



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La Casetta rossa di D'Annunzio
Un percorso storico-artistico attorno alla
dimora veneziana del Vate

Relatore
Prof. Nico Stringa

Laureando
Carlo Concato
Matricola 811073

Anno Accademico
2013 / 2014

INDICE

INTRODUZIONE

CAPITOLO I – IL CONTESTO STORICO 1

IMMAGINI CAPITOLO I 14

CAPITOLO II – CASSETTA ROSSA: UNA STORIA COMPLESSA 21

IMMAGINI CAPITOLO II 35

CAPITOLO III – OPERE D'ARTE ATTORNO ALLA CASSETTA ROSSA E AL *NOTTURNO* 43

IMMAGINI CAPITOLO III 60

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

La vita e la figura di Gabriele D'Annunzio sono state fino ad oggi ampiamente analizzate da una moltitudine di studiosi e di critici sin dall'epoca in cui il poeta visse ed operò. Altrettanto prolifica è stata ed è tuttora la letteratura riguardante la sua vita privata, a volte molto più conosciuta e d'interesse più "popolare" rispetto alla sua stessa vastissima produzione letteraria che copri diversi campi, tra cui anche la critica d'arte degli anni romani su cui in parte si fonderanno le basi del suo estetismo. Se poi restringiamo il campo alla città di Venezia, il libro *D'Annunzio e Venezia* di Gino Damerini è un caposaldo dell'argomento in questione a cui buona parte degli studiosi si riferiscono. Per cui questa trattazione non risulterà certamente una novità anche se vuole, in qualche modo, destare attenzione su un argomento di cui si è scritto veramente poco e a cui si trovano molto spesso accenni vaghi nella bibliografia da me consultata.

Il primo incontro che ho avuto con la «Casetta rossa» dove D'Annunzio visse durante il Primo Conflitto Mondiale è avvenuto in realtà in maniera del tutto fortuita, grazie alla conoscenza dell'attuale custode della dimora. Appena varcata la soglia dell'ingresso che conduce all'incantevole giardino affacciato sul Canal Grande, si rimane colpiti immediatamente dal fascino del luogo, purtroppo preda di un lento decadimento dovuto, in parte, all'incuria degli attuali proprietari che, a quanto mi ha raccontato il custode, vorrebbero vendere l'immobile per la ragguardevole cifra di 7 milioni di euro. Entrato successivamente all'interno della casa, l'ho trovata tristemente vuota: alle pareti dei due piccoli anditi alcune tele della bottega di Longhi, incorniciate da consunti stucchi bianchi, lasciate al loro posto probabilmente perché considerate di poco pregio; nel salone principale sono rimaste ancora le ampie specchiere in stile *rococò*, per il resto il vuoto; salendo le scale che portano al piano nobile, camere da letto anch'esse svuotate di ogni arredo.

Mi sembrava così assurdo che un luogo così importante dal punto di vista storico e paesaggistico fosse stato depauperato in tal modo e lasciato all'immane rovina, che mi sono sentito quasi in obbligo di compiere una ricerca approfondita sulle sue origini, sulla sua storia e, in particolar modo, sul periodo in cui il Vate vi si stabilì e in cui visse tra i momenti più duri della sua esistenza, segnