespeare.

Shelley, 4-5 agosto 1892 | SG, vol. 2, pp. 57-64

«Egli [Guglielmo II] sa tutto e fa tutto: [...] sommo attore forse quando gli verrà la voglia di calcare il palco scenico nell'armatura d'un eroe di quei drammi che un poetastro shakespeareggiante, del quale non ricordo più il nome, ha l'incarico di impastrargli con molto lievito di adulazione».

La bestia elettiva, I, 25-26 settembre 1892 | SG, vol. 2, pp. 87-88

«In Francia se fosse stata seguita la scuola dei Keller che avevano continuato a Versailles le grandi tradizioni, oggi forse potremmo avere bronzi artistici paragonabili ai migliori dell'antichità».

Nell'accostare Barbella a Clodion si riprende Duca Minimo, *Costantino Barbella*, in *La Tribuna*, 3 giugno 1886.

Note su l'arte. Costantino Barbella, 6-7 ottobre 1892 | SG, vol. 2, pp. 96-97

Il periodo di Alfred Tennyson è «sonoro come quello del Milton», mentre le donne degli *Idilli del re* sono «sorelle alle donne di Will divino» (Shakespeare).

Tennyson, 1-10 ottobre 1892 | SG, vol. 2, pp. 101-104

Nel recensire *Myrica* di Giovanni Pascoli, «Mi duole anche di non poter citare che il primo dei dodici madrigali raccolti sotto il titolo comune *L'ultima passeggiata*, i quali formano una serie di piccole pitture rustiche trattate con una vivacità di tocco degna d'un Fiammingo del XVII secolo».

L'arte letteraria nel 1892 (La poesia), 30-31 dicembre 1892 | SG, vol. 2, p. 119

«E già il Leibniz assai prima del Liebig aveva detto: “La scienza vuole una certa arte di divinazione senza la quale ella non potrebbe progredire”».

Una tendenza, 30-31 gennaio 1893 | SG, vol. 2, p. 125

LA TAVOLA ROTONDA

«Ed è come se, in questo eclettico secolo di sentimenti sottili, tutto lo sforzo consista nell'infondere alle passate cose una vitalità propria che incute timore. [...] Tutte le nostre idee di bellezza e di felicità si dileguarono dal nostro spirito, dalla nostra vita quotidiana, e salirono ad arricchire gli esseri di una esistenza artificiale, gli snelli angeli fiesolani, i fanciulli del Murillo e le pastorelle lascive del Watteau».

Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio*, I, 17 dicembre 1893 [traduzione ampiamente rimaneggiata da d'Annunzio] | SG, vol. 2, pp. 157-158

«Anche nelle *Elegie Romane* di oggi, composte dal poeta italiano, respirano le Grazie. Ma il poeta le ha mandate prima nella bottega di Tiziano ad abbigliarsi. Esse incedono sotto le pergole delle ville farnesiane e medicee, ascoltando il mormorio musicale che fanno sul loro passaggio le fontane del Rinascimento».

Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio*, III, 17 dicembre 1893 | SG, vol. 2, p. 164

«Certo noi non abbiamo ereditato dai secoli morti tappezzerie e miniature soltanto [...]. Abbiamo anche ereditato i poemi d'Omero, il *Principe* di Nicolò Machiavelli, l'*Amleto* di Guglielmo Shakespeare».

Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio*, IV, 17 dicembre 1893 | SG, vol. 2, p. 168

REVUE HEBDOMADAIRE

«Nella mia puerizia io già mostravo attitudini non comuni alla pittura e alla musica. Due correnti spirituali, nella mia vita interiore, furono determinate dai primi insegnamenti di quelle due arti: il gusto appassionato per i Primitivi [...]; e la predilezione per i maestri del secolo XVIII e per i loro predecessori, per tutta quanta la musica da cembalo e la musica sacra del seicento e del settecento. / [...] / Ebbi per maestro di musica un religioso cultore della semplicità antica. I primi turbamenti dell'adolescenza sono legati, nella mia memoria, a un *Andantino* dell'abate Michelangelo Rossi. Quell'aria soave e un poco malinconica aveva affascinato il mio spirito; e io la sonavo di continuo, senza mai saziarmene, su tutti i vecchi pianoforti del Collegio, così che la comunità intera fu presa nel cerchio dell'incantesimo», «Pubblicai un piccolo libro di versi intitolato *Intermezzo di rime*, dove erano cantate in grandi versi plastici, con una prosodia impeccabile, tutte le voluttà della carne, con una impudicizia che non aveva riscontro se non nei poeti lascivi dei secc. XVI e XVII, nell'Aretino e nel cavalier Marino», «Tutte le mie ricerche d'arte tendono a fondere perfettamente nella mia prosa e nella mia poesia gli elementi pittorici e musicali da me prediletti. [...] L'intendimento suo [di Andrea Sperelli], nelle acqueforti, era questo: – rischiarare con gli effetti di luce del Rembrandt le eleganze di disegno dei quattrocentisti fiorentini appartenenti alla seconda generazione come Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo e Filippo Lippi».

Gabriele d'Annunzio, poète et romancier italien, 24 aprile 1893 | SG, vol. 2, pp. 173-174, 176-177

LA TRIBUNA ILLUSTRATA

«Era in lui [Michetti] quel candore infantile di cui parla Lord Bacon, quel sovrano candore “senza il quale non s'entra nel regno della verità più agevolmente che nel regno dei cieli”», «A rendere esattamente un pensiero non vi può essere se non un'espressione sola, la *seule qui convient*, di cui parla La Bruyère. [...] / Una ricerca simile è proseguita da Francesco Paolo Michetti», «Quando il Michetti, già quasi interamente rinnovato, dipinse i ritratti del Re e della Regina d'Italia (vere pagine storiche, comparabili certo nella bellezza al *Francesco I* di Tiziano, al *Giulio II* di Rafaele, all'*Almirante Pareja* del Velasquez, al *William Waram* di Hans Holbein), parve ch'egli uscisse dal suo campo, anzi dal suo genere, come volgarmente si dice».

Francesco Paolo Michetti, maggio 1893 | SG, vol. 2, pp. 183, 185, 187

LA TRIBUNA

Questo articolo di denuncia contro la speculazione edilizia di Roma riprende un passo del *Piacere* e sarà a sua volta incluso ne *Le Vergini delle rocce*.

Preambolo, 7 giugno 1893 | SG, vol. 2, pp. 195-200

«Ho ancora lucida e precisa nella memoria l'immagine di lui [Enrico Nencioni] quale mi apparve la prima volta in un lontanissimo giorno della mia puerizia. [...] già tutto penetrato dalla poesia di Roma dov'egli viveva allora: da quella poesia ch'egli doveva più tardi rivelarmi, eloquentissimo pedagogo, conducendo me giovinetto sotto i cipressi della Villa Ludovisi e tra gli elci della Villa Medici», «Bisognava ritrarlo in un grande giardino del Rinascimento, seduto sul margine d'una di quelle magnifiche fontane ch'egli tanto amava, presso una di quelle prodigiose invenzioni marmoree in cui Lorenzo Bernini glorificava la potenza dell'acqua con lo stesso impeto lirico che sollevò Pindaro nel principio della prima Olimpica: “*Ἄριστον μὲν ὕδωρ...*”», «L'Alighieri e lo Shakespeare, il Goethe e lo Shelley, il Rembrandt e il Beethoven sono su i suoi altari. Egli si protende verso i poeti porfirogeniti, verso quelli che nacquero in una stanza di porpora. Egli predilige i britanni perché sotto il loro lirismo magnifico sembra che covi ancora la frenesia del Marlowe, del Ford, del Ben Jonson, di tutti quei formidabili precursori da

cui il genio di Guglielmo è annunziato come il sole da un'aurora sanguigna», «Leggete il suo discorso *Del Barocco* per vedere quali mirabili facoltà di comprensione egli possedesse e con quali agili trapassi il suo spirito percorresse la scala dei sentimenti, delle sensazioni e delle idee. Quel discorso mi sembra, meglio d'ogni altra sua prosa, rappresentativo del suo particolar modo di sentire e di pensare, e anche notevole molto come scrittura perché porta tutte le varietà del suo stile».

Per la morte di un poeta, 1 settembre 1896 | SG, vol. 2, pp. 253-257

IL CONVITO

Riprende *La grande arte*, II, in *Corriere di Napoli*, 20-21 aprile 1889; *Francesco Paolo Michetti*, in *La Tribuna illustrata*, maggio 1893.

Nota su Francesco Paolo Michetti, luglio-dicembre 1896 | SG, vol. 2, pp. 334-344

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Nel tradurre brani dell'articolo di Eugène-Melchior de Vogüé *La Renaissance latine*, apparso nella *Revue des Deux Mondes*, l'autore indica nelle *Elegie romane* «l'espressione più originale e più gagliarda dell'ingegno poetico di Gabriele d'Annunzio e che pure in Italia non furono abbastanza notate e ammirate, come dovevano essere».

[senza firma], *Il Rinascimento latino*, 3 febbraio 1895 | SG, vol. 2, p. 350

Riprende Duca Minimo, *Costantino Barbella*, in *La Tribuna*, 3 giugno 1886; *Note su l'arte. Costantino Barbella*, in *Il Mattino*, 6-7 ottobre 1892.

Della bellezza di Elena e del bronzo, 8 novembre 1896 | SG, vol. 2, pp. 367-373

«V'è in una piccola sala della Galleria degli Uffici, una testa di Medusa di Leonardo da Vinci, figura a un tempo reale e chimerica, di cui ogni particolare è minuziosamente vero, e che tuttavia si perde in quel sogno infinito dove la morte e la vita si agguagliano. Ho sentito lo stesso fremito d'arte leggendo la *Gloria* di Gabriele d'Annunzio».

Il dipinto è oggi attribuito a Otto Marseus.

Enrico Bérenger, *La "Gloria" giudicata da un critico francese*, 17 dicembre 1899 [traduzione di d'Annunzio] | SG, vol. 2, p. 375

LE FIGARO

In questo intervento sulla polemica dei plaghi dannunziani si cita Jean Racine tra gli autori la cui originalità risiede nella virtù di appropriazione delle fonti.

[senza titolo], 1 febbraio 1896 | SG, vol. 2, p. 408

L'articolo, originato dal reimpiego di scritti privati, è incentrato sul paesaggio fiorentino, ma include un riferimento ai giorni d'agosto a Roma e alla ricerca di ristoro presso le fontane di Bernini.

Ode Leonis, 18 dicembre 1898 | SG, vol. 2, p. 413

Nel descrivere la messinscena de *Le Chèvrefeuille*, d'Annunzio segnala che l'organista Joseph Bonnett, «allevato sulle ginocchia di Bach», ha accettato di eseguire «un divin *Ricercare* de Palestrina».

[senza titolo], 13 dicembre 1913 | SG, vol. 2, p. 428

IL GIORNO

Nella *Commedia* di Dante «Veramente, secondo l'espressione di Bacone, l'uomo si aggiungeva alla Natura per continuare l'opera della divina Madre».

Nel tempio di Dante, 14 gennaio 1900 | SG, vol. 2, p. 478

«E l'intero Comitato del còccige verrà alla cerimonia "in zucca", come direbbe il Davanzati. / Queste cose, che sembrano invenzioni burlesche, sono oggi possibili a Firenze».

San Giovanni e la pulce, 1 giugno 1900 | SG, vol. 2, p. 510

CORRIERE DELLA SERA

«E lo trovai [un genio di sapienza e di misericordia armato di ferri miracolosi] chino su la sua tavola, con tre libri: uno aperto e due chiusi: il Convito di Platone, la Tragedia di Macbeth, i Canti di Giacomo Leopardi. / Era bello ch'egli risalisse dalle profondità dello spirito per venire a visitare il nostro compagno sublime».

Sulla tomba di un eroe del Carso, 7 giugno 1917 | SG, vol. 2, p. 701

«Su la nostra dritta sono visibili le alture di Veglia. Ed ecco che dal mio sentimento musicale si leva il ricordo dei due meravigliosi violini italiani, dello Stradivario e dell'Amati, che sopravvivono laggiù, nella città vescovile cinta di torri venete».

La beffa di Buccari, 19 febbraio 1918 | SG, vol. 2, pp. 727-728

«Ora il silenzio è il nostro timoniere. Ma una musica senza pause ci conduce, simile al fluire delle nostre arterie. I motori rallentati sembrano un accompagnamento di contrabbassi in sordina. Non c'è un archetto per lo Stradivario di Veglia?».

La beffa di Buccari, 20 febbraio 1918 | SG, vol. 2, p. 729

La polemica contro la demolizione di parte del centro storico di Firenze è occasione per sfoggiare prosa cruschevole ed erudizione locale, incluso un riferimento a Udendo Nisieli, pseudonimo di Benedetto Fioretti.

La gallerie nel centro di Firenze. Una lettera di Gabriele d'Annunzio, 25 marzo 1926 | SG, vol. 2, pp. 780-781

FEMINA

Parte dell'articolo indugia nel ricordo della Roma bizantina, in particolare del giardino sospeso di Villa Aldobrandini.

Entre deux muses et devant Apollon, 15 maggio 1911 | SG, vol. 2, pp. 803-804

THE DAILY TELEGRAPH

«It can be said of the Italian war what Percy Bysshe Shelley said of the Medusa's head which he saw in Florence, and which he attributed to Leonardo da Vinci: "Its beauty and its horror are divine"».

Il dipinto è oggi attribuito a Otto Marseus.

A Poet's Adventures. Laying Mines on an Enemy Coast, 29 dicembre 1915 | SG, vol. 2, p. 905

GAZZETTA DEL POPOLO

«La consueta gozzoviglia domenicale non può essere soppressa. Il Trinciante mariuolo, come lo chiamerebbe il Redi, ammonisce ogni giorno con un risolino terribile ma paterno, allungando ogni giorno d'un punto la sua cintura nella fibbia lucida».

Italia o morte, I, 8 settembre 1919 | SG, vol. 2, p. 967

LA VEDETTA D'ITALIA

«Anche voi [amici triestini] mi avete creduto un piccolo Amleto ambiguo, dilettante di scherma, a cui il fiato corto impedisca la frase stretta delle lame cortesi?».

Saluto aereo alla Trieste di Ernesto Gramaticopulo e di Egidio Greco, 11 gennaio 1920 | SG, vol. 2, p. 1013

Il 20 gennaio, giorno di san Sebastiano, le donne di Fiume donano al Comandante un pugnale votivo, vera e propria reliquia della Città di Vita. La cerimonia avviene nella barocca Cattedrale di San Vito.

Nella chiesa di San Vito. Per l'offerta del pugnale votivo, 21 gennaio 1920 | SG, vol. 2, pp. 1025-1027

«Nella bella incisione di Adolfo de Carolis i caratteri essenziali della persona e dell'arte di Luisa Baccaris sono rivelati con uno stile ampio e vigoroso che sembra arieggiare quello medesimo della giovine sonatrice nell'atto di sonare la Bergamasca o la Frescobalda. / La testa campeggia in una selva di canne diseguali come quelle dell'organo di Maestro Cieco [Bach] e come quelle del flauto di Pan», «È uno squisito istinto quello che la conduce a scegliere vesti di apparenza metallica per l'ora della sua musica. [...] e il motivo del ricamo pareva derivato dalla rosa d'uno di quei divini strumenti che raccoglieva il principe nella Mantova di Claudio Monteverde».

Le forme e le forze della Città di Vita. Ritratto di Luisa Baccara, 20 febbraio 1920 | SG, vol. 2, pp. 1054-1055

«I Legionarii fiumani – come si sa per un episodio che sarà celebrato in rima da un emulo di Alessandro Tassoni – avevano compiuto in una chiara notte d'aprile un colpo di mano maestro sopra una mandra di regi cavalli».

Il cavallo dell'Apocalisse, 28 aprile 1920 | SG, vol. 2, p. 1088

«Tornavano in mente certi detti di Tacito, d'un Tacito italianissimo, del Tacito di Bernardo Davanzati: "Intorno all'Aquile fu il travaglio... Con l'Aquile fu la vittoria..."».

La sagra di tutte le fiamme, 1 settembre 1920 | SG, vol. 2, p. 1197

Ricorda la cerimonia dell'offerta del pugnale votivo presso la Chiesa di San Vito.

Chi di Fiume ferisce di Fiume perisce, 5 dicembre 1920 | SG, vol. 2, pp. 1267-1268

POESIA

«Ecco un grande corale di Sebastiano Bach. / Prima d'intraprenderlo, la sonatrice guarda davanti a sé come per abbracciare tutta quanta l'architettura sonora, non apparente se non a lei sola», «C'è chi ha un volto per ogni amore; c'è chi ha un'anima per ogni musica. / Ecco Girolamo Frescobaldi; e la solenne onda che solleva il capo della Vittima trafitto dalla corona senza fiori».

Ritratto di Luisa Baccara. La maestria, luglio 1920 | SG, vol. 2, pp. 1333, 1335

INTERVISTE

L'intervistato cita il proverbiale «molto rumore per nulla» a proposito della polemica sui plagii. Tra i compositori preferiti indica: Bach, Gluck, Scarlatti, Sacchini, Marcello, Porpora.

Ernest Tissot, *Les sept plaies et les sept beautés de l'Italie contemporaine*, 1900 | SG, vol. 2, pp. 1402-1405

«Tornerò, insomma, alle scene spoglie e semplici, come usavano del resto, a' tempi di Shakespeare, aggiungendo ad esse questo elemento nuovo [un fregio decorato], questa specie di ritmo grafico che avrà per gli spiriti un valore musicale», *«Parliamo ora un poco di Fedra. Come nacque? / Alcuni anni fa, udii una grandissima attrice rammaricarsi di non poter tentare la rappresentazione della Phèdre di Jean Racine per la difficoltà insuperabile di una traduzione italiana che conservasse la divina melodia e l'elegiaco ardore dei versi originali. [...] È questo il comune giudizio in Francia, dove non è attrice tragica che non voglia esser consacrata nel peplo della figlia di Pasifae. È un peplo di stile Louis XIV. Mai l'arte di Jean Racine ebbe fuochi più bianchi a trasmutare i metalli della poesia antica. [...] / Ma, in verità, non una stilla di sangue pagano corre nelle vene azzurre di quella che Paul de Saint-Victor chiamava la Duchessa d'Atene ricordandosi dello Shakesperare che fece Duca d'Atene Teseo nel Sogno d'una notte d'estate. I sentimenti della patrizia, il delirio della peccatrice, i rimorsi della penitente si agitano nell'anima di colei che sembra dover finire non uccisa dal veleno di Medea, ma riconciliata con Dio nel convento delle Carmelitane “où les nobles repenties de la Cour allaient cacher leurs blessures”».*

In seguito l'intervistato si sofferma sulle varianti apportate al mito rispetto alle versioni precedenti. Renato Simoni, *L'origine e il significato della “Fedra” dannunziana. Una conversazione col poeta*, in *Corriere della sera*, 9 aprile 1909 | SG, vol. 2, pp. 1412-1413, 1416-1417

«Ho sfrondata, dunque, dalla mia nuova forma di romanzo tutto lo scenario di ambiente. Anche nel teatro io sono stato complice dello sviluppo di tutto quell'ambiente di cartapesta di cui le opere drammatiche danno il loro fondo, e che è superfluo, dannoso. Dovrebbero bastare semplici accenni: il pubblico shakespeariano non aveva che questi», «Si intitolerà come è stato già annunciato *Forse che sì, forse che no*, dal motto innumerevoli volte ripetuto nelle ambagi del laberinto che Vincenzo Gonzaga, tornato di Barberia dov'era stato prigioniero de' Turchi, fece disegnare nel soffitto della sua camera nel palazzo ducale di Mantova. Il motto simbolico ho tolto a titolo del mio romanzo d'amore, e il laberinto farò disegnare sulla copertina».

Giuseppe Piazza, *Conversando con Gabriele d'Annunzio*, in *La Tribuna*, 4 giugno 1909 | SG, vol. 2, pp. 1431-1433

«La “volontà di dire” intorno al più bel Santo del Cattolicesimo mi venne dall'incontro di una straordinaria creatura che incarna il tipo stesso di quell'ardentissimo Difensore della Fede, quale è apparso nei secoli all'immaginazione degli artisti e al fervore dei devoti. [...] non quello dello Spagnoletto ripiegato su le ginocchia a piè dell'albero [...] né alcun altro più appassionato può compararsi [a Ida Rubinstein]».

Un colloquio con Gabriele d'Annunzio. L'ortodossia del “Mistero di san Sebastiano”, in *Corriere della sera*, 23 aprile 1911 | SG, vol. 2, pp. 1442-1443

Prendendo spunto da un paesaggio osservato dalla finestra, l'intervistato definisce Jean-Baptiste Corot «erede di Claude Lorrain».

Come fu composto il “San Sebastiano”, in *Corriere della sera*, 3 maggio 1911 | SG, vol. 2, p. 1457

«In una delle mie passeggiate a traverso la stupenda Parigi solitaria del mese di settembre, uscendo dalla chiesa di San Gervasio dov'ero entrato per rivedere un nostro Perugino, mi capitò di scoprire in una viuzza miserabile un vestigio della magnificenza del Gran Secolo, una porta solenne di pietra scolpita, ornata d'un grandioso cartiglio che recava un nome gentilizio e una data: *Hôtel de Châlons – 1625*. Non mi peritai di spingere il pesante battente e di passare nella corte. Alti muri coperti d'edera,

lastrico inverdito dall'erba, antichi paracarri congiunti da catene, sopra una doppia branca di scala una facciata di mattone rosso e di pietra grigia, intatta, nel più severo stile del tempo di Luigi XIII; e, dietro le finestre ricche di monogrammi e di mascheroni, il presentimento del giardino segreto», «C'è una strada di Venezia, a due passi da qui, una specie di fenditura sudicia tra due muraglia fosche, frequentata da vagabondi sinistri e da orribili megere che fanno i loro covi nelle decrepite locande del XVII secolo. Nel medio evo era il vicolo degli usurari; più tardi, all'osteria della Spada di legno, si riunivano il Racine, il Boileau, il Marivaux e i loro amici».

«*La musica è sempre la sua passione?* / [...] Una sonata di Giovanni Platti o di Michelangelo Rossi, una toccata del Frescobaldi, una sarabanda del Couperin, una villanella di Claude Lejeune, una canzone di Clément Janequin hanno qui una risonanza tanto profonda e giusta che sembrano toccare immediatamente la nostra anima senza passare pel “varco dei sensi”», «Mi sembra tuttavia che gli uditori, pur nella presente ansietà, non possano non sentire quel che v'è di casto, di sincero, di virile, di virgineo in quest'arte [di Ildebrando Pizzetti] che rinnova la tradizione nostra più alta e ravviva lo spirito di Claudio Monteverde, di Gerolamo Frescobaldi, del Palestrina, risalendo fino alla purità religiosa dei secoli anteriori, fino alla sublime fonte del canto gregoriano. / Ho nominato Claudio Monteverde, del quale posseggo un centinaio di lettere inedite ritrovate negli Archivi di Mantova, che dopo la tempesta vorrò pubblicare precedute da una “vita immaginaria”. Quindici anni fa, in un libro d'invenzione [*Il Fuoco*], scrissi quel che penso di questo doloroso creatore. Or è tre anni, ebbi l'indimenticabile gioia di udire il suo ultimo dramma, rinvenuto nella Marciana di Venezia, verso il 1903, se la memoria non m'inganna: *L'Incoronazione di Poppea*. Fu un miracolo di giovinezza subitamente apparito».

L'intervista prosegue con l'elogio dell'opera di Monteverdi, la cui tradizione rivive in Pizzetti: «Il giovane compositore della *Fedra* [...] deve aver sciolto in sé quel problema che stupisce e travaglia quanti studiano la storia della nostra musica: il problema della tradizione interrotta, della triste lacuna che va dalla seconda metà del Seicento fino a oggi, non riempita se non dalle grazie dell'opera buffa». «La grande trenodia che inizia il terzo atto» della *Fedra* è «degnata d'esser paragonata alle più alte pagine dei maestri del XVI e del XVII secolo italiani».

Persino la moglie di Pizzetti «discende dagli Stradivarii di Cremona, dalla razza dei famosi liutai!».

Nel pittoresco rifugio del d'Annunzio. Il poeta parla di Ildebrando da Parma, in *Corriere della sera*, 18 marzo 1915 | SG, vol. 2, pp. 1464-1476

«Proprio in questi giorni ho avuto la gioia di riavere i miei vecchi libri di Settignano e la mia bella raccolta dei “citati”. Apro a caso un volume di *Notizie edite e inedite* e trovo uno straordinario riscontro accademico in una lettera di quel Lorenzo Bellini che è il faceto cantore della *Bucchereide*: “dicendosi da ognuno unitamente, che le immense mie fatiche durate finora si meritavano ancor prima questo riposo”. / Ma ancor più singolare è quest'altro passo: “Avendo sentito, dopo la mia giubilazione, varie profezie sopra di me...”. Nere profezie, purtroppo. Eccomi oggi superato anche come profeta in patria».

Renato Simoni, *A colloquio con d'Annunzio*, in *Corriere della sera*, 15 giugno 1922 | SG, vol. 2, p. 1488

Prose di ricerca

PER LA PIÙ GRANDE ITALIA (1932)

Riprende i frammenti pubblicati sul *Corriere della sera* il 19 e 20 febbraio 1918.

La beffa di Buccari | PRic, tomo 1, pp. 82, 85

«Questo buon Ferrarini di Mantova comanda il terzo equipaggio. È un vecchio navigatore brizzolato, pepe e sale, col naso rabbuffato in su, di collo corto, di ganascia risentita, di tinta accesissima, che pare colato dal più sugoso pennello di Jacopo Velasquez».

La beffa di Buccari | PRic, tomo 1, pp. 90-91

NOTTURNO (1921)

«[Vincenzo Gemito] È divenuto vecchio. La criniera e la barba sono bianche, incolte, sconvolte dalla tempesta e dal destino come quelle regali del padre di Cordelia».

Allude al protagonista di *Re Lear* di Shakespeare.

Prima offerta | PRic, tomo 1, p. 166

«Mi soffermo, come sempre, davanti a Santa Maria del Giglio e tocco il bassorilievo di Zara».

Prima offerta | PRic, tomo 1, p. 183

«Ricordi della vita lieve [di Giuseppe Miraglia]. / Il suo piacere delicato davanti al mio piccolo Watteau, il suo sorriso di Mandarino quando gli dicevo un'immagine concisa d'un poeta dell'Estremo Oriente».

Prima offerta | PRic, tomo 1, p. 192

«Santa Maria del Giglio: il bassorilievo di Zara».

Prima offerta | PRic, tomo 1, p. 194

«Il palazzo dei Leoni è là, sul Canale, con le sue erbe disseccate, col suo aspetto di abbandono selvaggio, come una dimora leggendaria. I pavoni bianchi non gridano su la scalinata di marmo inverdito; ma i gabbiani tessono e ritessono voli su l'acqua livida, galleggiano, poi si levano, più silenziosi delle falde di neve senza vento».

Prima offerta | PRic, tomo 1, p. 210

«Giorgio mi suona un'aria di Gerolamo Frescobaldi detta la Frescobalda».

Seconda offerta | PRic, tomo 1, p. 271

«Ti aspettavano i tuoi cani, che una sera di dicembre ti annunziarono a me e a Beppino mentre eravamo tutt'e due soffermati dinanzi al bassorilievo di Zara in Santa Maria del Giglio?».

Terza offerta | PRic, tomo 1, p. 323

«Di là dal canale i palazzi delle donne belle e famose tacciono abbandonati. Tutte le finestre del palazzo Da Mula sono chiuse, la casa mozza di Corè [Palazzo dei Leoni] ha più che mai un'apparenza di rovina incantata. I cipressi sopravanzano le grandi bugne su cui pendono i tappeti della vite vergine. / Da quella scala che ora è un'ombra di velluto, in un plenilunio d'estate che sembra remotissimo, esciva la mascherata condotta dall'Arlecchino bianco che portava sopra l'omero un pappagallo azzurro e a guinzaglio una di quelle piccole pantere che sul Citerone, nell'orgia notturna, popparono le mammelle delle Menadi gonfie d'un latte subitamente affluito. / O Fantasia, che dei tempi e delle distanze fai il tuo giuoco audace! / Mi par di vedere su la scala del palazzo tronco l'Arlecchino bianco, disegnato con l'arte del Longhi pervertita e acuita, sollevare l'orlo della maschera per mangiare i tre acini della melagrana di Persefone nell'Ade. / Un clamore confuso viene dal bacino di San Marco. / È la mascherata che ritorna coi suoi mantelli, coi suoi tricorni, con le sue bautte? I servi in parrucca stanno per apparire in capo della scala con le lanterne dorate?».

Terza offerta | PRic, tomo 1, pp. 355-356

«Prego uno dei sonatori che mi lasci vedere il suo violoncello. Egli me lo porta delicatamente, con un sorriso modesto. / Questo Alberghini è un sagacissimo cacciatore di strumenti [...]. / Questo suo violoncello è di Andrea Guarneri. Egli ebbe la ventura di trovarlo in Egitto, al Cairo. Sorrido pensando che ho sotto la mano un purosangue come El-Nar e che somiglia al mio sauro anche nel mantello. / La vernice è intatta e ricca, d'un bel colore rossobruno che lascia trasparire l'oro del fondo. Più trasparente nel dosso l'oro, a strisce, a chiazze, e qua e là su le fasce che sentono dell'ambra. Di dietro, il manico è pallido, levigato dalla mano che scorre. Ma nel mezzo del dosso è il portento di grazia: una

paradisea ha specchiato là il tesoro breve della sua gola e l'immagine v'è rimasta presa nella vernice perenne».

Segue una conversazione sulla liuteria, in cui si citano anche esemplari di Stradivari.

Terza offerta | PRic, tomo 1, pp. 362-366

«La Sirenetta [Renata] mi porta uno strano libro di musica e non mi vuol dire dove l'ha trovato. / È scritto a mano, è scritto da una mano leggera e volante, rilegato in una cartapeccora giallastra che sembra pastiglia impressa. Ma non debbo leggere. / Sul rovescio della legatura è scritta a mano questa sentenza: “*Ignavia est iacere ubi possis surgere.*” / [...] / Palpo le pagine. La carta è fine e molle, simile a una foglia che cominci a consumarsi per i margini. / La Sirenetta mi dice che è una intavolatura di liuto, una raccolta di arie per liuto; e mi legge i titoli: Passomezo di Vincenzio Galilei, Intrada anglicana, Volta ursina, Pavana lacrimata, Gagliarda passionata, Gagliarda di Diomede... / Mi riapparisce Arnold Dolmetsch [...]. / [...] / Cantava le vecchie canzoni inglesi del tempo dei Tragici, come quella di Desdemona *O willo, o willo, shall be my garland*, e come quella bellissima su parole di Ben Jonson *Have you seen but a whyte Lillie*».

Terza offerta | PRic, tomo 1, pp. 366-367

«Torna Melodia, in gonna larga di taffetà, alla tastiera d'ebano per ricantarmi la vecchia canzone di William Lawes? *O my Clarissa!*».

Terza offerta | PRic, tomo 1, p. 369

«Fuori del tempo un'armonia lenta si svolge. / La casa di Corè [Luisa Casati Stampa] non è se non una vasta ghirlanda sostenuta dalle teste dei leoni chine su l'acqua. / Dal palazzo Dario alla chiesa della Salute, il cotto e la pietra nel lume roseo si fanno quasi carnali. / Le facciate si appoggiano l'una all'altra, come donne reclinate l'una verso l'altra per non cadere, invase dal subito languore d'aprile».

Terza offerta | PRic, tomo 1, p. 388

IL LIBRO ASCETICO DELLA GIOVANE ITALIA (1926)

Riprende *Sulla tomba di un eroe del Carso*, in *Corriere della sera*, 7 giugno 1917.

Comento meditato a un discorso improvviso | PRic, tomo 1, p. 519

«Io ho ricollocato nella mia casa, nella mia terra dove risepPELLIRÒ religiosamente e gloriosamente Mario Asso Italo Conci e il mio “soldato ignoto” del Timavo, ho ricollocato e riconsacrato non soltanto il piccolo oratorio dei Dalmati, non soltanto San Giorgio degli Schiavoni, ma tutti gli oratorii devastati dal nemico, tutte le chiese ruinate, tutte le chiese distrutte, tutte le chiese senza tetto che servirono di sosta ai feriti, tutte le chiese che nella guerra più s'accrebbero d'anima come più si spogliarono di mattoni e di pietre e di tegole e di travi: la mia chiesa votiva di Doberdò, e quella di Sagrado, e quella di Salcano, e quella di Salgaredo, e quella di Spresiano, e quella di Fener, e quelle di Musile e di Cavazuccherina e di Noventa, e tutte le case del Signore dove il Signore vuol ricondurre per mano la Patria confessata e purificata».

Messaggio del convalescente agli uomini di pena | PRic, tomo 1, p. 568

«*Chi l'tenerà legato?* Il motto di Nicolò Crasso e mio è da gettare in viso, non senza scroscio, a chi tenta e a chi s'illude».

Messaggio del convalescente agli uomini di pena | PRic, tomo 1, p. 573

«Che m'importa degli ultimi Gonzaga imbestiati e degli amori di Clara Isabella? E che m'importa del senso donnesco e sultanesco che avvilitisce la rude parola dei partigiani e degli oppositori? Che m'importa di femmine e di fiere?».

Suso in Italia bella | PRic, tomo 1, p. 637

«Amico, possiamo oggi conversare *riposevolmente*. Sono messo a riposo. Era tempo. I miei giovani imitatori, infatuati di usurpazione, hanno voluto perfino usurpare alla veneranda Accademia della Crusca l'ufficio di dichiararmi benemerito e giubilato. Proprio in questi giorni ho avuto la gioia di recuperare i miei vecchi libri di Settignano e la mia bella raccolta dei "citati". Apro a caso un volume di "Notizie edite e inedite" e trovo uno straordinario riscontro accademico in una lettera di quel Lorenzo Bellini che è il faceto cantore della *Bucchereide*: "dicendosi da ognuno unitamente, che le immense mie fatiche durate finora si meritavano ancor prima questo riposo". / Ma ancor più singolare è quest'altro passo: "Avendo sentito, dopo la mia giubilazione, varie profezie sopra di me..." Nere profezie, purtroppo. Eccomi oggi superato anche come profeta in patria. Temo che sia per destituirmi anche quella sibilla rustica di Cento che da più d'un anno mi scrive le sue visioni con una ortografia veramente tenebrosa e le indirizza a "Denuzio profeta Gabarriele"».

Rielabora l'intervista di Renato Simoni pubblicata sul *Corriere della sera* il 15 giugno 1922.

Frammenti di un colloquio avvenuto in un giardino del Garda il 10 giugno 1922 | PRic, tomo 1, pp. 639-640

«Vedete, o fratelli Italiani, fratelli nel "gentil sangue latino", vedete quante interpretazioni e innovazioni improvvisate accompagnano la mia convalescenza pensosa e attenta! "E il mio cor non iscema, anzi s'innova". Così parla un rimatore ditirambico alla mia sobrietà?».

Cita il sonetto *Nel centro del mio seno il nido ha fatto* di Francesco Redi.

Commiato del canto, II (Agli uditori della parola) | PRic, tomo 1, p. 670

IL SUDORE DI SANGUE (1931)

«Versaglia non è oggi se non un Teatro di verdura per una compagnia di maschere, come al tempo del Re Sole. Maschere lugubri. La nostra Commedia dell'Arte a quel tempo ne dava di assai più vivaci».

Dalla ringhiera del Campidoglio | PRic, tomo 1, pp. 815-816

«E chiamiamo a gran voce il nome di quel piccolo fante che con la punta della baionetta incise la sua sentenza nel muro superstite, a Sant'Andrea di Piave. "È meglio vivere un giorno da leone che cent'anni da pecora". Forse egli avrà anche una volta la buona ispirazione e la darà a noi tutti; e onorerà del suo graffito eroico la facciata di quell'albergo a cui il Tritone volge per disprezzo la schiena muscolosa soffiando al sole di Roma il suo getto di acqua pura».

Il comando passa al popolo | PRic, tomo 1, p. 858

«Se seguissi il mio istinto, io stasera, con le latte di benzina che avanzarono alla beffa di Buccari, andrei a bruciare il Palazzo Braschi, infischandomi della bella scalinata di Pio VI. Con una delle mazze ferrate a spunzione, che prelevai dal bottino del Faiti, andrei a sgonfiare il ciccioso dirimpettaio del Tritone [Nitti], che arrotonda le sue gote non a similitudine del semidio acquatico ma di quell'abbondanza con la quale siede sul potere, e per una bisogna della medesima specie».

Disobbedisco | PRic, tomo 1, p. 868

«Nell'uno e nell'altro [degli aeroplani] è raggiunto un tipo singolare di bellezza conveniente, come in un oggetto dell'industria antica, come in una lanterna del Caparra, come in un violino di Andrea Guarneri».

L'ala d'Italia è liberata | PRic, tomo 1, p. 884

Riprende il *Messaggio del convalescente agli uomini di pena* ne *Il libro ascetico della giovane Italia*.

L'ala d'Italia è liberata | PRic, tomo 1, p. 887

«Il trinciante mariuolo, come lo chiamerebbe il Redi, ammonisce ogni giorno con un risolino terribile ma paterno, allungando ogni giorno d'un punto la sua cintura nella fibbia lucida».

Italia o morte | PRic, tomo 1, p. 903

L'URNA INESAUSTA (1931)

«E il popolo inglese, che nei secoli onorò la giustizia, non più si ricorda di quel suo poeta ebro della bellezza e della sventura d'Italia [Swinburne], il quale cantò i suoi canti “prima dell'alba”? Egli anche oggi parla, con la voce dell'Italia povera e delusa, all'Inghilterra che dalla lotta esce carica di preda: “O madre di Cromwell, o terra che nutristi Milton, puoi tu venire come un'amica verso i miei nemici e tendere la mano ai miei traditori?”».

Agli italiani degli Stati Uniti | PRic, tomo 1, p. 995

IL VENTURIERO SENZA VENTURA (1924)

«Tre ragioni di pace distingue san Tommaso: con Dio, con sé, col prossimo. Tutte e tre queste paci insieme, come direbbe il Padre Segneri, io nego a me medesimo. “Or perché non ha pace il fuoco con esso meco?”».

Dell'attenzione | PRic, tomo 1, p. 1112

«V'è un lago qui presso [a Zurigo], v'è un corso d'acqua, poggi vi sono e boschi. Questa natura mi disgusta come un dolciastro Idillio di Salomone Gessner».

Dell'attenzione | PRic, tomo 1, p. 1112

«Quelle famose [patine] di Dodona passano per innumerevoli gradazioni di verde, d'azzurro, di bruno; imitano lo smeraldo, la turchese, il diaspro, pregne di ricchezza, intense, profonde, “saporitissime”, come direbbe un tuo secentista, sicché sembran quasi per gli occhi dar gioia al gusto».

Il fiore del bronzo | PRic, tomo 1, p. 1117

«Non v'è una bellezza interiore, e una bellezza esteriore; non v'è una bellezza spirituale e una corporea. Ch'io “ignoro la differenza” mi piace mi sia detto da Federico Borromeo».

Il Vangelo secondo l'Avversario | PRic, tomo 1, p. 1135

IL SECONDO AMANTE DI LUCREZIA BUTI (1924)

«[Giovanni Pascoli] mi fece, arguto: “Altro che pestello di piombo! Tu meni e rimeni la mazza tonda, come suoli. Ma parliamo sul serio. Io sto, lo sai, con Anton Maria Salvini: la retorica è una faccenda, e faccenda seria”».

Encomio della mia arte | PRic, tomo 1, pp. 1246-1247

«Ho detto: in via. Ma non *veggo* io nello stato di viatore, conforme allo stato di viatore. Mi piace la distinzione teologica perché mi conviene e m'è propria. L'ha il Segneri nella *Manna dell'Anima*. Non sono viatore, sono comprensore; *perché*, non credo, *veggo*; e veggo da comprensore».

Le figure del tempo di già | PRic, tomo 1, p. 1253

«Ma dove sono? In Santa Maria della Consolazione? nel convento dei Servi? nella Casa Romei? nella Certosa? [...] / [...] dove forse tuttora, come le onde nella conca deserta, riecheggiano le cantate da camera a voce sola di Giovanbattista Mazzaferata e le toccate d'intavolatura di cimbalo e organo del Frescobaldi».

La Tabella del Lebbroso | PRic, tomo 1, pp. 1262-1263

«O musica di Ferrara! Dai quattro punti e dal punto di sotterra viene verso me la musica a cinque voci di Giovanni Maroni. “Su la sinistra sponda Del regal Po si scorse Soavissimo fior novello e vago.” I

suoi madrigali s'avvicendano con quelli di Filippo Nicoletti, quasi alterna melodia di baci alterni. «Baciate, ohimè, baciate. Lungo è il nostro desio, il tempo è breve.» E oggi forse anche il cinabro venefico della musa borgiana, dell'amante di Virtù, è migliore di questa cenere lugubre».

La musica di Ferrara | PRic, tomo 1, p. 1263

«Ora Giovanni Pittoni fa una ricercata su la sua tiorba, e tien gli occhi fissi su l'intavolatura. E i gentili musici si mescolano con le gentili donne dei cartigli. E v'è Spirto da Reggio, v'è Leandro Mirra, v'è Costanzo Porta, v'è Paolo Virchi, v'è Francesco Soriano. E Francesco Viola canta: "O cieco e folle amore." E Giovanni Crivelli: "O stelle ardenti." E Sebastiano Cherici intona a due voci: "Dolce ardor che favilla." E Giulio Eremita: "Poi che il mio largo pianto." E Luzzasco Luzzaschi intona il secondo sonetto del Petrarca in vita di Madonna Laura: "Per far una leggiadra sua vendetta." E Girolamo Belli d'Argenta, dopo una pausa senza sorriso, intona il madrigale di Torquato Tasso per Marfisa d'Este: "Portano l'altre il velo, Voi le chiome dorate"».

La musica di Ferrara | PRic, tomo 1, p. 1264

«Il crepuscolo autunnale di Ferrara si mitiga, s'intiepida [...]. Giovanni Maroni a cinque voci intona: "Fior novello gentil che spunta appena Da la mia mesta avena"».

I nomi canori | PRic, tomo 1, p. 1270

«Tra tutti i nomi delle donne morte questo mi canta nella fantasia, stasera, perché prima non ha cantato con le cinque voci del madrigale di Giambattista Crivelli né con le sei voci del madrigale di Giambattista Mazzaferrata. "No, no, non ti doler"».

Le fantine | PRic, tomo 1, p. 1273

«Sùbito in me sentii, di là dal verso di Terenzio, smisuratamente di sopra al vieto verso di Terenzio, il coraggio di divenire uomo intero, di essere e di persistere contro tutto e contro tutti uomo compiuto abbattendo per me i due termini corrosi e spianando il bivio di Eracle e anche quello del Padre Segneri e riducendo i due freschi termini alla primiera origine comune e riappiccandoli pel capo, come in un'erma bifronte: VOLONTÀ VOLUTTÀ».

Volontà voluttà | PRic, tomo 1, pp. 1280-1281

«Questo di me comprese, l'anno scorso, poco dopo il solstizio, il 25 giugno 1906, questo di me testimonia uno studioso mero ma pur rotondo, Francesco Novati; il quale mi mandò in dono un esquisito elzeviro di Amstelodamo *De rerum natura* [1620] in una legatura esquisitissima di cuoio rosso che ha la splendidezza d'una lamina d'oro trasparita per un granato buono o d'un balausto di pomo granato visto attraverso una lastricina d'ambra. / [...] / E nelle due facce della legatura, sotto una insegna che porta d'oro due aquile uscenti poste in banda e due croci e tre e tre rose, è l'impresa che il mio dio non tanto concede quanto impone a quel che di me umano può divenire sovrumano: NON EST MORTALE QUOD OPTO».

Volontà voluttà | PRic, tomo 1, p. 1281

«Ecco che ora il pastore d'Abruzzi inzampognava e inzufolava gli Incerasati con l'avena del *Pastor fido*, abbandonando l'abate di Vaiano! E rimescolava i versetti del *Cantico de' Cantici* co' rauchi aneliti di Fra Jacopone!».

I baci di Balci | PRic, tomo 1, p. 1309

«Ora, nella scelta, specie di quelli [grandi scrittori] che io dimandavo in prestito, s'andava formando una specie di consorterìa fra me e la menante cruscosa. Se tutt'e due, con pazientissimo zelo di amanuensi, ci mettevamo a trascrivere pagine intere del *Trattato del governo degli uccelli*, per esempio, o del *Trattato delle segrete cose delle donne*, sopravveniva a tentennare la testa messer Prosone e, col tono del cardinale Sforza Pallavicino, sentenziava: "Come nelle monete, così nelle frasi, egual valore in minor

mole dimostra maggior nobiltà di materia. E il tempo mi darà ragione, figliuolo”. Ma su due piedi aveva di là da ragione il pedante, senza punto di dubbio».

Pedante e menante | PRic, tomo 1, p. 1319

«Avevo il mio disegno di prosante e grecante. La “comunella” del Carma m’avea dato il modo di penetrare nella biblioteca collegiale furtivamente come già nel museo del pellicano. Sapevo che nello scaffale accanto alla finestra erano le opere del Crisostomo patriarca di Costantinopoli, nella edizione del 1621 fatta per liberalità de’ Vescovi di Francia e di tutto il Clero *ex bibliotheca Ludovici XIII christianissimi regis Francorum et Navarrae*. Mi ricordavo d’aver tenuto in mano il tomo quarto per curiosità d’un riscontro col Volgarizzamento dell’Omelia di san Giovanni Crisostomo la quale ha per titolo “Che niuno non può essere offeso se non da sé medesimo”, datomi in grazioso prestito da messer Messerino. E mi ricordavo che, subito dopo l’omelia, nel tomo quarto era la messa greca traslatata in latino da Erasmo di Rotterdam, co’ due testi a fronte. E perfino mi ricordavo ch’era alla pagina 596 numerata per errore 576, e che con la matita avevo corretto il 7 in 9 [...]. / Avevo portato meco una mollica di pane per cancellare il segno della mia matita e per restituire l’errore alla ventura; avevo portato meco un foglio di carta per trascrivere le esclamazioni del diacono».

La diavoleria dell’agnolo | PRic, tomo 1, p. 1356

«Già si buccinava che contro il generale della Compagnia di Gesù fondatore del convitto io volessi risuscitare l’ordine istituito a Siena nel trecento dal beato Giovanni Colombini e abolito dal nono Clemente nel 1668: i Gesuati contro i Gesuiti. E già si buccinava che io avessi fomentato due fazioni religiose all’ombra della Cicogna, e che tra Gesuati e Gesuiti fossero accese le prime zuffe mischierisse sciarre».

Il servizio divino | PRic, tomo 1, p. 1357

«O Sidi, e come possiamo seguitare noi a vivere sotto quella lampada e dinanzi a que’ due peduli? noi che al risveglio ci si stirava come gatti soriani e, invece del latte e caffè annacquato, col panellino a foggia di luna crescente, col chifel viennese del 1685, s’addentava un bel fialone selvaggio rapito al cavo d’un tronco, miele e cera!».

Il sogno della rosa fosca | PRic, tomo 1, p. 1401

«Ella si levò; e andò ad aprire un armadietto, e ne trasse fuori un violino, e me lo porse dicendo: “Perché non te lo comperi? L’ho portato di casa mia per venderlo. Lo sonava mio nonno, in Barberino di Mugello. E ho sentito dire, a casa mia, che prima, ne’ tempi de’ tempi, era d’un poeta di Barberino, che non mi ricordo più il nome [Bartolomeo Corsini], che pare abbia fatto un poemetto che si chiama *Il Torracchione desolato*. È uno strumento dimolto antico. Se tu studii la musica, perché non te lo comperi, Saltino?”. / [...] Presi il violino tra le mie mani, lo voltai e rivoltai contro luce; tentai di guardargli nel fondo, per una delle due effe mal tagliate. / “Ha una bella vernice rossa” feci, levandomi per accostarmi alla finestra. / “Gli è dimolto antico”. / Mi riuscì di leggere per l’effe il cartellino, e credo che le mani mi tremassero, tanto la mia superstizione imaginosa fu scossa da certe risposdenze singolari. *Carlo Ferdinando Landolfi nella contrada di Santa Margarita al Segno della Sirena. Milano 1753*. Dissi subito: “Lo compero.” / [...] / Era veramente un legno scusso il violino di Meo Crisoni».

Il violino di Meo Crisoni | PRic, tomo 1, pp. 1422-1423

«Nel convitto della Cicogna, per gelosia furente di sapere quel che da altri poteva essere saputo, mi misi a imparare la lingua del Cervantes e quella del Camoens».

Il segno di Policleto | PRic, tomo 1, p. 1436

«Odi? Tra Puglia e Montegiovi in coro, / come su’ nervi d’una cava cetra, / palpita il ditirambo del tuo Redi».

A Lorenzo Elateo, II | PRic, tomo 1, p. 1443

IL COMPAGNO DAGLI OCCHI SENZA CIGLI (1928)

«Era di carnevale. Era una di quelle giornate pratesi di gran vento [...]. Gli strilli subito vi si spezzavano e dileguavano, come il getto d'acqua nella bocca del Bacchino. Passando dinanzi alla fontanella, ricevemmo sul viso lo spruzzo freddo. Ridendo ci mettemmo a correre. In un colpo di vento il pulviscolo ci raggiunse, ci bagnò la nuca».

È la *Fontana del Bacchino* di Ferdinando Tacca.

PRic, tomo 1, p. 1466

«L'impresa d'Oliviero Cromwell, la guerra di Vandea, lo sgoverno del Terrore erano i tre temi principali di quel delirio mimetico. Ciascuno, dopo aver masticato la sua fetta di lesso e dopo aver balbettato il suo latinuccio, voleva dimenticare sé medesimo e la sua piccola vita per ansare sbuffare ruggire nella pelle d'un eroe violento. Talvolta il bisogno della finzione istrionessa prendeva gli aspetti della vera alienazione e giungeva agli eccessi della demenza», «E chi erano quei due che a vicenda si sporcavano d'inchiostro il muso, presso il banco del prefetto? Era Oliviero Cromwell che, nel firmare l'ordine di morte per Carlo Primo, faceva quella lugubre burla al suo sozio Martyn; e il sozio gli rendeva la pariglia», «Oliviero Cromwell, duro e freddo sotto il suo immaginario feltro di puritano, massiccio su' suoi immaginari stivali a tromba, con l'impenetrabile torace fasciato d'immaginario dante, si chinava a guardare il cadavere del Re, gli toccava la testa per accertarsi ch'ella fosse veramente recisa, e diceva con la voce diaccia: "Ecco un corpo ben costruito, che prometteva una vita lunga". / Ma il decapitato disteso nella bara non era se non un falso monarca. Il vero Carlo primo d'Inghilterra, il vero Stuardo, il vinto di Naseby, ricusava costantemente di farsi decapitare e di farsi poi riappicare il capo al collo per ricevere la visita del nemico», «Perché fra tanti aspetti attitudini gesti di quel tempo io serbo così viva l'immagine di quel mio compagno ostinato nel rappresentare la parte dello Stuardo esposto agli oltraggi della soldatesca e dei giudicatori? / Era un Modenese [...]. Pareva promesso a una dolce ebetudine, disposto a vivere "dentro una cassetta di cotone" come la Secchia tassoniana riserrata nella sua Ghirlandina», «"Si giudica il Re. Il Presidente Bradshaw siede in un seggiolone di velluto crèmissi, e i sessantasei commissarii ai due lati in fila seggono su panche ricoperte di scarlatto. Carlo entra con passo fermo; ha il cappello in testa, la mazza in mano. Sopra la tavola, dove scrivono i due segretarii del tribunale, i giudici riconoscendosi carnefici hanno posta una spada sguainata. Carlo, passando presso la tavola, tocca la lama con la punta della mazza e dice: – Non mi fa paura..." / Mi rappresentava il processo dello Stuart davanti all'alta corte, come un visionario, con una strana facoltà d'imitazione, che di minuto in minuto si faceva più intensa. Non so in che modo quel suo povero viso esangue evocasse il pallore e la tristezza regale. Quando disse che il miserabile aveva sputato su la guancia del Re, prese il fazzoletto e s'asciugò in silenzio, con un gesto di così patetica verità che m'è ancor vivo nell'anima e in più di vent'anni non s'è affievolito», «I compagni ne ridevano come della scempiaggine tenace d'un mentecatto; e avevano cognominato "la Secchia sciapita" l'acquoso concittadino di quell'Alessandro Tassoni cui dal tanto faticare era rimasto in mano un fico, un fico vieto: *figus inanis*», «Un giorno fu agguantato e portato via da uno dei satelliti di Oliviero Cromwell, e decapitato dal boia, insieme con le raganelle e con le lucertole».

PRic, tomo 1, pp. 1500-1508

«Accoccolato nel suo sgabuzzino come un fratacchiotto nella sua celletta, col suo véggio e col suo fiasco di Chianti, [Carma] chiudeva un occhio e spesso anche due, solo intento a scalducciarsi, a bevucchiare, a leggiucchiare Bertoldo, Cacasenno, Sesto Caio Baccelli, l'antico *Vesta-Verde*, il *Barbanera* e altre famose opera d'alta letteratura», «Il Carma, che per essere discepolo dello Strolago di Brozzi [Baccelli] aveva gran fede nel mio oroscopo, non osava resistermi in nulla, precursore anch'egli nel senso opposto».

PRic, tomo 1, pp. 1515-1516

«I petardi si fanno a più fogge e di forme diverse, a uso di rompere porte, palizzate, barricate, saracinesche, *grate di ferro...*» Avevo studiato con Dario gli *Aforismi dell'arte bellica*, di Raimondo Montecuccoli, con le annotazioni di Ugo Foscolo, attratto da una certa concordanza napoleonica nel prevedere e provvedere per tutto osare».

PRic, tomo 1, p. 1522

«Qui da più che cent'anni o dugento una diavoleria simile non s'era mai vista; neppur per ombra. Il general Cicognini con tutta la Compagnia di Gesù si dev'esser rivoltato sottosopra. La dica, sor Gabriello: non s'è noiato ancóra?».

PRic, tomo 1, p. 1536

«A quando a quando, quasi ei fosse cotticcio in fondo alla sua taverna di Charing Cross, mormora qualche parola nell'idioma della sua femmina: “O this gloomy world!”», «Così, condannato, egli smania di ringoiare l'onta e la nebbia. *O this gloomy world!*».

Si tratta di una citazione da *The Duchess of Malji* (atto V, scena 5) di John Webster. Nelle stesse pagine si fa riferimento anche agli elisabettiani Christopher Marlowe e Robert Greene.

PRic, tomo 1, pp. 1553-1556

«Una pagina crepita come se un dito di madonna la volgesse. Certo è una pagina del quaderno di Giovanni Maroni ferrarese, che sta sul leggìo del coretto: una pagina della musica a cinque voci: “Il fior novello”. / Mi sembra che il piccolo virginale dipinto, sensibile come un amante abbandonato, sia corso da un fremito subitaneo. S'è ella seduta e l'ha preso su le sue ginocchia per accompagnarci? Credo che fra le Cantate da camera a voce sola di Giovan Battista Mazzaferatta ella sceglierà quella che incomincia: “No, no, non ti doler”. / Anche mi piacerebbe quella del Crivelli: “O vita, o cara vita”».

Esequie della giovinezza | PRic, tomo 1, p. 1561

«Ch'io mi dissolva, che come Percy Shelley io mi trasmuti sotto questo mare “in qualcosa di ricco e di strano”, prima che la Natura vinca in me la volontà indefessa d'esser giovine ancóra!».

Cita l'epitaffio inciso sulla lapide romana del poeta, tratto dalla *Tempesta* di Shakespeare.

Di un maestro avverso | PRic, tomo 1, p. 1570

«Perché dunque, in tanta aspettazione, è offerto agli Italiani un florilegio di vecchie musiche, augurando redivivo un Ottaviano Petrucci stampatore delle novissime? Non per tornare all'antico ma per riconoscerlo e per vendicarlo – nel nome del Monteverdi, del Frescobaldi, del Palestrina – contro un lungo secolo di oscuramento e di errore. Taluna di queste, tra le più remote, sembra nata della stagione medesima in cui le novissime son per fiorire. La lirica primavera ritorna negli anni, sempre con dissimili foglie ma con una purità eguale».

Della decima musa e della sinfonia decima | PRic, tomo 1, pp. 1607-1608

Riprende *Le forme e le forze della Città di Vita. Ritratto di Luisa Baccara*, in *La Vedetta d'Italia*, 20 febbraio 1920; *Ritratto di Luisa Baccara. La maestria*, in *Poesia*, luglio 1920.

Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume | PRic, tomo 1, pp. 1610-1617

«Nella notte lo sgocciolio della cannella, che ha cinque o sei note lente, mi fa pensare a quell'organino di vetro [del Settecento] veduto un giorno nel Museo di Murano; il quale sonava così lentamente che non si poteva quasi cogliere la melodia. Tormento del non ritrovare quell'arietta, il cui ricordo è suscitato dalle goccioline notturne».

Dell'amore e della morte e del miracolo | PRic, tomo 1, p. 1649

LIBRO SEGRETO (1935)

«Gli recavo [nell'Officina del Vittoriale], eseguita per lui solo [d'Annunzio], manoscritta per lui solo, la prima riduzione del terzo Libro de' Madrigali di Claudio Monteverde – quattro viole e un violoncello. / La stupenda edizione di Tutte le Opere del divino Claudio – onore perpetuo del giovine maestro veneziano – non era ancor venuta in luce. ma io recavo la primizia in offerta al poeta che solo, contro tanta ignoranza e tanto oblio, fin dall'anno 1900 nel suo libro *'Il fuoco'* aveva scritto: 'Bisogna glorificare il più grande degli innovatori, che la passione e la morte consacrarono veneziano, colui che ha il sepolcro nella chiesa dei Frari, degno d'un pellegrinaggio; il divino Claudio Monteverde: anima eroica di pura essenza italiana.' / Non v'è spirito bennato che possa dimenticare le pagine di quel libro sul Lamento d'Arianna stampato da Bartolomeo Magni a Venezia nel 1623. Gabriele d'Annunzio possedeva la stampa del Gardano, l'unico esemplare rimasto oltre quello custodito nella Biblioteca dell'Università di Gand. / Mi parve ch'egli si turbasse in un modo singolare tenendo in mano i fogli ed osservandoli. a bassa voce scandiva gli inizi di alcuni Madrigali: 'Se per estremo ardore...' e poi 'Rimanti in pace...'.», «rasentavo modelli di velivoli, rilievi di eliche, anatomie del cavallo e dell'uomo, utensili di fabbro e di falegname, maschere funebri, Antonio Baiamonti accanto a Nazario Sauro, Blaise Pascal accanto a Ludwig Beethoven, le carte del Padre Coronelli cosmografo della Serenissima Repubblica a descrizione del Golfo di Venezia olim Adriaticum, la gamba d'Ida Rubinstein, la mano del violinista Théo Ysaye, il fosco piede bituminoso di Tui superiora delle recluse del dio Min», «Nel trascrivere e nell'ordinare [il *Libro segreto*] mi soccorre Gian Francesco Malipiero con la fervida attenzione che gli fa scoprire e perfettamente restituire *L'incoronazione di Poppea* o *Il ritorno di Ulisse in Patria* o la *Messa a sei voci* e tutte le altre Opere di Claudio Monteverde date in luce nel Vittoriale degli Italiani».

Avvertimento [di Angelo Cocles] | PRic, tomo 1, pp. 1659-1663

«Ben conveniva che lo studio di un'altra arte mi fosse trasmesso per li rami dal pittore Francesco de Benedictis alunno di Guido Reni, nato nel mio di natale 18 marzo [1607], autore dei vasti affreschi nella chiesa napoletana di Donnaregina, tra' quali è mirabile quello dell'Assunzione. posseggo di lui un preziosissimo tondo di basso rilievo, che comprende gran numero di figure in una ordinanza; dov'ei mostra la sua scaltra arditezza nell'occupare intiero con istorie mitiche il cerchio simile a uno scudo omerico, eccellendo per la novità delle attitudini nel Giudizio di Paride e per l'audace veemenza in una Corsa di quadrighe lanciata a traverso una stretta di monti».

Il bassorilievo risulta disperso sin dalla morte del poeta.

Via Crucis, Via Necis, Via Nubis | PRic, tomo 1, p. 1674

«ma un ricordo d'infanzia alfine mi schiuse le labbra. e dissi come, al tempo ch'io fui chiuso nel collegio della Cicogna, fosse trovata in una cappella della cattedrale di Prato l'effigie di Jacopone dipinta a fresco in su la fine del trecento, e nel secento coperta di bianco. riportata in tela io la vidi in una delle stanze capitolari; e la rivedo in questo vespro».

Via Crucis, Via Necis, Via Nubis | PRic, tomo 1, p. 1675

«Vastissima era la casa d'Ortona, di architettura massiccia, tra il monastero e il fortilizio, tutta atri anditi vestiboli cortili adornati di logge giardinetti murati corridoi lunghi a spartitura di stanze quasi di celle. bianca era in gran parte con infisse qua e là nelle pareti le maioliche di Castelli, i piatti preziosissimi dei Grue, dei Fuina, dei Cappelletti», «Molto mi careggiava l'altro parentado, specie quel degli Onofrii più affini; che possedevano i più bei piatti di Francescantonio Grue e rivendicavano col titolo il feudo di Paganica per le opere d'arte conservate nella villa ducale».

Via Crucis, Via Necis, Via Nubis | PRic, tomo 1, pp. 1676-1677

«Nel tempo de' miei studii per scrivere *'Il fuoco'* scopersi in un fondachetto d'antiquario libraio sul fianco della basilica dalla parte dell'Orologio un di que' maravigliosi libercoli del Secento erudito simili

a un catalogo, a un favoello, a un orbis doctrinarum. v'eran i nomi de' settecento strumenti scomparsi con gli inventori. v'erano sette orchestre inaudite; e ciascuna veramente aveva per la sorda risonanza la sua fossa funerea. pensavo allora al Bestiario d'Orfeo raccolto dall'ansia della smisurata Musica».

Via Crucis, Via Necis, Via Nubis | PRic, tomo 1, p. 1702

«Sorvolando la Trebbia mi lascio Piacenza a sinistra. supero i duemila metri. la città, ristretta in un color di rosa pallido, quasi mi arieggia l'inquadratura dipinta in un soprapporto del secento».

Via Crucis, Via Necis, Via Nubis | PRic, tomo 1, p. 1709

«Nella Capponcina dove composi tanti poemi intieramente perfetti come 'Fedra', come 'L'Otre' [...], fra tante cose di squisita e parlante rarità tenevo in onore presso la prima porta un giogo di terra d'Abruzzi. 'dove stava con tanta venerazione collocato quel famosissimo giogo' solevo dire ai visitatori cruschevoli citando il Redi».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1721

«Lacrime d'un perfetto dolore versate son per te nell'Elicona' canta il cristiano Milton su l'organo della sua cecità e della sua povertà».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1722

«Per una Verona senza usignolo senza lodola senza Giulietta è ripartita Elena Zancle».

Allude alla protagonista della tragedia shakespeariana.

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1728

«E perché mai nella ode e lode di sé medesima Undulna s'ellegge un numero noto, la stanza di quattro versi, la quartina alterna del Chiabrera ch'è una specie dimestica di Gabriello? / Per far della vetustà nota una modernità ignota, una invenzione novissima, anzi la più gemmante novellizia ne' giardini del mare».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1729

Rievoca il celeberrimo affare della collana, perpetrato da Jeanne de Valois ai danni di Maria Antonietta.

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, pp. 1741-1746

«Da quasi vent'anni io nutro di me il mio libro intitolato BUONARROTA. non potrò mai dire le vicissitudini di questa concezione che per verità è una specie di gestazione mentale. [...] ma non di rado la sua inquietudine si placa nel sacrificio, 'facendo assaggio e libagione al dio' come nell'Iliade» [citata nella versione di Anton Maria Salvini].

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1754

«includo la contumelia e il disgusto cruschevoli in una osservazione 'intorno agli animali viventi che si trovano negli animali viventi' [di Francesco Redi]. è di quel mio emulo nel ditirambo. 'et in vero che la pietra de' lumaconi polverizzata produce con lo spirito di vitriuolo quello stesso ribollimento che soglion produrre le perle le madreperle e tutte le razze di conchiglie marine'».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1759

Nella bottega di Paul Poiret: «Comme il doit quitter la salle, parce qu'on va essayer le pantalon d'étoffe argentée: les larges braies mahométanes. il se retrouve dans la chambre voisine à rais rouges et blancs. estampes de modes, XVIII siècle, aux parois».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1765

«Or questi ‘Q. Curtii Historiarum libri – accuratissime editi – Amstelodami – ex officina elzeviriana – anno 1660’ son rischiarati dal sorriso mentale di chi legge senza ricordarsi di Sallustio e di Tacito, senza porre ad esame politissimum dicendi genus et purissimam latinitem ma sol godendo la delizia della pagina più che perfetta. ancóra trent’anni di studii, o rapsodomante, per comporre una prosa che sia degna di questo elzevir! dico prosa, prosa piena, sostanza unita e fitta, sobriamente virgolata e punteggiata, densità rettangola come il telaio esatto dell’alveare ove ogni celletta esagona è rempiuta dalla diligenza eguale, onde l’una ape è coorte se l’un pensiero è libro. inoltre [beatus es, Gabriel!] il volume senza macchia né mancamento alcuno conserva la sua rilegatura originaria di marrocchino rosso a fregi d’oro. e, se il frontispizio è ornato d’una incisione in rame dove l’invulnerabile senza piastra né azza balza a cavallo di là dall’armatura grave del nemico abbattuto, inattesa è l’altra incisione intercalare leggerissima di linee simmetriche: ‘Jovis Ammonis Oraculum’. ma, nel giorno fausto quando il libro fu mio, attonito seppi d’esser caro a una delle Grazie: né proferii né mai scriverò il suo nome. o Grazia, scopersi tra le due pagine del supplizio di Besso un’ala di farfalla, un’ala intatta di farfalla! messa là come una foglia fragile di trifoglio a quattro foglie, o come un brandello di raso screziato messo là per segnaletto dalla donna d’amore. chi? quando?».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1773

«La prima volta mi capitò un volume di antiche ballate – ‘Early Ballads’ – studiato molte notti per imitarle; e già con due imitazioni avevo ingannato un conoscitore della gravità di Robert Bell. / [...] / Nella medesima ora di quel risveglio attonito io potei fermare, sul bianco di quel libro che chiude la ballata di Lady Greensleeves e di Mary Ambree tra ‘King Arthur’s death’ e ‘The Douglas tragedy’, una strofe d’un soffio, una figura musicale d’un sol respiro, un disegno aereo d’unica linea; che forse nell’ultimo sogno trasparente voleva emulare la levità d’un frammento di Saffo».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, pp. 1778-1779

«Divinando quell’attimo intento Hermia mi ripete tra il riso la domanda che leggevamo iersera nella ‘Duchess of Malfi’ [atto IV, scena 2], chiamandomi col nome ch’ella mi dà quando vuol essermi dolce. ‘what think you of, Ariel?’ io le rispondo gaiamente con la risposta che segue nella scena della tragedia. ‘of nothing. when I muse thus, I sleep.’ ‘a nulla. quando io svario così, dormo.’ / Sono sicuro del testo esatto. le parole hanno l’accento della mia donna, udite iersera quando credevo ancóra sul viso di lei scoprire il riverbero del fuoco imprigionato nel viluppo dei rami bassi. ella le leggeva iersera, in piedi, come una grande tragica, con una voce che pareva sorgere da un sonno senza respiro, da una inerzia simile all’annientamento. / ‘like a madman, with your eyes open?’ / ‘come un pazzo, a occhi aperti?’ / È il dialogo funebre fra la duchessa e Cariola, nell’aria disseccata dalla follia ove la faccia di colei che ha tutto perduto e tutto sofferto supera in orrore ogni desolazione del mondo perché, essendo abbandonata dalla vita, non è anche occupata dalla morte. ‘I’ll tell thee a miracle: I am not mad yet... ti dirò un miracolo: non sono ancóra pazza. la volta del cielo sul mio capo sembra fatta di fuso bronzo, di solfo infiammato la terra. e non sono pazza ancóra. abituata mi sono alla malvagia miseria come il duro galeotto al suo remo.’ / Eccomi qui. sono vivo. ma che mi accade? posso guardare l’indistinto fantasma: quel che, come il sogno della ‘Vita nuova’, ‘non fu veduto allora per alcuno.’ / *Il giorno – disse pianamente Erigone / verso la luce – non potrà morire.* / È il solstizio. e, mentre pare che il lungo giorno non voglia né possa morire, dentro me il sentimento di quella catastrofe umana si spande come sul primo limitare della mia notte, qual comunicato l’ha iersera a me la voce sublime. / La potenza patetica di tal poesia mi si risolveva dentro come un turbine di quella polvere che ci taglia; se, come i diamanti, noi siamo tagliati dalla nostra propria polvere. / Su quel giardino pensile onde si scorge una contrada grassa di tanta storia d’uomini, tra quella compiuta creatura dell’arte e quella stupenda macchina umana, in mezzo alle più dilette apparenze delle piante e delle acque, nel giorno massimo che riconduce al cielo la più felice disposizione delle stelle, suona l’avvertimento del messo interiore e il lamento immutabile: ‘o mondo oscuro! o this gloomy world!’».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, pp. 1783-1785

«fra tre giorni posso infine essere anch'io, come lo Shelley della mia adolescenza, qualcosa di ricco e di strano, 'something rich and strange', o un livido cadavere introvabile, in una casacca di pelle, come Roberto Prunas».

Cita l'epitaffio inciso sulla lapide romana di Shelley, tratto dalla *Tempesta* di Shakespeare.

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1805

«Seduti sul bel canapé dell'epoca di Giorgio Baffo, innanzi a una tavoletta di lacca ove son posati i miei libri più squisiti, prendiamo un caffè che ha il sapore del Floriàn. facciamo un'ora di conversazione vivida, che somiglia una frode di amore».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1810

«Ben so che per questo cavallo Bartolomeo Coglione avrebbe dato un regno, come il re britannico».

Allude alla proverbiale battuta del *Riccardo III* di Shakespeare.

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1821

«Quanto mi piace il ritratto del medico Parma, che mi fa presenti le sue muse terrestri Guarigione e Putredine! e questo dell'antiquario Strada che soppesa una piccola Venere di alabastro come io godo scandere l'esametro di Lucrezio in questo veramente amoroso elzevir di Amsterdamo [1620] che mi donò Ghisola ieri e che io porto nella tasca corale destinata alle epistole d'amore. è iniquo che nessuno de' miei poemi sia stampato così e serrato da questa legatura di marrocchino rosso di sangue in grumo che serba una indicibile grassezza pastosa e untuosa forse in memoria del cuoio caprino o forse dello studio umano e già del mio, tanto fervente. non m'era destinato? e non è soprannaturale che la mano della donatrice, dopo avermi offerto la più rara delle orchidee, mi abbia offerto questo libello perfetto a misura della sua palma come il suo anello di fede è a misura del mio anulare? m'era destinato; perché nelle due facce, sotto lo scudo gentilizio, è due volte impressa a oro una parola di me degna: l'aspirazione della mia infelicità non contrita né insuperbita: NON EST MORTALE QVOD OPTO. / È molto male che un tale intimo prodigio non mi sazi, e ch'io pretenda aver grazia presso quest'opaco Strada come apud Guiljel. Janssonium? / [...] / Rifiuto la meschinella Eva di Hans Memling con quel pomo cereo e con quella foglia trista che le copre 'le parti pudende e vergognose'. ella è certo di generazione pecorina. ma non la volto per trovarle la coda lanosa fra le natiche fiamminghe. o Rubens!».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, pp. 1825-1826

«Eccomi all'Albertina, in un corridoio ove sono allineate le custodie dei libri. un uomo cortese mi viene incontro, e liberalmente mi consegna un fascio di disegni del Rembrandt. tremo come un ladro che sia per involarli e fuggire. / Questo mi basta. l'Altissimo appare ad Abramo. tutta la grandezza dell'evento è significata da un vasto albero che riempie il cielo e lo amplia come invaso dal soffio divino e fatto pari alla divina presenza. / Questo mi basta. ulterius tentare vetat».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1827

«scopro, verso Muscoli, un fiumicello colmo che fluisce tra file di salici annegati fino a mezzo il fusto, biondetti come le chiome di una Ofelia furlana e di sue vergini compagne».

Allude alla protagonista dell'*Amleto* di Shakespeare.

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1839

«Eccomi in una piccola stazione ferroviaria che ha il nome di un maresciallo, di un erudito, di una venturiera celebri: Lamothe».

Allude rispettivamente a Philippe, François, Jeanne de Valois contessa de La Motte.

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1849

«Vado a conquistare la Waterloo Cup, in terra britanna. / Perché, quando emigro, tutto il mio essere si fa più atto a ricevere? direi ricettivo se mi convenisse accogliere l'esempio del Varchi e del Segneri. / [...] seguono la ripa del canale molle i fili del telegrafo simili al pentagramma, dove il vento che passa su la cecità di Georg Händel scrive la musica del 'Triumph of Time'».

Regimen hinc animi | tomo 1, p. 1854

«Alcuni di questi allevatori e allenatori di 'greyhounds' sono gentiluomini di cultura e di cortesia insigni, come il duca di Leeds compiutissimo. / Mi conducono a visitare i loro canili omai gloriosi. ma le loro case sono di una raffinatezza che mi stupisce. nascondono opere d'arte italiane ignote a tutti gli studiosi. custodiscono documenti delle storie arcane d'ogni età. / 'Questa è la vetrata rotta da Oliviero Cromwell' mi dice l'allevatore di Springtide che nella seconda giornata ha ucciso una lepre di gran lena. e mi fa leggere l'iscrizione. 'orate pro bono statu. Thome Leigh, Isabella uxor ei.' / [...] / Giù per la scala un Cigoli, un Carracci, un Federico Zuccaro, un Giulio Romano».

Giunto in Inghilterra nel 1914 per assistere a una corsa canina, la Waterloo Cup, d'Annunzio è ospite di Francis Dudley Leigh, terzo barone Leigh, da cui discendono i duchi di Leeds. I nomi altisonanti sollevano molti dubbi sull'autenticità dei pezzi in collezione (Francesco Francia, Raffaello, Palma il Vecchio, Andrea del Sarto).

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, pp. 1857-1858

«'Et numerosa linunt stellantem splenia frontem.' m'è nella mente questo verso di Marziale non ad altri versi congiunto; cosicché m'è lecito interpretarlo secondo il mio spleen. / [...] / Chi sa dove s'è sperduto il morditore bilbilico! avevo gli Epigrammi nella nova edizione di Ugo Grozio 'typis Ludovici Elzevirii A.º 1650. Amstelodami' delicatissimo libello degno dell'Ape nell'elettro».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1861

«Paragonata alla parola metrica la materia adoperata dai pittori e dagli scultori è povera. / Di Michelangelo da Caravaggio diceva Annibale Caracci 'ch' e' macinava carne e non colori'».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1862

«Sorrìdo senza malizia mentre scrivo, nel volgere gli occhi a un libro raro ch'io posseggo, stampato in Firenze da Pietro Matini, con nel frontispizio l'impresa della Academia [della Crusca] incisa in rame. 'Osservazioni intorno agli animali viventi che si trovano negli animali viventi'. il mio esemplare ha il ritratto di Francesco Redi, quello dipinto da Giusto Subtermans, inciso qui da Adriano Halluech».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1862

«Chi conosce l'arte della frittata? 'fretada rognosa'. io. io solo, e per testimonianza celeste. un gentile uomo d'America, un Royce, buongustaio di molti gusti, sedeva alla mia mensa. se bene Lucullo e Verre d'oltremare, egli talvolta s'indugiava in terra latina; e s'era addobbato un padiglione di caccia in Parigi, come al tempo del Re Sole avrebbe eletto Versaglia o Fontanabeliò. [...] / [...] / Rupper trentatre uova del nostro pollaio esemplare. e, dopo averle sbattute con mano prode e sapiente, le agguagliai nella padella dal manico di ferro lungo come quel d'una nostra chitarra da tenzone o d'una tiorba del Bardella [Antonio Naldi]».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, pp. 1867-1868

«Antho dalla finestra mi chiama col nome dello Spirto d'aere. 'Ariel, come! come with a thought, delicate Ariel'».

Cita *The Tempest* di Shakespeare.

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1871

«Penso allo sguardo di Felice Alberghini nell'esaminare le due effe di un violino attribuito al Guarneri del Gesù, e il manico il riccio le fasce il fondo di un altro attribuito a Geronimo Amati. / Penso allo sguardo

di Ettore Modigliani nel giudizio d'un fortunoso Domingo el Griego da acquistare per la Pinacoteca di Brera: a quello sguardo continuamente attirato dalle mani del monaco che tiene il teschio quasi non avesse peso, attratto da quel gesto misericorde, da quelle dita che sembrano togliere ogni peso alla morte».

Il *San Francesco medita sulla morte* in Pinacoteca è un'opera di bottega, eseguita intorno al 1606.

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1876

«Pilucco un grappolo d'uva scelto intra le frutta a me inviate da 'frutticultori' ignoti ma certo remoti. / La buccia è tanto dura che sembra fatta di un vetro pieghevole, d'un vetro, studiato da Francesco Redi».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1882

«Il sapore della Maiella è tutto nel nostro cacio pecorino. / Un vecchio amico di mio padre, un patriarca di Fara de' Peligni, me ne manda ogni anno. domando al servitore che mi porti la forma onde fu tagliata la fetta a me servita, in un piatto di Castelli, in una maiolica di Francescantonio Grue».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1883

«Il problema dello stile è di ragion corporale. taluno scrive col suo corpo intiero. il suo stile è una incarnazione, come nel mito del 'Verbum caro factum est' o nel motto del Caravaggio».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1885

«chiusi gli occhi per fingermi il peso del cervello di Leonardo, di Galileo, di Will Shakespeare, di Pierre Curie».

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1900

«'dearly, my delicate Ariel' mi ripete con la voce di Adolfo de Bosis nato in Ancona da una voce greca delle origini. 'farewell, master: farewell farewell.' parla dunque Caliban?».

Allude a *The Tempest* di Shakespeare.

Regimen hinc animi | PRic, tomo 1, p. 1907

L'ARMATA D'ITALIA (1888)

«Tutta la discussione su le cose marittime è stata così leggera, così vana, così poco schietta, così poco coraggiosa e così poco generosa che, a volerla riassumere, ben vi si potrebbe mettere sopra, per consolazione di Amleto de Zerbi, una epigrafe shakespeariana: – *Words, words, words!*».

L'Armata, I | PRic, tomo 2, p. 1931

LA VITA DI COLA DI RIENZO (1913)

«Nelle biografie come nei ritratti noi dunque cerchiamo con avidità e gustiamo con gioia tra i segni della vita particolare quelli che più appaiono dissimiglianti dai comuni [...]. Per ciò consento al giudizio di colui che stima esser fiacco artefice il descrittore di vite il quale rifugga dall'incidere le minuzie e le bizzarrie per ismania di sollevarsi alla solennità della storia cui non è lecito considerare il naso di Cleopatra e la fistola del Re Sole se non nel riferirli all'evento universale».

Ad Annibale Tenneroni suo amicissimo | PRic, tomo 2, p. 1991

«Era l'uomo [Luigi Pucci] un assistente al Frullone o, come dire, bidello; ovvero, come detto avrebbe con arguzia peregrina il segretario Bastiano de' Rossi, Sergente del Castaldo, incaricato di trarre il sacco, di versarlo e scoterlo nella Tramoggia, dopo averne registrato la misura il peso e la bulletta al Campione».

Bastiano de' Rossi fu tra i fondatori dell'Accademia della Crusca, di cui compilò il primo *Vocabolario* (1612 e 1623).

Ad Annibale Tenneroni suo amicissimo | PRic, tomo 2, p. 2011

In chiusura del volume, d'Annunzio parodia l'usanza dell'Accademia della Crusca di pubblicare delle approvazioni intorno alla conformità linguistica e morale delle opere letterarie.

Approvazioni | PRic, tomo 2, pp. 2108-2110

CONTEMPLAZIONE DELLA MORTE (1912)

Nel rievocare il primo incontro con Giovanni Pascoli: «Io era in giorni di splendida miseria, abitando nell'antica selleria dei Borghese, tra Ripetta e il Palazzo, tra il fiume torbo e quel "gran clavicembalo d'argento" celebrato in un sonetto dell'adolescenza [*Ricordo di Ripetta*]

VII aprile MCMXII | PRic, tomo 2, p. 2125

«Come s'accostò alla mia tavola, [Adolphe Bermond] scorse spiegata su le carte l'immagine intiera della Santa Sindone. Come volse gli occhi in giro, vide le pareti interamente coperte delle più diverse immagini di San Sebastiano, sul leggio d'un armònio la *Matthäus-Passion* del Bach, sul marmo del camino i gessi delle quindici statuette di piagnoni appartenenti al sepolcro del duca Jean de Berry, su l'assito alcuni frammenti della grande Rosa di Reims, in un angolo una delle Virtù che Michel Colombe scolpì per la tomba di Francesco II duca di Bretagna».

XI aprile MCMXII | PRic, tomo 2, p. 2136

«Non so s'egli abbia mai ricoverato nel suo letto un mendicante, come quel Blaise Pascal del quale ignorò sempre i tormenti le vertigini e le febbri; ma più volte, come un servo umile e pronto, rigovernò la casa de' suoi poveri e de' suoi malati».

XI aprile MCMXII | PRic, tomo 2, p. 2146

L'ALLEGORIA DELL'AUTUNNO (1934)

Riprende *Nota su Francesco Paolo Michetti*, in *Il Convito*, luglio-dicembre 1896.

Dell'arte di Francesco Paolo Michetti | PRic, tomo 2, pp. 2252-2256

Riprende *Shelley*, in *Il Mattino*, 4-5 agosto 1892.

Commemorazione di Percy Byshe Shelley | PRic, tomo 2, pp. 2261-2268

Riprende *Per la morte di un poeta*, in *La Tribuna*, 1 settembre 1896.

Elogio di Enrico Nencioni | PRic, tomo 2, pp. 2270-2274

Riprende *Della decima musa e della sinfonia decima*, in *Il compagno dagli occhi senza cigli*.

Per la raccolta nazionale delle musiche italiane | PRic, tomo 2, p. 2332

«Singolarmente mi piace che alcune tra le più sciolte e fresche pagine italiane d'oggi sieno tradotte nella prosa dell'investigatore Thomas Browne e dell'immaginario Walter Pater da uno de' miei legionarii stranieri: da voi, mio caro Henry Furst», «*All was vanity, feeding the wind, and folly*, scriverà quel Thomas Browne che sul principio m'era nella memoria. *The Egyptian mummies, which Cambyses or time hath spared, avarice now consumeth. Mummy is become merchandise; Mizraim cures wounds, and Pharaoh is sold for balsams...*».

Per la edizione inglese di "Cose viste" di Ugo Ojetti | PRic, tomo 2, pp. 2335-2339

Metafora indirizzata all'amico aviatore: «Ieri, nella Pinacoteca di Brera, mi fermai a guardare l'aquila disegnata con la sanguigna da Simone di Pesaro. Nel Castello sforzesco tralasciai le galline e le anitre di Angelo Maria Crivelli».

A Francesco de Pinedo | PRic, tomo 2, p. 2344

«Ma oggi, di là dalle memorie sanguigne, oso offerire alla Sposa regale un dono di musica e un dono di poesia. / Come la Eletta d'Italia colse nel Poggio Imperiale le più lievi rose della grazia toscana e i lauri della più ardua cultura, così mi piace immaginar luminosa la sua primissima infanzia in Lovanium, tra il Palagio del Comune e la Università degli Studii, tra la biblioteca da' bei scaffali e la chiesa collegiale di San Pietro. Io credo che per mezzo alle canne del grande organo di Golphus, il monaco Ubaldo e il vescovo Franconi, tuttavia tremanti della lor timida primavera musicale, oggi sorridano nel mandare, dopo tanti e tanti secoli, all'Italia di Claudio Monteverdi una compiuta patrona della Musica. / È fama che la Principessa conosca e pregi la melodia di Claudio. Il "triste sonatore di viola" è uno dei quadrumviri della magnanima arte nostra, col Palestrina con Dante con Michelangelo. Come la sua opera fu per troppi anni profanata e falsata da trascrittori presuntuosi e da stampatori ignoranti, così la sua gloria fu disconosciuta e negletta. / Ma come io fui primo nell'anno 1900 a esaltare "quell'anima eroica di pura essenza italiana" contro gli immemori e gli ottusi, così diedi a me l'onore di raccogliere nel Vittoriale degli Italiani *tutte le opere* di Claudio Monteverdi, novamente date alla luce da un giovane studioso che, componendo musica, ama la musica: "rarissimo caso tra gli innumerevoli compositori ed esecutori d'ogni specie", come soleva dirmi un altro Claudio, quel di Francia, indimenticabile. Gian Francesco Malipiero con attentissima dottrina ristampa i libri dei Madrigali a cinque voci nella perfetta integrità originale. E se i primi dieci volumi sono già un monumento eterno, ecco che, per una felice concordanza di eventi e di presagi, oggi, proprio oggi, 5 di gennaio [1930], si compie la stampa del volume undecimo ove sono raccolti l'*Orfeo*, l'*Arianna*, la *Maddalena*. / Ne offro il primo esemplare, fresco di torchio, alla gioia di chi, "conoscendo la musica, ama la musica". / Ora nel prologo della favola, appunto la Musica apparisce cantando: / *Io la Musica son ch'ai dolci accenti / so far tranquillo ogni turbato core...*».

A S.A.R. il Principe di Piemonte | PRic, tomo 2, pp. 2353-2354

TENEO TE AFRICA (1936)

«Sì, come allora, [...] sapremo creare ogni giorno il nostro coraggio la nostra arme il nostro utensile la nostra perizia il nostro credito il nostro numero, come il profeta inventa il futuro sotto l'ispirazione del suo dio accecato e falsato da John Milton».

Alla Maestà di Vittorio Emanuele III Re d'Italia | PRic, tomo 2, p. 2531

Riprende *Agli italiani degli Stati Uniti*, in *L'urna inesausta*.

Non dolet Arria dixit. A Benito Mussolini | PRic, tomo 2, pp. 2534-2535

SOLUS AD SOLAM (1939)

«Amaranta [Giuseppina Giorgi Mancini] ha sofferto che una tal bocca proferisse tali parole! È rimasta silenziosa, con gli occhi fissi all'ardore. / [...] / Soltanto la vecchia megera, in verità, ha il diritto di parlare. / Tutto il resto è silenzio».

Ricalca la celebre battuta dell'*Amleto* di Shakespeare («The rest is silence»).

13 settembre [1908] – domenica | PRic, tomo 2, p. 2612

«Discendo a Firenze. Come non è ancor l'ora indicata dall'amico pel nostro incontro, mi faccio portare su la piazza di San Firenze, spinto da non so quale bisogno di soffrire e di inasprire la mia pena. /

Ecco il luogo del martirio. / La piccola porta è sotto una finestra chiusa da una inferriata robusta. Qui entrò la povera folle, per cercare salvezza. Di qui uscì, senza aver trovato salvezza. / L'andito è bianco, con le pareti coperte di lapidi e di stemmi. Appesa in alto è una lunga scala di legno; altre due lunghe scale son poggiate sul pavimento, simili a quelle su cui salivano i crocifissori per conficcare i chiodi nelle mani di Gesù. Un pergamo di legno scuro è a fianco dell'uscio. / Stranissimo caso – dalla parte della cappella è una lapide mortuaria che commemora l'avo del marito, [Lorenzo Mancini] il traduttore di Omero e di Milton; e in cima al marmo inscritto sono tre stemmi dalle bande nere e d'oro. / Di contro è la piletta dell'acqua santa, con poc'acqua, dove forse Amaranta intinse le dita per segnarsi. Mi chino su l'acqua che luccica nell'ombra; e il cuore mi si gonfia d'una pietà disperata. / Cammino sopra una pietra sepolcrale, per un breve corridoio ingombro di armadii neri. / Ecco la cappella. Vedo le lastre nere e bianche del pavimento ov'ella s'inginocchiò, dinanzi ai balaustri di marmo che chiudono lo spazio dell'altare. / Guardo con occhi intenti e avidi. Gli aspetti delle cose mi si stampano nell'anima dolorosamente. / La cappella ha la volta a cupola. L'altare è dedicato alla Vergine. L'immagine santa è circondata di cuori d'argento votivi. Due lampade d'argento ardono ai lati. E da un lato e dall'altro sono due porte chiuse, in mezzo a' cui battenti splendono due cuori d'oro fiammeggianti; e su l'una e su l'altra porta è l'iscrizione: *Reliquiae sanctorum*. / Alla parete destra è un confessionario; un altro è alla sinistra: e presso vi sono due panche. / [...] / Di contro all'altare è la tomba del Venerabile Pietro Bini, di marmo nero e giallo. Veggo, a traverso il cancello, la chiesa bianca sostenuta dagli alti pilastri di pietra serena. Veggo di là dalla Cappella gli anditi oscuri, ingombri di stalli, di armadii e di confessionari».

Questa prosa autobiografica, pubblicata postuma, viene rielaborata in *Forse che sì forse che no*.
22 settembre 1908 – martedì | PRic, tomo 2, pp. 2639-2640

APPENDICI

«O Zara, che sei tuttora quale fosti per Antonio Barbaro scolpita nel bassorilievo di Santa Maria del Giglio, simile a un'ala di guerra come la nostra, ben costruita, a un'ala d'Italia sul mare».
[Messaggio alla città di Zara, 23 dicembre 1915] | PRic, tomo 2, p. 2722

«Sotto la medesima rubrica [che porta il nome della Donna d'oltremare, nel libro segreto della mia memoria] trovo scritte queste altre parole: “Mi vien tratta una parodia dei due versi di Giovan Battista Guarini così adattati al mio sentimento: / Che insolito valor, che virtù nuova / Vegg'io di traspian-
tare anime ed arti! / Se l'iddio mi facesse qualche ozio, mi piacerebbe di scrivere un *Trattato della Traspiantazione*. [...]”».
Le faville del maglio. Memoranda IX [in *Corriere della sera*, 3 marzo 1912] | PRic, tomo 2, p. 2889

«Qualcosa di simile a questa che oserei chiamare carnalità di pensieri si ritrova in certi poeti tragici precursori dello Scotilancia, come Christopher Marlowe, John Webster, John Ford».
In realtà Webster e Ford sono posteriori a Shakespeare.
Le faville del maglio. Memoranda X [in *Corriere della sera*, 17 marzo 1912] | PRic, tomo 2, p. 2898

«E andammo altrove, entrammo in un piccolo anfiteatro barocco [a Firenze] tutto lavorato a tufi e a nicchi. Sùbito, prima di vedere il pavimento di mosaico bianco e nero, sentimmo i fili invisibili dei ragni. Vasi di mughetti a centinaia ingombravano due scale curve, simili a un tintinnio argentino. Una pastora e un pastore su la balastra sonavano la mandola e la cennamella, l'anime di ferro spuntando qua e là nelle screpolature dello stucco. Le pietruzze e i nicchi caduti s'ammonticchiavano lungo il muro, i tufi si sgretolavano».
Le faville del maglio. Memoranda X [in *Corriere della sera*, 17 marzo 1912] | PRic, tomo 2, pp. 2903-2904

«Ma mi ricordo che la donna [Violante], divinando quell'attimo intento, mi ripeté tra il riso una domanda che avevamo letta la sera innanzi nella *Duchess of Malfi*, chiamandomi col nome ch'ella mi dava quando voleva essermi dolce. “*What think you of, Ariel? A che pensate?*” Io le risposi gaiamente con la risposta che segue nella scena della tragedia. “*Of nothing: when I muse thus, I sleep. A niente: quando io svario così dormo*”. Quelle parole m'erano rimaste impresse, per averle udite dalla lettrice la sera innanzi, quando credevo ancora sul viso di lei scoprire il riverbero del fuoco imprigionato nel viluppo dei rami bassi. Ella le aveva lette, come una grande tragica, con una voce che pareva sorgere da un sonno senza respiro, da una inerzia simile all'annientamento. “*Like a madman, with your eyes open? Come un pazzo, a occhi aperti?*” Era il dialogo funebre fra la duchessa e Cariola, nell'aria disseccata dalla follia ove la faccia di colei che aveva tutto perduto e tutto sofferto superava in orrore ogni desolazione del mondo perché, essendo abbandonata dalla vita, non anche era occupata dalla morte. “*I'll tell thee a miracle: I am not mad yet... Io ti dirò un miracolo: non sono ancora pazza. La volta del cielo sul mio capo sembra fatta di bronzo fuso, di solfo infiammato la terra; e non sono pazza ancora. Mi sono abituata alla malvagia miseria come il duro galeotto al suo remo*”. [...] E, su quel giardino pensile [...] sonava l'avvertimento del messo interiore e il lamento immutabile. “*O mondo oscuro! O this gloomy world!*”».

Questa prosa autobiografica, originariamente inedita, viene rielaborata nel *Libro segreto (Regimen hinc animi)*.

La quarta favilla [1912] | PRic, tomo 2, pp. 2905-2907

«Per le finestre un soffio subitaneo agita le pagine del Primo libro de' madrigali a cinque voci di Claudio Monteverdi, novamente ristampato dal perfetto amore di Gian Francesco Malipiero. L'ho qui, sopra un bel leggio, a fianco della mia tavola travagliosa, in testimonianza di amicizia e in significanza di aspirazione. / Mi alzo, non senza brivido. Pongo la mano su le pagine commosse, per fermarle. Il libro mi resta aperto nel madrigale che incomincia “*Ch'io ami la mia vita*”», «*Immortale quod opto*. Posseggo questo motto impresso nel marocchino rosso che lega una squisitissima edizione elzevira [1620] del poema di Lucrezio».

Faville inviolate [in *Il Secolo XX*, 20 ottobre 1928] | PRic, tomo 2, pp. 2919-2922

«Ainsi, héros attentif et inébranlable, vous avez démontré – contre ce paresseux phrasier de La Rochefoucauld – “que l'on peut regarder fixement le soleil et la mort”».

[A Augusto Piccard, 19 agosto 1932] | PRic, tomo 2, p. 2959

Repertorio delle collezioni

Vestibolo

- I, 1** *Angelo ceroforo*, XVIII sec., Lombardia, legno intagliato dipinto e dorato, 98x32x21 cm
- I, 3** pastorale diviso in quattro pezzi a vite, fine XVIII-inizi XIX sec., Italia, bronzo fuso a stampo e rifinito a punzone con patina dorata, 186x6,5 cm (su base in marmo decorata con foglie di acanto, XVII sec., 20 Ø x 22 cm)
- I, 5** *Angelo ceroforo* in stile neosettecentesco, metà XIX sec., Trentino, legno intagliato e dorato, 37x11,5x8 cm, sulla base iscrizione «B...sno»
- I, 6** *Angelo orante*, fine XVIII sec., Italia settentrionale, legno intagliato dorato e policromo, 60x21x9 cm
- I, 7** *Angelo ceroforo*, prima metà XVIII sec., Lombardia, legno intagliato e dorato, 90x31x25 cm
- I, 8** *Angelo ceroforo*, seconda metà XVIII sec., Lombardia, legno intagliato dipinto e dorato, 95x28x19 cm
- I, 12** pannello intagliato in stile neobarocco con al centro testa d'angelo e ai lati due cariatidi, 1922-24, Lombardia, legno intagliato mordenzato color ebano e verniciato, 154x56 cm, iscrizioni in alto a sinistra «TE HOSPITIO / AGRESTI», a destra «ACCI-/PIEMVS»
- I, 14** porta di Villa Cargnacco con sei specchiature mistilinee di cui le mediane con intarsio a stella, XVIII sec., Italia settentrionale, radica di ciliegio e legni chiari, 237x154x16 cm
- I, 19** *Angelo ceroforo*, seconda metà XVIII sec., Lombardia, legno intagliato dipinto e dorato, 95x28x19 cm
- I, 20** *Angelo ceroforo*, seconda metà XVIII sec., Lombardia, legno intagliato e dorato, 90x31x25 cm
- I, 21** *Angelo orante*, fine XVIII sec., Italia settentrionale, legno intagliato dorato e policromo, 60x21x9 cm, iscritto sul retro dell'ala destra numero «2»
- I, 22** *Angelo reggipalme* in stile settecentesco, fine XIX sec., Trentino, legno intagliato e dorato, 37x11,5x8 cm, iscrizione sotto la base «B.ta V.ne di S. Cosmo»?

Stanza del Mascheraio

- II, 13** William Owen, orologio da camino con all'interno inchiodature e motivi settecenteschi, inizi XIX sec., Londra, bronzo, ottone, ferro, smalti policromi, 50x27,7x19 cm, iscrizioni sul quadrante in alto «Strike», sotto «Silent», più sotto il marchio «William Owen-London»
- II, 19** specchiera con cornice in stile settecentesco, 1880-1900, Italia settentrionale, vetro molato e cornice in legno dorato e intagliato, 121x101x10 cm (specchio 66x83,5 cm)
- II, 20** targa con cornice in stile rococò, 1925, Lombardia, legno intagliato e dorato, lettere in ottone su tessuto di Mariano Fortuny con disegno damascato verde, 80x93x4 cm, iscrizione «AL VISITATORE / TECO PORTI LO SPECCHIO DI NARCISO? / QUESTO È PIOMBATO VETRO, O MASCHERAIO. / AGGIVSTA LE TVE MASCHERE AL TVO VISO / MA PENSA CHE SEI VETRO CONTRO ACCIAIO»
- II, 35** copertina di messale romano contenente 12 fogli, metà XVII sec., Venezia, cuoio con borchie e cerniere metalliche, 3,5x27,5x37,5 cm
- II, 38** *San Giovanni Nepomuceno in gloria*, fine XVIII sec., Toscana, rame sbalzato su modello in gesso, rifiniture a bulino sulla pianeta del santo, 18,5x13,3x0,3 cm
- II, 47-50** Giancarlo Maroni, Ettore Canali, sedie con schienale in forma di lira e gambe neosettecentesche, 1924, Lombardia, legno di conifera laccato in nero, 88x42x42 cm ciascuna

Stanza della Musica

- III, 10** Adolfo De Carolis, *Dantes Adriacus*, 1920, Italia, xilografia in cornice intagliata e dorata di scuola lombarda del XVII sec. (86x136x5 cm), 100x60 cm
- III, 19** lanterna da vascello con basamento su zampe leonine e putto, fine XVIII sec., Venezia, rame e vetro muranese, 85x24x3 cm
- III, 26** Ditta Pratesi, poltrona in stile settecentesco, 1923-25, Firenze, legno intagliato dorato e laccato, fodera in lino, 82x58x50 cm
- III, 29** vassoio in stile barocco, inizi XX sec., Italia, argento cesellato, 1x29,8 cm, sul fondo punzonatura «800»
- III, 114** bottiglia portap profumo con motivi floreali, XVIII sec., Italia, pasta di vetro trasparente soffiata, 9x4,5x4,5 cm, risulta mancante
- III, 116** arazzo di casa Altemps, XVII sec., Italia settentrionale, cuoio impresso a fuoco dorato e dipinto foderato di tessuto azzurro, 275x200 cm
- III, 117** *Adorazione dei Magi*, seconda metà XVII sec., Olanda, olio su rame, 27,5x24 cm
- III, 136** cuscino, XVII sec., Venezia, piume e tessuto di damasco dorato, 30x55 cm
- III, 178** cerchia di Andrea Brustolon, sostegno per *consolle*, fine XVIII sec., Venezia, legno intagliato e dorato, 79,5x48x7cm (Giancarlo Maroni ha realizzato il basamento con nicchie e oro, 18x14x22 cm)
- III, 253** vasetto da farmacia, XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica smaltata, 13x8,5x7 cm, risulta mancante
- III, 254** *Ritratto maschile*, metà XVII sec., area fiammingo-tedesca, olio su tela, 93,5x75,5 cm (in cornice in legno intagliato e dorato, inizi XX sec., 114x97x4 cm), sul retro bollo «J.P. Schneider Jr. / Vergolderei Splegel und Rahmen Fabrik / 16 Rossmarkt 16 / C.E.C.K.E. Der Jungen Strasse / Frankurt am Mein», iscrizione «G.G. Savoldo»
- III, 269** *Placchetta con figure in un paesaggio*, XVII sec.?, Italia, bronzo con patina dorata, 21x15,5x0,3 cm
- III, 293** Luisa Baccara, scatola portafiammiferi, XX sec., Italia, cartone ricoperto di stoffa damascata in seta del XVIII sec., 4x13,5x7 cm

Zambracca

- IV, 325** comò con intarsi lignei sulla fronte (rappresentanti uccelli rapaci) e maniglie in bronzo applicate, metà XVII sec., Lombardia, legno di rovere, 79,5x150x61,5 cm
- IV, 465** *San Sebastiano liberato da un angelo*, fine XVIII sec., Italia settentrionale – zona orientale, abete intagliato e verniciato, 35x20,5x1 cm
- IV, 476** armadio con coronamento di gusto classico e zampe leonine di appoggio, fine XVI-inizi XVII sec., Toscana, legno di noce, 202x124,5x45,5 cm
- IV, 529** frammento di cassapanca con due putti sui mascheroni e ai fianchi specchiature con intarsi di legno diverso, fine XVII sec., Italia centrale, legno di noce e ciliegio intagliato, 44x150x55,5 cm
- IV, 555** sovraccoperta del volume *La principessa Badourah* (copertura a fiori con passamaneria in pizzo grigio e fermaglio a forma di fiore costituito da quattro granati e tre turchesi), primi decenni XVIII sec., Venezia, lampasso con fodera in seta verde, 30x53,8 cm
- IV, 581** vasetto in argento con baccellature in stile rococò, inizi XX sec., Firenze, argento sbalzato, 13,3x8,5 cm
- IV, 602** sigillo di Montenevoso, 1926, Italia, bronzo montato su punzone in ferro del XVII sec., 9,5x2x3 cm, ora in Museo della Guerra

- IV, 604** scrivania su quattro colonne tornite con quattro cassetti, inchiodata cassapanca genovese decorata con due putti ai lati, XVII sec., Italia centrale, legno di noce, 80x146x147 cm
- IV, 605-8** quattro cassetti, XVII sec., Italia centrale, legno, 9x48x31 cm ciascuno
- IV, 610** cassapanca poggiate su quattro zampe leonine e decorata con elementi floreali, XVII sec., Italia, legno intagliato e fodera interna di raso rosso, 37x76x39 cm
- IV, 615** Napoleone Martinuzzi, lampadario con sei coppe portalampada e serie di riccioli da cui pendono sfere di vetro azzurro, unito al soffitto da forma di legno in stile barocco, 1920-25, Murano – manifattura Venini, vetro di Murano soffiato, pasta gialla e legno, 109x65 cm

Veranda dell'Apollino

- V, 10** da Orazio Gentileschi, riproduzione fotografica della *Suonatrice di liuto*, 1923-25, Italia, cornice in legno stuccato nero e dorato, 27x24x3 cm
- V, 18** da Carlo Maratta, riproduzione fotografica del *Ritratto di Clemente IX*, 1923-25, Italia, cornice in legno stuccato nero e dorato, 29x24,5x3,5 cm
- V, 48** orologio astronomico da tavolo, fregio in rame sbalzato con figure mitologiche e stemma della Casa d'Austria, fine XVII sec., Austria, rame, bronzo, legno, 12x14x11,5 cm
- V, 62** lampada ricavata da vaso portapalma d'altare, fine XVIII sec., Italia, legno intagliato e dorato con armatura in ferro e fodera interna in seta gialla e passamaneria argentata, 29,5x10x10 cm (paralume 20x36 cm)
- V, 66** scrivania con quattro gambe lisce e cinque cassetti, fine XVIII sec., Italia, legno di quercia, ciliegio, rosa e rovere, 60,5x100x60 cm
- V, 94** vaso sbalzato con baccellature di gusto settecentesco, primo ventennio del XX sec., Italia, argento, 28x20x17,5 cm, marcato sulla base «848»
- V, 107** portaprofumo con coperchio a vite e decorazioni floreali dorate, XVIII sec., Italia, vetro con coperchio in lamina argentata, 8x4,4x4,4 cm
- V, 119** vaso di gusto orientale, fine XVIII sec., Faenza, ceramica, 22x10x11 cm, risulta mancante
- V, 222-9** cartelle contenenti i fascicoli de *L'Histoire du costume féminin français* di Paul Louis De Jeanferri, 1922-23, Parigi, 39x28 cm ciascuna
- V, 231** sedia con sedile e schienale in stile seicentesco, primi XX sec., Italia, legno di rovere chiaro, 113x39x41 cm
- V, 236** chiave, XVIII sec., Italia, ferro, 10,5x2 cm
- V, 247** vasetto con decorazione fitomorfa, fine XVIII sec., Spagna, lamina d'argento sbalzata, 12x14x4 cm
- V, 261** colonnina tortile con tralci di uva e capitello corinzio come coronamento (frammento di tabernacolo o reliquiario), XVII sec., Italia settentrionale, legno dorato e dipinto, 31x4 cm
- V, 277** frammento di corona votiva proveniente da un'immagine della Madonna, XVIII sec., Italia meridionale, lamina metallica sbalzata e dorata con pietre false, 9x24 cm
- V, 302** vasetto, fine XVIII sec., Murano, vetro soffiato con bolle d'aria, 4x10x5 cm
- V, 371** scatoletta, XVIII sec., Firenze, argento, 3x7x5 cm, sul bordo il punzone «A.I.» e lo stemma di Firenze, risulta mancante
- V, 379** lanterna da vascello con gabbia spiraleforme, fine XVIII sec., Venezia, rame e vetro, 85x24x3 cm

Stanza della Leda

- VI, 15** cuscino decorato con motivi settecenteschi, primi XX sec., Francia, piuma e seta rosa, 40x50 cm
- VI, 21** cuscino ricamato in fili dorati di gusto settecentesco, anni Trenta del XX sec., Italia, piuma e seta con ricami in fili dorati, 53x53 cm
- VI, 27** cuscino, fine XVIII sec., Venezia, lana e lampasso veneziano viola, 45x49 cm
- VI, 208** vassoio di gusto neorococò, 1920-30, Milano, argento, 60x37,5 cm
- VI, 228** bottiglia con tappo, XVIII sec., Murano, vetro soffiato e modellato a tenaglia, 25x6 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto
- VI, 263** bottiglia dipinta con elementi floreali e uomo orientale, XVIII sec., Murano, vetro con tappo metallico a vite, 11,5x5x5,5 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto
- VI, 264** bottiglia dipinta con elementi floreali e dama orientale, XVIII sec., Murano, vetro con tappo a vite, 11x5,5x5 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto
- VI, 265** bottiglia dipinta con oro e smalto bordeaux e festoni di frutta e fiori, XVIII sec., Murano, vetro con tappo metallico, 12x6x5 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto
- VI, 267** bottiglia dipinta con smalti e decorata con figure orientali, XVIII sec., Murano, vetro con tappo metallico a vite, 11,2x5,5x5 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto
- VI, 268** bottiglia dipinta con smalti, disegni floreali e figura maschile, XVIII sec., Murano, vetro con tappo metallico a vite, 11,5x5,5x5 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto
- VI, 269** bottiglia dipinta e smaltata con figura maschile e fiori, XVIII sec., Murano, vetro con tappo metallico a vite, 11x5,5x5,5 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto
- VI, 272** bottiglia dipinta con oro e smalto bordeaux e festoni di frutta e fiori, XVIII sec., Murano, vetro con tappo metallico a vite, 11x5x5,5 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto
- VI, 355** pugnale da caccia, fine XVII sec., Germania?, lama in acciaio sbalzata con leone e ippogrifo, impugnatura in legno con riporti in acciaio raffigurante animali e un volto, 33x3,2 cm
- VI, 359** pugnale, XVII-XVIII sec., area nordica, lama in ferro incisa e impugnatura in ferro fuso con simboli araldici e corno di cervo intagliato con teste grottesche, 38x8 cm
- VI, 366** anfora a figure pastorali e coperchio con natura morta di fiori e frutta, XVIII sec., Albissola, maiolica policroma, 40x10x18 cm, bollo cartaceo «3469A»
- VI, 398** cofanetto a forma di cassapanca contenente mobiletto di gusto cinese diviso in diciassette pezzi, XVIII sec., Italia, legno intagliato, 35x65x30 cm
- VI, 441** *Cristo deposto*, XVII sec., Germania, avorio inciso, 30x8x3 cm
- VI, 442** *Cristo crocifisso*, XVII sec., Italia, marmo, 17x6x3 cm
- VI, 443** coperchio con busto femminile, XVIII sec., Italia centrale, maiolica, 1x11 cm
- VI, 446** coprimessale, XVIII sec., Italia, damasco floreale, 37x60 cm
- VI, 459** copertina con fermagli, cornici e angoli in argento sbalzato con al centro stemma coronato, XVII sec., Italia, velluto bordeaux, 15,5x10 cm
- VI, 460** bottiglia contenente profumo con tappo e decorazione floreale, XVIII sec., Venezia, vetro soffiato modellato a pinza con decorazioni in oro zecchino, 12x6x6 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto
- VI, 461** bottiglia, fine XVIII sec., Venezia, vetro soffiato con bolle d'aria, 11,5x6,5 cm, targa in pergamena «Aqua che sa da bon. Venezia da Galvani a S. Stefano»
- VI, 468** copribottiglia con aggiunta testina settecentesca in legno intagliato e dipinto, 1920-30, Italia settentrionale, cuoio dorato e dipinto, 42x17x12,5 cm

- VI, 469** bottiglia con decorazione in oro zecchino, fine XVIII sec., Murano, vetro soffiato, 22,5x12x8 cm
- VI, 471** bottiglia portap profumo, XVIII sec., Murano, vetro, decorazione in pasta vitrea bianca, smalti verdi, rossi e blu e doratura, tappo metallico a vite, 8,7x4,2x4,2 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto
- VI, 501** portagioie con motivi di gusto neobarocco, 1920-25, Italia, argento cesellato e rifinito a bulino, 5,5x21x10 cm, sotto il coperchio iscrizione «Chiappe»
- VI, 539** bottiglia, XVIII sec., Murano, pasta di vetro bianca e doratura, tappo metallico a vite, 8x4x4 cm
- VI, 558** Ditta Pratesi, cassettoni di gusto neosettecentesco con scene di vita cinese, 1924-28, Firenze, legno con pastiglia dorata e policromata con serratura in metallo, 91,5x83x45 cm
- VI, 585** chiave, XVIII sec., Italia, metallo dorato, 6x2,5 cm
- VI, 589** moneta (sul *recto* «I soldo 1758H», sul *verso* stemma nobiliare con leone rampante), 1758, Italia, bronzo, 2 cm
- VI, 593** S.F., medaglia di Maria Teresa d'Austria (sul *recto* profilo dell'imperatrice, sul *verso* stemma imperiale degli Asburgo), 1780, Austria, argento, 3,9 cm, sul *recto* iscrizione «R. Imp. Hu. Bo. Reg. M. Theresa D.G.», sul *verso* «Urg. Co. Tyr. 1780 X Archid Aust. Dux»
- VI, 596** sigillo (sulla corniola profilo di frate), XVII sec., Italia, oro e corniola, 5,5x2,5 cm, iscrizione «Caesar tua nihil», risulta mancante

Bagno blu

- VII, 106** copertina da libro, XVIII sec., seta rossa damascata con passamaneria in filo dorato, 53x33 cm, risulta mancante
- VII, 210** vaso con due anse a viticcio, due testine alate e due protomi leonine a lato, XVII sec., Italia centrale, ceramica verniciata nera, 35x16x15 cm
- VII, 290** *Puttino alato con cigno*, XVIII sec., Italia, bronzo, 24x11,5 cm
- VII, 300** specchio di gusto neorococò con sagomature nella parte alta, 1920-25, Francia, argento e legno, 53x38x2 cm, sul *recto* targhetta metallica «A. Aucoc 1, Rue de la Paix»
- VII, 444** ampollina con fiorellino in madreperla, XVIII sec., Venezia, vetro soffiato verde
- VII, 475** composizione di quattro piastrelle (13x13,2x2 cm ciascuna), XVIII sec., Italia, ceramica invetriata bianca e azzurra, 4x30x30 cm
- VII, 562** quattro piastrelle pavimentali (13x13x3,5 cm ciascuna), XVIII sec., Italia, terracotta policroma invetriata, 26,2x26,2x3,5 cm

Antibagno

- IX, 2** bottiglia con motivi a spirale e punti bianchi, figura femminile e uccello, fine XVIII sec., Venezia, vetro e smalto, tappo metallico a vite, 15x7x5 cm, spostata nell'Armadio del Lebbroso
- IX, 17** bottiglia decorata con fiordalisi e genziane blu e bianche, fine XVIII sec., Venezia, vetro e smalto, tappo metallico a vite, 15x7x2 cm, spostata nell'Armadio del Lebbroso

Bagno del Lebbroso

- XI, 21** bottiglia portap profumo con scenetta di gusto cinese, fine XVIII sec., Venezia, vetro e smalto, 11x5,5x5 cm

Stanza del Lebbroso

XII, 6 campana, XVII sec., Italia, bronzo, 16x10,5 cm, iscrizione «162° R.to Fanteria – 4° compagnia VEZZENA – 22 settembre 1915», due punzoni, uno con leone rampante e uno con croce a doppio braccio, iscrizione «L.U.», ora in Museo della Guerra

XII, 17 bottiglia con buon Pastore e figura di orante, fine XVIII sec., Italia, pasta di vetro, doratura, tappo metallico, 8x4x4 cm, su un lato la scritta «Pace Dei»

XII, 18 vaso in stile barocco con spigolature lungo il corpo, fine XIX-inizio XX sec., Italia, argento, 19x13,3x18 cm

XII, 38 coppetta, XVII sec., Italia, metallo sbalzato, 4x3x7 cm

XII, 69-70 vasi portapalme (in coppia) con corpo baccellato e anse in forma di foglie, XVII sec., Italia, legno intagliato e dorato, 26x9,5x9,5 cm ciascuno, sul piede del primo disegnate croce e una «C»

XII, 71 colonnina tortile per tabernacolo con pampini d'uva, XVII sec., Italia, legno intagliato policromo, 30,5x4,2 cm

XII, 75-6 anfore portapalma (in coppia), fine XVII sec., Italia, legno intagliato e dorato, 21,5x8,5 cm ciascuna

XII, 86 bottiglia portaprofumo con decorazioni neorococò, 1930 ca., Italia, vetro soffiato e incisione a diamante, 14x4,5x4,3 cm

XII, 123 borraccia con stigmate di san Francesco, XVIII sec., Italia, terracotta policroma e invetriata, 15,5x13,5x5 cm

XII, 145 albarello con decorazione geometrica blu su fondo bianco, fine XVIII sec., Faenza, ceramica policroma, 21,5x10,5x8 cm, iscrizione «MALVA SILVESTRIS»

XII, 147 albarello con decorazione floreale azzurra su fondo bianco, XVIII sec., Italia, maiolica policroma, 25x12x11 cm, iscrizione «O. Salomonis», sotto il piede bollo cartaceo «27 884 RS»

XII, 158 cuscino a ricami di fiori stilizzati con fili d'oro, XVIII sec., Italia, piuma e fodera in damasco di seta marezzato, 63x34 cm

XII, 191 festone di foglie e frutti di melograno (frammento di cimasa per mobile costituita da mazzo di foglie di quercia con limone, melograno e pera dorati), XVIII sec., Italia, legno intagliato e dorato con tracce di verniciatura in verde, 8x25,5x18 cm

XII, 202 *Tondo con profilo di Michelangelo*, XVIII sec., Italia, ebano, vetro e cera, 1x7,8 cm

XII, 204 corno da caccia in stile barocco con elementi vegetali, drago, lupo, stemma degli Asburgo e ritratto dell'imperatore Francesco I, XIX sec., Austria, avorio, 41x5 cm

XII, 207 tabacchiera con miniatura raffigurante Venere ed Eros, fine XVIII-inizio XIX sec., Francia, avorio, tartaruga, ottone, vetro e miniatura su carta, 2,5x7,4 cm

XII, 214 pendente, XVII-XVIII sec., Venezia, cartone, ottone stampato e topazio, 1x6,5 cm

XII, 216 medaglia di Luigi XIV (sul *verso* ritratto del re, sul *recto* carro di Apollo e città di Francia), prima metà XVIII sec., Francia, bronzo, 0,3x6 cm, sul *recto* iscrizione «Ludovicus Magnus Fran. et.NAV.REX.pp.», sul *verso* «Solis que labores», risulta mancante

XII, 219 François Chéron, medaglia di Pietro da Cortona (sul *verso* figura della Fama), XVIII sec., Francia, bronzo, 0,3x7 cm, iscrizioni sul *recto* «Petrus Beretinus e Cortonna» firmato F. Cheron F. R., sul *verso* «Bene-Super-Virtus-Te-Coronat.Anagr.» firmato F. Cheron F.R.

XII, 225, 314 Ditta Pratesi, comò a due cassetti di forme settecentesche con scene di vita cinese, 1925-30, Firenze, legno laccato, 80x106x50 cm ciascuno

XII, 228 nastro, XVIII sec., Venezia, damasco viola e filo oro riportato su seta rossa moderna, 124,5x4 cm

XII, 245 bottiglia decorata con fiori e figura femminile, fine XVIII sec., Murano, vetro e smalto, tappo metallico a vite, 16x7,5x5,5, esposta al Museo d'Annunzio segreto

XII, 266 modellino di galera da combattimento su anima di legno, XVIII sec., Francia o Spagna, avorio, 43x35x10 cm

XII, 284 bussola, XVII-XVIII sec., Italia, rame, sulla base iscrizione «Eleva poli / Augsburg Paris / 48 Cracovia Prag / 50 Leipzig / Collr / 51 London 52 And Volg»

XII, 286 brocca, XVII sec., Italia, terracotta in parte dipinta di verde, 14,7x8,4x7,7 cm

XII, 290 battente per porta con testa di drago stilizzata, XVIII sec., Italia, ferro fuso, 21x10x8 cm, iscrizione sul retro «G.B.V.F.P. 178», davanti «1757»

Corridoio bagno

XIII, 19 Napoleone Martinuzzi, lampadario in stile barocco a sei braccia, 1923-25, Murano – manifattura Venini, vetro soffiato azzurro-giallo, 63x63 cm

Corridoio della Via Crucis

XIV, 1 scuola di Pieter Paul Rubens?, *Venere ed Eros (Madonna con Bambino)?*, XVII sec., area fiamminga, olio su tela, 64,5x52,7 cm (in cornice nera, 86x74 cm)

XIV, 5 Napoleone Martinuzzi, lampadario in stile barocco a sei braccia con pendenti, 1920-25, Murano – manifattura Venini, vetro soffiato giallo, 70x72 cm

XIV, 6 cimasa forse proveniente da un coro, con al centro il simbolo di san Bernardo e ai lati due fiori stilizzati e volute, primi XVII sec., Italia centrale, legno di pioppo intagliato, 28x99x2 cm

XIV, 24 Napoleone Martinuzzi, lampadario in stile barocco a sei braccia con pendenti, 1923-25, Murano – manifattura Venini, vetro soffiato color vinaccia, 73x50 cm

Ripostiglio Reliquie

XV, 7 tappeto da tavola, XVIII sec., Venezia, seta, 100x208 cm

Stanza delle Reliquie

XVI, 4 *Angelo ceroforo*, seconda metà XVII sec., Veneto o Trentino, legno intagliato dipinto e dorato, 64x22,5x22,5 cm

XVI, 5 *Angelo ceroforo*, fine XVII-inizi XVIII sec., Veneto o Istria, legno intagliato policromo e dorato, 94x21x14 cm

XVI, 6 *Angelo ceroforo* montato su base con testina angelica, prima metà XVIII sec., Italia settentrionale, legno intagliato policromo e dorato, 98,5x24x20 cm

XVI, 7 *Angelo ceroforo*, fine XVII sec., Veneto o Trentino, legno intagliato policromo e dorato, 97x27x20 cm

XVI, 8 *Angelo ceroforo*, fine XVII sec., Italia settentrionale, legno intagliato policromo e dorato, 100x25x21 cm

XVI, 16 *San Francesco*, fine XVI-inizi XVII sec., Veneto, legno di rovere intagliato, 82,5x20 cm

- XVI, 17** *Sant'Antonio*, fine XVI-inizi XVII sec., Veneto, legno intagliato, 101x30x18 cm
- XVI, 18** *Santa Margherita*, fine XVI-inizi XVII sec., Veneto, legno intagliato, 82,5x20 cm
- XVI, 20, 22** ali (frammenti di angelo ceroforo) poggianti su trave in rovere con iscrizione bronzea «O fratelli, imitiamo il cigno. Ei muore cantando. Divina sibi canit et mortuis. Immergimi nell'onda della musica più della bianca neve sarò bianco», XVII sec., Italia, legno intagliato e dorato, 22x20x2 cm ciascuna
- XVI, 41** copertina per messale romano, XVIII sec., Italia, tessuto di seta rossa con filo d'oro e pietre viola e gialle, 39x33 cm
- XVI, 42** segnapagina, XVII sec., Italia, cartone ricoperto di damasco azzurro settecentesco con inserti di pietre colorate e filo dorato
- XVI, 45** coperta per messale, XVIII sec., Italia, damasco rosso con fili d'oro e granati, 40,5x31 cm
- XVI, 49** centrino, XVIII sec., Italia, velluto antico rosa con ricami in filo d'argento, 23x23,3 cm
- XVI, 50** centrino, XVIII sec., Venezia, lampasso rosso con inserti di filo d'oro, 27,5x27,5 cm
- XVI, 51** copertina di Bibbia in ebraico, primi XVIII sec., Venezia, lamina d'argento sbalzata, 40x30 cm, sul *recto* stemma della famiglia Masa e l'iscrizione «MA / SA», sul *verso* stemma della famiglia Masa e torre al centro
- XVI, 52** vassoio con stemma coronato, fine XVII sec., Lombardia?, lamina d'argento sbalzata, punzonata e bulinata, 0,5x36x29 cm, punzoni con iscrizione «LA / XOT / M» e «MC»
- XVI, 53** vassoio con baccellature in rilievo al centro e decorazioni con fiori di papavero, XVII sec., Italia, lamina d'ottone argentato, lavorato a sbalzo e rifinito a bulino, 2x42x31 cm
- XVI, 59** *Angelo ceroforo*, fine XVII sec., Veneto o Trentino, legno intagliato policromo e dorato, 97x27x20 cm
- XVI, 60** *Angelo ceroforo*, fine XVII sec., Italia settentrionale, legno intagliato policromo e dorato, 100x25x21 cm
- XVI, 61** *Angelo ceroforo* montato su base con testina angelica, prima metà XVIII sec., Italia settentrionale, legno intagliato policromo e dorato, 98,5x24x20 cm
- XVI, 62** *Angelo ceroforo*, fine XVII-inizi XVIII sec., Veneto o Istria, legno intagliato policromo e dorato, 94x21x14 cm
- XVI, 63** *Angelo ceroforo*, seconda metà XVII sec., Veneto o Trentino, legno intagliato policromo e dorato, 64x22,5x22,5 cm
- XVI, 68** *Madonna col Bambino*, XVII sec., Italia settentrionale, legno intagliato e dipinto, 84x24x16 cm
- XVI, 69** *San Rocco*, XVII sec., Veneto o Friuli, legno intagliato e dipinto con dorature posteriori, 80x25,5x19 cm
- XVI, 74** *San Sebastiano*, XVII sec., Italia settentrionale, legno intagliato e dipinto
- XVI, 76** *San Girolamo*, XVII sec., Italia settentrionale, legno intagliato e dipinto, 75x26x25 cm
- XVI, 90** *Sant'Ambrogio*, XVII sec., Trentino, legno intagliato dipinto e dorato
- XVI, 155** reliquiario a cartella su treppiede decorato, seconda metà XVIII sec., Istria, legno di larice intagliato e dorato, al centro un vetro ripara la teca in velluto con passamaneria in filo dorato, 76x33,5x11 cm
- XVI, 156** reliquiario a cartella contenente frammento metallico della nave austriaca Wien, fine XVII-inizi XVIII sec., Istria o Veneto, legno di pioppo intagliato e dorato, sul retro colorato in rosso, base aggiunta in epoca recente, 50x27,5x12 cm, sul retro inciso numero «7», ora in Museo della Guerra
- XVI, 166** reliquiario a cartella con treppiede, metà XVIII sec., Italia settentrionale, lamina d'argento sbalzato divisa in due parti inchiodata su struttura lignea, 50x24x13 cm

- XVI, 168** reliquiario a cartella commissionato da Anna Geltrude Canestri (contiene frammento tessile tricolore della bandiera del 77° Reggimento Fanteria e resti essiccati di alloro), 1741, Italia settentrionale, legno intagliato con applicazione di lamina d'argento sbalzato, 73x30,7x13,5 cm, iscrizione «D. ANNA GELTRUDA / CANESTRI / FECE L'ANNO / 1741», ora in Museo della Guerra
- XVI, 169** reliquiario a cartella con treppiede, seconda metà XVIII sec., Italia settentrionale, legno intagliato con applicazione di lamina argentata sbalzata, 45,5x18x2 cm
- XVI, 172** reliquiario a croce latina contenente frammenti di pergamena con iscrizione a china e frammenti di stoffa verde e rossa, XVII sec., Italia centro-meridionale, legno di bosso intagliato, 24,5x15x1,5 cm
- XVI, 197** G. Rota, medaglia commemorativa con busto di fante sovrapposto a busto di fante seicentesco, 1918, Italia, argento dorato, 3,1 cm, iscrizioni sul *verso* «Di noi tremò la nostra / vecchia gloria / tre secoli di fede e una vittoria», sul *recto* «1918-1659», ora in Museo della Guerra
- XVI, 209** portasigarette a forma di vascello provvisto di vela rigonfia con quattro ruote e soldato in divisa seicentesca al timone, 1910-20, Francia, metallo e argento lavorati a bulino, 14,5x16x9 cm
- XVI, 217** pisside per la comunione ai moribondi, prima metà XVII sec., Italia, argento punzonato, 15,7x6,8 cm, presenti tre punzoni non leggibili
- XVI, 219** reliquiario a cartella con treppiede, XVIII sec., Italia settentrionale o Istria, lamina metallica sbalzata, argentata e inchiodata su anima di legno con tracce di vernice bianca, 59,5x27x12,5 cm
- XVI, 229** reliquiario a cartella con base portante, contenente frammento metallico della nave austriaca Wien, fine XVII-inizio XVIII sec., Istria o Veneto, legno di pioppo intagliato e dorato, sul retro colorato in rosso, base aggiunta recentemente, 50x27,5x12 cm, sul retro inciso numero «7»
- XVI, 230** reliquiario a cartella su treppiede contenente fotografia di caduto della Grande guerra, seconda metà XVIII sec., Istria, legno di larice intagliato e dorato, al centro un vetro ripara la teca in velluto con passamaneria in filo dorato, 76x33,5x11 cm, ora in Museo della Guerra
- XVI, 233** reliquiario a cartella commissionato da Anna Geltrude Canestri (contiene mostrina, ferro spinato da trincea, onorificenza dannunziana), 1741, Italia settentrionale, legno intagliato con applicazione di lamina d'argento sbalzato, 73x30,7x13,5 cm, iscrizione «D. ANNA GELTRUDA / CANESTRI / FECE L'ANNO / 1741», ora in Museo della Guerra
- XVI, 234-5** reliquiari a cartella con treppiede, seconda metà XVIII sec., Italia settentrionale, legno intagliato con applicazione di lamina argentata sbalzata, 45,5x18x2 cm ciascuno
- XVI, 237** reliquiario a cartella, seconda metà XVIII sec., Italia settentrionale, lamina d'argento sbalzata, punzonata e applicata su legno, 32x10x14 cm
- XVI, 246-7** tavoli montati su quattro piedi tortili uniti alla base da elementi orizzontali in stile settecentesco, 1920 ca., Italia, legno di noce intagliato, 125x85x65 cm ciascuno
- XVI, 262** scatola con coperchio decorato con motivo di gusto settecentesco, 1920, Italia, pietra d'Istria, 4,5x6x6 cm, iscrizione a china sotto il coperchio «Al nostro Redentore / Epifante / 6 Gennaio 1920 / Fiume d'Italia», ora in Museo della Guerra
- XVI, 265** Bernard Picart da Rembrandt, *Compianto sul Cristo morto*, metà XVIII sec., Olanda, incisione a bulino su lastra di rame in cornice dorata, 22,5x19,5 cm, iscrizione in basso a sinistra «Rembrandt»
- XVI, 269** Pieter Lastman?, *Il buon samaritano*, XVII sec., Olanda, olio su tela, 68x83 cm, ex proprietà Thode in deposito dalla Pinacoteca di Brera
- XVI, 326, 332** Giuseppe Lisio, cuscini ricavati da tessuto antico (damasco argentato del XVIII sec. con fiori su fondo rosso marezzato di giallo), XX sec., Venezia, seta e fili dorati, 36x63 cm ciascuno
- XVI, 353** *Pannello con sant'Antonio da Padova*, prima metà XVII sec., Italia settentrionale, legno di noce intagliato, 37,5x27,5x3 cm, iscrizione «SADP»
- XVI, 357** *Madonna Annunciata*, XVII sec., Italia settentrionale, legno intagliato e dorato
- XVI, 358** *Angelo ceroforo*, prima metà XVII sec., Istria o Trentino, legno intagliato dipinto e dorato

- XVI, 359** *San Pietro martire?*, fine XVI-inizi XVII sec., Italia settentrionale, legno intagliato dipinto e dorato
- XVI, 360** *Angelo cerofora*, seconda metà XVII sec., Trentino-Alto Adige, legno intagliato dipinto e dorato
- XVI, 361** *San Carlo Borromeo*, seconda metà XVII sec., Lombardia, legno intagliato dipinto e dorato
- XVI, 362** *Angelo cerofora*, prima metà XVII sec., Italia settentrionale, legno intagliato dipinto e dorato
- XVI, 363** *Madonna del Carmelo*, XVIII sec., Italia, legno intagliato e dorato
- XVI, 364** *Angelo cerofora*, prima metà XVII sec., Italia settentrionale, legno intagliato dipinto e dorato
- XVI, 365** *Santo vescovo*, fine XVII sec., Italia settentrionale, legno intagliato e dipinto
- XVI, 366** *Angelo cerofora*, seconda metà XVII sec., Trentino-Alto Adige, legno intagliato dipinto e dorato
- XVI, 368** *Angelo cerofora*, seconda metà XVII sec., Italia, legno intagliato dipinto e dorato
- XVI, 369** *San Giuseppe con Bambino*, XVIII sec., Trentino-Alto Adige, legno intagliato e dipinto, ridipinto in epoca moderna

Corridoio Gamma

- XVII, 6** *Ritratto di Dante Alighieri*, primi XVII sec., Italia centrale, olio su tela, 68x50 cm (in cornice in legno intagliato e dorato, 88x70,5x4 cm), bollo cartaceo sull'intelaiatura con timbro del Vittoriale e a penna «28 / 13»
- XVII, 43** tenda di damasco di seta bordeaux e oro, XVIII sec., Italia, seta e canapa, 148x103 cm
- XVII, 52** copritavolo di damasco rosso scuro, XVIII sec., Italia, damasco di seta, 64x50 cm
- XVII, 62** frammento di damasco, XVIII sec., Italia, damasco verde e giallo, 63x60 cm
- XVII, 63** copritavolo di damasco grigio e beige, XVIII sec., Italia, damasco e pizzo di metallo, 54x54 cm

Stanza delle Marionette

- XVIII, 8** *Scena arcadica*, seconda metà XVIII sec., Francia, acquarello su carta e applicazione di cartone ritagliato e dipinto con decorazioni a tessuto per abiti, 35,5x46,5 cm (in cornice in noce, 41,5x52,5 cm)
- XVIII, 9** *Scena arcadica*, seconda metà XVIII sec., Francia, acquarello su carta applicata su tela, 35,5x46,5 cm (in cornice in noce, 41,5x52,5 cm)
- XVIII, 33** cimasa di tabernacolo (?) con cespo di acanto con decorazione fitomorfa, XVII sec., Italia, legno intagliato e dorato, 24x41,5 cm
- XVIII, 48** *Ritratto di Georg Friedrich Händel*, 1930-35, Este, terracotta a stampo, 0,8x11x8,5 cm, sul retro iscrizione «TCA Este»
- XVIII, 79** *Ritratto di Johann Sebastian Bach*, 1930-35, Este, terracotta a stampo, 0,5x11x8,5 cm, sul retro iscrizione «TCA Este»
- XVIII, 102** piatto per offerte con punzonature a forma di stella e baccellature convesse, XVII sec., Germania, ottone, 2x33 cm
- XVIII, 108-9** *Scene arcadiche*, seconda metà XVIII sec., Francia, figurini acquarellati su cartone inciso, ritagliati, ricoperti di frammenti di stoffa, incollati su cartone, 36,5x47,7 cm ciascuna (in cornici, 41,3x52,7 cm ciascuna)
- XVIII, 112** tavolino a tre gambe con piano ovale mistilineo e decorazioni a intarsio di gusto neosettecentesco, fine XIX-inizi XX sec., Italia, legno intarsiato con bordi metallici fusi a parte, bruniti e applicati, 72x81x60 cm

- XVIII, 113** tovaglietta copritavolo con ricami in lamina dorata tagliata e pezze da stoffa settecentesca, 1920-30, Italia, lampasso veneziano, 81x84 cm
- XVIII, 114** vaso portafiori decorato da spigolature di gusto settecentesco, XIX sec., Francia, ottone ritagliato e martellato, 28x15x16 cm
- XVIII, 115-6** spazzole per capelli con decorazioni laterali di gusto neorococò (elementi floreali e vegetali asimmetrici), 1920-25, Gran Bretagna, argento sbalzato e rifinito a bulino, 4x13x8 cm ciascuna, in basso quattro punzoni: «H.M.», un'ancora, «M.», un leone e in alto «RO 261217»
- XVIII, 119** spazzola per capelli con decorazioni laterali di gusto neorococò (elementi floreali e vegetali asimmetrici), 1920-25, Gran Bretagna, argento sbalzato e rifinito a bulino, 4,5x18x5 cm, in basso quattro punzoni: «H.M.», un'ancora, «M.», un leone e in alto «RO 261217»
- XVIII, 120** calzascarpe con decorazioni laterali di gusto neorococò (elementi floreali e vegetali asimmetrici), 1920-25, Gran Bretagna, argento sbalzato e rifinito a bulino, metallo, 24x3,5 cm, in basso quattro punzoni: «H.M.», un'ancora, «M.», un leone e in alto «RO 261217»
- XVIII, 121** specchio da toilette con decorazioni di gusto neorococò (elementi floreali e vegetali asimmetrici), 1920-25, Gran Bretagna, argento sbalzato e rifinito a bulino, 27x11 cm, in basso quattro punzoni: «H.M.», un'ancora, «M.», un leone e in alto «RO 261217»
- XVIII, 122** pettine con decorazioni laterali di gusto neorococò (elementi floreali e vegetali asimmetrici), 1920-25, Gran Bretagna, argento sbalzato e rifinito a bulino, avorio, 18x5 cm
- XVIII, 123** vassoio di forma ovoidale con cornice mistilinea e spigolature di gusto neosettecentesco, 1920-30, Italia, argento, 1x33,5x23 cm, sul retro iscrizione «800» e figura
- XVIII, 127** *Marionetta di nobile in abito veneto settecentesco*, seconda metà XVIII sec., Venezia, cartapesta modellata e dipinta, seta, cartone, cuoio e legno, 24,5x14 cm
- XVIII, 128** *Marionetta di dama in abito veneto settecentesco*, seconda metà XVIII sec., Venezia, cartapesta modellata e dipinta, seta, cartone, cuoio e legno, 30,5x20 cm
- XVIII, 129** *Marionetta di giovane nobiluomo in abito veneziano settecentesco*, seconda metà XVII sec., Venezia, cartapesta modellata e dipinta, seta, cartone, cuoio e legno, 24,5x14 cm
- XVIII, 130** divanetto a due posti in stile Luigi XVI decorato con leoni in posizione araldica, fine XIX-inizi XX sec., Francia, legno intagliato e dorato, cotone damascato, 95x139x58,5 cm
- XVIII, 133** Juste Chevillet da Jean Gaspard Heilmann, *Le bon exemple*, seconda metà XVII sec., Francia, incisione a bulino su rame, 50x39 cm (in cornice in legno dorato, 60x50 cm), iscrizione a destra «Heilmann pinxit», a sinistra «Chevillet Sculp»
- XVIII, 135** Ideal Standard, lavabo di forma razionalista poggiante su due gambe di gusto neosettecentesco, 1923-26, Italia, porcellana blu e metallo dorato, 78x77x56 cm
- XVIII, 137** specchiera da parete in stile Luigi XVI, prima metà XVIII sec., Venezia, legno intagliato e dorato, vetro con amalgama d'argento, 2x58x18 cm
- XVIII, 146** Claude Drevet da Hyacinthe Rigaud, *Ritratto di Mademoiselle Le Bret*, 1728, Francia, incisione a bulino su rame, 50x38 cm (in cornice in legno dorato, 60x47 cm), iscrizione a sinistra «Hyaci. Rigaud pinxit», a destra «Claude Drevet sculp. 1728»
- XVIII, 147** Claude Drevet da Hyacinthe Rigaud, *Ritratto della duchessa di Nemours*, 1730 ca., Francia, incisione a bulino su rame, 51,5x40 cm (in cornice in legno dorato, 63x52 cm), iscrizione a sinistra «Hyacirille Rigaud pinxit», a destra «Claude Drevet sculp.»
- XVIII, 148** Renato Brozzi?, portalampada déco ispirato a cornici settecentesche, 1923-26, Italia, legno intagliato, dipinto e laccato, 18x40 cm

Stanza del Mappamondo

XIX, 21 da Gian Lorenzo Bernini, *Volto di santa Teresa in estasi*, 1920-30, Italia, calco in gesso dell'originale marmoreo, 13x19x26 cm

XIX, 29, 31, 62, 264 sedie di tipo rinascimentale con elementi vegetali e decorazioni geometriche nello stile tardobarocco del Centro Italia, 1920-25, Lombardia?, legno di noce intagliato, 109x41x34 cm, iscrizioni sul *recto* entro cartiglio «AVE», sul *verso* dello schienale «PAX / ET BONUM / MALUM ET / PAX», inciso sul legno «IXI»

XIX, 33-4 maniera di Giacomo da Condino, fregi con festoni di foglie e frutti (in origine probabile coronamento di dossali di coro o di mobili da sagrestia), prima metà XVIII sec., Trentino, legno intagliato e dorato, 5x36x58 cm ciascuno

XIX, 36 albarello da farmacia con decorazione floreale azzurra e gialla su fondo bianco, prima metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma e invetriata, 14x8,7x7,2 cm, iscrizione al centro della superficie «Spec. Triumsantal»

XIX, 37 albarello da farmacia con decorazione floreale azzurra e gialla su fondo bianco, prima metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma e invetriata, 20x12x9,8 cm, iscrizione al centro della superficie «Placent»

XIX, 38 albarello da farmacia con decorazione floreale azzurra e gialla su fondo bianco, prima metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma e invetriata, 14x8,7x7,2 cm, iscrizione al centro della superficie «TR. Violar.»

XIX, 39 albarello da farmacia con decorazione floreale azzurra e gialla su fondo bianco, prima metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma e invetriata, 14x8,7x7,2 cm, iscrizione al centro della superficie «Fr. Abzinliy»

XIX, 40 albarello da farmacia con decorazione floreale azzurra e gialla su fondo bianco, prima metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma e invetriata, 20x12x9,8 cm, iscrizione al centro «Alther. Comp.», sotto il piede «Ylniy / 115»

XIX, 41 albarello da farmacia con decorazione floreale azzurra e gialla su fondo bianco, prima metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma e invetriata, 14x8,7x7,2 cm, iscrizione al centro «Ex.choclear.»

XIX, 55 frammenti di cornice dorata (il fregio imita fogliami decorativi tardobarocchi), 1920-26, Italia, legno intagliato e dorato

XIX, 58 *Busto di angelo o fanciullo* (forse parte di decorazione tombale), prima metà XVIII sec., Italia settentrionale o Istria, pietra arenaria, 36x30x13 cm

XIX, 66 punzone per monetazione (bollo raffigurante santo vescovo), XVII sec., Italia, ferro

XIX, 71 tabacchiera con simboli della Passione (parte dei cimeli napoleonici), seconda metà XVII sec., Italia?, corno intagliato e legato in argento, 3,5x6,5x9,5 cm

XIX, 81 albarello da farmacia a doppia bombatura con decorazione floreale gialla e azzurra su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 20x12x10 cm, iscrizione «Linimento Simplex»

XIX, 82 vaso da farmacia con manico a beccuccio, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 20x12x10 cm, iscrizione «Wet.Ror.Sol»

XIX, 83 albarello da farmacia a doppia bombatura con decorazione floreale gialla e azzurra su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 20x12x10 cm, iscrizione «V.Magisiplat»

XIX, 87 seggiola con decorazioni (rami di palma, albero da frutto, serpente, araba fenice), prima metà XVIII sec., Italia, cuoio inciso dorato e dipinto, 121,5x45x44,5 cm

- XIX, 91** albarello da farmacia con decorazione geometrica azzurra su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica bicroma, 19x10x9 cm, iscrizione «Oder Galline»
- XIX, 92** albarello da farmacia con decorazione geometrica azzurra su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica bicroma, 23x6x9,5 cm, sul collo il monogramma «G.M.»
- XIX, 93** albarello da farmacia con decorazione geometrica azzurra su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica bicroma, 19x10x9 cm, iscrizione «Oder Galline»
- XIX, 95** albarello da farmacia con decorazione geometrica azzurra su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica bicroma, 19x10x9 cm, iscrizione «Ad Ursi»
- XIX, 96** albarello da farmacia con decorazione geometrica azzurra su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica bicroma, 19x10x9 cm
- XIX, 97** albarello da farmacia con decorazione geometrica azzurra su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica bicroma, 19x10x9 cm, iscrizione «ingigni», sulla bocca monogramma «G.C.»
- XIX, 100, 104** scranni, prima metà XVIII sec., Italia, legno di noce intagliato e seta rossa damascata, 121x60x67 cm ciascuno
- XIX, 107** leggio per messale, fine XVIII sec., Italia settentrionale o Dalmazia, legno di pioppo intagliato e dorato, 19x50x33 cm
- XIX, 108** coronamento di altare a forma di infiorescenza, seconda metà XVII sec., Italia, legno intagliato e dorato, 27x11 cm
- XIX, 131** cartella portadocumenti ricavata da stoffa tardosettecentesca (decorazione fitomorfa con tulipani e fiordalisi stilizzati e al centro motivo a croce costituito da foglie), 1920-30, Venezia?, seta policroma e fili d'argento, 25,5x26 cm
- XIX, 133** frammento di campana settecentesca con decorazione a festoni di fiori e foglie, montata su parallelepipedo di breccia verde (cimelio di guerra), Gorizia, 1928, Italia, bronzo e pietra, 12x19,8x20 cm, iscrizione sulla targhetta «Frammento di campana / di / Vertoiba in Campisanti / Giustino Sinigaglia / al suo Comandante / settembre 1928», ora in Museo della Guerra
- XIX, 135-52** albarelli da farmacia con decorazione di fiori gialli e foglie azzurre su fondo bianco, fine XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 13,2x8x7 cm o 19,5x12x10 cm ciascuno, iscrizioni con nome del farmaco e dell'essenza
- XIX, 154** *Martirio di Sant'Agata*, seconda metà XVIII sec., Italia meridionale, ricamo con fili di seta policroma, 19,5x14 cm (in cornice in legno intagliato e dorato, 36x29 cm), sul retro sopra carta decorata settecentesca la scritta dannunziana «Et teberas Agatha Lacerata / mammellas.. / †14 Aprile 1927»
- XIX, 155** *San Girolamo nel deserto*, prima metà XVII sec., Italia, olio su rame, 22x17 cm (in cornice intagliata e dorata, 41x34 cm), sul retro a inchiostro con grafia seicentesca «Poi murinno», sulla cornice bollo cartaceo «1720 / fac.»
- XIX, 160** scatola portasigilli decorata, XVIII sec., Italia, legno, cuoio, imprimiture dorate, seta rossa, 3,5x17,5x13,5 cm
- XIX, 162** pettorale da vescovo decorato con l'Immacolata Concezione, XVIII sec., Italia, lamina metallica sbalzata e argentata
- XIX, 166** *Testa di martire (San Sebastiano)*, XVII sec., Italia, marmo di Carrara lavorato a trapano e lucidato su basamento cilindrico con perno in piombo, 53x21x22 cm
- XIX, 169** tavolo frattino, XVII sec., Italia centrale, legno di noce, 73,5x60x108 cm
- XIX, 192** Giuseppe Lisio, cuscino ricavato da arazzo fiammingo del XVIII sec. con due figure reggenti stemma gentilizio, XX sec., Francia, seta e cotone policromi, 50x60 cm
- XIX, 194** cuscino con decorazione neosettecentesca, 1920-25, seta rossa con fili dorati, 50x55 cm, ora nella Stanza delle Marionette

XIX, 197 albarello con decorazioni azzurre e gialle su fondo bianco con iscrizione in nero, fine XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 20x10x12 cm, iscritta sulla pancia del vaso la tipologia della pianta contenuta

XIX, 207 albarello con decorazioni azzurre, gialle e nere su fondo bianco, fine XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 20x10x12 cm, iscritta sulla pancia del vaso la tipologia della pianta contenuta

XIX, 208 panca da organo di forme vagamente seicentesche, fine XIX sec., Stati Uniti, legno di noce, 71x130x30 cm

XIX, 212 tavolo rotondo chiudibile e trasformabile in *consolle* da parete con quattro gambe intagliate con motivi di gusto tardoseicentesco, 1920-30, Italia, legno di noce intagliato, 78x124 cm

XIX, 244 tavolo circolare con mappamondo, seconda metà XVIII sec., Germania, legno di noce, ferro battuto, litografia, 260x140 cm

Stanza del Giglio

XX, 1 albarello da farmacia con decorazione a baccelli azzurri e blu su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 19x11,2x9,7 cm, iscrizione «LONS DE PEON»

XX, 3, 16 sedie in stile settecentesco (modello conventuale) con riccioli sulla spalliera, iscrizione incisa e ripassata con minio, sedile di forma trapezoidale, primo ventennio del XX sec., Italia, legno di noce intagliato, 107x44,5x38 cm ciascuna, iscrizione sul retro dello schienale «PAX / ET BONUM / MALUM ET / PAX»

XX, 5 albarello da farmacia con decorazione fitomorfa azzurra e fiori gialli su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 13x9x7 cm, iscrizione al centro «Ex. Rabarb»

XX, 6 albarello da farmacia con decorazione fitomorfa azzurra e fiori gialli su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 13x9x7 cm, iscrizione al centro «Ad. Taxi»

XX, 7 albarello da farmacia con decorazione a baccelli azzurri e blu su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 13x8x7 cm, iscrizione al centro «Frac. Lagger»

XX, 8 albarello da farmacia con decorazione floreale gialla, rossa e viola con fogliami verdi su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 15x7 cm

XX, 9 albarello da farmacia con decorazione fitomorfa azzurra e fiori gialli su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 13x9x7 cm, iscrizione al centro «Barts – Anei»

XX, 10 albarello da farmacia con decorazione fitomorfa azzurra e fiori gialli su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 13x9x7 cm, iscrizione al centro «Fr. Rabarb»

XX, 11 albarello da farmacia con decorazione fitomorfa azzurra e fiori gialli su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 13x9x7 cm, iscrizione al centro «Alihei. Simplex.»

XX, 12 albarello da farmacia con decorazione a baccelli azzurri e blu su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 20x11x9,3 cm, iscrizione al centro «Vag. Rosin.»

XX, 13 brocca da farmacia con decorazione fitomorfa azzurra e fiori gialli su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 20x11x9,5 cm, sul retro dell'ansa iscrizione «Aneti»

XX, 14 brocca da farmacia con decorazione fitomorfa azzurra e fiori gialli su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 20x11x9,5 cm

XX, 20 bottiglia da farmacia con decorazione fitomorfa stilizzata blu e bruna su fondo bianco con due fiori gialli, metà XVIII sec., Nove, maiolica policroma, 22x5,5x12,7 cm, iscrizione al centro «R.d.Chepili.bis»

- XX, 27** brocca da farmacia con decorazione fitomorfa azzurra e fiori gialli su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 20x11x9,5 cm, iscrizione sul retro «Sambuco»
- XX, 31** aspersorio decorato da baccellature nel mezzo inferiore e da ovuli concavi nel mezzo superiore (contiene chiavi e oggetti in metallo), seconda metà XVII sec., Italia settentrionale, rame sbalzato e argentato, 7,5x10x5,5 cm
- XX, 36** poltrona, seconda metà XVII sec., Lombardia?, legno intagliato e cuoio inciso a fuoco, 120x70,5x70 cm
- XX, 41** sedia con decorazione identica a quella gemella nella Stanza del Mappamondo, seconda metà XVII sec., Italia, legno intagliato, cuoio inciso, dorato e dipinto
- XX, 45** vaso da farmacia con decorazione su fondo bianco, fine XVIII sec., Nove, maiolica bianca con decorazioni azzurre, 24x6,7x8 cm, sulla fronte in un cartiglio il monogramma «F.F.», al centro «Peonie»
- XX, 46** tavolo quadrato in stile tardoseicentesco con due appoggi laterali a forma di lira con volute e inserti in ferro, fine XIX-inizi XX sec., Italia, legno di noce intagliato, 80x215x100 cm
- XX, 56** vassoio ovale con modanature listilinee, parte di servizio da scrivania di gusto neosettecentesco, 1930-35, Francia?, ottone, 2,5x35,5x22 cm
- XX, 57, 59** calamai con baccellature (contenenti ampolla di vetro per inchiostro), parte di servizio da scrivania di gusto neosettecentesco, 1930-35, Francia?, ottone, 8x4,7x3,7 cm ciascuno
- XX, 63** vassoio per elemosine decorato al centro da rifiamma baccellata con fogliami in rilievo sul bordo, fine XVII sec., Germania, ottone sbalzato e bulinato, 2,5x33 cm
- XX, 64** cartella portadocumenti in forma di rilegatura di libro con decorazioni a grata e fogliami di gusto neosettecentesco e finto stemma incoronato (contiene fotografie di d'Annunzio e seconda cartella in cartone dipinto), 1920-30, Firenze, cuoio rosso con imprimiture in oro, interno in seta rossa, 3x42,5x31 cm
- XX, 65a** sedia in stile seicentesco di forma quadrata con alto schienale rigido intagliato, fine XIX sec., Italia, legno di noce intagliato, 124x38x51 cm
- XX, 66** lampada proveniente da chiesa con testine alate e angioletto tolto da cimasa dorata, fine XVII sec., Italia?, lega in rame sbalzato, angioletto in legno intagliato e dorato (24x15 cm)

Oratorio dalmata

- XXI, 9** *San Lorenzo* (proveniente da decorazione di ciborio), prima metà XVII sec., area adriatica settentrionale, massello di larice intagliato, dipinto e dorato in epoca moderna, 54x12,5x13 cm, bollo cartaceo bianco e azzurro «217»
- XXI, 10** *San Giovanni Evangelista*, seconda metà XVII sec., area adriatica settentrionale, legno intagliato, dipinto e in seguito dorato, 46x21x11 cm, bollo cartaceo rotondo e bianco con scritta a matita «2430»
- XXI, 11** secchiello decorato per acqua benedetta, XVII sec., Italia, bronzo con incisioni a bulino, 15x9x5,5 cm
- XXI, 15** *Ecce Homo*, metà XVII sec., Italia settentrionale, olio su tela, 51,2x39,5 cm (in cornice ottocentesca in legno intagliato e dorato), sul retro della cornice iscrizione in basso a matita «Sa...Zenone» (?) e in alto a inchiostro altra iscrizione illeggibile
- XXI, 20** *Santo acefalo*, fine XVI-inizi XVII sec., Italia, marmo di Carrara, 18x6x5 cm
- XXI, 22** *Santo*, XVII sec., Italia, bronzo a stampo, 14,5x5,5 cm
- XXI, 28** *San Luca*, seconda metà XVII sec., area adriatica settentrionale, massello di pioppo intagliato, colorato e modernamente dorato, 46x20x10,5 cm, bollo cartaceo bianco e rotondo «...06»
- XXI, 35** *Crocifisso*, prima metà XVIII sec., Francia?, marmo lucidato, 15x6x6,5 cm

- XXI, 36** *Tabernacolo con Madonna e Bambino*, fine XVII sec., Italia, lega metallica leggera argentata, 11,4x6,6x3,5 cm
- XXI, 40** borchie montate in forma di segnamensola (testina di angelo montata su scudo), prima metà XVIII sec., Italia, lamina d'argento sbalzata, velluto rosso, passamaneria argentata con pendagli in pietre finte, 10x7,5 cm
- XXI, 42** *Crocifisso*, fine XVI-inizi XVII sec., Trentino?, legno di noce intagliato e mordenzato, legno di pioppo verniciato per la croce moderna, 62x60x7 cm
- XXI, 52** *Angelo per cimasa di tabernacolo*, prima metà XVII sec., Italia settentrionale, marmo bianco, 14,5x15x10 cm
- XXI, 74** maniera di Jusepe de Ribera, *Giobbe nel letamaio*, 1655-60, Napoli?, olio su tela, 103x138 cm
- XXI, 86** vassoio decorato con baccellature stilizzate e oblique, XVIII sec., Francia, peltro, 5x20 cm, sul fondo tre punzoni: «1708» e sagoma di castello, sul bordo «A.I...1730»
- XXI, 88** mortaio decorato, fine XVI-inizi XVII sec., Italia, bronzo, 9,5x11,5x7,3 cm
- XXI, 94** *Busto di Padre Eterno*, XVII sec., Alto Adige o Dalmazia, legno intagliato coperto da lieve strato dipinto e dorato, 31x65x8 cm
- XXI, 95** *Tondo con testa di san Sebastiano*, prima metà XVIII sec., Italia, olio su legno sagomato e cornice dorata, 2,5x44 cm
- XXI, 96** *Frammento di Crocifisso*, fine XVI-inizi XVII sec., Tirolo o Germania meridionale, legno di larice intagliato e coperto da lieve strato di gesso poi dipinto, 36x12x8 cm
- XXI, 99** brocca da farmacia decorata con Annunciazione al centro, due velieri, cane che insegue lepre e fiorellini stilizzati, seconda metà XVII sec., Italia, maiolica bianca e blu, 21,8x10x9,5 cm, iscrizione al centro «OLIO DI COTTOGN»
- XXI, 101** albarello da farmacia con decorazione a baccellature blu-azzurre su fondo bianco con incisione in nero (contiene mazzo di fiori in stoffa e carta crespa), XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica blu e bianca, 13x8x7 cm
- XXI, 103** *Maria Maddalena*, metà XVIII sec., Italia settentrionale o Tirolo, massello di legno intagliato e dipinto con buco cilindrico per ferro di sostegno, 59,5x14x12,5 cm
- XXI, 107** *Testina di angelo* (probabile parte di cimasa di tabernacolo), prima metà XVIII sec., Italia, marmo di Carrara, 8,5x9x6 cm
- XXI, 109** *Testa di angelo*, fine XVIII-inizi XIX sec., Germania?, legno intagliato e dorato, 22x30x13cm
- XXI, 112** cassetta-reliquiario decorata (contiene rosa essiccata con nastro tricolore), metà XVIII sec., Italia, legno di larice intagliato e dorato e vetro soffiato, doratura porporina moderna, 33,5x49,5x32 cm, iscrizione sulla parte superiore «I», ora in Museo della Guerra
- XXI, 114** parte di coro: sedili-cassapanche con modanatura a dentelli ripresa nella cornice superiore con specchiature modanate e lisce (cornice realizzata negli anni Trenta su progetto di Giancarlo Maroni), XVII sec., Italia, legno di noce, 195x370x56 cm, su tre sedili compaiono le scritte «CANCIGLIERE» e due volte «CONSILIERE»
- XXI, 117** *San Giovanni Evangelista*, fine XVIII-inizi XIX sec., Francia?, legno di noce intagliato, 28,2x10,5x6,5 cm, bollo cartaceo con numero «424»
- XXI, 118** *Croce con i simboli della Passione*, fine XVII-inizi XIX sec., Francia?, legno di noce intagliato, 50x34,5x1,5 cm, sul retro bollo cartaceo con numero «490»
- XXI, 119** *San Pietro* (probabilmente parte di un *Calvario*), fine XVIII-inizi XIX sec., Francia?, legno di noce intagliato, 28x10,5x6,2 cm
- XXI, 121** *Madonna*, fine XVI-inizi XVII sec., Italia settentrionale, massello di legno di castagno intagliato e policromo, 55x16x9 cm

XXI, 123 *Madonna col Bambino*, XVII sec., Italia o Spagna, massello di faggio intagliato e policromo, 34,5x17x11 cm

XXI, 127 parte di coro: sedili-cassapanche con modanatura a dentelli ripresa nella cornice superiore con specchiature modanate e lisce (cornice realizzata negli anni Trenta su progetto di Giancarlo Maroni), XVII sec., Italia, legno di noce, 270x420x56 cm, iscrizioni «SINDICO», «PRESIDENTE», «P.PRIORE», «P.SOTTOPIRORE» su quattro sedili

XXI, 128 cuscino, XVIII sec., Italia, seta damascata gialla e rossa, 40x57 cm

XXI, 130 *San Luca* (scultura-reliquiario parte di serie di quattro pezzi), XVII sec., Italia, legno di abete intagliato e dorato, 20,5x10,5x4 cm, sul retro bollo cartaceo «2063 / 9108»

XXI, 131 *San Matteo* (scultura-reliquiario parte di serie di quattro pezzi), XVII sec., Italia, legno di abete intagliato e dorato, 20,5x10,5x4 cm, sul retro bollo cartaceo «2069 / 9108»

XXI, 132 reliquiario a cartella con reliquia di san Tommaso, prima metà XVIII sec., Italia, legno intagliato e dorato, 25x12,7x6 cm, sul retro due sigilli a ceralacca di cardinale, sul retro iscrizione «21» e sotto «F.E.»

XXI, 133 *Testa di sant'Antonio da Padova*, metà XVII sec., Italia, alabastro dipinto, 23x7,5 cm

XXI, 134 clessidra quadrupla decorata da perni torniti, primo XVII sec., Francia?, vetro, ebano e avorio, 8,5x14,5x4,5 cm

XXI, 135 *San Giovanni Evangelista* (scultura-reliquiario parte di serie di quattro pezzi), XVII sec., Italia, legno di abete intagliato e dorato, 20,5x10,5x4 cm, sul retro bollo cartaceo «2063 / 9108»

XXI, 136 *San Marco* (scultura-reliquiario parte di serie di quattro pezzi), XVII sec., Italia, legno di abete intagliato e dorato, 20,5x10,5x4 cm, sul retro bollo cartaceo «2063 / 9108»

XXI, 139 albarello da farmacia decorato, fine XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica bianca e blu, 12,5x7,5x6,7 cm, iscrizione al centro «Sp.Imperial»

XXI, 144 banco, fine XVIII sec., Italia, legno di noce, 80x99x35 cm

XXI, 148-9 coppia di candelabri, fine XVIII-inizi XIX sec., Italia, legno intagliato e dorato, 46,5x10x113 cm ciascuno

XXI, 152 copertina con croce decorata da raggi ed elementi vegetali, XVIII sec., Italia, cartone con ricamo in stoffa, 27x22,5 cm

XXI, 165 navicella, fine XVII-inizi XVIII sec., Italia, argento sbalzato, 14,3x14,5x6,5 cm

XXI, 167 banco, fine XVIII sec., Italia, legno di noce, 80x179x35 cm

Corridoio Oratorio

XXII, 2 *San Sebastiano*, XVIII sec., Italia, legno intagliato e dorato, 37,5x27x5 cm

XXII, 4 *Angelo orante*, fine XVII sec., Austria o Alto Adige, legno intagliato policromo

XXII, 5 *Angelo orante*, fine XVII sec., Austria o Alto Adige, legno intagliato policromo, 18 cm

Scala libreria

XXIII, 18 *Mosè* (probabilmente parte di altare), seconda metà XVIII sec., Italia settentrionale, legno di conifera stuccato, dorato e dipinto, 29x10,5x4,5 cm

XXIII, 19 *Madonna Immacolata* (parte di altare), prima metà XVIII sec., Germania, legno intagliato policromo, 40x16,5x11,5 cm

XXIII, 20 *Sant'Anna e la Vergine*, prima metà XVIII sec., Italia meridionale, legno intagliato policromo con dorature, 33x27x22 cm

XXIII, 21 *Madonna Addolorata*, seconda metà XVII sec., Italia settentrionale, massello di larice intagliato e policromo, 31x17x6,5 cm, sul retro bollo cartaceo bianco e azzurro

XXIII, 24 *Sant'Anna e la Vergine*, prima metà XVIII sec., Italia meridionale, legno intagliato dorato e policromo, 54x23x20 cm

Scrittoio del Monco

XXIV, 1 libreria a muro, fine XVIII sec., Italia, legno di noce e grata in ferro, 244x330x50 cm, iscrizioni dorate: «NIVNA-CASA-E-SI-PICCOLA-CHE-NON-LA-FACCIA-GRANDE-UNO-MAGNIFICO-ABITATORE», proveniente dalla Capponcina

XXIV, 3 *Mano ferrata*, XVII sec., Spagna, maiolica policroma, 22,5x22 cm, iscrizione «BVENA FE NO ES MUDABLE»

XXIV, 4 libreria a muro, fine XVIII sec., Italia, legno di noce e grata in ferro, 244x330x50 cm, iscrizioni dorate: «E-CHI-NON-HA-SEPOLTVRA-E-COPERTO-DAL-CIELO», proveniente dalla Capponcina

XXIV, 13 libreria a muro con porta a vetri piombati esagonali, fine XVIII sec., Italia, legno di noce e grata in ferro battuto dorato, 244x330x50 cm, iscrizione «ACCIOCCHÉ-TV-PIV-COSE-POSSA-PIV-NE-SOSTIEND»

XXIV, 18 armadio-libreria, fine XVIII sec., Italia, legno di noce e grata in ferro, 244x330x50 cm, iscrizione «SE-TV-VVOI-CHE-LA-TVA-CASA-TI-PAIA-GRANDISSIMA-PENSA-DEL-SEPOLCRO», proveniente dalla Capponcina

XXIV, 21-2 poltrone in stile neorococò, seconda metà XIX sec., Francia, legno intagliato e damasco antico di colore rosso, 112x57x56 cm ciascuna

XXIV, 29 vassoietto con decorazione a spigoli di gusto neosettecentesco, 1925-30, Italia, argento, 6x14,5x17,3 cm, punzone sul bordo

XXIV, 45 scatola portaoggetti contenente ex libris dannunziano e riproduzioni fotografiche di emblemi della *Symbolographia* (1701) di Jacob Bosch (prodotte da Pietro Fiorentini, Venezia), 1930-35, Varese, cartone e carta stampata, 4,8x12x120 cm

XXIV, 54 leggio da tavolo (contiene manoscritti settecenteschi), fine XVII sec., Italia, legno di noce intagliato, 18x18x40 cm

XXIV, 56-7 decorazioni di cornice (rosa con foglie stilizzate), fine XVIII sec., Italia, legno intagliato e dorato, 16x8x5 cm ciascuna

XXIV, 61 bacinella con frammenti di lampada baccellata in vetro soffiato giallo, XVIII sec., Italia, peltro, 6x17 cm, iscrizione sul fondo «P.L.» e punzone

XXIV, 62 sedia da scrivania con decorazione floreale, seconda metà XVII sec., Italia, legno intagliato, cuoio inciso dorato e dipinto, 125x58x54 cm

XXIV, 63 seggiola, seconda metà XVII sec., Italia, legno di noce intagliato, 112x44x29 cm

Ingresso Officina

XXV, 1 *Maddalena penitente*, seconda metà XVII sec., Italia, legno intagliato e dorato, 4,5x35x28 cm

XXV, 5 albarellino da farmacia con decorazione a fiori gialli e azzurri su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Nove, maiolica dipinta, 9x7 cm, iscrizione al centro «spec.diarodon.ab»

XXV, 6 albarello da farmacia con decorazione a baccellature azzurre su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica dipinta, 12,5x7x6 cm

XXV, 7 Bottega Fantoni?, *Crocifisso con Pietà*, metà XVIII sec. (la *Pietà* è di epoca anteriore), Lombardia, legno di bosso intagliato e montato su legno di pioppo dipinto a mano, 24x18x6 cm (croce 46x21,5x2 cm)

XXV, 8 *Pietà* (iconografia nordica), inizi XVII sec., Italia settentrionale, legno di conifera, 13x8x3 cm

XXV, 13-4 *Angeli cerofori* (sul retro pannello dipinto da Guido Marussig), seconda metà XVII sec., Italia settentrionale, legno intagliato policromo e dorato, 56,5x24x12 cm ciascuno, sul pannello iscrizioni «AVE», «CAVE», «PAVE»

XXV, 16 brocca da farmacia con baccellature azzurre su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica dipinta, 19x10,5x9,2 cm, iscrizione «BIZANTINO.CO.ACETO»

XXV, 17 albarello da farmacia con baccellature azzurre su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 19x11x9,5 cm, iscrizione «ELL.LEVIT»

Officina

XXVI, 8 calice di gusto neorococò (disegno di Napoleone Martinuzzi?) con stemma al centro raffigurante gallo con serpente nel becco e volpe sulla schiena, 1925-28, Murano – manifattura Venini?, vetro soffiato bianco con smalti dorati e blu, 22x8,6x8,3 cm

XXVI, 9 calice di gusto neorococò (disegno di Napoleone Martinuzzi?) con stemma al centro raffigurante due volti barbuti, 1925-28, Murano – manifattura Venini?, vetro soffiato bianco con smalti dorati e blu, 22x8,6x8,3 cm, sotto iscrizione «BARBINI»

XXVI, 49 vassoio con decorazione di gusto neosettecentesco (contiene due bossoli, frammento di pietra, ventuno calami in legno, ventidue pennini in metallo, tre lapis, penna in custodia di cuoio, chiave metallica, timbro), 1930 ca., Venezia, cotone e cuoio con imprimiture in oro e policrome, 4,8x23x16,5 cm, iscrizione sul retro «V.DE TOLDO & C.-VENEZIA»

XXVI, 74 da Guido Reni, riproduzione fotografica di *San Sebastiano*, 1925 ca., Bottega d'arte di Brescia, cornice in rovere chiaro, 55,5x45 cm

XXVI, 86 riproduzione fotografica di paesaggio olandese, 1925-30 ca., Italia, cornice in legno, 22,5x28,5 cm

XXVI, 101 parte di meridiana da tavolo con rosa dei venti e ore, XVIII sec., Italia, ottone, 15,2x15,2 cm, iscrizione in basso «Fugit Hora»

XXVI, 121 albarello a doppia baccellatura con decorazioni a ovuli azzurri su fondo bianco e iscrizioni in nero, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica invetriata, 19x11,5x10 cm, iscrizione «Romilissa»

XXVI, 122 brocca da farmacia a doppia baccellatura con decorazioni a ovuli azzurri su fondo bianco e iscrizioni in nero, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica invetriata, 17,5x10,3x9,3 cm, iscrizione «VIOL.SOL»

XXVI, 123 albarello a doppia baccellatura con decorazioni a ovuli azzurri su fondo bianco e iscrizioni in nero, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica invetriata, 17,5x10x8 cm, iscrizione «YAP.VIN»

XXVI, 124 albarello a doppia baccellatura con decorazioni a ovuli azzurri su fondo bianco e iscrizioni in nero, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica invetriata, 17,5x10x8 cm, iscrizione «ARAGON»

- XXVI, 126** albarello a doppia baccellatura con decorazioni a ovuli azzurri su fondo bianco e iscrizioni in nero, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica invetriata, 16,5x11x9,4 cm, iscrizione «ERGIPRIARO»
- XXVI, 127** albarello a doppia baccellatura con decorazioni a ovuli azzurri su fondo bianco e iscrizioni in nero, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica invetriata, 19x10,3x9 cm, iscrizione «LON.VA.DIAB SINTI» e bollo cartaceo «5582»
- XXVI, 128** albarello a doppia baccellatura con decorazioni a ovuli azzurri su fondo bianco e iscrizioni in nero, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica invetriata, 18x11x9 cm, iscrizioni: in alto la sigla «GM» e sotto «DIAROLOLIRON»
- XXVI, 129** albarello a doppia baccellatura con decorazioni a ovuli azzurri su fondo bianco e iscrizioni in nero, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica invetriata, 18x10,4x8,4 cm, iscrizione «L.DIVIOLE»
- XXVI, 130** albarello a doppia baccellatura con decorazioni a ovuli azzurri su fondo bianco e iscrizioni in nero, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica invetriata, 18x10,4x8,3 cm, iscrizione «L. DI TOTTOREDO»
- XXVI, 170** gruppo di tre posate decorate (cucchiaio, forchetta, coltello), seconda metà XVIII sec., Italia, coltello e forchetta in ferro, cucchiaio in argento, impugnature in lamina d'argento sbalzata, coltello: 24x2,5 cm, forchetta e cucchiaio: 21x2,5 cm, iscrizioni: sull'impugnatura del coltello «A»-«AR», sull'impugnatura della forchetta «AR»-«A», sull'impugnatura del cucchiaio «9-7»-«AR»
- XXVI, 184** targhetta commemorativa a forma di cartiglio appiattito con cornice mistilinea, di gusto neorococò, incisa nel metallo, 1920, Italia, ottone con incisioni a bulino, 4,3x9,2 cm, sulla targa «Al Redentore della Vittoria / gli studenti di Trieste / dicembre MCMXIX», ora in Museo della Guerra
- XXVI, 262** albarello con decorazioni a baccellature azzurre su fondo bianco, XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica dipinta, 19x10,5x9,5 cm
- XXVI, 263** albarello con decorazioni a fiorami gialli e foglie azzurre su fondo bianco, XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 19x10,5x9,5 cm, iscrizione sulla fascia meridiana «BASILIC»
- XXVI, 264** albarello con decorazioni a baccellature azzurre su fondo bianco, XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica dipinta, 19x10,5x9,5 cm
- XXVI, 265** albarello con decorazioni a fiorami gialli e foglie azzurre su fondo bianco, XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, iscrizione sulla fascia meridiana «BASILIC»
- XXVI, 266** albarello con decorazioni a baccellature azzurre su fondo bianco, XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica dipinta, 19x10,5x9,5 cm
- XXVI, 284-7** albarelli con decorazione a fiorami gialli e foglie azzurre su fondo bianco, XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 19x10,5x9,5 cm ciascuno, iscrizione sulla fascia meridiana «BASILIC»
- XXVI, 302** Sante Cattaneo, *Modelletto del ritratto di Marco Soranzo*, 1786 ca., Italia, olio su tela, 34,2x46 cm (in cornice moderna intagliata e dorata, tela sul retro e telaio sono originali), iscrizioni: sul telaio in alto «Marco Soranzo Procuratore di Salò», in basso «Modello originale del quadro grande esistente Sala Comunale di Salò / dipinto da Sante Cattaneo», in deposito al Museo di Salò
- XXVI, 335** campionario di carte stampate Remondini (dieci esemplari con diverse decorazioni di gusto geometrico variate sui colori rosso, blu, viola, porpora e bianco), 1780-90, Bassano del Grappa, stampa su carta, 60x70 cm e 40x50 cm, le carte riportano il bollo a secco «STAMPI REMONDIANI. PESP»
- XXVI, 336** rotolo con parte della Thora (*Libro dei Re?*) montato su perno in legno di ciliegio e avorio, seconda metà XVIII sec., Venezia, inchiostri policromi su carta, 25,5x200 cm
- XXVI, 340** *Altorilievo di Madonna col Bambino*, prima metà XVIII sec., Italia settentrionale, legno pregiato intagliato e in origine dorato, 20x13,5x5 cm, sul retro bollo cartaceo bianco/azzurro «313»

- XXVI, 346** Luisa Baccara, scatola portafiammiferi con motivi floreali rosa e gialli su fondo bianco, 1930-35, Italia, cartone, lampasso veneziano settecentesco, lamé argentato, murrina, 4x15,5x8 cm
- XXVI, 352** panchetta con spalliera in paglia di Vienna e piedi in stile Luigi XVI, 1920-25, Francia, legno di rovere chiaro intagliato e paglia di Vienna, 73x76x37 cm
- XXVI, 370** cannocchiale, fine XVIII sec., Gran Bretagna, cartone e osso, 5x31 cm (66,5 cm aperto)
- XXVI, 407** brocca per acqua con protome romana e ansa superiore (contiene mazzo di bacche di cipresso e ghiande secche), XVIII sec., Italia, maiolica bianca, 26x11,5 cm
- XXVI, 458** bacile per elemosine raffigurante san Cristoforo e il Bambino con iscrizione di fantasia e decorazioni, fine XVI-inizio XVII sec., Italia settentrionale, rame dorato, 5x52 cm
- XXVI, 459** Luisa Baccara, busta portafotografie e portacarte, 1930 ca., Italia, tessuto settecentesco decorato con lamé argentato e passamaneria, 25,6x26 cm, risulta mancante
- XXVI, 474** sgabello decorato con melograni e frutti e tracce d'argentatura, fine XVII-inizi XVIII sec., Spagna, legno di noce tornito, sedile in cuoio a bulino con borchie in bronzo, 48,5x52x36 cm
- XXVI, 507** vaschetta portacenere con stemma nobiliare, fine XVIII sec., Italia, peltro, 2x7,5x10,7 cm, sul fianco punzone «AB»
- XXVI, 577** baule decorato con motivi geometrici, prima metà XVII sec., Spagna, legno di olmo, ferro e ottone, verniciato di rosso all'interno, 65,5x108,5x61 cm
- XXVI, 581** scrigno raffigurante l'incontro tra papa Clemente VII e l'imperatore Carlo V, angeli sui fianchi (all'interno chiave in argento con nastro blu e rosso), seconda metà XVII sec., Roma?, ebano e avorio, interno foderato di lampasso veneziano con bordature d'argento, 15x33,5x23,4 cm
- XXVI, 589** Luisa Baccara, borsetta decorata, 1930-35, Italia, lampasso veneziano della prima metà XVIII sec., 14x195 cm
- XXVI, 646** cartella portadocumenti ricamata, seconda metà XVIII sec., Italia, cartone, seta, lampasso, 34,5x51 cm, risulta mancante
- XXVI, 652** chiave con impugnatura decorata a ragnatela, XVIII sec., ferro battuto, 11x3,5 cm
- XXVI, 655** punzone con stemma gentilizio, 1651, Italia, ferro, 12x3x3,4 cm
- XXVI, 656** punzone, XVII sec., Italia, ferro, 11,5x1,8x2 cm, iscrizione con sigla «FSC»
- XXVI, 671** panchetta (contenente libri) con gambe in stile Luigi XVI, 1930-35, Italia, legno di rovere chiaro intagliato e paglia di Vienna, 72x73 cm
- XXVI, 687-8** Manifattura Janetti, cucchiaini di gusto neosettecentesco, 1930-35, argento, 14,5x3 cm ciascuno
- XXVI, 700-4** albarelli da farmacia con decorazione floreale gialla e azzurra su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 19x11,5x10 cm ciascuno, sul n. 702 iscrizione «IOMBRIC»

Corridoio del Labirinto

- XXVII, 2-4** albarelli da farmacia decorati da bande fitomorfe azzurre e gialle su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, ceramica policroma, 13,5x9x7,2 cm ciascuno, il n. 2 contiene chiave
- XXVII, 5** albarello da farmacia con decorazione a baccellature blu e azzurre su fondo bianco, seconda metà XVIII sec., Bassano del Grappa, ceramica bicroma, 13x7,5x6,5 cm

Stanza della Cheli

- XXVIII, 2** base porta-anfora di forma polilobata di gusto neosettecentesco, 1925-28, Francia, legno dorato, 2,5x22x22 cm
- XXVIII, 8** tavolino decorato in stile cinese con gambe Luigi XVI, 1924-28, Firenze, legno, lacca rossa e dorata, 48x46,3x36 cm
- XXVIII, 14** Ditta Pratesi, tavolino in stile neosettecentesco con decorazioni a cineserie, 1924-25, Firenze, legno di olmo, lacca nera e dorata, 63x51,5x45 cm
- XXVIII, 38** Luisa Baccara, centrotavola con motivi settecenteschi, 1930 ca., Italia, damasco di velluto di seta bordeaux su fondo giallo e passamaneria in lamé dorato, cartone, 27x22 cm
- XXVIII, 47** scatola portadolci di forma ovale, mistilinea, con decorazioni neorococò (sul coperchio è saldato gruppo di Amore e Psiche fuso a stampo), 1930-35, Italia, argento fuso e sbalzato, parzialmente dorato all'interno, 12,5x23,5x18 cm, sul fondo punzoni italiani
- XXVIII, 71** Luisa Baccara, scatola portafiammiferi con ricami floreali, 1935-38, Italia, cartone, lampasso veneziano settecentesco in seta beige e ricami in fili policromi, lamé dorato, sfere in ceramica verde, 4x13,5x6,5 cm
- XXVIII, 104** centrotavola o trionfo da tavola (imita il carro di Venere in forme neorococò), contiene tre volumi antichi, 1860-70, Sèvres, porcellana policroma incastonata in cornice in vermeil dorato, 28,5x50x17 cm

Clausura

- XXIX, 2** albarello da farmacia con base bianca e decorazione a baccellature dipinte in azzurro e iscrizione in nero, XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 24,5x6,5x9 cm, iscrizione sulla pancia «GALEGA»
- XXIX, 3** brocca con beccuccio e anse a base bianca con decorazioni a baccellature dipinte in azzurro e iscrizione in nero, XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 19x10,5x9 cm, sulla pancia iscrizione «VIOLATTO»
- XXIX, 6** albarello da farmacia in maiolica bianca e azzurra con decorazione floreale e cartiglio con iscrizione, XVIII sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, 16x9,5x8,5, nel cartiglio iscrizione «OPIUM»
- XXIX, 7** vasetto biansato decorato in verde su fondo bianco con motivi floreali e figurina orientale, fine XVIII sec., Italia, maiolica policroma, 10,5x10,5x8 cm, sotto il piede iscrizione «X»
- XXIX, 8** *Bambino Gesù di Praga*, fine XVII-inizi XVIII sec., Germania o Austria, legno intagliato, parzialmente dipinto, ottone e vetro, 70x30x30 cm, in deposito al Museo del Divino infante di Gardone Riviera
- XXIX, 10** *Bassorilievo di Maria Maddalena* (cornice in altorilievo), XVII sec., Italia settentrionale, legno di latifoglia intagliato e dorato, 35x28x5 cm
- XXIX, 12** mobile da sagrestia con tre cassetti e portina centrale, XVII sec., Toscana o Umbria, legno di noce intagliato, 98x93x51,5 cm
- XXIX, 15** Pietro Melandri?, *San Francesco orante* secondo il modello della statuaria settecentesca, 1928-35, Italia, maiolica policroma con spago incollato, 37x23x10,5 cm, iscrizioni sulla base «S.FRANCISCO» e sotto «M / BOLOGNA / ITALIA»

Bagno delle ospiti

XXX, 7 scatola portaborotalco con decorazione fitomorfa e paesaggi di gusto neosettecentesco, primi XX sec., Francia?, porcellana, 12x24,5x16 cm, sul fondo punzone in azzurro raffigurante lampada di Aladino

XXX, 9 Giacomo Dolcetti, scatola portaborotalco con figura di Pierrot (contiene piumino arancione), 1926-30, Italia, maiolica dipinta, 6x8,5x13,5 cm, sul fondo esterno iscrizione «Nela / Bottega / del Vasaio / Giac.Dolcetti / Venetia / Bela / espressamente / per Bottega / d'Arte / di Brescia»

XXX, 10 Giacomo Dolcetti, scatola portaborotalco con dama settecentesca (contiene piumino arancione), 1926-30, Italia, maiolica policroma, 6x9x13 cm, sul fondo esterno iscrizione «Nela / Bottega / del Vasaio / Giac.Dolcetti / in Venetia / Bela»

XXX, 27 Francesco Nonni, *Pierrot*, 1922-24, Faenza, ceramica policroma, 28,5x19x5,5 cm, sotto il piede «F.Faenza» e frammenti del bollo cartaceo della Bottega d'Arte di Brescia

Stanza delle ospiti

XXXI, 16 da David de Teniers, piatto con profilo mistilineo decorato con motivi di gusto settecentesco, sul fondo scena d'osteria con suonatore di cornamusa, 1920-30, Rouen, porcellana policroma, 2,5x23 cm, iscrizioni sul retro «Rouen», sul fronte «Teniers»

XXXI, 51 sgabello di gusto neosettecentesco con maschere grottesche, fine XIX sec., Italia, legno intagliato e paglia di Vienna, 45x61x42 cm

Bagno Baccara

XXXII, 22a Giacomo Dolcetti, scatola portaborotalco con dama veneziana in costume settecentesco, 1930-34, Venezia, ceramica policroma, 6x13x9 cm, iscrizione sul fondo «Nela Bottega del Vasaio Giac. Dolcetti in Venetia Belo made in Italy»

XXXII, 36 Giacomo Dolcetti, scatola con figura di damerino veneziano del Settecento, 1930-32, Venezia, ceramica policroma, 4,5x7,5x13 cm, sotto iscrizione dell'autore e bollo cartaceo della Bottega d'Arte di Brescia

XXXII, 43 anfora in forma di conchiglia con piede e decorazioni floreali a imitazione settecentesca, 1920-30, Bassano del Grappa, ceramica policroma, 19x25x12 cm

XXXII, 46 Giacomo Dolcetti, portasapone raffigurante dama veneziana del Settecento, 1930-32, Venezia, 3x13,5x11 cm, sotto il piede iscrizione «G.D.Venetia»

XXXII, 48 Giacomo Dolcetti, scatola con figura femminile del Settecento, 1930-32, Venezia, ceramica policroma, 8x17x11 cm, sotto iscrizione dell'autore e bollo cartaceo della Bottega d'Arte di Brescia

Salotto verde

XXXIV, 25, 48 sedie in stile neosettecentesco, 1930-35, Italia, legno di conifera lavorato a tornio e laccato verde con paglia di Vienna, 95x48x46 cm ciascuna

XXXIV, 37 copriteiera a forma di dama settecentesca vestita all'Andrienne, 1900-10, Germania, porcellana di Meissen, seta policroma e cotone, 36x29x23 cm

XXXIV, 44 Giacomo Dolcetti, scatola portacipria con motivo a triangoli colorati, sul coperchio dama veneziana settecentesca, 1926-28, Italia, ceramica invetriata policroma, 4,5x13x7,5 cm, iscrizione sulla base «Nela / Bottega / del Vasaio / Giac.Dolcetti / in Venetia / Bela»

XXXIV, 50 Luisa Baccara, tessuto paracalorifero con motivi floreali, XX sec., Venezia, lampasso veneziano della prima metà XVIII sec., seta azzurra riportata su base di seta rosa, 37,5x106,5 cm

XXXIV, 55 da Diego Velázquez, riproduzione fotografica del *Ritratto dell'Infanta Margherita in azzurro*, 1930-35, Italia, cartone, pelle blu con imprimitura dorata, seta beige, 14,5x1 cm, bollino «Ditta Raimondi / D.F. Pettinaroli e figli / Milano C.so V.E.56»

XXXIV, 63 Giacomo Dolcetti, scatola portacipria con dama veneziana settecentesca, 1926-28, Italia, ceramica invetriata policroma, 6x13x9 cm, sulla base iscrizione «Nela / Bottega / del Vasaio / giac.Dolcetti / in Venetia / Bela»

Salotto Cicerin

XXXV, 1 Jean Georges Wille da Nicolas de Largillière, *Ritratto di M. Elisebette de Largillière*, 1760-70, Francia, incisione su rame, 33x27 cm (in cornice in legno di frutto intagliato e dorato, 4x75x60 cm), firmato a sinistra e a destra, iscrizione sulla base

XXXV, 2 divano a quattro posti in stile Luigi XVI, 1770-80, Francia, legno di noce intagliato, 24x165x54 cm

XXXV, 3 specchiera con aquila ad ali spiegate, 1770-80, Francia, legno intagliato e dorato, vetro ad argento molato, 127x101x10 cm

XXXV, 4 Jacques-Philippe Le Bas da David de Teniers, *La femme jalouse*, 1780 ca., Francia, incisione su rame, 37x27 cm (in cornice in legno intagliato e dorato, 76x60x7 cm)

XXXV, 5 *Ritratto di Maria de' Medici*, seconda metà XVII sec., Francia, incisione su rame, 31x20,5 cm (in cornice in legno intagliato e dorato, 1910-14, 40x29x1,5 cm), bollo cartaceo bianco e azzurro con numero «129» e timbro «Thoma Block»

XXXV, 6 bottiglia portaparfumo con paesaggio stilizzato e stemma nobiliare, seconda metà XVIII sec., Venezia, vetro bianco soffiato e decorazioni in oro dipinte, tappo in metallo, 11x5,5x5 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto

XXXV, 8 tavolinetto in stile Luigi XVI con cornucopie, 1920-30, Italia, olmo laccato in bianco, decorazione in lamina metallica stampata e dorata, 60x50x35 cm, bollo cartaceo bianco e azzurro con numero «99»

XXXV, 9 da Antoine Watteau, *L'Amour paisible*, seconda metà XVIII sec.?, Francia, olio su tela, 45,5x38 cm (in cornice in legno intagliato e dorato, 52x44,5x3 cm), sul retro due bollini in ceralacca, targhetta cartacea bianco-azzurra con numero «35», targhetta in carta «79-Watteau», in lapis blu «1813», frammenti di giornale

XXXV, 14 Jacques Callot?, *Figure di genere (Due uomini)*, metà XVII sec., Francia, penna e acquarello su carta beige, 7x10,5 cm (in cornice in rovere scuro, 1910-20, 14x17x1 cm)

XXXV, 15 Luisa Baccara, tovaglietta con ricami, XX sec., Venezia, lampasso veneziano della seconda metà XVIII sec. in seta azzurra e filo dorato, 69,5x45,5 cm

XXXV, 16 stipò a doppio cassetto in stile Luigi XVI con decorazioni e maniglie raffiguranti un'anfora, 1780-1800, Italia, legno di noce ricoperto con impiallacciatura di palissandro, legno di rosa e olivo, 68x61,5x44 cm, sul retro bollo cartaceo «70 Nach»

XXXV, 41 bottiglia portaparfumo con figura femminile, seconda metà XVIII sec., Venezia, vetro bianco soffiato e decorazioni in oro dipinte, tappo in metallo, 15,5x7,5x5 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto

XXXV, 42 bottiglia portaparfumo con paesaggio stilizzato e stemma nobiliare, seconda metà XVIII sec., Venezia, vetro bianco soffiato e decorazioni in oro dipinte, tappo in metallo, 14,5x6,5x5 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto

XXXV, 57 tavolo con decorazione a intaglio dorato e motivi fitomorfi dipinti in oro, prima metà XVIII sec., Italia, legno di noce intagliato e dorato, impiallacciatura di rovere biondo, 77x134x63 cm

XXXV, 62 *Damino del Settecento con bouquet di fiori*, 1880-90, Francia, porcellana policroma, 20x6 cm, sotto il piede iscritto numero «8448»

XXXV, 63 *Coppia di amanti in abiti settecenteschi*, 1920-30, Francia, porcellana bianca, 16,5x10,5x8,5 cm, sotto iscritto numero «64433»

XXXV, 65 alzata con decorazione a diamante, seconda metà XVIII sec., Venezia, vetro bianco con pasta di vetro bianca, 4x20x9 cm

XXXV, 67 Luisa Baccara, tovaglietta con ricami, XX sec., Venezia, lampasso veneziano della seconda metà XVIII sec. in seta azzurra e filo dorato, 60x22,5 cm

XXXV, 68 stipo a doppio cassetto stile Luigi XVI con intarsi raffiguranti foglie di acanto, 1770-80, Milano?, legno di noce con impiallacciatura di *bois de rose*, ebano, palissandro, olivo, acero, 71x53x34 cm

XXXV, 70 tavolo da muro con due grifi affiancati, testa leonina, armature e fregi in alloro, seconda metà XVIII sec., Francia, legno intagliato e dorato, velluto verde, 92x117x57,5 cm

XXXV, 73-4 bottiglie con figura femminile, seconda metà XVIII sec., Venezia, vetro bianco soffiato e decorazioni in oro dipinte, tappo in metallo, 15,5x7,5x5 cm ciascuna

XXXV, 80 *Saliera con giovane donna in abito settecentesco*, seconda metà XIX sec., Germania, porcellana policroma, 14,5x11,8x9 cm

XXXV, 87 stipo a tre cassetti in stile neosettecentesco, 1930-38, Italia, legno di noce con impiallacciatura in piuma di noce e acero, 80x55x38 cm

XXXV, 89-91 sedie in stile Luigi XVI con schienale e seduta in seta verde e bianca, 1930-35, Francia, legno intagliato e dorato, 95x50x46 cm ciascuna

XXXV, 92-3 poltrone imbottite in stile neosettecentesco, 1920-30, Italia, legno e seta bianca e azzurra, 100x41,5x46 cm

XXXV, 105 Luisa Baccara, tovaglietta con quattro teli di broccato veneziano settecentesco a motivi floreali, 1930-38, Italia, broccato con fili d'oro, seta beige e azzurra, passamaneria in lamé argentato, 87x50 cm

XXXV, 107 due tavoli da muro uniti con gambe intagliate fitomorfe, XVII sec., Italia, legno di noce, 80x120 cm

Stanza da letto Cicerin

XXXVI, 20 bottiglia portaparfumo con fiori e racemi, XVIII sec., Venezia?, vetro e metallo argentato, 8,5x4x4 cm, esposta al Museo d'Annunzio segreto

XXXVI, 24 bottiglia portaparfumo con scena pastorale, fine XVIII sec., Venezia, vetro soffiato verde, smalti in rilievo policromi, tappo metallico, 14x5x6,7 cm

XXXVI, 67 tovaglia in broccato decorata con motivi floreali stilizzati, fine XVIII sec., Venezia, seta azzurra con fili in seta dorata, 130x84 cm

XXXVI, 89 scatola con tre piedi fitomorfi di gusto neorococò, 1920-25, Gran Bretagna, argento, 8x13x8 cm

XXXVI, 91-2 Giacomo Dolcetti, scatole portacipria con damina settecentesca, 1924-28, Venezia, maiolica policroma, 7,8x17x11 cm ciascuna, iscrizione sotto la base «Nela / Bottega / del Vasaio / Giac. Dolcetti / in Venetia / Bela»

XXXVI, 93 Giacomo Dolcetti, scatola con damina settecentesca, 1924-28, Venezia, maiolica policroma, 6x13x9 cm, iscrizione «Ne la / Bottega del / Vasaio / Giac. Dolcetti / in Venetia / Bela / espressamente / per Bottega d'Arte / Brescia»

Armadio corridoio Reliquie

XXXVII, 12 Manifattura Janetti, forchettone da dolce di gusto neorococò con incisione a bulino sul piano in forme vegetali, 1925, Firenze, argento con impugnatura dorata, 24,5x4,5 cm, iscrizioni «JANETTI», «925» e punzoni

XXXVII, 13 Manifattura Janetti, coltello con decorazioni neorococò e incisione a bulino (due pesci rossi avvolti in elementi vegetali), 1925, Firenze, argento con impugnatura dorata, 28x4,8 cm

XXXVII, 29 bottiglia da vino con tappo, ansa, doppia cordonatura sul collo ed elementi neorococò sulla pancia (raffigurazione di camoscio, cane e cacciatore), 1925-30, Francia, vetro con dorature e lavorazione a smeriglio, 29,5x3,4x7 cm

XXXVII, 228-32 piatti da dolce (servizio da tè) con decorazione su fondo bianco costituita da motivo neosettecentesco a grata resa con conchiglie, festoni e testine di angeli alati, 1930-35, Gran Bretagna, porcellana policroma, 2x21,5 cm ciascuno

XXXVII, 233-5 piatti per tazzine (servizio da tè) con decorazione su fondo bianco costituita da motivo neosettecentesco a grata resa con conchiglie, festoni e testine di angeli alati, 1930-35, Gran Bretagna, porcellana policroma, 2,5x14 cm ciascuno

XXXVII, 236-41 tazzine (servizio da tè) con decorazione su fondo bianco costituita da motivo neosettecentesco a grata resa con conchiglie, festoni e testine di angeli alati, 1930-35, Gran Bretagna, porcellana policroma, 5x9x4 cm ciascuna

XXXVII, 274 zuccheriera con due ampie anse, decorata con motivi floreali stilizzati di gusto tardorococò, 1930 ca., Francia, maiolica policroma, 7,5x16x9 cm

Cucine

XXXVIII, 12 tavolo rotondo con piedi fitomorfi, XVIII sec., Italia, legno di noce, 73x141,5 cm, ora in Villa Mirabella

XXXVIII, 13 cassettoni con *secrétaire* a otto cassetti, metà XVII sec., Lombardia, 112x62x149 cm, proveniente da Villa Mirabella

XXXVIII, 165 busto-reliquiario di San Rocco con cartella a fogliami privata del vetro e delle reliquie, fine XVII-inizi XVIII sec., Italia settentrionale, massello di legno dolce, intagliato e policromo, 44x38x19 cm, ora in magazzino

XXXVIII, 167 cimasa di cornice o soasa con decorazioni, testina alata e due angeli, prima metà XVII sec., Italia settentrionale, legno dolce intagliato e dipinto, parzialmente dorato, 41x114x4 cm, proveniente da Villa Mirabella, ora in magazzino

XXXVIII, 168 cornice con angeli, XVIII sec., Italia settentrionale, legno intagliato, dipinto e parzialmente dorato, 90x80x20 cm, proveniente da Villa Mirabella, ora in magazzino

XXXVIII, 170 espositorio portareliquie con spighe di grano e grappoli d'uva stilizzati, fine XIX-inizi XX sec., Italia, legno intagliato e dorato con porporina, damasco rosso settecentesco, 50x28x15 cm, proveniente da Villa Mirabella, ora in magazzino

XXXVIII, 171 cornice fitomorfa con specchiatura centrale nella quale era incollato fregio con preghiere, XVIII sec., Italia, legno di conifera intagliato e dorato, 49x60x5 cm, proveniente da Villa Mirabella

XXXVIII, 183 sedia, XVII sec., Italia, legno di noce intagliato, 105x44x35,5 cm, proveniente dal Portico del Parente, ora in retrocucina

XXXVIII, 184 sedia, XVII sec., Italia, legno di noce intagliato, 122x49x37 cm, al centro dello schienale è intagliato «AVE», proveniente dal Portico del Parente, ora in retrocucina

XXXVIII, 315 sedia, prima metà XVII sec., Francia, legno di noce, cuoio, lamé dorato e borchie in rame, 100x50x46 cm, risulta mancante

XXXVIII, 320 coperchio per pozzo, XVIII sec., Italia, legno con borchie in ferro battuto, 3x62 cm, proveniente dal Portico del Parente, ora in solaio

XXXVIII, 330 cassapanca, XVII sec., Italia, legno di noce, 92x189,5x37 cm, sullo schienale è intarsiata la parola «Chantori», proveniente dal Portico del Parente

XXXVIII, 331-5 Renato Brozzi, insegne di forma ovale con motivi settecenteschi (cespo di acanto da cui si alzano steli e corolle di papaveri), 1924-26, Italia, rame sbalzato e ferro, 63x27 cm ciascuna, provenienti dai giardini

Ripostiglio cucine

XXXIX, 20 piccolo altare frammentario con angelo, XVIII sec., Italia, legno intagliato parzialmente dorato in rosso e bianco, 47x18x13 cm

XXXIX, 21 *Medico*, XVIII sec., Francia, legno intagliato e dipinto in nero e bianco, 22,5x6x5 cm

XXXIX, 41 bacile, XVIII sec., Italia, rame, 26x38 cm

XXXIX, 42 bacile, XVIII sec., Italia, rame, 10x38 cm

XXXIX, 43 bacile, XVIII sec., Italia, rame, 10x42 cm

XXXIX, 44 secchio da pozzo con carrucola e catena, XVIII sec., Italia, ferro, 26x30 cm, proveniente dal Portico del Parente

XXXIX, 51 campana, XVIII sec., Italia, legno e ferro, 27x30x40 cm, proveniente dal Portico del Parente

XXXIX, 52 clessidra in gabbia di legno, XVIII sec., Italia, vetro, sabbia e legno parzialmente dorato e dipinto, 84x20x20 cm, proveniente dal Portico del Parente

XXXIX, 56 *Protome femminile*, XVII sec.?, Francia o Germania, arenaria rosa, 35x15x17 cm, proveniente dal Portico del Parente, esposta al Museo d'Annunzio segreto

XXXIX, 61 candeliere, XVIII sec., Italia, legno intagliato e dorato, 62,5x13,5 cm

Office

XL, 4 zuppiera con decorazioni di gusto neosettecentesco e due anse con protomi grottesche, primi XX sec., Italia, ceramica bianca, 28x37x23 cm

XL, 9 zuppiera decorata con baccellature e pigna, inizi XVIII sec., Germania, peltro, 26x35x23 cm, all'interno tre punzoni con l'iscrizione «C.A. FARER / DRESDEN»

XL, 10-6 sette piatti da portata, inizi XVIII sec., Germania, peltro, 4x47 cm ciascuno, n. 13 ora in Museo della Guerra

XL, 120 *cache-pot* color ocra scuro con decorazioni di gusto neosettecentesco dorate, 1925-30, Francia, maiolica policroma, 17x21x12 cm, stampigliatura a inchiostro illeggibile

XL, 151 Giacomo Dolcetti, scatola portacipria con dama veneziana in costume settecentesco (contiene tre anelli da tenda in ottone), 1928-30, Bottega d'arte di Brescia, 7,7x17,3x11,7 cm, iscrizione «Nela / bottega / del Vasaio / Giac.Dolcetti / in Venetia / Bela», esposta al Museo d'Annunzio segreto

XL, 168 *cache-pot* con decorazione policroma a elementi vegetali di gusto settecentesco, 1920-24, Bassano del Grappa?, ceramica policroma, 16x18,5x14,5 cm, sotto il piede iscrizione «FE / 70»

XL, 326 piatto decorativo con bambina in abiti settecenteschi mentre beve cioccolata, primi XX sec., Francia, maiolica verde, 2x29,5 cm, iscrizione sotto il piede «Brevette A.D.T. d'Invention», ora in Office Cheli

XL, 440-2 piatti ottagonali decorati con temi pastorali seicenteschi, 1920-30, Gran Bretagna, ceramica serigrafata, 2x20 cm ciascuno, ora in Armadio Reliquie

Office Cheli

XLII, 78 brocca per acqua di gusto neorococò, 1920-25, Francia, cristallo e argento dorato, 27x13 cm

XLII, 178 Manifattura Antonibon, piatto da portata di forma ottagonale con motivi neosettecenteschi, primi XX sec., Bassano del Grappa, maiolica bianca e blu, 3x39,3x29 cm

XLII, 187-94 piatti da frutta con motivi di gusto neosettecentesco e al centro figure di donne in abiti d'epoca, 1920-30, Francia, maiolica verde invetriata, 2x21,6 cm ciascuno

XLII, 435 salsiera di gusto settecentesco con due anse a forma di foglie simmetriche e impugnatura a foglie di cardo, seconda metà XIX sec., Gran Bretagna?, pasta di porcellana bianca, 13x18,5x10,5 cm, sotto il piede iscritto numero «84»

XLII, 462-75 piatti di gusto settecentesco con motivi fitomorfi su fondo bianco, 1900-10, Bassano del Grappa, ceramica policroma, 2x22,5 cm ciascuno

XLII, 530-53 Manifattura Janetti, posate da pesce decorate con motivi rococò, 1925, Italia, argento, 19x2,2 cm ciascuna, sotto iscrizione «Janetti 925» e tre punzoni, ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 554 forbici con motivi settecenteschi sull'impugnatura, primi XX sec., Italia, argento e ferro, 15x5,5 cm, ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 559-60 Manifattura Janetti, cucchiari da portata decorati con motivi rococò, 1925, Italia, argento, 26x5,5 cm ciascuno, sotto punzone «Janetti 925» e altri tre punzoni, ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 570-81 forchette da dolce in stile lineare settecentesco con stemma nobiliare sul *verso* dell'impugnatura, 1928-30, Italia, argento dorato, 17,2x1,9 cm ciascuna, ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 589 secchiello per champagne con impugnature decorate a fogliami di gusto neosettecentesco decorati a bulino, 1920-25, Francia, argento, 21,4x18 cm, punzone con testa di profilo e iniziali «VI», ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 595 vassoio portadolci con tre zampe leonine stilizzate e motivi di gusto neosettecentesco (volute, foglie accartocciate, fiori), 1922-24, Italia, argento in lamine sbalzate, rifinito a bulino e parzialmente dorato, 3,5x20,5 cm, iscrizione «800», ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 597 spazzola per tovaglia con decorazione di gusto tardosettecentesco, inizi XX sec., Francia, lamina d'argento, legno e setole, 4x29x4 cm, ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 598-621 forchettine con decorazione di gusto neosettecentesco, 1920-25, Francia, argento dorato, 13,5x2,2 cm ciascuna, ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 624 lattiera a forma di barile con manico in ebano, XVIII sec., Italia, argento e ebano, 8,5x10,5x5,5 cm, due punzoni sotto e due sul coperchio, ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 633 spazzola per tovaglia con decorazione di gusto tardosettecentesco, inizi XX sec., Francia, argento, 1x23x21 cm, ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 635 vassoio con bordo mistilineo di gusto tardosettecentesco, 1924-25, Italia, argento, 1x32,7x22,5 cm, due punzoni, ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 636 vassoio da parata poggiante su tre piedini a forma di foglia stilizzata e decorato con motivi settecenteschi, 1920-25, Italia, argento sbalzato rifinito a bulino, 5x35,5 cm, ora in Ripostiglio Reliquie

- XLII, 649-60** cucchiali in stile lineare settecentesco con stemma nobiliare sul *verso* dell'impugnatura, 1928-30, Italia, argento dorato, 18x3,7 cm ciascuno, ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 663-73** coltelli in stile lineare settecentesco con stemma nobiliare sul *verso* dell'impugnatura, 1928-30, Italia, argento dorato, 20x1 cm ciascuno, ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 680** Mario Buccellati, scatola-bomboniera decorata con gusto neosettecentesco, 1925-28, Italia, argento sbalzato, lavorato a bulino e giada verde, 9x13 cm, ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 695** bacile sostenuto da quattro piedini a forma di foglie con decorazione di gusto neosettecentesco, 1924-28, Italia, argento, 9,5x22x17 cm, punzone, ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 705** bacile sostenuto da quattro piedini a forma di foglia con decorazione di gusto neosettecentesco, 1924-28, Italia, argento, 3,5x27x17,5 cm, punzone con stemma dei Visconti, ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 706-16** Manifattura Janetti, cucchiali con manico di gusto neosettecentesco (fiori, foglie e volute), 1925 ca., Italia, argento, 21x4,5 cm ciascuno, iscritto il marchio «Janetti», ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 717-46** Manifattura Janetti, forchette da frutta con manico di gusto neosettecentesco (fiori, foglie e volute), 1925 ca., Italia, argento, 17,2x1 cm ciascuna, iscritto il marchio «Janetti», ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 747-66** Manifattura Janetti, coltelli con manico di gusto neosettecentesco (fiori, foglie e volute), 1925 ca., Italia, argento, 26x2,5 cm ciascuno, iscritto il marchio «Janetti», ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 767-97** Manifattura Janetti, coltelli da frutta con manico di gusto neosettecentesco (fiori, foglie e volute), 1925 ca., Italia, argento, 21,5x1,5 cm ciascuno, iscritto il marchio «Janetti», ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 799** colino per cocktail decorato con festoni stilizzati e cammei contenenti ritratti maschili in costumi settecenteschi, fine XIX sec., Germania, argento, 2x15x9 cm, ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 824** lattiera di gusto neosettecentesco decorata da spigolature, 1920-25, Italia, argento, 15x6x3 cm, tre punzonature sotto il piede (di cui toro rampante e «GB»), ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 840-78** Manifattura Janetti, coltelli di gusto neorococò, 1925, Italia, argento e alluminio, 26x2,5x2 cm ciascuno, ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 879-87** Manifattura Janetti, cucchiali con decorazioni rococò, 1925, Italia, argento, 21x4,5 cm ciascuno, iscrizione «Janetti 925», ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 888-920** Manifattura Janetti, cucchiali con decorazioni rococò, 1925, Italia, argento, 17,7x3,5 cm ciascuno, iscrizione «Janetti 925», ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 921-44** Manifattura Janetti, coltelli da pesce con decorazioni rococò (sulla lama incisione a bulino con due pesci tra elementi fitomorfi), 1925, Italia, argento, 22x2,4 cm ciascuno, iscrizione «Janetti 925», ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 945-1001** Manifattura Janetti, forchette con decorazioni rococò, 1925, Italia, argento, 17,7x3,5 cm ciascuna, iscrizione «Janetti 925», ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 1002-9** Manifattura Janetti, cucchiaini con decorazioni rococò, 1925, Italia, argento, 14,5x3 cm ciascuno, iscrizione «Janetti 925», ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 1010** Manifattura Janetti, mestolo da minestra con decorazione rococò, 1925, Italia, argento, 37,5x10,5 cm, iscrizione «Janetti 925», ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 1045** posacenere con bordo decorato da motivo neosettecentesco con cartigli fitomorfi e fiori, 1930 ca., Francia, lega metallica argentata lavorata a stampo, 2x17 cm, sotto il piede tre punzoni (losanga, galletto con «Gallia metal», numero «4148»), ora in Ripostiglio Reliquie
- XLII, 1062** Mappin and Webb, impugnatura per vassoio di gusto neorococò, 1925 ca., Gran Bretagna, argento, 17x24,5x5,3 cm, due punzoni, ora in Ripostiglio Reliquie

XLII, 1081 manico di vassoio a forma di foglia accartocciata di gusto neosettecentesco, 1920-25, Gran Bretagna, alpaca, 3x6,7x6,7 cm, ora in Ripostiglio Reliquie

Solaio A

XLIII, 52 tavolino con cassetto a imitazione dello stile Luigi XVI, fine XIX sec., Italia, legno di noce impiallacciato, 76x62,7x42 cm, ora in Ufficio amministrazione

Solaio B

XLIV, 9 mobile da sacrestia con lesene e capitelli a voluta come cassette segreti, XVII sec., Italia centrale, legno di noce intagliato, 98x100x51,5 cm, ora in Museo della Guerra

XLIV, 11 sgabello di gusto neosettecentesco con cartigli e decorazioni floreali, 1924-30, Venezia?, legno intagliato parzialmente dorato e paglia di Vienna, 70x70x38 cm

XLIV, 12 sedia con decorazioni vegetali, XVII sec., legno intagliato e parzialmente intarsiato, 124x50x35 cm

XLIV, 14 inginocchiatoio decorato con cassette segreti, XVII sec., Italia centrale, legno di noce intagliato, 102,5x74x55 cm, ora in Museo della Guerra

XLIV, 15 sedia con decorazioni vegetali, XVII sec., Italia, legno intagliato e parzialmente intarsiato, 124x52,5x37,5 cm

Solaio C

XLV, 32 acquamanile da parete con cornice sagomata, fine XVIII-inizi XIX sec., Italia, legno d'abete verniciato in bianco e lamina d'ottone, 67x28x12 cm

XLV, 42 letto dotato di tamburo, primi XVIII sec., Italia, legno di olmo mordenzato, 145x195x100 cm

XLV, 61 piastrella incorniciata con decorazione fitomorfa di gusto cinese, XVIII sec., Olanda, ceramica bianca e blu e legno, 2x18x18 cm, risulta mancante

Solaio F

XLIX, 33 brocca a una sola ansa con decorazione vegetale su fondo bianco e azzurro, XVIII sec., Bassano del Grappa?, maiolica policroma, 22x14,5x10 cm, sotto il piede incisa in bianco una «O» sovrascritta da una «L», ora in Museo della Guerra

Solaio G

L, 22 Delft Wilchem da Mierveld Michael, *Ritratto di Johan Viten Bogardus* con iscrizione dedicatoria, 1632, Germania, incisione su carta, 23,5x15 cm (in cornice in legno dorato, 30x22x1 cm), sul retro bollo bianco e azzurro con numero «133»

L, 33 formella decorata a sbalzo con motivi fitomorfi (forse pannello decorativo per carrozza o mobile), fine XVIII sec., Italia?, lega metallica sbalzata a base di rame, 47x32cm (in cornice sagomata, 52x36x2 cm), risulta mancante

- L, 35-40** Henri Lossow, serie di sei litografie monocrome a tema mitologico di gusto neosettecentesco, 1890-1900, Francia, carta e legno intagliato, 32x25 cm ciascuna (in cornici di legno dorato e color avorio, 44,5x36x2 cm ciascuna), firmate in basso a sinistra «Henri Lossow»
- L, 43** formella raffigurante testina alata con girali d'acanto, fine XVIII sec., Italia, lega a base di rame, 18,5x47,5 cm (in cornice, 21,5x52x2 cm), ora in Ufficio presidenza
- L, 105** *Ritratto di Luisa Augusta di Danimarca*, seconda metà XVIII sec., Germania, incisione su carta, 34,5x25 cm (in cornice in legno intagliato e dorato, 42x34x1 cm), sul retro bollo bianco e azzurro con numero «125», esposto al Museo d'Annunzio segreto
- L, 106a** Johann Friderich Clemens, *Ritratto di Ove Hoeg Guldberg*, 1782, Germania, incisione su carta, 29,5x21,5 cm (in cornice in legno dipinto, 36x29x2 cm), dedica nella parte inferiore, sul retro bollo bianco e azzurro con numero «126»
- L, 114** specchiera da camino in stile Luigi XVI, 1925-30, Francia, legno intagliato e laccato in bianco e specchio, 82x115x3 cm, forse proveniente da Villa Mirabella
- L, 118-21** stufe elettriche decorate con motivi neosettecenteschi, 1928-30, Francia, ottone in parte traforato o fuso e applicato successivamente, 60x32x22 cm ciascuna, nn. 119-21 esposte al Museo d'Annunzio segreto
- L, 152** scatola portaborotalco con dama veneziana in costume settecentesco, 1928, Venezia, ceramica policroma, 5,8x13x9 cm, risulta mancante
- L, 168** *Giudizio di Paride*, seconda metà XVIII sec., litografia, 40x32,5 cm (in cornice in legno intagliato e dorato, 45x36 cm), esposta al Museo d'Annunzio segreto

Solaio H

- LI, 82** cornice con motivo a fogliami in altorilievo, XVII sec., Germania, legno intagliato e dorato, 5x97x83 cm, iscrizione in tedesco su banda nera
- LI, 83** cornice in stile neobarocco con fogliami, 1860-70, Germania, legno intagliato e dorato, 7x92x78 cm
- LI, 102** specchiera da camino in stile Luigi XVI, 1924-28, Francia, legno intagliato, 3x115x82 cm, proveniente da Villa Mirabella

Cortile dalmata

- LIII, 3** stemma nobiliare di gusto settecentesco con cornice mistilinea priva di decorazioni (probabilmente realizzata da Renato Brozzi), 1924, Italia, marmo rosa di Verona e bianco di Carrara
- LIII, 5** stemma nobiliare con elmo piumato sormontato da due nappe di tessuto stilizzate, nello scudo tre fiamme parallele dipinte in carminio, XVIII sec. (con interventi degli anni Venti del XX sec.), Italia settentrionale, pietra bianca
- LIII, 6** stemma raffigurante scudo ovale decorato con albero stilizzato in bassorilievo con chioma dipinta in verde, sormontato da aureola, XVII sec., Italia, marmo bianco
- LIII, 7** stemma della città di Bologna, fine XVII-inizi XVIII sec., Emilia, pietra grigia
- LIII, 8** stemma nobiliare con scettro stilizzato e cappello cilindrico, XVIII sec., Italia settentrionale, pietra grigia
- LIII, 9** stemma nobiliare con giglio e cartiglio trasversale con iscrizione, XVIII sec., Italia, pietra grigia, nella parte inferiore «A.I.F.F.»

- LIII, 10** stemma nobiliare di gusto settecentesco con toro rampante, cartigli e mascherone grottesco, anni Venti del XX sec., Italia, marmo di Carrara
- LIII, 11** stemma della città di Firenze, XVIII sec., Italia, marmo bianco di Carrara
- LIII, 14** stemma con pigna, testa barbata, due cani rampanti, torre merlata, due stelle laterali, XVIII sec., Italia, pietra d'Istria
- LIII, 13** stemma civico di gusto settecentesco con figura femminile reggente bandiere, 1924-30, Italia, pietra rosa di Verona
- LIII, 15** stemma della città di Brescia, fine XVIII sec., Italia, marmo di Botticino
- LIII, 19** *San Girolamo nel deserto* (frammento di decorazione di Villa Cagnacco), fine XVIII sec., Italia
- LIII, 21** stemma gentilizio con mascherone grottesco raffigurante Cristo risorto, metà XVIII sec., Italia settentrionale, marmo di Carrara, nel cartiglio superiore iscrizione «Dominus meus et Deus meus»
- LIII, 22** stemma con scudo decorato da due torri attraversate da fascia obliqua, XVII sec., Italia centrale, arenaria grigia
- LIII, 23** stemma civico con mascherone grottesco, ramo d'ulivo e leone rampante, XVIII sec., Italia, arenaria grigia
- LIII, 26** stemma civico con scudo sormontato da foglia a palmetta, leone rampante, banda trasversale decorata da tre rosette, XVIII sec., Istria, pietra d'Istria
- LIII, 29** frammento decorativo (probabilmente di un festone di frutta e foglie collocato nella facciata come peduccio terminale di un doppio archetto), XVIII sec., Italia, marmo di Carrara
- LIII, 33** stemma civico raffigurante scudo attraversato da fascia con tre stelline stilizzate e due teste leonine, fine XVIII-inizi XIX sec., Istria, arenaria grigia parzialmente dorata
- LIII, 34** stemma gentilizio in forma di scudo da combattimento rettangolare con tre gigli stilizzati e testa di toro, fine XVII-inizi XVIII sec., Toscana, arenaria grigia
- LIII, 35** stemma gentilizio raffigurante due putti a figura intera in atto di sorreggere scudo con grifone rampante, fine XVII sec., Italia centrale, marmo di Carrara
- LIII, 36** stemma (probabilmente di ordine monastico) raffigurante scudo con agnello, spighe di grano, quercia e stella, XVII sec., Italia settentrionale
- LIII, 38** stemma gentilizio con tre scettri, XVII sec., Italia, marmo di Carrara parzialmente colorato
- LIII, 39** stemma gentilizio con cornice mistilinea raffigurante cavallo in corsa, XVIII sec., Italia centrale, marmo di Carrara
- LIII, 40** stemma gentilizio con scudo mistilineo a cartigli aperti raffigurante aquila ad ali spiegate, XVIII sec., Roma
- LIII, 42** stemma gentilizio con elmo piumato, festone e due figure femminili, fine XVII sec., Bologna, arenaria grigia e pietra nera
- LIII, 44** stemma con cornice mistilinea a cartigli attorcigliati, al centro cornice ovale e palma stilizzata, XVIII sec., Italia settentrionale, pietra d'Istria in parte colorata
- LIII, 48** *Maria Maddalena nel deserto* (frammento di decorazione di Villa Cagnacco delimitato da cornice dipinta), fine XVIII sec., Italia
- LIII, 49** stemma gentilizio con araba fenice, XVIII sec., Italia centrale, arenaria grigia
- LIII, 50** stemma con scudo raffigurante toro rampante, fine XVI-primi XVII sec., Italia settentrionale, marmo grigio
- LIII, 52** stemma gentilizio con aquila ad ali spiegate, cimiero piumato, cornice a cartigli, XVIII sec., Italia, arenaria grigia
- LIII, 55** stemma cardinalizio frammentario (cappello cardinalizio sormontante scudo col biscione visconteo), XVII sec., Lombardia, marmo di Candoglia

- LIII, 56** stemma gentilizio non finito in cornice mistilinea a volute, XVIII sec., Italia, marmo di Carrara
- LIII, 59** stemma gentilizio sormontato da testina con scudo raffigurante ramo con tre foglie, XVIII sec., Italia, marmo di Carrara parzialmente dipinto
- LIII, 62** stemma gentilizio dei Medici sormontato da mascherone grottesco con cimiero affiancato da due cariatidi alate, chiuso da grappolo d'uva con foglie accartocciate, XVII sec., Firenze, marmo di Carrara parzialmente colorato

Cortile degli Schiavoni – Portico del Parente

- LIV, 3** acquasantiera a parete in forma di conchiglia con testina d'angelo alata, seconda metà XVII sec., Verona?, marmo di Torri, 33x38x28 cm
- LIV, 36** stemma cardinalizio con croce latina, nappe, aquila ad ali spiegate, XVII sec., Italia, marmo bianco, 70x50x5 cm
- LIV, 41** *Testina d'angelo* (frammento di composizione più ampia), XVIII sec., Italia, marmo, 9x7x5 cm
- LIV, 42-3** *Coppia di testine alate*, fine XVII-inizi XVIII sec., Veneto, pietra d'Istria, 12x7,5x5 cm ciascuna
- LIV, 46** acquasantiera a parete in forma di conchiglia con testina d'angelo alata, seconda metà XVII sec., Verona?, marmo di Torri, 33x38x28 cm
- LIV, 59** stemma gentilizio con aquila ad ali spiegate, leone rampante, banda obliqua decorata da tre «S», fine XVI-inizi XVII sec., Italia, pietra d'Istria, 50x30x7 cm
- LIV, 60** stemma gentilizio, XVIII sec., Italia, marmo di Carrara, 65x40x10 cm
- LIV, 62** stemma con figura di sovrano orientale seduto con la mano destra sollevata (probabilmente David), XVIII sec., Italia centrale, pietra grigia con inserti in marmo rosa di Verona, giallo di Siena e marmo di Carrara parzialmente inciso e inchiostroato, 21x19x4 cm
- LIV, 70** stemma a imitazione settecentesca (cornice mistilinea contenente bandiere e tamburi delimitanti uno scudo), XX sec., Italia, pietra grigia, 54x44x8 cm
- LIV, 75** mascherone grottesco di fiume per fontana, prima metà XVII sec., Italia settentrionale, marmo di Botticino, 30x30x15 cm
- LIV, 76** stemma nobile con testine alate, leoni, cimieri e nello specchio centrale elementi araldici, XVIII sec., Puglia?, pietra porosa grigia
- LIV, 77** stemma nobile di gusto neosettecentesco rappresentante fortitizio e due figure di armati sovrapposti, XIX sec., Italia, marmo di Carrara
- LIV, 80** mascherone grottesco di fiume per fontana, prima metà XVII sec., Italia settentrionale, marmo di Botticino, 30x30x15 cm
- LIV, 84** stemma gentilizio con torre sormontante giglio, XVIII sec., Italia settentrionale, pietra d'Istria
- LIV, 85** stemma con incisione moderna «LP», XVIII sec., Italia, pietra d'Istria
- LIV, 86** stemma gentilizio con cornice mistilinea a volute di gusto settecentesco e scudo con leone rampante incoronato, inizi XX sec., Italia, arenaria chiara, 40x20 cm
- LIV, 90** stemma con croce greca uncinata e intarsiati quattro cuori in pietra rosa (Cavalieri di Malta?), XVIII sec., Italia, sezione di pietra d'agata, marmo di Carrara e marmo rosa di Verona, 27x19 cm
- LIV, 92** *Santo vescovo con tiara e dalmatica* (probabile dottore della Chiesa), 1740-60, Italia centrale, terracotta in parte dipinta
- LIV, 100** vera da pozzo (volute di sostegno per la catena disegnate da Giancarlo Maroni), XVII sec., Italia, pietra d'Istria e ferro, 210x94 cm
- LIV, 103** acquasantiera immurata di forma emisferica, XVIII sec., Italia, pietra rosa di Torri, 10x15,5x13 cm

- LIV, 105** stemma gentilizio con corona principesca, aquila ad ali spiegate e incoronata, tre bande lisce oblique, XVIII sec., Italia centrale, pietra grigia, 40x20x10 cm
- LIV, 107** *Altorelievo di santa Eufemia*, XVIII sec., Italia, marmo di Botticino, con cornice, palma e corona dorate da d'Annunzio, 90x35x4 cm
- LIV, 109** frammento di balaustra a forma di anfora montato su base a tre modanature, sormontato da capitello di identica fattura (probabilmente parte di scalinata monumentale), fine XVIII-inizi XIX sec., Italia, marmo di Carrara, 78x24 cm
- LIV, 113** mensolone decorato da foglie stilizzate d'acanto, volute e riccioli (sostegno di balconata di palazzo nobiliare), metà XVIII sec., Italia settentrionale, marmo di Botticino, 76x34x40 cm
- LIV, 141** stemma gentilizio con gallo su scudo ottagonale, XVII sec., Firenze?, pietra grigia, 45,5x35x3 cm
- LIV, 150** stemma di gusto neosettecentesco con leone stilizzato mentre annusa fiore e tre piante di ranuncolo (dipinte di verde), inizi XX sec., Italia, arenaria grigia e vernice verde, 48x51x13 cm
- LIV, 151** base ovale con baccellature laterali, XVIII sec., Italia, pietra grigia, 10x20x12 cm

Giardino Prioria

- LV, 1** fontana di gusto neosettecentesco: forma circolare decorata sul bordo da quattro canestri di frutta (di Napoleone Martinuzzi?) e ai due lati (N-S) due putti con conchiglia o delfino, 1924-28, Italia, arenaria grigia e marmo di Botticino, 152x44x52 cm
- LV, 15** anfora con decorazioni di gusto neosettecentesco a foglie, 1930 ca., Italia, terracotta, 60x24 cm
- LV, 19** *Puttino con delfino* (probabile parte terminale di fontana), imitazione moderna di gusto neosettecentesco, primi XX sec., Italia, marmo di Botticino
- LV, 40** mensolone a forma di cono rovesciato incastrato su base (probabile elemento terminante di facciata), XVII sec., Italia, arenaria grigia, 45x33x35 cm
- LV, 81** *Leone di san Marco*, fine XVI-inizi XVII sec., Brescia, marmo di Botticino, 140x180x70 cm
- LV, 84-5** *Contadini* (parte di giardino storico di area veneta), fine XVIII sec., Italia, arenaria grigia, inseriti pezzi in ferro per le parti di restauro in cemento, 141x35x30 cm ciascuna
- LV, 91** *Leonessa che allatta il suo piccolo*, fine XVIII sec., Italia, arenaria grigia, 54x110x30 cm
- LV, 92** *Busto con baffi e cappello orientale* (probabilmente *Tamerlano*), fine XVIII sec., Italia, marmo di Carrara, 75x60x20 cm
- LV, 94** *Contadino*, metà XVIII sec., Italia, arenaria grigia, 140x36x34 cm
- LV, 96** *Dioniso* montato su capitello (37,5x39x40 cm), fine XVIII sec., Italia, arenaria grigia, 150x34x36 cm, sulla coscia destra inciso «CA», sull'abaco «1482», su due lati scudo con croce sormontata da cerchio e «XV»
- LV, 97** *Leone reggistemma*, fine XVIII sec., Italia, arenaria grigia, 93x82x40 cm
- LV, 100** *Busto femminile* su base, XVII sec., Italia, arenaria grigia, 60x20 cm
- LV, 118** dodici *Aquile ad ali spiegate* disposte su tre lati del frutteto a guardia degli accessi, in gruppi di quattro, fine XVIII sec., Italia, arenaria grigia, 110x94x40 cm ciascuna
- LV, 119** *Giulio Cesare*, metà XVIII sec., Italia, pietra locale
- LV, 144** stemma principesco con croce in rilievo e leone rampante, XVII sec., Italia, marmo di Carrara
- LV, 145** chiave di volta in forma di mascherone grottesco, primi XVII sec., Italia settentrionale, arenaria grigia
- LV, 150** stemma gentilizio a imitazione del gusto settecentesco (aquila ad ali spiegate, tre bande oblique lisce), 1922-26, Italia, marmo di Botticino

Casseretto

LVI, 3 *étagère*-vetrinetta in stile Luigi XV secondo i modelli ripresi nell'età di Napoleone III, 1860-70, Francia, legno di rovere con impiallacciatura in legno di rosa e appliques, 166x87x37,5 cm, proveniente da Villa Mirabella

LVI, 5 *guéridon* in stile Luigi XV, 1860-70, Francia, legno di rovere con impiallacciatura in legno di rosa e appliques in bronzo dorato, 80x47 cm

LVI, 8 cassettone della scuola Maggiolini con specchiature impiallacciate e intarsiate, figura barbata e cavaliere all'orientale, 1770-80, Lombardia, legno di rovere con impiallacciatura in palissandro, radica di rovere, legno di rosa, ulivo e ottone, 89x126,5x58 cm

LVI, 9 piccolo *secrétaire* in stile Luigi XV con motivi vegetali intarsiati, 1860-70, Francia, legno di rovere con impiallacciatura in legno di rosa, legni esotici ed ebano, 94x70x42 cm, proveniente da Villa Mirabella

LVI, 18 scrivania da centro in stile Luigi XVI con tarsie a grate, inizi XX sec., Francia, legno di rovere, ebano, ottone e cuoio, 78x119x70 cm

LVI, 24-5 sedie in stile seicentesco con seduta rigida e schienale a doppio cartiglio stilizzato, XIX sec., Italia, massello di noce, 100x48x37 cm

LVI, 29 *commode* con decorazione e iconografie tipo Luigi XV, fine XIX sec., Francia, legno di rovere con impiallacciatura in acero, palissandro, *bois de rose*, appliques in ottone stampato e piano in marmo rosso, 90x116x51,5 cm

LVI, 30 sedia a imitazione di modello seicentesco con seduta rigida e schienale a doppio cartiglio, XIX sec., Italia, massello di noce, 108x51x37 cm

Villa Mirabella

LVII, 2 panca-sgabello in stile neosettecentesco, 1920 ca., Francia, legno di noce intagliato e paglia di Vienna, 56x103x41,5 cm

LVII, 3 piccola scrivania da centro in stile Luigi XVI, 1930 ca., Italia, legno di rovere con intarsi in acero e ottone, 79x93x53 cm

LVII, 4-5 sedie modello Fioranesi, sostituito sedile di paglia intrecciata con piano in legno di conifera, XVIII sec., Italia, massello di noce e sedile in conifera, 90x44x38,5 cm ciascuna

LVII, 24 scrivania con inciso motivo del medaglione e del nastro, piano intarsiato con motivo a triangolo, seconda metà XVIII sec., Italia, legno di noce e rovere chiaro, 72x95,5x54 cm

LVII, 35 comodino in stile Luigi XVI, 1930 ca., Italia, legno di rovere con intarsi in acero e ottone, 90x100x47 cm

Schifamondo

LVIII, 12 reliquiario a cartella con testine dorate, volute, foglie d'acanto, corona e croce alla sommità (contiene frammenti di proiettile e nastro tricolore con scritta «21 dicembre 1920»), metà XVIII sec., Italia, legno ricoperto di lamina d'argento, 59x26,5x13 cm, iscrizione sul retro «SM» e sulla base numero «2»

LVIII, 18 reliquiario a cartella incorniciato da foglie di avorio chiuse in basso da conchiglia, in alto da testina alata (contiene mostrine e frammento di stoffa), seconda metà XVII sec., Italia, legno intagliato parzialmente dipinto e dorato, ora in Museo della Guerra

LVIII, 25 *Angelo Gabriele*, XVIII sec., Italia centrale, legno intagliato dipinto, rame, velluto e lamé dorato, 42x15x14 cm (base, anni Venti del XX sec., 22x27x27 cm)

LVIII, 112 portaritratti a forma di libro con copertina in lamina metallica sbalzata e argentata di gusto neorococò (contiene ritratto giovanile di Luisa Baccara), fine XIX sec., Italia, lamina di zinco, cartoncino e velluto verde, ora in Museo della Guerra

LVIII, 118-20 Manifattura Antonibon, brocchette da farmacia con decorazione di gusto floreale gialla e azzurra su fondo bianco, XVIII sec., Nove, maiolica policroma, ora in Museo della Guerra

LVIII, 121-2 candelieri a doppio braccio con decorazione floreale su fondo bianco di gusto settecentesco, XIX sec., Bassano del Grappa, maiolica policroma, ora in Museo della Guerra

LVIII, 124-34 Manifattura Antonibon, albarelli da farmacia con decorazione a baccellatura azzurra e blu su fondo bianco in doppio registro, XVIII sec., Nove, maiolica policroma, ora in Museo della Guerra

LVIII, 135-6 Manifattura Antonibon, bottiglie da farmacia con decorazione a baccellature azzurre e blu su fondo bianco, XVIII sec., Nove, maiolica policroma, n. 135 ora in Museo della Guerra

LVIII, 137-41 Manifattura Antonibon, albarelli da farmacia con decorazione a doppio registro a foglie gialle e azzurre su fondo bianco, XVIII sec., Nove, maiolica policroma, ora in Museo della Guerra

LVIII, 196 *San Sebastiano*, prima metà XVIII sec., Italia settentrionale – area istriana, massello di legno di pioppo intagliato e dipinto, 45x17x10 cm, ora in Museo della Guerra

LVIII, 206 scatola di forma ovale contenente pietra in agata (4,7x6,2 cm) e due fogli di carta con la descrizione dell'Arcipelago delle Cicladi, fine XVI-inizi XVII sec., Italia, pelle rivestita di velluto bordeaux e impugnatura in lamina dorata, ora in Museo della Guerra

Amministrazione

LIX, 22 Giancarlo Maroni?, mobile portadocumenti di forme seicentesche (protomi leonine, cornici a ovuli, lesene ioniche scanalate), ante decorate da griglia metallica con cordiglio francescano e monogramma su fondo rosso, 1928-30, Italia, legno intagliato e mordenzato, lamina dorata, 152x204x40 cm

LIX, 38 acquasantiera (probabilmente utilizzata come arredo da giardino) con decorazione a foglie grasse seghettate, fine XVII sec., Italia, pietra di Vicenza, 89x49 cm

Repertorio della biblioteca

ACCADEMIA DEL CIMENTO

Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento... e descritte dal segretario di essa Accademia, In Firenze, nella nuova stamperia di Gio. Filippo Cecchi, 1691.

Giglio, CI, 9/C | Inv. 10385

ACCADEMIA DELLA CRUSCA

Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni, e prouerbi latini, e greci, posti per entro l'opera. Con priuilegio del sommo pontefice, del re cattolico, della serenissima Repubblica di Venezia, e degli altri principi, e potentati d'Italia, e fuor d'Italia, della maestà cesarea, del re cristianissimo, e del sereniss. arciduca Alberto, In Venezia, appresso Giouanni Alberti, 1612.

Scale, XLVII, 4/A | Inv. 14496

ADIMARI RAFFAELE (XVII sec.)

Sito riminese di Raffaele Adimari da Rimini doue si tratta della città, & sue parti, & come si potesse ampliare, & fin' doue arriuanano li suoi confini da tutte le parti di terra, et in particolare, di tutte le chiese, & cose ecclesiastiche, che sono nella città, e fuori di essa. Opera nuoua... con alcune figure d'intaglio, diuisa in due parti, 2 voll., In Brescia, per Gio. Battista, & Ant. Bozzòli, 1616, legati insieme con: A. Martinelli, *Notitie*, 1681.

Giglio, IV, 2a/A-2b/A | Inv. 30131-2

AGOSTINO AURELIO (354-430)

S. Aurelii Augustini Hipponensis episcopi De ciuitate Dei libri XXII. In duos tomos diuisi, ex vetustissimis mss. exemplaribus emendati, iuxta novissimam editionem Coloniensem. Accedunt commentarii eruditi, & integri quidem, Joan. Ludov. Vivis Hispal. ac Leonh. Coquei Aurelianus. Cum indice gemino, altero locorum sc. s. altero rerum ac verborum locupletissimo, 2 voll.,

Francof. ac Hamburgi, sumtibus Zachariae Hertelii, 1661, legato con l'edizione Libernickel del 1701.

Oratorio dalmata, Parete sud, 33b/C | Inv. 22324

ALCIATO ANDREA (1492-1550)

Emblemata cum commentarijs..., Patauij, apud Petrum Paulum Tozzium, sub signo SS. nominis Iesu, 1621.

Apollino, V, 6 | Inv. 181

Emblemata..., Lugduni, Sumpt. Ludovic i Prost, Haeredis Rouille, 1626.

Officina, E/2, 19/A | Inv. 19577

ANDREINI FRANCESCO (1548-1624)

Le bravure del capitano Spavento, divise in molti ragionamenti in forma di dialogo, di Francesco Andreini da Pistoia Comico Geloso..., In Venetia, appresso Giacomo Antonio Somasco, 1609, ex libris Gabrielis.

Giglio, CVI, 15/D | Inv. 10558

ARESI PAOLO (1574-1644)

Pauli Aresii Mediolanensis clerici regularis et episcopi Derthonen. Velitationes sex in Apocalypsim..., Milano, Ex typographia Io. Petri Cardi, sub signo Fortunae, 1647.

Scale, XLII, 2/A | Inv. 14431

ARETINO PIETRO (1492-1556)

Del primo libro de le lettere di M. Pietro Aretino, Parigi, Appresso Matteo il Maestro, nella strada di S. Giacomo, a la insegna de i quattro elementi, 1609, ex libris Leonis S. Olschki.

Giglio, XCVII, 57/C | Inv. 10200

Il secondo libro de le lettere di M. Pietro Aretino. Al sacratissimo Re d'Inghilterra, Parigi,

Appresso Matteo il Maestro, nella strada di S. Giacomo, a la insegna de i quattro elementi, 1609.

Giglio, XCVII, 58/C | Inv. 10201

ARGOLI GIOVANNI (XVII sec.)

L'Endimione poema di Giouanni Argolo all'illustrissimo, & eccellentissimo sign. don Filippo Colonna, In Terni, nella stamperia di Tomasso Guerrieri, 1626, ex libris Gabrielis, nota antica.

Giglio, XCIX, 43/C | Inv. 10307

ARRIANO DI NICOMEDIA (I-II sec.)

Les guerres d'Alexandre par Arrian. De la traduction de Nicolas Perrot, sieur d'Ablancourt. Sa vie tirée du grec de Plutarque..., A Paris, chez Louis Billaine, au palais, dans la grand'salle, à la palme & au grand Cesar, 1664, ex libris Gd'A.

Scale, XCV, 19/A | Inv. 15151

ASSARINO LUCA (1602-1672)

Le riuolutioni di Catalogna diuise in quattro libri, descritti da Luca Assarino, doue pienamente si narrano le origini, e le cagioni di tutte le turbulenze in quella prouincia succedute dal principio del regnare di Filippo quarto monarca delle Spagne, la deditione de' Catalani al rè christianissimo, & altri successi di quella prouincia fino all'anno 1642..., In Bologna, per Giacomo Monti, ad istanza di Carlo Zenero, 1648, note di Vittorio Margonari, foglio autografo di d'Annunzio («Da Margonari, arrivato per posta»).

Officina, E/1, scrivania, 29/A | Inv. 19519

AULNOY MARIE CATHÉRINE (1650 ca.-1705)

Memoires de la cour d'Angleterre. Par madame D..., 2 voll., A La Haye, chez Meyndert Uytwerf, marchand libraire dans le Hofstraet, proche de la Cour, 1695, ex libris Gd'A, iscrizione «Daniela».

Labirinto, III, 8/A | Inv. 20245

BACON FRANCIS (1561-1626)

Franc. Baconis de Verulamio... Novum organum scientiarum, Lugd. Bat., apud Adrianum Wijngaerde et Franciscum Moiardum, 1645.

Scale, XXVII, 10a/A | Inv. 30021

BAGLIONE GIOVANNI (1573-1644)

Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII sino a tutto quello d'Vrbano ottauo. Le quali seguitano le vite, che fece Giorgio Vasari. Scritte da Gio. Baglione Romano, e dedicate all'eminentissimo... Girolamo card. Colonna, In Roma, Nella stamperia di Manelfo Manelfi, Ad istanza di Giouanni Succetti libraro all'insegna dell'Atlante, 1649.

Mappamondo, XXXII, 25/B | Inv. 2303

BALDINUCCI FILIPPO (1624-1696)

Vocabolario toscano dell'arte del disegno... opera di Filippo Baldinucci fiorentino..., In Firenze, per Santi Franchi al segno della Passione, 1681.

Primo esemplare: Mappamondo, XXI, 8/B | Inv. 1952

Secondo esemplare: Mappamondo, CLI, 20/D | Inv. 6197 (ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti)

Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua... Opera di Filippo Baldinucci fiorentino distinta in secoli, e decennali..., vol. 1, In Firenze, per Santi Franchi, 1681, ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti.

Mappamondo, CLII, 21/D | Inv. 6198

BARBERINO FRANCESCO (1294-1348)

Documenti d'amore di m. Francesco Barberino, In Roma, nella stamperia di Vitale Mascardi, 1640.

Primo esemplare: Apollino, XLIII, 1 | Inv. 715

Secondo esemplare: Lebbroso, tavolino, 6/A | Inv. 15332 (ex libris Gd'A)

BARDI FERDINANDO (XVII sec.)

Descrizione delle feste fatte in Firenze per le reali nozze de serenissimi sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria principessa d'Urbino, In Fiorenza, per Zanobi Pignoni, 1637, ex libris Gabrielis, ex libris abraso.
Giglio, LXXXIX, 7/C | Inv. 9783

BASSI GIULIO (XVI-XVII sec.)

Vita di santa Celidonia vergine eremita descritta dal dottor Giulio Bassi piacentino... Dedicata all'illustriss. sig. conte Giuseppe Bassi..., In Piacenza, per Gio. Bazachi stamp. camerale, 1651.

Oratorio dalmata, tavolo, 5/A | Inv. 16912

BATTAGLINI MARCO (1645-1717)

Istoria vniuersale di tutti i concilii generali, e particolari di santa Chiesa di Marco Battaglini, In Venezia, per Andrea Poletti, 1686, ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti.
Giglio, IX, 6/A | Inv. 8767

BEKKER BALTHASAR (1634-1698)

Le monde enchanté ou Examen des communs sentimens touchant les esprits, leur nature, leur pouvoir, leur administration, & leur opérations. Et touchant les éfets que les hommes sont capables de produire par leur communication & leur vertu, divisé en quatre parties par Balthasar Bekker... Traduit du hollandois, 3 voll., A Amsterdam, chez Pierre Rotterdam, libraire sur le Vygendam, 1694.

Lebbroso, libreria, I, 1/A-2/A | Inv. 15302-3;
Monco, XV, 41/A | Inv. 16047

BENINCASA RUTILIO (1555-1626 ca.)

Almanacco perpetuo di Rutilio Benincasa cosentino, illustrato, e diuiso in cinque parti, da Ottavio Beltrano di Terranoua di Calabria Citra, come segue nella seguente pagina. Opera molto necessaria, e diletteuole, come anco di gran giouamento, & vtile di ciascheduno... Con due copiosissime tauole di tutto quello, che si contiene nel

presente almanacco, In Venetia, per Stefano Curti, 1684, ex libris non identificato.
Officina, E/3, IV, 24/A | Inv. 19785

BENTIVOGLIO GUIDO (1577-1644)

Relationi fatte dall'ill.mo, e reu.mo sig.or cardinal Bentiuoglio in tempo delle sue nuntiate di Fiandra, e di Francia. Date in luce da Erycio Puteano, 2 voll., In Anuersa, appresso Giouanni Meerbecio, 1629, ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti, segnatura antica, legati insieme.
Giglio, VIII, 12/A | Inv. 30148, 8740

Memorie ouero diario del card. Bentivogli, In Amsterdam, appresso Giouanni Janssonio, 1648, ex libris cardinale Joacchino del Vecchio, note non dannunziane.

Giglio, XIX, 17/B | Inv. 8917

Historia della guerra di Fiandra descritta dal cardinal Bentiuoglio, 3 voll., In Venetia, appresso Gio. Battista Indrich, 1678, ex libris Gabrielis, legati insieme.

Giglio, XCVIII, 41/C | Inv. 29969-70, 10245

BLAEU WILLEM JANSZ (1571-1638), BLAEU JOAN (1596-1673)

Theatrum orbis terrarum sive atlas novus, in quo tabulae et descriptiones omnium regionum editae a Guiljel. et Ioanne Blaeu, Amsterdami, apud Guiljelmum et Iohannem Blaeu, 1635.

Scale, XLVIII, 13/A | Inv. 30045

BOCCALINI TRAIANO (1556-1613)

De' ragguagli di Parnaso. Del signor Traiano Boccacchini romano, 3 voll., In Venetia, appresso gli heredi di Gio. Guerigli, 1630, ex libris Gabrielis, antiche note di possesso e collocazione, legati insieme.

Giglio, XCIX, 36/C | Inv. 30004-5, 10300

Comentarii di Traiano Boccacchini romano sopra Cornelio Tacito..., In Cosmopoli, appresso

Giouanni Battista della Piazza, 1677, ex libris
Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti.
Giglio, CXIX, 29/D | Inv. 11215

BOLLA BARTOLOMEO (XVI-XVII sec.)
*Thesaurus proverbiorum italico-bergamascorum
rarissimorum, et garbatissimorum... accesserunt
documenta aliquot moralissima... stampatus in
officina Bergamascorum, 1890 [fac-simile
dell'edizione Francofurti, prostat apud Joannem
Saurium, 1605], ex libris Gd'A.
Nicchia, II, 2 | Inv. 11850*

*Nova novorum novissima, sive, Poemata stylo
macaronico conscripta, s.l., 1670, angolo piegato.
Officina, F/5, I, 13/A | Inv. 20118*

BOMBACI GASPARO (1607-1676)
*Historia de i fatti d'Antonio Lambertacci nobile,
e potente cittadin Bolognese descritta da Gasparo
Bombaci..., In Bologna, presso Clemente Fer-
roni, 1632, note di possesso antiche, timbri della
Libreria Fonici di Bologna.
Giglio, LXXXVI, 8/C | Inv. 9720*

BONARELLI PROSPERO (1588-1659)
*Lettere in vari generi a prencipi, & ad altri, del
co. Prospero Bonarelli della Rouere, con alcune di-
scorsiue, particolarmente sopra l'Istoria d'Hero-
doto. Parte seconda..., In Bologna, per Giacomo
Monti, 1666, ex libris Ga Nun.
Giglio, CIII, 19/D | Inv. 10462*

BOSCHINI MARCO (1602-1681)
*Le ricche minere della pittura veneziana. Com-
pendiosa informazione di Marco Boschini non
solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell'isole
ancora circonuicine..., In Venezia, appresso Fran-
cesco Nicolini, 1674.
Primo esemplare: Mappamondo, XXVIII, 22/B
| Inv. 2175 (ex libris Thode)
Secondo esemplare: Mappamondo, XC bis,
6/D | Inv. 4813 (ex libris Thode, risulta man-
cante)*

BRANCA GIOVANNI (1571-1645)
*Le machine volume nuouo et di molto artificio da
fare effetti marauigliosi tanto spirituali quanto
di animale operatione arichito di bellissime fi-
gure con le dichiarazioni a ciascuna di esse in lin-
gua uolgare et latina del sig.r Giouanni Branca
cittadino romano ingegniero..., In Roma, ad
istanza di Iacomo Marcuci in piazza Nauona per
Iacomo Mascardi, 1629, note di possesso anti-
che.
Pianterreno, LXI, 4 | Inv. 27555*

BRANTOME PIERRE DE BOURDEILLE (1540 ca.-
1614)
*Memoires de messire Pierre de Bourdeille, sei-
gneur de Brantome, contenans Les vies des dames
galantes de son temps, 2 voll., A Leyde, chez Jean
de la Tourterelle, 1666, ex libris Gd'A.
Labirinto, XXV, 44/A-45/A | Inv. 20820-1*

BREVIARIUM ROMANUM
*Breviarium romanum ex decreto sacrosancti
Concilij Tridentini restitutum, Pii V Pont. Max.
iussu editum, et Clementis VIII auctoritate reco-
gnitum. De licentia superiorum, Venetiis, apud
Nicolaum Misserinum, 1610.
Via Crucis, inginocchiatoio, 1 | Inv. 30479*

BROWNE THOMAS (1605-1682)
*Religio medici, Lugd. Batavorum, apud Francis-
cum Hackium, 1644.
Scale, XXVII, 10b/A | Inv. 14037*

BRUSONI GIROLAMO (XVII sec.)
*Della historia d'Italia di Girolamo Brusoni libri
XLVI, In Torino, appresso Bartolomeo Zap-
pata, libraro di S.A.R., 1680, ex libris Gabrielis
Nuncii Porphyrogeniti, tracce di angoli piegati.
Giglio, IX, 16/A | Inv. 8777*

BUONARROTI FILIPPO (1661-1733)
*Osservazioni istoriche sopra alcuni medaglioni
antichi all'altezza serenissima di Cosimo III*

granduca di Toscana, In Roma, nella stamparia di Domenico Antonio Ercole in Parione, 1698. Scale, CIX, 2/A | Inv. 15289

CAMERARIUS JOACHIM (1500-1574)
De Philippi Melanchthonis ortu, totius vitæ curriculum & morte, implicata rerum memorabilium temporis illius hominumque mentione atque indicio, cum expositionis serie coherentium, narratio diligens & accurata Ioachimi Camerarii Pabepergensis, Lipsiae, apud Theod. Martinum Heybey, 1696, legato col successivo. Pianterreno, LXXXIX, 54 | Inv. 28889

Narratio de Reverendissimo et Illustrissimo Principe Georgio. Principe Anhaltino et Ascaniae..., Leipzig, Apud Theod. Martinum Heybey, 1696, nota antica «Stampe», legato col precedente. Pianterreno, LXXXIX, 54 | Inv. 28889

CAMPANA CESARE (1540 ca.-1606)
La vita del catholico et inuittissimo don Filippo secondo d'Austria re delle Spagne &c. con le guerre de suoi tempi. Descritte da Cesare Campana gentil'huomo aquilano. E diuise in sette decche. Nelle quali si ha intiera cognitione de moti d'arme in ogni parte del mondo auuenuti, dall'anno 1527 fino al 1598. Al che si è aggiunto il successo delle cose fatte dapoi, sotto l'auspicio del re d. Filippo il terzo, fino a' nostri tempi..., 3 voll., In Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1605-1608. Pianterreno, XCIII, 16-18 | Inv. 28970-2

CAMPO ANTONIO (1525-1587)
Cremona fedelissima citta et nobilissima colonia de Romani rappresentata in disegno col suo contatto, et illustrata d'vna breue historia delle cose piu notabili appartenenti ad essa, et dei ritratti naturali de duchi et duchesse di Milano. E compendio delle lor vite da Antonio Campo pittore e caualier Cremonese..., In Milano, in casa di Gio. Battista Bidelli, 1645, ex libris Gabrielis, ex libris Tebaldi Caroli Cremonensis 1807.

Giglio, VI, 4/A | Inv. 8671

CAPORALI CESARE (1531-1601)
Rime di Cesare Caporali con l'osseruationi di Carlo Caporali dal medesimo di nuouo reuiste, & accresciute..., In Venetia, appresso Giacomo Bortoli, 1656. Mappamondo, XC bis, 5/D | Inv. 4812

CARTARI VINCENZO (XVI sec.)
Le imagini degli dei degli antichi, del signor Vincenzo Cartari regiano, nuouamente ristampate & ricorette. Nelle quali sono descritte la religione degli antichi, li idoli, riti, & ceremonie loro, con l'aggiunta di molte principali imagini, che nell'altre mancauano, et con la esposizione in epilogo di ciasceduna & suo significato..., In Padoa, appresso Pietro Paulo Tozzi libraro, 1608, ex libris Gd'A. Scale, XXXVI, 4/A | Inv. 14303

CASTILLO SOTOMAYOR JUAN (1563-1640)
Quotidianorum controversiarum iuris. Liber IV, Granada, Ex Typographia Francisci Heilan e Petri de la Cuesta, 1619, segni di lettura antichi, allegato foglio manoscritto. Pianterreno, L, 20 | Inv. 27065

Tractatus posthumus de alimentis, siue Quotidianarum controuersiarum iuris liber VII seu tomus VIII. Qui tamen in singulis paginis liber VIII inscribitur, sumpto libro VIII aequiuoce pro tomo VIII, Lugduni, sumpt. Laur. Anisson, & Io. Bapt. Deuenet, 1658, segni di lettura antichi. Pianterreno, L, 18 | Inv. 27063

CEPPARELLI TOMMASO (XVII-XVIII sec.)
Resolutiones fiscales partim materiam gabellarum contractuum secundum ordinamenta civitatis Florentiae, partim vero fiscalium causarum quaestiones respicientes: primae votante, aliae autem patrocinante Thoma Cepparellio... emanatae..., Florentiae, typis S.R.C. apud Jo: Philippum Cecchi, 1699.

Pianterreno, L, 1 | Inv. 27046

CERTANI GIACOMO (XVII sec.)

La Susanna. Poema di d. Giacomo Certani il Vaccillante trà gli Offuscati, In Bologna, presso Clemente Ferroni, 1634.

Leda, IV, 22/A | Inv. 13617

CESARE GAIO GIULIO (100-44 a.C.)

C. Iulii Caesaris quae extant ex emendatione Ios. Scaligeri, Lugduni Batavorum, ex officina Elzeviriana, 1635, nota di possesso di m. de Thou.

Musica, scrittoio, 39/A | Inv. 13537

CHIABRERA GABRIELLO (1552-1638)

Firenze. Poema di Gabriello Chiabrera. Al serenissimo gran duca di Toscana Cosmo secondo, In Firenze, appresso Zanobi Pignoni, 1615, ex libris Gabriellis, nota di possesso antica.

Giglio, XCVI, 12/C | Inv. 10082

Delle poesie di Gabriello Chiabrera, 3 voll., In Genoua, appresso Giuseppa Pavoni, 1618, legati insieme.

Giglio, CXX, 62a/D-62c/D | Inv. 30303-4, 11279

CHORIER NICOLAS (1612-1692)

Aloisiae Sigaeae toletanae Satyra sotadica de Arcanis Amoris et Veneris. Editio nova, emendatior et auctior, accessit colloquium ante hac non editum, Fascennini ex m.s. recens reperto, Amstelodani, s.n., 1678, ex libris Gd'A, note dannunziane e segni di lettura.

Leda, I, 4/A | Inv. 12546

CICERONE MARCO TULLIO (106-43 a.C.)

M. Tullii Ciceronis Opera omnia, cum selectissimis Jani Gruteri & variorum notis, ac indice locupletissimo, accurante Cornelio Schrevolio. Ad exemplar editionis Elzevirinae. Accedunt novae huic editioni Dion. Gothofredi argumenta, Basileae, sumptibus Leonardi Chouet & Jo. Ant.

Crameri, typis Johan. Rodolphi Genathii, 1687, nota di possesso di Nicolao Mannucci.

Scale, XII, 6/A-7/A | Inv. 13874-5

CIPRIANO TASCIO CECILIO (205 ca.-258)

Les oeuvres de saint Cyprien eveque de Carthage et martyr. Traduittes en francois par monsieur Lombert..., A Paris, chez Andre Pralard, rue saint Jacques, a l'occasion, 1672, ex libris Gd'A.

Scale, XXXIX, 6/A | Inv. 14409

CLÜVER JOHANN (1593-1633)

Johannis Cluveri, Historiarum totius mundi epitome, a prima rerum origine usque ad annum Christi 1630, e sexcentis amplius authoribus sacris profanisque, ad marginem adscriptis, deducta, & historia unaquaeque ex sui seculi scriptoribus, ubi haberi potuerunt, fideliter asserta. Accessit per ipsum authorem continuatio historiae ad annum 1653, Lugduni Batavorum, ex officina Francisci Moyardi, 1649.

Pianterreno, XCIII, 15 | Inv. 28969

COFERATI MATTEO (1638-1703)

Ufizio e sacre funzioni de' morti, Firenze, Cesare e Francesco Bindi, 1692, musica a stampa.

Oratorio dalmata, parete nord, 12/A | Inv. M16913

COLLEGIO DE' MEDICI

Ricettario fiorentino di nuovo illustrato, In Firenze, nella Stamperia di S.A.S. per Gio. Filippo Cecchi in via del Pelagio, 1696, ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti, etichetta B. Seeber succ. di Loescher e Seeber Firenze, note antiche.

Giglio, CI, 12/C | Inv. 10388

COLLURAFI ANTONINO (1585-1655)

Il nobile veneto di D. Antonino Colluraffi da Librizzi..., In Venetia, presso Andrea Muschio, 1623, ex libris Gabriellis, segni di lettura.

Giglio, XCIX, 6/C | Inv. 10270

CONTARINI GASPARO (1483-1542)

Casparis Contareni... De republica Venetorum libri quinque. Item synopsis reip. Venetae, et alii de eadem discursus politici, Lugd. Batavorum, ex officina Elzeviriana, 1628.

Musica, parete ovest, 21/A | Inv. 13519

CORONELLI VINCENZO MARIA (1650-1718)

Memorie istoriogeografiche della Morea riacquistata dall'armi venete del regno di Negroponte e degli altri luoghi circonuicini, e di quelli ch'hanno sottomesso nella Dalmacia, e nell'Epiro dal principio della guerra intimata al Turco in Constantinopoli nel 1684 sin'all'anno presente 1687. Colla descrizione delle fortezze di Castel Nuouo, e Chnin..., In Venezia, a spese di Giuseppe Maria Ruinetti alla Libreria della Verità in Merzeria, 1687, ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti, nota di possesso antica.

Giglio, XXXVI, 1/B | Inv. 9180

Armi, ò blasoni dei patritij veneti, co' nomi di quelli, che per l'età si trouano capaci all'ingresso del serenissimo maggior consiglio nell'anno corrente..., Venetia, appresso Francesco Busetto à S. Lio., 1694, ex libris Gabrielis.

Giglio, XXII, 8/B | Inv. 8989

CRISOSTOMO GIOVANNI (344/354-407)

Sancti patris nostri Joannis Chrysostomi... de sacerdotio libri VI, de compunctione cordis libri II, de providentia Dei libri III & aliis similis argumenti..., Parisiis, 1621.

Officina, F/6, 17/A | Inv. 20181

CRONICHETTA

Cronichetta dell'origine, principio, e fondatione della chiesa, & monasterio della Madonna de Miracoli di Venetia. Dedicata all'illustriss.mo & eccellentiss.mo signor Daniel Bragadin procurator di S. Marco, In Venetia, per li Baba, 1664, ex libris T. Psalas.

Giglio, CXXIV, 23/A | Inv. 11502

CURZIO RUFO QUINTO (I sec.?)

Q. Curtii Historiarum libri, accuratissime editi, Amstelodami, ex Officina Elzeviriana, 1660, ex libris Gabrielis.

Mappamondo, CXVIII bis, 24/D | Inv. 5215

Quinte Curce De la vie et des actions d'Alexandre le Grand. De la traduction de monsieur de Vaugelas... Avec les suppléments de Jean Freinshemius fur Quinte-Curce, traduits par seu monsieur Du Ryer, 2 voll., A Paris, chez Louis Billaine, 1687, ex libris Gd'A.

Scale, CVII, 1/A-2/A | Inv. 15280-1

DATI CARLO ROBERTO (1619-1676)

Lettera a Filaleti di Timauro Antiata della vera storia della cicloide, e della famosissima esperienza dell'argento viuo, In Firenze, all'insegna della Stella, 1663.

Pianterreno, LII, 1 | Inv. 27078

Vite de pittori antichi scritte e illustrate da Carlo Dati nell'Accademia della Crusca lo Smarrito, In Firenze, nella stamperia della Stella, 1667.

Mappamondo, XIX, 4/B | Inv. 1887

Panegirico alla maesta cristianissima di Luigi XIV re di Francia e di Navarra detto da Carlo Dati, In Firenze, All'insegna della Stella, 1669.

Apollino, XLII, 40 | Inv. 706

DAVILA ENRICO CATERINO (1576-1631)

Historia delle guerre ciuili di Francia, di Henrico Caterino Dauila, nella quale si contengono le operazioni di quattro re: Francesco II, Carlo IX, Henrico III & Henrico IV cognominato il Grande con nuoua aggiunta. Dedicata all'illustrissimo signor Alessandro Guaschoni nobile Fiorentino, In Venetia, appresso Antonio Bortoli, 1692, note antiche.

Pianterreno, XCIII, 10 | Inv. 28964

DE IMITATIONE CHRISTI

De imitatione Christi. Libri quatuor, Parisiis, apud Ludovicum Roulland via Jacobaea, 1696. Reliquie, cestino, 32 | Inv. 22301

DEL BRUNO RAFFAELLO (XVII-XVIII sec.)

Ristretto delle cose piu notabili della citta di Firenze fatto nuouamente, e dato in luce ad istanza di Iacopo Carlieri, In Firenze, dagli eredi di Francesco Onofri, 1689, ex libris Thode.

Mappamondo, LI, 15/B | Inv. 3042

DEL RIO MARTIN ANTONIO (1551-1608)

Disquisitionum magicarum libri sex, in tres tomos partiti. Auctore Martino Delrio Societatis Iesu presbytero... Nunc secundis curis auctior longè, additionibus multis passim insertis, correctior quoque mendis sublatis, 3 voll., Moguntiae, apud Ioannem Albinum, 1603, ex libris Gd'A, legati insieme.

Scale, LXXXVII, 2a/A-2c/A | Inv. 30055-6, 15096

DELLA PORTA GIOVAN BATTISTA (1535-1615)

Ioannis Baptistae Portae... De distillationibus libri IX. Quibus certa methodo, multiplicique artificio, penitioribus naturae arcanis detectis, cujus libet mixti in propria elementa resolutio perfecte docetur, Argentorati, sumptibus Lazari Zetzneri, 1609, cartiglio bianco sul frontespizio. Pianterreno, LII, 8 | Inv. 27085

Della fisionomia dell'huomo del sig. Gio. Battista Della Porta napolitano. Libri sei. Tradotta dal latino in volgare, e dall'istesso autore, accresciuta di figure, & di luoghi necessarij à diuerse parte dell'opera. Dedicata all'illustriss... Pietro Ferdinando, Di Castro..., In Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino, e Costantino Vitale, ad istanza di Saluatore Scarano, 1610, ex libris Gd'A.

Scale, XXXIII, 3/A | Inv. 14227

DELLA TORRE RAFFAELE (1579-1667)

Squitinio della republica di Venetia, d'autore incognito. Squitinato da Rafaele Della Torre genouese, In Venetia, presso il Tomasini, 1654, ex libris Gabrielis, angoli piegati.

Giglio, XIX, 20/B | Inv. 8920

DELLE RIME

Delle rime piaceuoli del Berni, Casa, Mauro, Varchi, Dolce, et d'altri auttori, li quali sopra varij soggetti capricciosi hanno mostrato la bellezza de gl'ingegni loro. Parte prima, In Venetia, appresso Francesco Baba, 1627.

Monco, XII bis, 3/A | Inv. 16211

Delle rime piaceuoli del Berni, Copetta, Francesi, Bronzino, Martelli, Domenichi, Strascino, e d'altri ingegni simili, piene d'argutie, motti, e sali, ritocche & poste in buona lettione. Parte seconda, In Venetia, appresso Francesco Baba, 1627.

Giglio, CXX, 66/D | Inv. 11283

Delle rime piaceuoli del Borgogna, Ruscelli, Sansouino, Doni, Lasca, Remigio, Anguillara, Sancesonio, e d'altri viuaci ingegni, mentre hanno scritto sue inuentioni, capricci, fantasie, e ghiribizzi, non meno festeuole, che leggiadramente. Parte terza, In Venetia, appresso Francesco Baba, 1627.

Giglio, CXX, 67/D | Inv. 11284

DESCARTES RENÉ (1596-1650)

Renati Des-Cartes Opera philosophica, 3 voll., Amstelodami, ex typographia Blaviana, sumptibus Societatis, 1685, ex libris Thode, legati insieme.

Scale, XXVI, 15a/A-15c/A | Inv. 30019-20, 14027

DI CAPUA LEONARDO (1617-1695)

Vita di D. Andrea Cantelmo. Scritta da Leonardo di Capoa, In Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1693.

Primo esemplare: Giglio, XLII, 11/B | Inv. 9292
(ex libris Gabrielis, sul frontespizio «Ms. Sancte Marie de Scala 1708» e timbro nero)

Secondo esemplare: Pianterreno, LXIV, 18 | Inv. 27733

DOLCE LUDOVICO (1508-1568)

Le vite degli imperatori romani, In Venetia, 1679, ex libris Gd'A.

Scale, CIII, 7/A | Inv. 15249

DONI GIOVANNI BATTISTA (1593-1647)

Io. Baptistae Doni patricii Florentini de praestantia musicae veteris libri tres totidem dialogis comprehensi in quibus vetus ac recens musica, cum singulis earum partibus, accurate inter se conferuntur. Adiecto ad finem onomastico selectorum vocabulorum..., Florentiae, typis Amatoris Massae Foroliuini., 1647.

Mappamondo, XCIV, 12/C | Inv. 4068

EUTROPIO FLAVIO (IV sec.)

Eutropii V. C. Breviarium historiae romanae. Ab urbe condita ad annum eiusdem urbis MCIX. Integritati suae rest restitutum per Eliam Vinetum santonem, Parisiis, sumptibus Sebastiani Cramoisy, 1635, ex libris Gd'A.

Oratorio dalmata, parete sud, 10/C | Inv. 11992

FERRO GIOVANNI (1582-1630)

Teatro d'imprese di Giouanni Ferro all'ill.mo e r.mo cardinal Barberino, In Venetia, appresso Giacomo Sarzina, 1623, angoli piegati, segni di lettura.

Zambracca, cassapanca, 1 | Inv. 809

FIORAVANTI LEONARDO (XVI sec.)

Della fisica dell'eccell. dott. e cau. M. Leonardo Fiorauanti bolognese diuisa in libri quattro, nelli quali si discorrono molte et diuerse materie molto importanti, In Venetia, appresso Giacomo Zaton, 1678.

Giglio, CXXIV, 31/A | Inv. 11510

FOLENGO TEOFILO (1496-1544)

Opus Merlini Cocaii poetae Mantuani macaronicorum. Totum in pristinam formam per me Magistrum Acquarium Lodolam optimè redactum, in his infrà notatis titulis divisum. Zanitonna... Phantasiæ Macaronicon... Moscheæ Facetus... Libellus epistolarum, & epigrammatum..., Amstelodami [Napoli], apud Abrahamum a Someren, 1692, ex libris Gabrielis, angolo piegato sul frontespizio, timbro della biblioteca di San Francesco alla Vigna Venezia.

Giglio, CXI, 33/D | Inv. 10779

FONSECA CRISTOBAL (1550 ca.-1621)

Discorsi scritturali e morali sopra gli Euangeli correnti di tutto l'anno, che seruiranno per vn copioso sermonario annuale, e quaresimale, doue si contengono la vita, dottrina, miracoli, e le parabole di Giesu Christo nostro Signore. Con mirabili espositioni della Sacra Scrittura... Del m.r.p. m.f. Christoforo Fonseca dell'Ordine di s. Agostino... Diuisi in tre parti, con tauole copiosissime... Di nuouo tradotti dalla lingua spagnuola nella italiana dal sig. Giulio Girelli, 3 voll.; vol. 1: In Venetia, appresso Giorgio Valentini, 1618; voll. 2-3: In Brescia, appresso Pietro Maria Marchetti, 1617.

Oratorio dalmata, parete sud, 29/C-31/C | Inv. 12011-3

FREINSHEIM JOHANN (1608-1660)

Job. Freinsheimii Supplementorum Livianorum pars postrema. In locum tum posterioris partis decadis decimae... Opera F. Doufatii..., 2 voll., Parisiis, apud Fredericum Leonard regis, serenissimi Delphini, & cleri Gallicani typographum, via Iacobaea, 1680, ex libris Gd'A.

Scale, CV, 6/A-7/A | Inv. 15267-68

FRESCHOT CASIMIR (1640 ca.-1720)

Li pregi della nobiltà veneta abbozzati in vn giuoco d'arme di tutte le Famiglie. Presentato al serenissimo principe, et eccellentiss. senato da D. Casimiro Freschot B, In Venezia, appresso

Andrea Poletti, 1682, ex libris Gd'A, angolo piegato, risulta mancante.
Officina, C/2, 100 | Inv. 19205

FRIANORO RAFAELE (1594-1627)

Il vagabondo ouero sferza de bianti, e vagabondi, opera nuoua, nella quale si scoprono le fraudi, & inganni di coloro, che vanno girando il mondo à spese altrui. Et vi si raccontano molti casi in diuersi luoghi, e tempi successi. Data in luce per auuertimento de' semplici da Rafaele Frianoro, In Venetia, et in Bassano, per Gio. Antonio Remondini, s.d.

Giglio, CXX, 29/D | Inv. 11246

FRIGIMELICA ROBERTI GIROLAMO (1653-1732)

Epigrammi italiani del co. Girolamo Frigimelica Roberti accademico ricourato, In Padoua, nella Stamperia del Seminario, opera di Gio. Manetti, 1697, ex libris Gabrielis.

Giglio, CXVII, 25/D | Inv. 11124

GELLI GIOVAN BATTISTA (1498-1563)

La Circe di Gio. Battista Gelli. Academico fiorentino. Nella quale Vlisce, et alcuni trasformati in fere disputano della eccellenza, & della miseria dell'huomo, & degli animali... Aggiunteui le annotazioni & gli argomenti da maestro Girolamo Gioannini da Capugnano frate predicatore, In Venetia, appresso Ghirardo Imberti, 1639.

Giglio, XCIV, 43/C | Inv. 9988

GIANNOTTI DONATO (1492-1573)

Donati Iannotii Florentini Dialogi de repub. Venetorum. Cum notis et lib. singulari de forma eiusdem reip, Lugd. Batav., ex officina Elzeviriana, 1631.

Primo esemplare: Musica, parete ovest, 22/A | Inv. 13520 (ex libris Thode, ex libris Ad bibliothecam principalem Arausio-Nassaviensem Dillenburgicam)

Secondo esemplare: Monco, XII bis, 13/A | Inv. 16221 (dedica di Guido di Nardo)

Terzo esemplare: Monco, XII bis, 14/A | Inv. 16222

GIOVENALE DECIMO GIUNIO (55-135/140)

D. Iunii Iuuenalis Satyrarum libri V. Ex duobus manuscriptis exemplaribus, & vetustiss. manuscripto commentario plus quàm ducentis locis correcti. Prætereà A. Flacci Persi Satyrarum liber vnus. Cum analysi & doctissimis commentariis, partim nunc primùm, partim de integro editis Eilhardi Lubini..., Hanouia, typis Wecheliani, apud Claudium Marnium & hæredes Ioannis Aubrij, 1603, ex libris Gd'A.

Scale, XVIII, 1/A | Inv. 13962

GIOVIO PAOLO (1483-1552)

Le iscrizioni poste sotto le vere imagini de gli huomini famosi, le quali à Como nel Museo del Giouio si veggiono, Firenze?, 1602?, ex libris Gabrielis.

Mappamondo, CLIV, 23/A | Inv. 6351

GIUSTINIANI BERNARDO (1408-1489)

Historia di Bernardo Giustiniano caualiere, et procuratore di S. Marco. Dell'origine di Venetia... Tradotta da Lodouico Domenichi, In Venetia, appresso Pietro Dusinello, 1608, ex libris Gabrielis, segni di lettura e angoli piegati.

Giglio, X, 15/B | Inv. 8797

[GIUSTINIANI BERNARDO (XVII sec.)]

Historia degl'auuenimenti dell'armi imperiali contro ribelli, et Ottomani, confederationi, e trattati seguiti frà le potenze di Cesare, Polonia, Venetia, e Moscouia..., In Venetia, presso Stefano Curti, 1688, nota di possesso di Santi Martinelli, tavola asportata.

Pianterreno, XCIII, 12 | Inv. 28966

GRISONE FEDERICO (XV-XVI sec.)

Ordini di cavalcare, et modi di conoscere le nature de' cavalli di emendare i lor vitti et d'ammaestrargli per l'uso della guerra et giouamento de gli huomini con varie figure di morsi secondo

le bocche et il maneggio che si vuol dar loro..., Venetia, Appresso Andrea Muschio, 1620, nota di possesso di Paolo Bortolo Milizia.
Pianterreno, CIV, 24 | Inv. 29716

GUALDO PRIORATO GALEAZZO (1606-1678)
Vite, et azzioni di personaggi militari, e politici, descritte dal conte Gualdo Priorato, In Vienna, appresso Michele Thurnmayer, 1674.
Giglio, LXXXI, 17/C | Inv. 29826

GUARINI BATTISTA (1538-1612)
Il Segretario. Dialogo di Battista Guarini nel quale non sol si tratta del l'ufficio del segretario, et del modo del compor lettere, ma sono sparsi molti concetti alla retorica, loica, morale, & politica pertinenti, In Venetia, appresso Ruberto Megietti, 1600, ex libris Gabriellis.
Giglio, CVIII, 7/D | Inv. 10640

Lettere del signor caualiere Battista Guarini nobile ferrarese. Diuise sotto capi, da Agostino Michele et in questa vlima impressione accresciute, e corrette con ogni diligenza, In Venetia, presso Gio. Battista Ciotti, al segno dell'Aurora, 1615, ex libris Gabriellis.
Giglio, CXII, 78/D | Inv. 10935

Il pastor fido, tragicomedia pastorale, del signor cavalier Battista Guarini. Con una nuova aggiunta, In Amsterdam, nella stamperia del s. D. Elsevier et in Parigi si vende appresso Thomas Jolly, 1678, angolo piegato.
Cheli, tavolo, 1/A | Inv. 21883

GUGLIELMO DI TIRO (1130 ca.-1186 ca.)
Historia della guerra sacra di Gierusalemme. Della terra di promissione, e quasi di tutta la storia recuperata da' christiani, raccolta in XXIII libri, da Guglielmo arcivescovo di Tiro... Tradotta in lingua italiana da m. Giosepe Horologgi... Con la tauola di tutte le cose piu importanti, & piu necessarie, In Venetia, appresso Antonio Pinnelli, 1610, ex libris Gabriellis, nota di possesso

della Biblioteca S. Barnaba Mediol, segni di lettura non dannunziani.
Giglio, XXV, 5/B | Inv. 9017

GUICCIARDINI FRANCESCO (1483-1540)
La historia d'Italia di M. Francesco Guicciardini gentil'huomo fiorentino. Diuisa in venti libri. Riscontrata con tutti gli altri storici..., In Venetia, appresso Pietro Maria Bertano, 1616, ex libris Gabriellis.
Giglio, CXIX, 9/D | Inv. 11195

La historia d'Italia di m. Francesco Guicciardini gentil'huomo fiorentino, diuisa in venti libri. Riscontrata con tutti gli altri storici... per Thomaso Porcacchi... Aggiuntavi la vita dell'autore, e tauole copiosissime, 2 voll., In Venetia, appresso Euangelista Baba, 1640.

Primo esemplare: Giglio, XCVIII, 1/C | Inv. 29962 (ex libris Gabriellis, note antiche, tracce di angoli piegati)

Secondo esemplare: Giglio, XCIX, 254/C | Inv. 10289 (ex libris Gabriellis)

GUILLET DE SAINT GEORGES GEORGES (1625-1705)

L'arte dell'huomo di spada, ouero Il ditionario del gentil'huomo... Scritta dal signor Guillet e trasportata in italiano da Narbonte Prodoni, In Venetia, appresso Pontio Bernardon libraro in Merzeria all'insegna del Tempo, 1683, volume mutilo (solo parte III).

Officina, F/5, I, 15/A | Inv. 20120

HEYNS ZACHARIAS (1566-1638)

Emblemata. Emblemes chrestienes et morales..., Rotterdam, by Pieter Van Waesberge, 1625, ex libris Gd'A, legato con i successivi.

Scale, LIII, 13a/A | Inv. 30048

Sinne-Spel van de Dry Hoofdeuchden..., Rotterdam, by Pieter Van Waesberge, 1625, legato con precedente e successivi.

Scale, LIII, 13b/A | Inv. 30049

Emblemata moralia..., Rotterdam, by Pieter Van Waesberge, 1625, legato con precedenti e successivo.

Scale, LIII, 13c/A | Inv. 30050

Deuchden schole..., Rotterdam, by Pieter Van Waesberge, 1625, legato con i precedenti.

Scale, LIII, 13b/A | Inv. 14577

HOOKE ROBERT (1635-1703)

Micrographia. Or Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses. With Observations and Inquiries Thereupon. By R. Hooke, Fellow of the Royal Society, London, printed by Jo. Martyn, and Ja. Allestry, printers to the Royal Society, and are to be sold at their shop at the Bell in S. Paul's church-yard, 1665.

Pianterreno, LVII, 1 | Inv. 27244

[HULSIUS LEVIN (1550-1606)]

Epitome emblematum panegyricorum Academiae Altorfinae. Studiosae juventuti proposita, Noribergae, impensis Levini Hulsii, 1602, ex libris Gd'A.

Scale, LII, 3/A | Inv. 14549

IACOPONE DA TODI (1230 ca.-1306)

Le poesie spirituali del B. Iacopone da Todi frate minore accresciute di molti altri suoi cantici nouamente ritrouati, che non erano venuti in luce..., In Venetia, appresso Nicolo Misserini, 1617, ex libris Gabrielis Nuncii, cartigli, fiori secchi, segni di lettura.

Gamma, V, 17 | Inv. 7189

IGNAZIO DI LOYOLA (1491-1556)

Esercitiij spirituali di S. Ignatio di Loiola fondatore della Compagnia di Giesù. Con una breue istruttione di meditare, cavata da' medesimi esercitij. Et il Breve di N.S. Alessandro VII dell'indulg. plen. concessa a chi li fa, In Roma, nella stamperia del Varese, 1667.

Primo esemplare: Oratorio dalmata, parete sud, 16/C | Inv. 11998 (buchi da tarne)

Secondo esemplare: Oratorio dalmata, parete est, 1/A | Inv. 12052

KIRCHER ATHANASIUS (1602-1680)

Athanasii Kircheri Fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia vniuersalis siue Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Qua vniuersa sonorum doctrina, & philosophia, musicaeque tam theoricæ, quam practicæ scientia, summa varietate traditur, 2 voll., Romae, ex typographia haeredum Francisci Corbelletti, 1650.

Mappamondo, LXXXV, 1/C | Inv. 3824

LA VIE DE CORNEILLE TROMP

La Vie de Corneille Tromp, Lieutenant-Amiral-General de Hollande & de West-Frise. Ou l'on verra tout ce qui s'est passe de plus memorable sur Mer, dans les guerres que la Hollande a eu a soutenir contre la France, l'Angleterre, & les autres Puissances de L'Europe, A La Haye, chez Etienne Foulque, marchand libraire, pres de la Cour, a l'Enseigne de Corneille Tacite, 1694, ex libris Gd'A.

Labirinto, LXIV, 6/A | Inv. 21449

LABIA CARLO (1624 ca.-1701)

Simboli predicabili estratti da' Sacri Evangelii..., Venezia, appresso Nicolò Pezzana, 1696, ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti.

Giglio, IX, 3/A | Inv. 8764

Simboli festivi per le solennità principali di Christo nostro Signore della Beata Vergine Maria degl'Apostoli e d'altri santi che fra l'anno da Chiesa Santa di suo precetto si celebrano..., Venezia, appresso Nicolo Pezzana, 1698.

Pianterreno, CVII, 7 | Inv. 29783

LANCKISCH FRIEDRICH (1618-1667)

Concordantiae Bibliorum Germanico Hebraico Graecae... oder Vollständige Anweisung aller Worter, welche in der gantzen... so wohl im

*Hebraischen dess Alten als Griechischen Haupt-
Texte dess Neuen Testaments... zusammen gebrach-
tund abgefasset von M. Friederich Lanck-
kischen*, Leipzig-Franckfurth, Lanckisch, 1688,
ex libris Gd'A.

Scale, XLVIII, 11/A | Inv. 14515

LAURENZI GIUSEPPE (1583-1647)

*Iosephi Laurentii Lucensis S.T.D. Amalthea ono-
mastica in qua voces vniuersae, abstrusiores, sa-
crae... e Latinis, Latinograecis, Latinobarbaris...
Auctoribus quibusq. indicatis, excerptae Italicae
interpretatae, cum Onomastico Italolatino, ad
calcem addito...*, Lucae, sumptibus Balthassaris
de Iudicibus, 1640, ex libris Gd'A.

Scale, LIII, 4/A | Inv. 14568

LETI GREGORIO (1630-1701)

*Historia, e memorie recondite sopra alla vita di
Oliviero Cromuele, detto il Tiranno senza vizi, il
Prencipe senza virtù scritta da Gregorio Leti, 2
voll.*, Amsterdamo, appresso Pietro, e Giovanni
Blaev, 1692, ex libris Thode, etichetta della bi-
blioteca di G.H.J. Stoeckhardt, note antiche.

Pianterreno, LXXXVIII, 47-8 | Inv. 28828-9

LIVIO TITO (59 a.C.-17 d.C.)

*Titi Livii Patavini Historiarum libri qui extant.
Interpretatione et notis illustravit Joannes Du-
jatius... Jussu christianissimi regis, in usum sere-
nissimi Delphini. Accessere Librorum pmnium
deperditorum supplementa, per Jo. Freinshe-
mium. Quae magna ex parte nunc primùm pro-
deunt in lucem*, 4 voll., Parisiis, apud Fredericum
Leonard, regis, serenissimi Delphini, & cleri
Gallicani typographum, via Jacobæa, 1679-
1682, ex libris Gd'A.

Scale, CV, 2-5/A | Inv. 15263-66

LUCREZIO CARO TITO (I sec. a.C.)

De rerum natura, Amsterodami, apud Guiljel.
Janssonium, 1620, ex libris Gab. Nun., dedica di
Francesco Novati datata 25 giugno 1906,

incollati due motti dannunziani, segni di lettura,
nastrino blu.

Lebbroso, tavolino, 9/A | Inv. 29946

LUTHER MARTIN (1483-1546)

*Colloquia oder Christliche-nützliche Tischreden
Doctoris Martini Lutheri... erstlich durch M. Jo-
hannem Aurifabrum... Anno 1566 in Druck
gegeben etc... Jetzt uffs neue... in richtige Ord-
nung bracht... trewlich corrigirt, mit mehren ge-
denckwirdigen Tischreden und Gesprächen D.
Lutheri vermehret...*, Jhena, durch Tobiam
Steinman, 1603, ex libris Thode, note di pos-
sesso antiche, segni di lettura e note autografe in
tedesco.

Pianterreno, XLIII, 2 | Inv. 26602

MAGAGNATI GIROLAMO (1565 ca.-1618/1619)

*La Clomira fauola pastorale di Girolamo Maga-
gnati al sereniss. principe don Ferdinando I...*, In
Venetia, appresso Antonio Pinelli, 1613.

Giglio, CXX, 68/D | Inv. 11285

MANFREDI GIROLAMO (XV sec.)

*Il nouo lume dell'arte ouero Il perche opera copiosa
di varie cognitioni. Cioe osseruation per la sa-
nita... dell'eccell. medico, & astrologo, il sig. Gie-
ronimo de' Manfredi*, In Padova, per i Gattella,
1668, segni di lettura.

Pianterreno, LIV, 15 | Inv. 27171

MANTICA FRANCESCO (1534-1614)

*Vaticanae lucubrationes de tacitis et ambiguis
conuentionibus, in libros XXVII dispertitae. Auc-
tore Francisco Mantica...*, Editio postrema, ma-
gno studio a mendis repurgata... cum indice vber-
rimo, 2 voll., Geneuae, sumptibus Samuelis
Chouet, 1661-1662, note e segni antichi, angoli
piegati, ex libris Gabrieli Nuncii.

Pianterreno, L, 16-7 | Inv. 27061-2

MANUZIO ALDO (1547-1597)

*Eleganze scielte da Aldo Manutio con la copia to-
scana, e latina, accresciute sotto i loro capi del M.*

R. Pad. fra Girolamo Capugnano, e da noi in questa nostra impressione da molti errori espurgate, aggiuntovi un breve discorso intorno gli stati della smarrita lingua latina... con la tavola dei capi nel fine, In Venezia, appresso li Prodotti, 1675, ex libris Gd'A.

Scale, LII, 2/A | Inv. 14548

MARABOTTO CATTANEO (XVI sec.)

Vita della beata Catherina Adorni da Genoua. Con un dialogo diuiso in tre capitoli, tra l'anima, il corpo, l'umanità, l'amor proprio, & il Signore, composto da essa beata, In Venetia, presso Giacomo Sarzina, 1615.

Oratorio dalmata, parete sud, 15/C | Inv. 11997

MARCEL GUILLAUME (1647-1708)

Tablettes chronologiques, contenant avec ordre l'état de l'Eglise en Orient, & en Occident, les conciles generaux & particuliers, les auteurs ecclesiastiques, les schismes, heresies, & opinions qui ont este condamnees... par G. Marcel..., A Paris, chez Denys Thierry, rue Saint Jacques, devant la rue du Platre, a la ville de Paris, 1682, ex libris Gd'A.

Labirinto, VI, 4/A | Inv. 20265

MARCHANT JACQUES (1587-1648)

Hortus pastorum in quo continetur omnis doctrina fidei et morum ad conciones, catechismum, controuersias, & casus conscientiae omnibus animarum curatoribus necessaria. Auctore r.d. Iacobo Marchantio pastore, et decano Couviniensi..., Venetiis, sumptibus Combi & Lanovij, 1680.

Scale, LXXXV, 1/A | Inv. 15093

MARTINELLI AGOSTINO (XVII sec.)

Notitie, e delineatione del famoso ponte d'Ottauiano Augusto nella città di Rimini inuiate alli ss. consoli di detta città dal dottor cau. d. Agostino Martinelli..., In Roma, per il Tinassi, 1681, legato con: R. Adimari, *Sito riminese*, 1616.

Giglio, IV, 2c/A | Inv. 8603

MICAGLIA GIACOMO (1600-1654)

Grammatika Talianska u kratho illi kratak nauk za naucitti Latinski jezik. Koga ziovinski upisa Oraç Jacov Mikaglja drusgbe uso ve, U Loretu, po Paulu, i Ivanu Batisti Serafinu, 1649, ex libris Gd'A, legato col successivo.

Scale, XLIV, 3a/A | Inv. 30039

Blago jezika Slovinskoga illi Slovník ù komu izgorarajuse rjeci Slovinske Latinski, i Diaki. The-saurus linguae Illyricae sive Dictionarium Illyricum. In quo verba Illyrica Italicè, & Latinè redundantur. Labore P. Jacobi Micalia societ. Jesu collectum. Et sumptibus Sacrae Congregationis de Propaganda Fide impressum, Laureti, apud Paulum, & Io. Baptistam Seraphinum, 1649, legato col precedente.

Scale, XLIV, 3b/A | Inv. 14435

MINUCCI MINUCCIO (1551-1604)

Historia degli Vscobi scritta da Minucio Minuci arcivescouo di Zara. Co i progressi di quella gente sino all'anno 1602, Venezia?, 1617?, legato con: P. Sarpi, *Aggiunta*, 1617?.

Lebbroso, libreria, IV, 1a/A | Inv. 30471

MONLUC BLAISE (1502-1577)

Comentari del signor Biagio di Monluc marescial di Francia tradottj dal franzese e dedicati al serenissimo principe Lorenzo di Toscana dal signor Vincenzio del sr. Buonaccorso Pitti nobil fiorentino con la tauola delle cose notabili, In Firenze, nella stamperia de' Sermartelli, 1630, ex libris Gabrielis, note di possesso di Giovanni Palmieri.

Giglio, XXV, 7/B | Inv. 9019

MONTAIGNE MICHEL (1533-1592)

Les essais de Michel de Montaigne. Nouvelle edition enrichie et augmentee aux marges du nom des auteurs qui y sont citez. Avec les versions des passages Grecs, Latins, & Italien, 2 voll. (2-3), A

Paris, chez Laurent Rondet, a la Longue-Allee, [chez] Christophe Iournal, au petit S.t Iean et [chez] Robert Chevillion, a la Colombe royale, rue Saint Iacques, 1669, angolo piegato.

Leda, camino, 8/A, 11/A | Inv. 13583, 13586

MOROSINI PAOLO (1406-1483)

Historia della citta, e Republica di Venetia di Paolo Morosini senatore venetiano. Distinta in libri vintiotto. Con tauola copiosissima delle cose piu notabili, In Venetia, presso Paolo Baglioni, 1637.

Primo esemplare: Giglio, VII, 18/A | Inv. 8718 (ex libris Gabriellis, angoli piegati)

Secondo esemplare: Giglio, XXV, 13/B | Inv. 26278 (tracce di collocazione antica)

NANI GIOVAN BATTISTA (1616-1678)

Historia della Republica Veneta di Battista Nani caualiere, e procuratore di San Marco, In Venetia, per Combi, & La Nou, 1663.

Giglio, XXXIX, 15/B | Inv. 9345

NERI ANTONIO (1576-1614)

L'arte vetraria distinta in libri sette del R.P. Antonio Neri fiorentino ne' quali si scoprino marauigliosi effetti, e s'insegnano segreti bellissimi del vetro nel fuoco, & altre cose curiose. Dedicata all'illustrissimi signori Giacomo, e Giouanni Polli nobili veneti, In Venetia, appresso Giacomo Batti, 1663.

Officina, C/2, 99 | Inv. 19204

OLMO FORTUNATO (XVI-XVII sec.)

Historia della venuta à Venetia occultamente nel 1177 di Papa Alessandro III e della vittoria ottenuta da Sebastiano Ziani doge. Comprobata da d. Fortunato Olmo Casinese, In Venetia, per Euangelista Deuchino, 1629, ex libris Gabriellis.

Giglio, XL, 15/B | Inv. 9266

ONOFRI FEDELE (VII sec.)

Cronologia veneta, nella qual fedelmente, e con breuita si descriuono le cose piu notabili di questa

famosissima citta... di Fedele Honofri. Et aggiuntoui di nuouo molti corpi santi portati in Venetia & altre cose notabili, In Venetia, appresso Francesco Armanni, 1663, ex libris Thode.

Mappamondo, XXVIII, 20/B | Inv. 2173

OPITZ MARTIN (1597-1639)

Des berühmten Schlesiens Martini Opitii von Boberfeld, Bolesl. Opera Geist und Weltlicher Gedichte. Nebst beygefügteten vielen andern Tractaten so wohl Deutsch als Lateinisch, Mit Fleiß zusammen gebracht, und von vielen Druckfehlern befreyet, 3 voll., Breßlau, Verlegts Jesaias Fellgibel, Buchhändler, 1690, ex libris Gabriellis.

Mappamondo, XCV, 1/D-3/D | Inv. 4073-5

ORAZIO FLACCO QUINTO (65-8 a.C.)

Quintus Horatius Flaccus. Accedunt nunc Danielis Heinsii De satyra Horatiana libri duo, in quibus totum poetæ institutum & genius expenditur. Cum eiusdem in omnia poetæ animadversionibus, longe auctioribus, Lugd. Batau, ex officina Elzeviriana, 1629.

Cheli, tavolo, 2/A | Inv. 21884

Quinti Horatii Flacci opera denuo emendata, Amsterodami, sumtibus Societates, 1668.

Scale, VII, 26/A | Inv. 13784

OVIDIO NASONE PUBLIO (43 a.C-17/18 d.C.)

Pub. Ovidii Nasonis Fastorum lib. V, Tristium lib. V, De Ponto lib. III, In Ibim, Ad Liviam, ex officina Plantiniana Raphelengii, 1611, ex libris Gd'A.

Oratorio dalmata, parete sud, 19/C | Inv. 12001

Metamorphoseon libri XV, [Ad Liviam], ex officina Plantiniana Raphelengii, 1612, ex libris Gd'A, fiori secchi.

Oratorio dalmata, parete sud, 20/C | Inv. 12002

Heroidum epistolae Amorum lib. III, De arte amandi Lib. III, De remedio amoris lib. II, [Ad

Liviam] ex officina Plantinaiana 1612, ex libris Gd'A.

Oratorio dalmata, parete sud, 21/C | Inv. 12003

Les métamorphoses d'Ovide, de nouveau traduites en françois, avec XV discours contenant l'explication morale des fables et le Jugement de Paris, A Paris, chez Matthieu Guillemot, [1616], ex libris Gd'A, cartigli.

Salotto Baccara, parete nord, tavolo, 2/A | Inv. 22045

Publii Ovidii Nasonis Operum, 3 voll., Amsterodami, apud Guilielmum Ianssonium, 1619, ex libris Gd'A.

Oratorio dalmata, parete sud, 7/C-9/C | Inv. 11989-91

L'art d'aimer d'Ovide. Divisé en trois. Fidelement traduit en françois par le sr. Nasse, A Lyon, chez Iean Lautret, 1625, ex libris Leonis S. Olschki.

Oratorio dalmata, parete sud, 6/C | Inv. 11988

Le metamorfosi di Ouidio, ridotte da Giouanni Andrea dall'Anguillara in ottaua rima. Con l'annotationi di m. Gioseppo Horologgi, et con gli argomenti di m. Francesco Turchi. Di nuouo in questa nostra ultima impressione con somma diligenza ricorrette, & di vaghe figure adornate, In Venetia, appresso Gio. Antonio, et Gio. Maria Misserini fratelli, 1637.

Scale, VII, 2/A | Inv. 13760

PACIFICO PIETRO ANTONIO (XVII sec.)

Descrittione delle prouincie che formano la tanto decantata penisola della Morea, nella quale si contiene l'origine d'essa... Diuisa in due libri, nel primo si contiene l'origine de primi abitanti... Nel secondo si leggono i nomi moderni... Consacrato all'illustrissimo, et eccellentiss. sig. Francesco Antonio..., 2 voll., In Venetia, presso Girolamo Albrizzi, dietro la chiesa di San Giulian, 1686, ex libris Thode.

Mappamondo, LI, 16/B | Inv. 3043

PALAZZI GIOVANNI (1640-1703)

Fasti ducales ab Anafesto I ad Siluestrum Vale-rium Venetorum ducem... Adiectae sunt adnotationes, ad vitam cuiusque principis, rerum, quae omissae fuerant, studio Ioannis Palatii..., Venetiis, typis Hieronymi Albrizzi, 1696, note e segni di lettura non dannunziani, tracce di angoli piegati, legato con: *Acta illustrissimi, et reverendissimi Francisci Trivisani*, 1725.

Giglio, XVIII, 15a/B | Inv. 30154

PALLAVICINO SFORZA (1607-1667)

Del Bene libri quattro del cardinale Sforza Pallavicino della compagnia di Giesu con la nota in fine di ciascun libro delle conclusioni... e con un indice abbondante delle materie, In Napoli, appresso Antonio Bulifon, all'insegna della Serena, 1681, ex libris Gabriellis, note non dannunziane.

Giglio, C, 51/C | Inv. 10367

PANVINIO ONOFRIO (1529-1568)

Onuphrij Panuinij Veronensis Antiquitatum Veronensium libri VIII, Padova, typis Pauli Frambotti, 1648, ex libris Thode.

Mappamondo, CLIX, 15/A | Inv. 6795

PELLEGRINI MARCO ANTONIO (1530-1616)

De fideicommissis praesertim universalibus, tractatus frequentissimus, M. Antonii Peregrini patavini... ab eodem ultima hac est post germanicam editionem, summa diligentia recognitus & compluribus additamentis recenter adauctus & illustratus, Norimbergae, sumtibus Johannis Andreae Endteri, & Wolfgangi Junioris haeredum, 1668, nota di possesso di C. Antonii Maria Borghi, note e segni di lettura antichi.

Pianterreno, L, 19 | Inv. 27064

PERUCCI FRANCESCO (XVII sec.)

Pompe funebri di tutte le nazioni del mondo di Francesco Perucci, Verona, per il Rossi stampatore, 1646.

Apollino, XLII, 29 | Inv. 695

PETRARCA FRANCESCO (1304-1374)

De' rimedi dell'una, et l'altra fortuna, di M. Francesco Petrarca, In Venetia, appresso Lucio Spineda, 1607, ex libris Gabrielis.

Giglio, CXI, 34/D | Inv. 10780

Il Petrarca di nuovo ristampato. Et diligentemente corretto, In Venetia, appresso Giovanni Alberti, 1609, sulla seconda di copertina: appartenente a G. d'Annunzio (Asta Capponcina).

Monco, XII bis, 12/A | Inv. 16225

PICINELLI FILIPPO (1604-1678)

Mondo simbolico formato d'impresce scelte, spiegate, ed'illustrate con sentenze..., Venetia, presso Nicolò Pezzana, 1670.

Scale, XLVII, 9/A | Inv. 14501

PIGNORIA LORENZO (1571-1631)

Le origini di Padoua di Lorenzo Pignoria, In Padoua, appresso Pietro Paolo Tozzi, 1625, ex libris Gabrielis, legato col successivo.

Giglio, VI, 16a/A | Inv. 30143

L'Antenore di Lorenzo Pignoria, In Padoua, appresso Pietro Paolo Tozzi, 1625, legato col precedente.

Giglio, VI, 16b/A | Inv. 8683

PLATONE (428/427-348/347 a.C.)

Di tutte l'opere di Platone tradotte in lingua volgare da Dardi Bembo, 4 voll. (I, II, III, V), In Venetia, appresso Domenico Nicolini, 1601.

Scale, XXVII, 11/A-14/A | Inv. 14038-41

PUGET DE LA SERRE JEAN (1594-1665)

Le portrait d'Alexandre de Grand dedié a monsigneur Dauphin par le sieur De la Serre..., A Paris, chez Antoine Robinot, 1641, ex libris Gd'A.

Labirinto, LXIV, 9/A | Inv. 21452

RAMUSIO PAOLO (1532-1600)

De bello Costantinopolitano et imperatoribus Comnenis per Gallos, et Venetos restitutis historia

Pauli Ramnusij, Venetiis, apud Marc. Ant. Brogiolum, 1634, ex libris Gabrielis Nuncii, abraso ex libris Thode, segni di lettura non dannunziani.

Giglio, XXXVI, 6/B | Inv. 9185

REDI FRANCESCO (1626-1698)

Osservazioni di Francesco Redi accademico della Crusca intorno agli animali viventi che si trovano negli animali viventi, In Firenze, per Piero Matini, all'insegna del Lion d'oro, 1684, ex libris Gabrielis.

Giglio, CVIII, 3/D | Inv. 10636

Bacco in Toscana. Ditrambo di Francesco Redi accademico della Crusca colle annotazioni accresciute, 3 ed., In Firenze, per Piero Matini all'insegna del Lion d'oro, 1691, ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti.

Giglio, CXIX, 30/D | Inv. 11216

REFORMATIONES

Reformationes statutorum mag. cae ciuitatis Brixiae, Brixiae, apud Iacobum Turlinum, 1621, legato con: *Statuta civitatis Brixiae*, 1557; *Index decisionum ex omnibus statutis magnificae civitatis Brixiae*, 1561; *Statuta quaedam communis Brixiae*, 1668.

Giglio, XXXVI, 2b/B | Inv. 30175

REGOLE ET ESERCITII

Regole et exercitii per bene cavalcare..., In Venetia, Appresso Andrea Poletti, 1685.

Leda, camino, 9/A | Inv. 13584

RICCIARDI GIOVANNI BATTISTA (XVII sec.)

La forza del sospetto, ouero Trespolo hoste comedia nuoua del sig. Gio. Battista Ricciardi, In Bologna, per Giuseppe Longhi, 1687.

Giglio, CXX, 71/D | Inv. 11288

RIDOLFI CARLO (1594-1658)

Le marauigliie dell'arte, ouero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato... Descritte dal

caualier Carlo Ridolfi, 2 voll., In Venetia, presso Gio. Battista Sgaua all'insegna della Toscana, 1648.

Primo esemplare: Mappamondo, VII, 36/A | Inv. 1252 (vol. 2, ex libris Gabrielis, segni di lettura)

Secondo esemplare: Mappamondo, XIV, 32/B | Inv. 1614 (ex libris Thode)

Terzo esemplare: Mappamondo, CLIV, 38/A | Inv. 6366 (ex libris Gabrielis)

Quarto esemplare: Salotto Baccara, parete est, tavolo, 22/A | Inv. 22079 (ex libris Gd'A)

RINUCCINI OTTAVIO (1562-1621)

L'Arianna. Tragedia del sig. Ottavio Rinuccini, In Firenze, Nella stamperia de' Giunti, 1608.

Giglio, CXXI, 59/D | Inv. 11348

L'Arianna. Tragedia del sig. Ottavio Rinuccini, In Venetia, appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti & compagni, 1608, angolo piegato. Officina, F/3, 39/A | Inv. 20039

Poesie del s.r. Ottavio Rinuccini. Alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII. Re di Francia, e di Nauarra, In Firenze, appresso i Giunti, 1622, ex libris Gabrielis, note antiche, etichetta B. Seeber Firenze.

Giglio, XCIX, 42/C | Inv. 10306

RIPA CESARE (1560-1645)

Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione..., In Roma, appresso Lepido Facij, 1603, ex libris Gd'A.

Scale, XLIV, 15/A | Inv. 14447

Iconologia di Cesare Ripa perugino cau.re de' S.ti Mauritio, e Lazzaro..., In Siena, appresso gli heredi di Matteo Florimi ad istanza di Bartolomeo Ruoti libraio in Fiorenza, 1613, ex libris Gd'A.

Scale, LVIII, 4/A | Inv. 14640

RITUALE ROMANUM

Rituale Romanum Pauli V pont. max. iussu editum. Addita formula pro benedicendis agris, a s. rituum congregatione approbata, et benedictio aquae, quaesit in vigilia Epiphaniae, Venetiis, apud Iuntas, 1643, segnalibri.

Scale, XXXVI, 5/A | Inv. M14304

ROBERT NICOLAS (1614-1684)

Fiori diversi novamente posti in luce intagliati da Nicolo Rubert Francese..., In Roma, appresso Gio. Battista de Rossi, 1640, ex libris Angelis Costalonga.

Mappamondo, CLI, 35/D | Inv. 6176

ROSSI OTTAVIO (1570 ca.-1630)

Le memorie bresciane, opera historica, e simbolica di Ottavio Rossi riueduta da Fortunato Vinacesi, e dal medesimo in questa nuoua impressione accresciuta di considerabil numero di marmi non più stampati, In Brescia, appresso Domenico Gromi, 1693.

Giglio, XLVII, 10/B | Inv. 9383

RUCELLAI LUIGI (1639-1704)

Esequie d'Anna Maria Maurizia d'Austria christianissima Regina di Francia celebrate in Firenze dal serenissimo Ferdinando II granduca di Toscana descritte da Luigi Rucellai, In Firenze, nella stamp. di S.A.S., 1666.

Giglio, CXIII, 38/D | Inv. 10895

SACRA BIBBIA

La sacra Bibbia, tradotta in lingua italiana, e commentata da Giouanni Diodati, di nation lucchese, Stampata in Geneua, per Pietro Chouët, 1641, ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti, ex libris Leonis S. Olschki, angoli piegati.

Giglio, CI, 14/C | Inv. 10390

Das Neue testament unsers herrn Jesu Christi verdeutschet durch Martin Luthern mit beygefugten summariem und concordantzen, Nebenst

einem nutzlichen register..., Leipzig, Christoph Klinger, 1694.

Scale, XXXIV, 13/A | Inv. 14258

SADELER MARCUS CHRISTOPH (1614-1699)

Viaggio da Venetia a Costantinopoli per marre, e per terra, et insieme quello di Terra Santa. Cioe citta, castelli, porti, golfi, isole, monti, fiumi, e mari, opera vtile, a mercanti, marinari, et a studiosi di geografia, In Venetia, appresso Stefano Scolari a S. Zul. Marco Sadeler, s.d.

Officina, B/1, 5 | Inv. 19064

SALVI MICHELANGELO (1608-1668)

Delle historie di Pistoia e fazioni d'Italia tomi tre di Michel'Angelo Salui doue successi non più vditì, e da non esser creduti distintamente si narrano. Con due copiose tauole in fine, vna delle cose più notabili, e l'altra delle città, e loro qui nominate famiglie..., 3 voll., In Roma, per Ignatio de' Lazari, 1656-1662, ex libris Gabrielis.

Giglio, XLIII, 4/B-6/B | Inv. 9300-2

SANCTORUM PATRUM

Sanctorum patrum Ecclesie primitiue Opera nunc in lucem prodeunt clariori methodo, ac serie errorum quibus antea scatebant diligentissime purgata. Quorum nomina sequens pagina indicabit, Lugduni, sumpt. Hieronymi De La Garde, in via Mercatoria, sub signo Spei, 1652.

Scale, LXXXVI, 1/A | Inv. 15094

SANSOVINO FRANCESCO (1521-1586)

Historia vniuersale dell'origine et imperio de' Turchi. Raccolta, & in diuersi luoghi di nuouo ampliata, da M. Francesco Sansouino. Con le guerre successesse... fino l'anno 1600. Et riformata in molte sue parti per ordine della Santa Inquisizione..., In Venezia, presso Alessandro di Vecchi, 1600, ex libris Gabrielis, nota antica, tracce di angoli piegati.

Giglio, XXVI, 11/B | Inv. 9035

Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIV libri da m. Francesco Sansouino. Nella quale si contengono tutte le guerre passate... Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663. Da d. Giustiniano Martinioni... Doue vi sono poste quelle del Stringa. Seruato però l'ordine del med. Sansouino..., In Venetia, appresso Stefano Curti, 1663.

Primo esemplare: Mappamondo, IX, 40/A | Inv. 1409

Secondo esemplare: Mappamondo, XLV, 15/B | Inv. 2887

SARPI PAOLO (1552-1623)

Opinione... In qual modo debba governarsi la Repubblica di Ven(et)ia internamente, esternam(en)te haver perpetuo Dominio, con la qualle si pondera gl'interessi di tutti, i Prencipi, da lui descritta per Publica commiss(io)ne l'anno 1615, manoscritto.

Giglio, XXVII, 11/B | Inv. 9047

Aggiunta all'Historia degli Uscochi di Minuccio Minucci arcivescouo di Zara continuata sin' all'anno 1613, Venezia?. 1617?, legato con: M. Minucci, Historia, 1617.

Lebbroso, libreria, IV, 1b/A | Inv. 15319

Discorso dell'origine forma, leggi, ed uso dell'vfficio dell'inquisitione nella città, e dominio di Venetia. Del p. Paolo dell'ordine de' Serui, teologo della Serenissima Republica, [Ginevra], [Pierre Aubert], 1639, ex libris Thode, note non dannunziane.

Giglio, IV, 30/A | Inv. 8631

SCAGLIA GIACOMO (XVII sec.)

Breue racconto dell'amicitia, mostruosa nella perfettione, trà Nicolò Barbarigo, & Marco Triuiniano... con la procura generale irreuocabile fatta dal primo nella persona del secondo. Et vniti ad essa il testamento dell'vno, & il testamento, & il codicillo dell'altro publicati, essi viuenti, da lor

medesimi, In Venetia, appresso Francesco Baba, 1627.

Giglio, XCI, 7/C | Inv. 9826

SCANNELLI FRANCESCO (1616-1663)

Il microcosmo della pittura, ouero trattato diuiso in due libri. Nel primo spettante alla theorica si discorre delle grandezze d'essa pittura, delle parti principali, de' veri primi, e de' piu degni maestri... Nel secondo, che in ordine al primo dimostra la pratica, s'additano l'opere diuerse più famose... Di Francesco Scannelli da Forlì..., In Cesena, per il Neri, 1657, risulta mancante.

Mappamondo, XLIX, 4/B | Inv. 2970

SCHEFFER JOHANN GERHARD (1621-1679)

Joannis Schefferi Argentoratensis De militia nauali veterum libri quatuor ad historiam Graecam Latinamque utiles, Ubsaliae, excudebat Johannes Janssonius regius typographus, 1654.

Pianterreno, LXV, 67 | Inv. 27896

SCHUT PIETER HEDRICKSZ (XVII sec.)

Historien des Nieuwen Testamensts, vermaeckelyck afgebeelt, en geetst door Pieter H. Schut, Amsterdam, ende nieulyckx uytgegeven door Nicolaes Visscher, 1659.

Oratorio dalmata, parete nord, 11/A | Inv. 12051

SEGNERI PAOLO (1624-1694)

Quaresimale di Paolo Segneri della Compagnia di Giesù dedicato al Serenissimo Cosimo III Granduca di Toscana, In Firenze, per Iacopo Sabatini, 1679, ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti, dedica datata 22 novembre 1906.

Giglio, CI, 10/C | Inv. 10386

SENECA LUCIO ANNEO (4 a.C.-65)

L. Annaei Senecae philosophi Opera, quae exstant omnia: a Iusto Lipsio emendata, et scholijs illustrata, Antuerpiae, ex Officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1605.

Scale, IV, 6/A | Inv. 13739

L. Annaei Senecae philosophi et M. Annaei Senecae rhetoris Quae extant opera, ad veterum exemplarium fidem castigata, Graecis lacunis, quibus superiores editiones scatebant, expletis, ac illustrata Commentariis selectioribus & Locis communibus ex utroque Seneca factis..., Secunda editio, recensita & aucta scholijs Fed. Morelli, Parisiis, excudebat P. Cheualier, in monte Diui Hilarij, 1613, dedica di Riccardo Cozzaglio datata febbraio 1925, legato col successivo.

Apollino, IX, 4a | Inv. 30454

M. Annaei Senecae rhetoris Suasoriae, controuersiae, declamationumque excerpta, ad veterum ms. codd. fidem emendata, & Graeca, quae priores editiones desiderabant, suis locis restituta. Cum vberioribus notis & coniecturis Nic. Fabri Andr. Schotti I. Gruteri Fr. Iureti I. Lipsii Io. Petreii Fer. Pinciani I. Opsopoei. Adiectus libellus Andreae Schotti De claris apud Senecam rhetoribus, Parisiis, excudebat Petrus Cheualier, in monte Diui Hilarij, 1613, legato col precedente. Apollino, IX, 4b | Inv. 271

L. Annaei Senecae philosophi ex ult. I. Lipsii & I. F. Gronouii emendat et M. Annaei Senecae rhetoris quae exstant, ex And. Schotti recens, 2 voll., Venetiis, typis Io. Petri Brigoncij, 1658, angoli piegati, cartigli.

Oratorio dalmata, parete sud, 11/C-12/C | Inv. 11993-4

SIBYLLIAKOI KRESMOI

Sibylliakoi kresmoi, hoc est Sibyllina oracula ex uett. codd. aucta, renouata, et notis illustrata a d. Johanne Opsopæo Brettano. Cum interpretatione Latina Sebastiani Castalionis et Indice, Parisijs, 1607.

Reliquie, tavolo, 14 | Inv. 13698

SOFOCLE (497-406 a.C.)

L'Oedipe et l'Electre de Sophocle tragedies greques traduites en françois avec des remarques,

A Paris, chez Claude Barbin sur le second Perron dela sainte chapelle (de l'imprimerie d'Antoine Lambin), 1692, ex libris Gd'A.

Scale, XVII, 16/A | Inv. 13960

SOLINO GAIO GIULIO (III sec.)

C. Iulii Solini Memorabilia mundi, in quibus, praeter inelytos terrarum situs et insignes maris... exoticorum naturae... exprimuntur, Frankfurt a. M., Apud Ioannem Saurium Impensis Theobaldi Schonvetteri, 1603, volume mutilo, note antiche, nella copertina posteriore tracce di disegno di veliero a inchiostro.

Pianterreno, XCIII, 19 | Inv. 28973

SPAZZO

Spazzo dell'illustriss. et excell. sign. Presidenti de XX Savii..., Brescia, Policreto Turlino, 1691, ex libris Gabrielis, nota antica, tracce di angoli piegati e note non dannunziane, rilegato con: *Statuti di Val di Sabbio*, 1597.

Giglio, XXVI, 1/B | Inv. 9025

SPONDANUS HENRICUS (1568-1643)

Henrici Spondani... Epitome Annalium ecclesiasticorum Caesaris Baronii S.R.E. presbyteri cardinalis bibliothecarij apostolici (pars prior-altera), 2 voll., Lugduni, sumptibus Ioannis Antonii Huguetan, & Marci Antonii Rauaud, 1660, ex Libris Danilis Brembati Comitiss, ex Libris Gabrielis Nuncii Porphirogeniti.

Pianterreno, CVII, 1-2 | 29777-8

STATUTA BRIXIAE

Statuta quaedam communis Brixiae, Brixiae, Io. Iacobi Vignadotti, 1668, legato con: Statuta civitatis Brixiae, 1557; Index decisionum ex omnibus statutis magnificae civitatis Brixiae, 1561; Reformationes statutorum mag. cae civitatis Brixiae, 1621.

Giglio, XXXVI, 2b/B | Inv. 9181

STATUTA CRIMINALIA

Statuta criminalia, et ciuilia magn. communitatis Riperiae. Vna cum taxis additionibus, & reformationibus, Salodii, apud haeredes Antonij Comincioli, 1675.

Scale, LXI, 1/A | Inv. 14673

STATUTA FERRARIAE

Statuta urbis Ferrariæ reformata anno domini 1567. Novissime excussa quibus accedere, quæ sequens pagina indicabit, [Ferrara], ex Typographia Camerali, 1690, ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti, nota non dannunziana.

Giglio, IX, 7/A | Inv. 8768

STATUTA SPALATINAE

Statuta Spalatinae urbis per excell. d. Percevalium, 1671, manoscritto, ex libris Nicalai Cattanii, nota di possesso di Giacomo Chiudina.

Giglio, XVIII, 17/B | Inv. 8895

STATUTI

Statuti criminali et ciuili della magnifica comunita della Riuiera nuouamente tradotti di latino in volgare di ordine della medesima comunita a commune vtile, & intelligenza, In Salo, per Bernardino Lantoni, 1626, note di possesso antiche.

Giglio, XXVI, 9/B | Inv. 9033

SVETONIO TRANQUILLO GAIO (I-II sec.)

Les vies des douze Cesars empereurs romains, de la traduction de Du Teil, A Paris, chez Estienne Loyson, 1641, ex libris Gd'A.

Salotto Baccara, parete est, tavolo, 21/A | Inv. 22078

TACITO PUBLIO CORNELIO (55 ca.-120 ca.)

C. Cornelii Taciti Opera quae exstant ex recognitione Iani Gruteri. Cum indice rerum ac nominum accuratissimo. Accedunt seorsim ad eundem Emendd. Castigg. Observatt. Notae virorum doctissimorum Alciati, Rhenani, Ferretti, Vertranii, Ursini, Donati, Merceri, Pichenae, Coleri,

Gruteri, Francofurti e Collegio Paltheniano, sumtibus Ionaë Rhodii, 1607.

Scale, XCVIII, 5/A | Inv. 15192

C. Cornelius Tacitus ex I. Lipsii accuratissima editione, Lugduni Batavorum, ex officina Elzeviriana, 1634, ex libris Thode.

Scale, LXXXIX, 3/A | Inv. 15105

Opere di G. Cornelio Tacito con la traduzione in volgar fiorentino del sig. Bernardo Dauanzati posta rincontro al testo latino. Con le postille del medesimo. E la dichiarazione d'alcune voci meno intese. Con la tauola copiosissima. Al serenissimo signor principe Leopoldo di Toscana, In Fiorenza, nella stamperia di Pietro Nesti, 1637, ex libris Gabrielis Nuncii Porphyrogeniti, timbro di legatura C. Murton.

Giglio, IX, 15/A | Inv. 8776

Opere di G. Cornelio Tacito, Annali, Historie, Costumi, de' Germani, e Vita di Agricola. Illustrate con notabilissimi aforismi del signor D. Baldassar' Alamo Varianti, trasportati dalla lingua castigliana nella Toscana da D. Girolamo Canini d'Anghiari... il tutto migliorato, e di nuouo corretto, abbellito, & accomodato alla traduzione del sig. Adriano Politi... all'Ill.mo... sig.re Ottavio barone de Tassis..., In Venetia, presso Paolo Baglioni, 1665.

Primo esemplare: Scale, CIV, 1/A | Inv. 15252

Secondo esemplare: Pianterreno, CVII, 13 | Inv. 29787 (intonso, marchio: Friuli, Udine, Edizioni de La Panarie, 1928)

TASSO TORQUATO (1544-1595)

Aminta fauola boschereccia del s. Torquato Tasso di nuouo corretta, & accresciuta d'un breue argomento, In Roma, a spese di Guglielmo Hallé nella Piazza di Pasquino, 1666.

Monco, XII bis, 15/A | Inv. 16223

Il Goffredo del signor Torquato Tasso trauestito alla rustica bergamasca da Carlo Assonica...,

Venetia, appresso Nicolo Pezzana, 1670, dedica di Giustacchini a Angelo Canossi, nastri blu-bordeaux.

Apollino, V, 15 | Inv. 190

L'Aminte du Tasse. Pastorale. Traduite de l'Italien en vers françois, A La Haye, chez Levyn van Dyk, 1679.

Giglio, CXXII, 62/D | Inv. 11430

TERENZIO AFRO PUBLIO (II sec. a.C.)

Pub. Terentii Comoediae sex ex Dan. Heinsii recensione, Amsterodami, Apud Guiljel. I. Caesium, 1622.

Musica, parete ovest, 20/A | Inv. 13518

TESTI FULVIO (1593-1646)

Delle poesie liriche del conte D. Fulvio Testi consacrato al molto illustre sign. il sign. Giacomo Giera, In Venetia, Appresso P. Antonio Miloco, 1668, ex libris Ga Nun.

Giglio, CIII, 21/D | Inv. 10464

TOMASI TOMMASO (1608-1658)

Vita del duca Valentino, detto il tiranno di Roma. Descritta da Tomaso Tomasi, nuouamente ristampata con vna aggiunta considerabile, e con vn'ampia tauola, per maggior commodità del lettore. Il tutto raccolto dalla diligenza, e cura di G.L., 2 voll., In Monte Chiaro, appresso Gio. Batt. Lucio Vero, 1670, ex libris Gabrielis, timbri di possesso, tracce di angoli piegati e segni di lettura non dannunziani, viole essiccate.

Giglio, XXIII, 14/B-15/B | Inv. 9003-4

TOTTI POMPILIO (XVI-XVII sec.)

Ritratto di Roma moderna, nel quale sono descritte, le sagre basiliche, le chiese, collegij, confraternite, librerie, ospedali, monasteri, fontane, giardini, palazzi, pitture, sculture, e statue più famose, esistenti dentro, e fuori della città. Con la narratione dell'opere pie... Distinto in quatordecim rioni, abbellito con le figure di rame, e raccolto dall'auttori, accennati nel primo tomo, In Roma,

nella libreria di Michel'Angelo Rossi, à Pasquino, all'insegna della Salamandra, 1689, ex libris Thode, segni di lettura.

Mappamondo, XLVI, 17/B | Inv. 2913

VEDRIANI LODOVICO (1601-1670)

Raccolta de' pittori, scultori, et architetti modonesi più celebri, nella quale si leggono l'opere loro insigni, e doue l'hanno fatte. Cauata da vari autori... per Don Lodouico Vedriani da Modona, In Modona, per lo Soliani stampator ducale, 1662, ex libris Thode.

Mappamondo, LXI, 25/B | Inv. 3345

VERGILIO POLIDORO (1470 ca.-1555)

Di Polidoro Virgilio da Urbino De gli inuentori delle cose. Libri otto. Tradotti per Francesco Baldelli, con due tauole, vna de' capitoli, e l'altra delle cose più notabili..., In Brescia, per Domenico Gromi, 1680, segni di lettura, angolo piegato.

Apollino, XLIII, 3 | Inv. 717

VERINO UGOLINO (1438-1516)

Vgolini Verini... De illustratione vrbis Florentiae. Libri tres. Serenissimae principis Victoriae Feltriae mag. Etruriae duci, Florentiae, ex Typographia Landinea, 1636, ex libris Gabriellis.

Giglio, CXVII, 27/D | Inv. 11126

VINCENTI PIETRO (XVI-XVII sec.)

Historia della famiglia Cantelma composta dal dottore Pietro Vincenti della città d'Hostuni, In Napoli, Appresso Gio. Battista Sottile, 1604, ex libris Gabriellis, mutilo del frontespizio, segni di lettura.

Giglio, LXXXIII, 12/C | Inv. 9646

VISDOMINI FRANCESCO (1516-1573)

Lettere del signor Francesco Visdomini, 2 voll., In Venetia, appresso Alessandro de' Vecchi, 1630, ex libris Gabriellis.

Giglio, CVI, 3a/D-3b/D | Inv. 30221, 10546

VITRUVIO POLLIONE MARCO (I sec. a.C.)

Idieci libri dell'architettura di M. Vitruuio, tradotti, & commentati da monsig. Daniel Barbaro Patriarca d'Aquileia, da lui riueduti, & ampliati. Et hora in questa nuoua impressione per maggior comodita del lettore, le materie di ciascun libro ridotte sotto capi..., In Venetia, appresso Alessandro de' Vecchi, 1629, ex libris Gabriellis.

Mappamondo, LXXVIII, 1/C | Inv. 3783

VLACQ ADRIAAN (1600-1667)

Tables de sinus, tangentes, et secantes: et de logarithmes des sinus, tangentes, & des nombres depuis l'unité jusques à 10000..., Par A. Vlacq, A Lyon, chez Iean Thioly, rue Merciere à la palme, 1670, cartiglio bianco.

Pianterreno, LI, 11 | Inv. 27077

VOLUMEN STATUTORUM

Volumen statutorum legum, ac iurium dd. Venetorum, cum correctionibus serenissimorum principum Barbadici, Lauredani, Grimani, Gritti... additis recentioribus legibus ciuilibus, & criminalibus... & practica summaria... summo labore & studio d. Rizzardi Griffi causidici Veneti ab innumeris erroribus emendatis, Venetiis, ex typographia ducali Pinelliana, 1638, ex libris Gabriellis, timbro a secco della Società degli amici dell'istruzione popolare di Salò, note antiche, tracce di angoli piegati.

Giglio, XXV, 4/B | Inv. 9016

VOSSIUS GERHARD JOHANN (1577-1649)

Gerardi Ioannis Vossii, Etymologicon linguae Latinae. Praefigitur eiusdem tractatus de permutatione literarum. Et in fine adiectus est luculentus index vocabulorum extra seriem..., Lugduni, sumptibus Petri Guillimin, in vico Bellae-Corderiae ad Bellam-Aream, 1664.

Scale, LXI, 2/A | Inv. 14674

Abbreviazioni (opere, fonti, documenti dannunziani)

ACF = *Al "Candido Fratello"... Carteggio Gabriele d'Annunzio-Annibale Tenneroni (1895-1928)*, a cura di M. Menna, Lanciano, Carabba, 2007.

ASRI-AMP = Lurano, Archivio storico nazionale dei restauratori italiani, Archivio Mauro Pellicoli.

ATac = *Altri taccuini*, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976.

ATD = *Antonietta Treves e d'Annunzio. Carteggio inedito (1909-1938)*, a cura di F. Di Tizio, Altino, Ianieri, 2005.

AV-AG = Gardone Riviera, Archivi del Vittoriale, Archivio generale.

AV-AI = Gardone Riviera, Archivi del Vittoriale, Archivio iconografico.

AV-AP = Gardone Riviera, Archivi del Vittoriale, Archivio personale.

AV-AR = Gardone Riviera, Archivi del Vittoriale, Archivio ritagli.

BB = *Il Befano alla Befana. L'epistolario con Luisa Baccara*, a cura di P. Sorge, Milano, Garzanti, 2003.

CDH = *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Lanciano, Carabba, 2004.

CDO = *Carteggio d'Annunzio-Ojetti (1894-1937)*, a cura di C. Ceccuti, Firenze, Le Monnier, 1979.

DA = *D'Annunzio e Albertini. Vent'anni di sodalizio*, a cura di F. Di Tizio, Altino, Ianieri, 2003.

FL = *Il fiore delle lettere. Epistolario*, a cura di E. Ledda, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

LEN = *Lettere ad Enrico Nencioni (1880-1896)*, a cura di R. Forcella, in «Nuova Antologia», 74, 1611, 1939, pp. 3-30.

LT = *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti, 1999.

PRic = *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, 2 tomi, Milano, Mondadori, 2005.

PRom = *Prose di romanzi*, edizione diretta da E. Raimondi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. 1, Milano, Mondadori, 1988; vol. 2, Milano, Mondadori, 1989.

SFV = *La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni*, a cura di F. Di Tizio, Pescara, Ianieri, 2009.

SG = *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, vol. 1, Milano, Mondadori, 1996; vol. 2, Milano, Mondadori, 2003.

Tac = *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965.

TN = *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano, Mondadori, 1992.

TSM = *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, 2 tomi, Milano, Mondadori, 2013.

VAG = *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. 1, Milano, Mondadori, 1982; vol. 2, Milano, Mondadori, 1984.

Bibliografia

A Corpus 1989

A Corpus of Rembrandt Paintings, vol. 3 (1635-1642), a cura di J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel e E. van de Wetering, Dordrecht-Boston-Londra, Martinus Nijhoff, 1989.

ABRAM 2019

S. Abram, *La mostra del Barocco piemontese del 1937*, in *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, a cura di M. Di Macco e G. Dardanello, Genova, SAGEP, 2019, pp. 5-34.

ALONGE 2008

R. Alonge, *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, UTET, 2008.

AMICO 2010

F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al contemporaneo*, in *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra, a cura di A. Mazzanti, L. Mannini e V. Gensini, Firenze, Polistampa, 2010, pp. 57-68.

ANCESCHI 1959

L. Anceschi, *Idea del Barocco* [1959], in Id., *Barocco e Novecento. Con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, pp. 3-20.

ANDREOLI 1990

Album d'Annunzio, saggio e commento alle immagini di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1990.

ANDREOLI 1993

A. Andreoli, *I libri segreti. Le biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, Roma, De Luca, 1993.

ANDREOLI 2000

A. Andreoli, *Dalla Roma bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*, in *Gabriele d'Annunzio dalla Roma bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*, catalogo della mostra, a cura di A. Andreoli e G. Piantoni, Torino, Allemandi, 2000, pp. 9-36.

ANDREOLI-LORENZINI 1982

A. Andreoli, N. Lorenzini, note a G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, vol. 1, Milano, Mondadori, 1982.

ANDREOLI-ZANETTI 2013

A. Andreoli, G. Zanetti, note a G. d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, 2 tomi, Milano, Mondadori, 2013.

ANTONGINI 1938

T. Antongini, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1938.

ANTONUCCI 1995

G. Antonucci, *Nota introduttiva [a Fedra]*, in G. d'Annunzio, *Tutto il teatro*, a cura di G. Antonucci, vol. 2, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 270-273.

ARGAN 1964

G. C. Argan, *L'Europa delle capitali. 1600-1700*, Ginevra, Skira, 1964.

ARNAUDI 2011

C. Arnaudi, *Dal Misello al Lebbroso: storia di una stanza francescana al Vittoriale*, in «Quaderni del Vittoriale», 7, 2011, pp. 73-93.

Arte e magia 2018

Arte e magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa, catalogo della mostra, a cura di F. Parisi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018.

ASOR ROSA 1988

A. Asor Rosa, *Il futurismo nel dibattito intellettuale italiano dalle origini al 1920*, in *Futurismo, cultura e politica*, a cura di R. De Felice, Torino, Fondazione Agnelli, 1988, pp. 49-66.

Atlante 2007

Atlante del Barocco in Italia. Firenze e il Granducato, a cura di M. Bevilacqua e G. C. Romby, Roma, De Luca, 2007.

BACCHI 2020

A. Bacchi, *Bernini (s)venduto o le scarse fortune della scultura barocca*, in *Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, a cura di A. Bacchi e G. Capitelli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2020, pp. 37-71.

BALDI 2008

G. Baldi, *Le ambiguità della decadenza. D'Annunzio romanziere*, Napoli, Liguori, 2008.

BALDINI 1948

G. Baldini, *Nota introduttiva* [1948], in J. Webster, *La duchessa d'Amalfi* [1623], a cura di G. Baldini, Milano, Fabbri, 2003, pp. 5-6.

BALDINOTTI 2021

A. Baldinotti, *L'eco della bellezza. Calchi in gesso e terrecotte artistiche tra Otto e Novecento*, in *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2021, pp. 76-86.

BARBERI 1985

F. Barberi, *Il libro italiano del Seicento* [1985], Roma, Vecchiarelli, 1990.

BARBERI SQUAROTTI 2006

G. Barberi Squarotti, *Il libro dei libri: la riscrittura della "Vita di Cola di Rienzo"*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, a cura del Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara, Edgars, 2006, pp. 219-240.

BARDAZZI 2018

E. Bardazzi, *Il segno magico della Decadenza. Esoterismo, occultismo e fantasticherie arcane nella grafica e nell'illustrazione francese tra Ottocento e Novecento*, in *Arte e magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa*, catalogo della mostra, a cura di F. Parisi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018, pp. 97-117.

BARILLI 1966

R. Barilli, *Il Liberty*, Milano, Fabbri, 1966.

BARNI 2021

C. Barni, *Il "fratello secentesco" perduto: Gabriele d'Annunzio e la riscoperta del marinismo*, in «Carte italiane», 13, 1, 2021, pp. 1-10.

BASILE 1636

G. Basile, *Lo cunto de li cunti* [1636], a cura di M. Rak [1986], Milano, Garzanti, 2009.

BAZIN-HENRY 2021

S. Bazin-Henry, *Entre collectionnisme et grand décor. Les peintures sur miroir dans la culture artistique romaine: une histoire d'œuvres singulières et oubliées*, in «Cahiers du CAP», 9, 2021, pp. 9-52.

BELTRAMI 1996

P. G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia* [1996], Bologna, Il Mulino, 2002.

BENEDETTI 1978

M. T. Benedetti, *I mosaici di Burne-Jones nella chiesa di San Paolo entro le mura a Roma* [1978], in Id., *Preraffaelliti*, Roma, De Luca, 2012, pp. 113-138.

BENEDETTI 1985

M. T. Benedetti, *Primo e secondo Preraffaellismo* [1985], in Id., *Preraffaelliti*, Roma, De Luca, 2012, pp. 195-214.

BENEDETTI 1996

M. T. Benedetti, *Il mito di Orfeo* [1996], in Id., *Preraffaelliti*, Roma, De Luca, 2012, pp. 159-164.

BENJAMIN 1939

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Roma, Donzelli, 2012.

BENOCCHI 2005

C. Benocci, *La sistemazione commissionata da Camillo e Giovanni Battista Pamphilj ed il ruolo di Gian Lorenzo Bernini, Giovanni Francesco Grimaldi ed Alessandro Algardi*, in *Villa Doria Pamphilj*, a cura di Id., Roma, Municipio Roma XVI, 2005, pp. 115-128.

BERTELLI 2014

P. Bertelli, *Immagini sovrane. La Mostra iconografica gonzaghesca del 1937*, Mantova, Postumia, 2014.

BESUTTI 2011

P. Besutti, *“Forse che sì forse che no” in musica: frottole e reminiscenze*, in *“Forse che sì forse che no”. Gabriele d’Annunzio a Mantova*, a cura di R. Signorini, Firenze, Olschki, 2011, pp. 67-92.

BIANCHI 1994

C. Bianchi, *Catalogo del fondo musicale del Vittoriale degli Italiani*, Gardone Riviera, L’Oleandro, 1994.

BINNI 1936

W. Binni, *La poetica del decadentismo* [1936], Firenze, Il Ponte, 2014.

BIRCHALL 2010

H. Birchall, *I preraffaelliti* [2010], a cura di N. Wolf, Köln, Taschen, 2016.

BOFFITO 1922

G. Boffito, *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento*, Firenze, Libreria internazionale Seeber, 1922.

BONTEMPELLI 1921

M. Bontempelli, *Inchiesta sul Seicento*, in «Valori plastici», III, 4, 1921, p. 94.

BOSSAGLIA 1975

R. Bossaglia, *Il déco italiano. Fisionomia dello stile 1925 in Italia*, Milano, Rizzoli, 1975.

BRIGANTI 1950

G. Briganti, *Barocco, strana parola*, in «Paragone», 1, 1950, pp. 19-24.

BRUERS 1938

A. Bruers, *La biblioteca del Vittoriale* [1938], in *Carteggio d'Annunzio-Bruers*, a cura di M. Menna e R. Castagnola, Lanciano, Carabba, 2011, pp. 47-58.

BRUNETTI 2021

V. Brunetti, *Alessandro Algardi*, in *La tradizione dell'ideale classico nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova, SAGEP, 2021, pp. 126-130.

CALLEGARI 2003

M. Callegari, *Marginalia sull'edizione padovana del 1621 degli "Emblemata" di Andrea Alciati*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 27, 2003, pp. 227-231.

CALLOWAY 1994

S. Calloway, *Barocco barocco. La cultura dell'eccesso nel Novecento* [1994], Milano, Mondadori, 1995.

CAMAGNI 1989

C. M. Camagni, *Il poeta che cesella madrigali. Giuseppe Cellini*, in *I pittori dell'Imaginifico. D'Annunzio e gli illustratori delle sue opere*, catalogo della mostra, a cura di R. Mammucari e R. Langella, Velletri, Tra 8&9, 1989, pp. 131-139.

CAMAGNI 2000

C. M. Camagni, *Le illustrazioni di Giuseppe Cellini*, in *Gabriele d'Annunzio dalla Roma bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*, catalogo della mostra, a cura di A. Andreoli e G. Piantoni, Torino, Allemandi, 2000, pp. 37-44.

CAPITELLI 2021

G. Capitelli, *Guido Reni nella pittura sacra del medio Ottocento (a Roma)*, in *La tradizione dell'ideale classico nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova, SAGEP, 2021, pp. 243-253.

CAPPELLO 2006

A. P. Cappello, *Un libro dei libri: "Il secondo amante di Lucrezia Buti" (fra Cola di Rienzo e Angelo Cocles)*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, a cura del Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediards, 2006, pp. 241-260.

CAPRIOTTI 2006

G. Capriotti, *Da Camerino al Vittoriale: venture e sventure di un San Sebastiano ligneo*, in «Quaderni del Vittoriale», 2, 2006, pp. 97-130.

CARROZZO-CIMAGALLI 1998

M. Carrozzo, C. Cimagalli, *Storia della musica occidentale*, vol. 2 (*Dal Barocco al classicismo viennese*) [1998], Roma, Armando, 2008.

CASTAGNOLA 2016

R. Castagnola, *Dimore: il succedersi delle occasioni e il consolidarsi di un gusto*, in «Rassegna dannunziana», XXXII, 65-66, 2016, pp. LIII-LXIV.

CEGLIE 2014

R. Ceglie, *Barocco e Novecento: fra inquietudine e lezione galileiana*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, ADI, 2014, pp. 1-9.

CERRETTI 2009

R. Cerretti, *Forme e motivi del collezionismo dannunziano: lo scrittoio del Monco e la stanza del Lebbroso*, in «Quaderni del Vittoriale», 5, 2009, pp. 105-123.

CESAREO 1901

G. A. Cesareo, *La rinascita del secentismo*, in «Nuova Antologia», XCIII, IV, 1901, pp. 420-435.

CIMINI 1995

M. Cimini, *Nota introduttiva [a Trionfo della morte]*, in G. d'Annunzio, *Tutti i romanzi e le novelle e prose scelte*, a cura di G. Oliva, vol. 2, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 3-9.

COGNIAT 1963

R. Cogniat, *La pittura del XVII secolo*, Milano, Mondadori, 1963.

COLETTA 2017

E. Coletta, *Heinrich Wölfflin: "Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien", 1888*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova, SAGEP, 2017, pp. 5-21.

COLETTI 1993

V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento* [1993], Torino, Einaudi, 2000.

Collezione 1911

Collezione Gabriele d'Annunzio esistente nella villa La Capponcina presso Settignano, catalogo della vendita, Firenze, Galardelli e Mazzoni, 1911.

Collezione 1931

Collezione d'arte del barone Alberto Fassini, vol. 2 (*Arte classica. Sculture medievali e moderne. Ceramiche*), a cura di G. E. Rizzo, A. Venturi e G. Ballardini, Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli, 1931.

COTTAFAVI 1934

C. Cottafavi, *Palazzo Ducale di Mantova. Gli appartamenti di Eleonora Medici, del Paradiso e dei Nani*, in «Bollettino d'arte», XXVII, III, 1934, pp. 128-139.

COTTINI 2017

L. Cottini, *D'Annunzio, Bernini, and the Baroque Prelude of "Il Piacere"*, in «Forum Italicum», 51, 2, 2017, pp. 1-21.

CROCE 1911

B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911.

Cronaca 1975

Cronaca bizantina, a cura di V. Chiarenza, Treviso, Canova, 1975.

D'Annunzio 1994

D'Annunzio e la Cina. Il fascino di due culture, catalogo della mostra, a cura di V. Terraroli, Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, 1994.

D'ORS 1944

E. d'Ors, *Del Barocco* [1944], a cura di L. Anceschi [1945], Milano, SE, 1999.

Da Giotto 2016

Da Giotto a de Chirico. I tesori nascosti, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi e P. Di Natale, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2016.

DAMIAN 2002

V. Damian, *Une nouvelle contribution sur la nature morte lombarde: deux inédits. Une collection de natures mortes*, Parigi, Galerie Canesso, 2002.

DE FEO 1981

I. de Feo, *Croce e d'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», 27, 1981, pp. 79-88.

DE MICHELI 1959

M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento* [1959], Milano, Feltrinelli, 2014.

DE SETA 2007

C. de Seta, *Venezia barocca*, in «Architectural Digest», 3, 2007, pp. 70-72.

DELLA SCHIAVA 2018

F. Della Schiava, *D'Annunzio e il Rinascimento: considerazioni preliminari e proposte di ricerca*, in «Aevum», 92, 3, 2018, pp. 603-624.

DI CIACCIA 2005

F. Di Ciaccia, *Biblioteca e dipinti francescani di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Decembrio, 2005.

DI TIZIO 2022

F. Di Tizio, *Studi e ricerche su Gabriele d'Annunzio*, Pescara, Ianieri, 2022.

Dizionario 1974

Dizionario delle immagini dannunziane, a cura di M. Vecchioni, Pescara, Tontodonati, 1974.

DON 2018

S. Don, "Si vivet vivam". *Le iscrizioni della colonnina del Vestibolo*, in «Quaderni del Vittoriale», 14, 2018, pp. 97-105.

Enciclopedia 1999

Enciclopedia di Roma. Dalle origini all'anno Duemila, a cura di C. Napoleone, Milano, Franco Maria Ricci, 1999.

FAILLA 2014

M. B. Failla, *Stupinigi da Residenza Sabauda a "museo di vita". Ambientazioni, arti decorative, fortuna del Settecento a Torino negli anni tra le due guerre*, in *La Palazzina di Caccia di Stupinigi*, a cura di E. Gabrielli, Firenze, Olschki, 2014, pp. 161-181.

FAINI 2021

A. Faini, *Perché non possiamo non dirci wagneriani. L'eredità del Gesamtkunstwerk*, in F. Larovere, A. Faini, *V e W. Perché non possiamo fare a meno di Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, Roccafranca, Massetti Rodella, 2021, pp. 119-129.

FAPPANI 1974

A. Fappani, *Enciclopedia bresciana*, vol. 1, Brescia, La Voce del popolo, 1974.

FAROULT 2020

G. Faroult, *La modernità nella pittura francese all'epoca di Watteau e di Boucher*, in *Sfida al Barocco. 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra, a cura di M. di Macco, G. Dardanella e C. Gauna, Genova, SAGEP, 2020, pp. 179-188.

FASSÒ 1956

L. Fassò, *Introduzione*, in *Teatro del Seicento*, a cura di Id., Napoli, Ricciardi, 1956, https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-del-seicento-introduzione_%28I-Classici-Ricciardi:-Introduzioni%29.

FELICI 1978

L. Felici, *Introduzione*, in *Poesia italiana del Seicento*, a cura di Id., Milano, Garzanti, 1978, pp. VII-XLV.

FERRAZZA 2021

R. Ferrazza, *Alceo Dossena e i falsi da museo. Il mercato americano, lo scandalo e il ruolo di Elia Volpi*, in *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2021, pp. 54-74.

FERRERÒ 1954

G. G. Ferrerò, *Introduzione*, in *Marino e i marinisti*, a cura di Id., Napoli, Ricciardi, 1954, https://www.treccani.it/enciclopedia/marino-e-i-marinisti_%28I-Classici-Ricciardi:-Introduzioni%29.

FERRETTI 1987

M. Ferretti, *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo*, in *Il Museo civico d'arte industriale e Galleria Davia Bargellini*, a cura di R. Grandi, Bologna, Grafis, 1987, pp. 9-25.

Flora 2010

Flora romana. Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673), catalogo della mostra, a cura di F. Solinas, Roma, De Luca, 2010.

Francesco 2016

Francesco nell'arte da Cimabue a Caravaggio, catalogo della mostra, a cura di G. Morello e S. Papetti, Cinisello Balsamo, Silvana, 2016.

FUGAZZA 1986

S. Fugazza, *Idealismo ed estetismo*, in G. d'Annunzio, *Pagine sull'arte*, a cura di S. Fugazza, Milano, Electa, 1986, pp. 53-56.

FUSILLO 2007

M. Fusillo, *Labirinto*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli e P. Fasano, vol. 2, Torino, UTET, 2007, pp. 1245-1247.

Gabriele d'Annunzio 1988

Gabriele d'Annunzio e la promozione delle arti, catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia e M. Quesada, Milano-Roma, Mondadori-De Luca, 1988.

GADDO 2018

P. Gaddo, *Il Convito*, in «CIRCE: Catalogo informatico riviste culturali europee», Università degli Studi di Trento, 2018, <https://r.unitn.it/it/lett/circe/il-convito>.

GATTI 1955

G. Gatti, *La dannunziana via Gregoriana*, in *D'Annunzio a Roma*, a cura di A. Muñoz e M. Vecchioni, Roma, Palombi, 1955, pp. 151-155.

GATTI 1964

G. Gatti, *I distici leonini delle "Vergini delle rocce"*, in «Quaderni dannunziani», 28-29, 1964, pp. 1785-1790.

GAUNA 2020

C. Gauna, "*Se rendre, pour ainsi dire, Original, en imitant ces grands Originaux!*". Note sulla funzione dei modelli italiani in Francia (1680-1750), in *Sfida al Barocco. 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra, a cura di M. di Macco, G. Dardanella e C. Gauna, Genova, SAGEP, 2020, pp. 49-62.

GIAMMEI 2017

A. Giammei, *D'Annunzio emblemista*, in *Il dialogo creativo*, a cura di M. Residori, M. P. Ellero, M. Rossi e A. Torre, Pisa, Pacini Fazzi, 2017, pp. 41-56.

GIANNANTONIO 2018

R. Giannantonio, *Gabriele d'Annunzio e l'architettura*, in «Rassegna dannunziana», XXXIV, 72, 2018, pp. 161-176.

GIANNINI-BARATTA 2021

F. Giannini, I. Baratta, *L'incredibile storia di Alceo Dossena, il falsario che ingannò i grandi musei americani*, in *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di D. Del Bufalo e M. Horak, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2021, pp. 251-253.

GIBELLINI 1986

P. Gibellini, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *Pagine sull'arte*, a cura di S. Fugazza, Milano, Electa, 1986, pp. 9-22.

GIBELLINI 2008

P. Gibellini, *Gabriele d'Annunzio. L'arcangelo senza aureola*, Brescia, Editoriale bresciana, 2008.

GIOCONDI 1978

M. Giocondi, *Lettori in camicia nera. Narrativa di successo nell'Italia fascista*, Firenze-Messina, D'Anna, 1978.

GIOVANNETTI 1994

P. Giovannetti, *Decadentismo* [1994], Milano, Bibliografica, 2016.

Gli scultori 2015

Gli scultori di d'Annunzio. Anima e materia, catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi e A. Panzetta, Cinisello Balsamo, Silvana, 2015.

GORI SASSOLI 1999

M. Gori Sassoli, *Forma urbis*, in *Enciclopedia di Roma. Dalle origini all'anno Duemila*, a cura di C. Napoleone, Milano, Franco Maria Ricci, 1999, pp. 66-73.

GRUNENBERG 2012

C. Grunenberg, *Primavera sacra e inizio di una nuova era: la Secessione viennese*, in *Gustav Klimt. Disegni e dipinti* [2012], a cura di T. G. Natter, Köln, Taschen, 2020, pp. 68-149.

GUADALUPI 1999

G. Guadalupi, *Duemilasettecentocinquantatré anni di storia*, in *Enciclopedia di Roma. Dalle origini all'anno Duemila*, a cura di C. Napoleone, Milano, Franco Maria Ricci, 1999, pp. 9-64.

GUARDIANI 1986

F. Guardiani, *Erotica mariniana*, in «Quaderni d'italianistica», VII, 2, 1986, pp. 197-207.

GUERRI 2013

G. B. Guerri, *La mia vita carnale. Amori e passioni di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2013.

Guido Reni 2007

Guido Reni. *Il tormento e l'estasi. I San Sebastiano a confronto*, catalogo della mostra, a cura di P. Boccardo e X. F. Salomon, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

HECHT 2006

P. Hecht, *Vincent van Gogh and Rembrandt* [2006], Amsterdam, Van Gogh Museum, 2019.

HORTOLÀ 2009

P. Hortolà, *The Aesthetics of Haemotaphonomy: a Study of the Stylistic Parallels between a Science and Literature and the Visual Arts*, in «Eidos», 10, 2009, pp. 162-192.

I pittori 1989

I pittori dell'Imaginifico. D'Annunzio e gli illustratori delle sue opere, catalogo della mostra, a cura di R. Mammucari e R. Langella, Velletri, Tra 8&9, 1989.

Il libro 2011

Il libro dei simboli. Riflessioni sulle immagini archetipiche, a cura di A. Ronnberg e K. Martin, Köln, Taschen, 2011.

ISGRÒ 2017

G. Isgrò, *La rivoluzione teatrale di Gabriele d'Annunzio*, in «Dialoghi mediterranei», 27, 2017, pp. 177-186.

Italian Paintings 1996

Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, a cura di D. De Grazia e E. Garberson, Washington, National Gallery of Art, 1996.

JUMEAU-LAFOND 2018

J. D. Jumeau-Lafond, *Sulla soglia del mistero: movimento simbolista e magia dell'aldilà*, in *Arte e magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa*, catalogo della mostra, a cura di F. Parisi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018, pp. 35-43.

KALPAKCIAN 2020

V. Kalpakcian, *Il conte Grigorij Stroganoff e il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, in *Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, a cura di A. Bacchi e G. Capitelli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2020, pp. 147-158.

L'architetto 1993

L'architetto del lago. Giancarlo Maroni e il Garda, catalogo della mostra, a cura di F. Irace, Milano, Electa, 1993.

L'arte 2000

L'arte del tragico. L'avventura scenica del "Martyre de saint Sébastien" di Gabriele d'Annunzio dal 1911 ad oggi, a cura di C. Santoli, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000.

L'OCCASO-SIGNORINI 2011

S. L'Occaso, R. Signorini, *Sui passi di Gabriele d'Annunzio nel Palazzo Ducale di Mantova. Pagine del romanzo e note storico-artistiche*, in *"Forse che sì forse che no". Gabriele d'Annunzio a Mantova*, a cura di R. Signorini, Firenze, Olschki, 2011, pp. 93-112.

La casa 1918

La casa artistica italiana. La casa Bagatti Valsecchi in Milano, tavole di G. Bagatti Valsecchi, prefazione e note di P. Toesca, riproduzioni fotografiche di G. Bassani, Milano, Hoepli, 1918.

LAVIN 2007

I. Lavin, *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. 1, Londra, Pindar, 2007.

LEDDA 1995

E. Ledda, *Le edizioni del XVI secolo nella biblioteca di Gabriele d'Annunzio*, in «Nuovi Quaderni del Vittoriale», 2, 1995, pp. 173-202.

LEDDA 2006

E. Ledda, *Le biblioteche del Vittoriale*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, a cura del Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara, Ediards, 2006, pp. 7-20.

LORENZINI 1997

N. Lorenzini, *Pascoli e d'Annunzio verso il Novecento?*, in «Studi di estetica», XXVI, I, 15, 1997, pp. 165-179, http://studidiestetica.it/files/SOMMARI/1997_15/lorenzini.htm.

LUCINI 1914

G. P. Lucini, *Antidannunziana. D'Annunzio al vaglio della critica*, Milano, Studio editoriale lombardo, 1914.

LUGLI 1961

A. Lugli, *Storia della letteratura per la gioventù* [1961], Firenze, Sansoni, 1966.

MACCHIONI JODI 1973

R. Macchioni Jodi, *Barocco e manierismo nel gusto otto-novecentesco*, Bari, Adriatica, 1973.

MAFFEI 1937

G. Maffei, *Gabriele d'Annunzio a Palazzo Ducale. Dal "Forse che sì forse che no" alla Mostra iconografica gonzaghesca*, Mantova, La Voce di Mantova, 1937.

MAIOLINI-PARADISI 2022

S. Maiolini, P. Paradisi, *I motti di Gabriele d'Annunzio. Le fonti, la storia, i significati*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2022.

MALAPIERO 1942

G. F. Malipiero, *Ritorno di Claudio Monteverdi* [1942], in «Music@», IV, 15, 2009, pp. 23-25.

MANGONE 2018

F. Mangone, *Simbolismi ed esoterismo nell'architettura del "moderno", tra XIX e XX secolo*, in *Arte e magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa*, catalogo della mostra, a cura di F. Parisi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2018, pp. 77-89.

MARABINI MOEVS 1976

M. T. Marabini Moevs, *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976.

MARIANO 1962

E. Mariano, *Sentimento del vivere, ovvero Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1962.

MARIANO 1966

E. Mariano, *Edizioni tassoniane nella biblioteca di Gabriele d'Annunzio*, in *Studi tassoniani*, Modena, Aedes Muratoriana, 1966, pp. 177-188.

MARIANO-BERNARDI 1958

E. Mariano, M. Bernardi, *Nuova documentazione intorno a sei tele di Gaetano Previati*, in «Quaderni dannunziani», XII-XIII, 1958, pp. 239-248.

MARINETTI 1913

F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* [1913], in Id., *Teoria e invenzione futurista* [1968], a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 2010, pp. 65-80.

MARINI 1989

M. Marini, *La storia si è fatta cronaca. Onorato Carlandi*, in *I pittori dell'Imaginifico. D'Annunzio e gli illustratori delle sue opere*, catalogo della mostra, a cura di R. Mammucari e R. Langella, Velletri, Tra 8&9, 1989, pp. 129-130.

MARTINI 1982

A. Martini, *Introduzione*, in G. B. Marino, *Amori*, a cura di A. Martini, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 5-39.

Mauro Pellicoli 2022

Mauro Pellicoli e la cultura del restauro nel XX secolo, a cura di S. Cecchini, M. B. Failla, F. Giacomini e C. Piva, Genova, SAGEP, 2022.

MAZZALI 1959

E. Mazzali, recensione a P. Costantini, *Il dannunzianesimo nella critica di Benedetto Croce*, in «Quaderni dannunziani», XIV-XV, 1959, pp. 399-401.

MAZZOCCA 1975

F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 5, 2, 1975, pp. 837-901.

MCCORQUODALE 1983

C. McCorquodale, *The History of Interior Decoration* [1983], Oxford, Phaidon, 1988.

MERCI 2013

A. Merci, *Alla ricerca della inverecondia: una polemica letteraria intorno all'“Intermezzo di rime” dannunziano*, «Griseldaonline», 13, 2013, <http://www.griseldaonline.it/temi/pudore/ricerca-inverecondia-dannunziano-merci.html>.

MILLER 2005

J. Miller, *Furniture World Styles from Classical to Contemporary*, Londra, Dorling Kindersley, 2005.

MILLER 2006

J. Miller, *Decorative Arts. Style and Design from Classical to Contemporary*, Londra, Dorling Kindersley, 2006.

MODIGLIANI 1946

E. Modigliani, *Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera* [1946], a cura di M. Carminati, Milano, Skira, 2019.

MONTAGNI 1968

L'opera completa di Watteau, presentazione di G. Macchia, apparati critici e filologici di E. C. Montagni, Milano, Rizzoli, 1968.

MONTAGU 1985

J. Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven-Londra, Yale University Press, 1985.

MONTANARI 2012

T. Montanari, *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012.

Mostra 1922

Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, catalogo della mostra [a cura di U. Ojetti], redatto da N. Tarchiani, Roma-Milano-Firenze, Bestetti & Tumminelli, 1922.

Motti 1994

Motti dannunziani, a cura di P. Sorge, Roma, Newton Compton, 1994.

MOTTINI 1929

G. E. Mottini, *La Gipsoteca Vallardi* [1929], in *Gipsoteca Vallardi. Già Museo Campi*, catalogo n. 10, Milano, Vallardi, 1930, pp. 1-7.

MOURE CECCHINI 2021

L. Moure Cecchini, *Baroquemanía. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity 1898-1945*, Manchester, Manchester University Press, 2021.

MOZZO 2009

M. Mozzo, *La raccolta di fotografie d'arte di Henry Thode e Gabriele d'Annunzio: un progetto di riordino e schedatura informatica*, in «Quaderni del Vittoriale», 5, 2009, pp. 91-103.

MUÑOZ 1955

A. Muñoz, *D'Annunzio amatore d'arte e collezionista*, in *D'Annunzio a Roma*, a cura di A. Muñoz e M. Vecchioni, Roma, Palombi, 1955, pp. 129-139.

MYNOTT 1984

L. Mynott, *Edith, Osbert & Sacheverell Sitwell, Interior Innovators*, in «The Journal of the Decorative Arts Society 1890-1940», 8, 1984, pp. 29-39.

NENCIONI 1895

E. Nencioni, *Barocchismo*, in *La vita italiana del Seicento*, Milano, Treves, 1895, pp. 381-424.

NERI 1937

F. Neri, *Théophile de Vian*, in *Enciclopedia italiana*, vol. 35, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1937, https://www.treccani.it/enciclopedia/theophile-de-viau_%28Enciclopedia-Italiana%29.

OJETTI 1922

U. Ojetti, *La casa di d'Annunzio* [1922], in Id., *Cose viste*, tomo 1, Firenze, Sansoni, 1951, pp. 83-86.

OJETTI 1937

U. Ojetti, *D'Annunzio* [1937], in Id., *Cose viste*, tomo 2, Firenze, Sansoni, 1951, pp. 657-663.

OJETTI 1938

U. Ojetti, *La Capponcina* [1938], in Id., *Cose viste*, tomo 2, Firenze, Sansoni, 1951, pp. 714-722.

OJETTI 1954

U. Ojetti, *I Tacchini (1914-1943)* [1954], a cura di B. Pischedda, Torino, Aragno, 2019.

OLIVA 2015

G. Oliva, *Il romanzo veneziano e la tradizione musicale italiana*, in «Archivio d'Annunzio», 2, 2015, pp. 9-20.

ORLANDO 1993

F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* [1993], a cura di L. Pellegrini, Torino, Einaudi, 2015.

ORMOND 2006

L. Ormond, *Dante Gabriel Rossetti and the Old Masters*, in «The Yearbook of English Studies», 36, 2, 2006, pp. 153-168.

PALLOTTINO 1988

P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte* [1988], Firenze, Usher, 2011.

PALMERIO 1938

B. Palmerio, *Con d'Annunzio alla Capponcina (1898-1910)* [1938], Firenze, Vallecchi, 1995.

PAPINI 1904

G. Papini, *Unico e diverso* [1904], in Id., *Opere. Dal "Leonardo" al futurismo*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1977, pp. 26-44.

PAPINI 1914

G. Papini, *D'Annunzio e il Frullone*, in Id., *Opere. Dal "Leonardo" al futurismo*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1977, pp. 634-639.

PARTSCH 2012

S. Partsch, *Figure femminili*, in *Gustav Klimt. Disegni e dipinti* [2012], a cura di T. G. Natter, Köln, Taschen, 2020, pp. 256-368.

PASSAMANI 1964

B. Passamani, *La pittura nei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, diretta da G. Treccani degli Alfieri, vol. 3 (*La dominazione veneta. 1576-1797*), Brescia, Morcelliana, 1964, pp. 590-676.

PASSERINI 1913

G. L. Passerini, *Il vocabolario della prosa dannunziana*, Firenze, Sansoni, 1913.

PETRONIO 1959

G. Petronio, *I poeti del secondo Romanticismo e della Scapigliatura* [1959], in Id., *Romanticismo e Verismo. Due forme della modernità letteraria*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 120-162.

PETRONIO 1982

G. Petronio, *Il decadentismo: la parola e la cosa*, in «Quaderni del Vittoriale», 36, 1982, pp. 9-24.

Pinacoteca 1995

Pinacoteca di Brera. Scuole straniere, direzione di F. Zeri, Milano, Electa, 1995.

PIZZORUSSO 2019

C. Pizzorusso, *Il Seicento fiorentino in mostra. Le origini (1911-1959)*, in *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, a cura di M. Di Macco e G. Dardanella, Genova, SAGEP, 2019, pp. 197-216.

Plasmato 2019

Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici, catalogo della mostra, a cura di E. D. Schmidt, S. Bellesi e R. Gennaioli, Livorno, Sillabe, 2019.

Poesia 1978

Poesia italiana del Seicento, a cura di L. Felici, Milano, Garzanti, 1978.

POULSON 1980

C. Poulson, *A Checklist of Pre-Raphaelite Illustrations of Shakespeare's Plays*, in «The Burlington Magazine», 122, 925, 1980, pp. 244-250.

PRANDINI 2011

M. Prandini, *La collezione dei calchi in gesso di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 2010/2011.

PRAZ 1930

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Firenze, Sansoni, 1992.

PRAZ 1934

M. Praz, *Studi sul concettismo. Emblema, impresa, epigramma, concetto* [1934], Milano, Abscondita, 2014.

PRAZ 1950

M. Praz, *Museo dannunziano* [1950], in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, Milano, Mondadori, 2002, pp. 755-759.

PRAZ 1963

M. Praz, *Gabriele d'Annunzio e la letteratura anglosassone* [1963], in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, Milano, Mondadori, 2002, pp. 377-402.

PRAZ 1964a

M. Praz, *D'Annunzio arredatore* [1964], in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, Milano, Mondadori, 2002, pp. 744-754.

PRAZ 1964b

M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi* [1964], Milano, Longanesi, 1981.

PRAZ 1971

M. Praz, *Edward Burne-Jones* [1971], in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1021-1026.

PRAZ-GERRA 1966

M. Praz, F. Gerra, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *Poesie, teatro, prose*, a cura di M. Praz e F. Gerra, Napoli, Ricciardi, 1966, https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-d-annunzio-poesie-teatro-prose_%28I-Classici-Ricciardi:-Introduzioni%29.

PRIMAROSA 2012

Y. Primarosa, *Karel van Vogelaer. Un fiorante di Maastricht nella Roma barocca*, Roma, De Luca, 2012.

PRIMAROSA 2017

Y. Primarosa, *Irving Lavin: "Bernini and the Unity of the Visual Arts", 1980*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova, SAGEP, 2017, pp. 127-137.

QUATTROCCHI 1986

L. Quattrocchi, *La sommossa delle forme*, in P. Portoghesi, F. Quilici, L. Quattrocchi, *Barocco e Liberty. Lo specchio della metamorfosi*, Trento, Reverdito, 1986, pp. 33-129.

RAGONE 2009

G. Ragone, *Classici dietro le quinte. Storie di libri e di editori da Dante a Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

RAIMONDI 1960

E. Raimondi, *Introduzione*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di Id., Napoli, Ricciardi, 1960, https://www.treccani.it/enciclopedia/trattatisti-e-narratori-del-seicento-introduzione_%28I-Classici-Ricciardi:-Introduzioni%29.

RAIMONDI 1991

E. Raimondi, *Lo specchio del Barocco e le immagini del presente* [1991], in Id., *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 3-19.

RAIMONDO 2021

V. Raimondo, *Cento anni di storia del Vittoriale degli Italiani. L'incantevole sogno*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2021.

REDI 1687

F. Redi, *Sonetti del signor Francesco Redi* [1687], in Id., *Opere di Francesco Redi gentiluomo aretino e accademico della Crusca*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1809.

Renato Brozzi 1979

Renato Brozzi animaliere e orafo di d'Annunzio, catalogo della mostra, a cura di G. Dalla Pozza, Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, 1979.

RENZI 1999

L. Renzi, *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna, Il Mulino, 1999.

Repertory 2002

Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections. Lombardy, a cura di G. Jansen, B. W. Meijer e P. S. Brizio, vol. 2, Firenze, Centro Di, 2002.

RESSOUNI-DEMIGNEUX 2007

K. Ressouni-Demigneux, *La vita "immaginata" di San Sebastiano*, in *Guido Reni. Il tormento e l'estasi. I San Sebastiano a confronto*, catalogo della mostra, a cura di P. Boccardo e X. F. Salomon, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, pp. 17-32.

RONCHEY 2002

S. Ronchey, *Introduzione*, in *La decadenza*, a cura di Id., Palermo, Sellerio, 2002, pp. 11-17.

RONCORONI 1982

F. Roncoroni, commento a *Alcyone* [1982], in G. d'Annunzio, *Alcyone – Il Piacere*, a cura di F. Roncoroni, Milano, Fabbri, 2006.

ROSSI 1983

A. Rossi, *Presupposti e metamorfosi del "Canto novo"*, in *"Canto novo" nel centenario della pubblicazione*, a cura del Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara, Fabiani, 1983, pp. 35-99.

ROSTIROLLA 2018

G. Rostirolla, *Introduzione*, in P. Sorge, *Musica e musicisti nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, Lanciano, Carabba, 2018, pp. 5-6.

SANJUST 2005

M. G. Sanjust, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *Elegie romane* [1892], a cura di M. G. Sanjust, Milano, Mondadori, 2005, pp. V-XXXVI.

SANTOLI 2000

C. Santoli, *La messinscena dell'Arte*, in *L'arte del tragico. L'avventura scenica del "Martyre de saint Sébastien" di Gabriele d'Annunzio dal 1911 ad oggi*, a cura di Id., Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp. 11-16.

SATTA 1902

S. Satta, *Alcune fonti della "Francesca da Rimini" di G. d'Annunzio*, in «Fanfulla della domenica», XXIV, 17, 1902, pp. 1-2.

SCRIVANO 1980

R. Scrivano, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *Il libro delle vergini* [1884], Milano, Mondadori, 1980, pp. 7-24.

Sfida 2020

Sfida al Barocco. 1680-1750 Roma Torino Parigi, catalogo della mostra, a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, SAGEP, 2020.

SGARBI 2016

V. Sgarbi, *Dall'ombra alla luce. Da Caravaggio a Tiepolo*, Milano, La Nave di Teseo, 2016.

SHAKESPEARE 1603

W. Shakespeare, *Amleto* [1603], a cura di G. Baldini [1963], Milano, Fabbri, 2003.

SHELLEY 1819

P. B. Shelley, *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*, in Id., *Posthumous Poems*, a cura di M. Shelley, Londra, Hunt, 1824, pp. 139-140.

SIMONATO 2018

L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano, Electa, 2018.

SIMONATO 2021

L. Simonato, *Algardi, classico e pittorico: percorsi di fortuna belloriani tra Sette e primo Ottocento*, in *La tradizione dell'ideale classico nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova, SAGEP, 2021, pp. 284-295.

SITWELL 1950

O. Sitwell, *Gabriele d'Annunzio*, in «The Atlantic», 9, 1950, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1950/09/gabriele-dannunzio/639627>.

SORGE 1994

P. Sorge, *Introduzione*, in *Motti dannunziani*, a cura di Id., Roma, Newton Compton, 1994, pp. 7-14.

SORGE 2015

P. Sorge, *D'Annunzio e la magia della moda. Le passioni estreme di un grande arbitro dell'eleganza femminile*, Roma, Elliot, 2015.

SORGE 2018

P. Sorge, *Musica e musicisti nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, Lanciano, Carabba, 2018.

SPADA-FAVERZANI 2008

A. B. Spada, L. Faverzani, *Il Museo della Guerra di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale degli Italiani*, San Zeno Naviglio, Grafo, 2008.

SPEAR 2007

R. E. Spear, "San Sebastiano" e le repliche di Reni, in *Guido Reni. Il tormento e l'estasi. I San Sebastiano a confronto*, catalogo della mostra, a cura di P. Boccardo e X. F. Salomon, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, pp. 33-50.

SPINOSA 2006

N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Napoli, Electa, 2006.

SQUARCIAPINO 1950

G. Squarciapino, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, Einaudi, 1950.

TAMASSIA MAZZAROTTO 1949

B. Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Bocca, 1949.

TERRAROLI 1993

V. Terraroli, *Giancarlo Maroni, Gabriele d'Annunzio e gli artisti per il Vittoriale: un breve itinerario all'interno della Santa Fabbrica*, in *L'architetto del lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, catalogo della mostra, a cura di F. Irace, Milano, Electa, 1993, pp. 125-136.

TERRAROLI 2001

V. Terraroli, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Skira, 2001.

TERRAROLI 2006

V. Terraroli, *La biblioteca d'arte di Gabriele d'Annunzio*, in *Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio*, a cura del Centro nazionale di studi dannunziani, Pescara, Edians, 2006, pp. 95-134.

The Pre-Raphaelite Vision 1994

The Pre-Raphaelite Vision, Londra, Phaidon, 1994.

THOVEZ 1910

E. Thovez, *Il pastore, il gregge e la zampogna. Dall'“Inno a Satana” alla “Laus vitae”*, Napoli, Ricciardi, 1910.

TONGIORGI TOMASI 1997

L. Tongiorgi Tomasi, *An Oak Spring Flora. Flower Illustration from the Fifteenth Century to the Present Time. A Selection of the Rare Books, Manuscripts and Works of Art in the Collection of Rachel Lambert Mellon*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1997.

TORTORETO 2012

W. Tortoreto, *Il Duca Minimo si affretta alle pugne. Il giovane d'Annunzio critico musicale a Roma*, in «Music@», VII, 28, 2012, pp. 25-30.

TORTORETO 2016

W. Tortoreto, *Debussy e d'Annunzio “fratelli”*, in «Rassegna dannunziana», XXXII, 65-66, 2016, pp. CCLXXIII-CCXCVI.

TRILUSSA 1901

Trilussa, *L'antiquario* [1901], in Id., *Tutte le poesie*, a cura di C. Costa e L. Felici, Milano, Mondadori, 2004.

Un altro tempo 2012

Un altro tempo. Tra decadentismo e modern style, catalogo della mostra, a cura di L. Vergine, Milano, Il Saggiatore, 2012.

URAS 2015

L. S. Uras, *D'Annunzio fruitore di musica a Venezia*, in «Archivio d'Annunzio», 2, 2015, pp. 59-84.

URBINI 2014

S. Urbini, *Somnii explanatio. Novelle sull'arte italiana di Henry Thode*, Roma, Viella, 2014.

VALLI 2014

L. Valli, *Palazzo Ducale di Mantova. La metamorfosi architettonica del Palazzo in Museo (1887-1938)*, tesi di dottorato, Politecnico di Milano, 2014.

VECCHIONI 1955

M. Vecchioni, *Madame Gabriel d'Annunzio*, in *D'Annunzio a Roma*, a cura di A. Muñoz e M. Vecchioni, Roma, Palombi, 1955, pp. 31-54.

VENTURI 1980

G. Venturi, «*Le Vergini delle rocce*» e un topos classicistico: la distruzione del giardino come Eden, in «Quaderni del Vittoriale», 23, 1980, pp. 197-214.

VERDONE 1963

M. Verdone, *Gabriele d'Annunzio nel cinema italiano*, in «Bianco e nero», XXIV, 7-8, 1963, pp. 1-21.

VERDONE 1968

M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Bianco e nero, 1968.

VILLARI 2009

A. Villari, *Gabriele d'Annunzio e il Vittoriale. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.

VOELKER 2000

F. Voelker, *I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio*, in «Italique», III, 2000, pp. 23-44.

VOLPE 2021

D. Volpe, *Intermittenze del gusto: il bozzetto nel Settecento*, in *La tradizione dell'ideale classico nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova, SAGEP, 2021, pp. 353-363.

Watteau 2009

Watteau, Music, and Theater, catalogo della mostra, a cura di K. Baetjer, New Haven-Londra, Yale University Press, 2009.

WEBSTER 1623

J. Webster, *La duchessa d'Amalfi* [1623], a cura di G. Baldini [1948], Milano, Fabbri, 2003.

ZANINELLI 2010

F. Zaninelli, *Aspetti del collezionismo e del mercato dell'arte del Seicento italiano all'inizio del Novecento*, in *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra, a cura di A. Mazzanti, L. Mannini e V. Gensini, Firenze, Polistampa, 2010, pp. 81-89.

ZIRPOLO 2010

L. H. Zirpolo, *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*, Plymouth, Scarecrow, 2010.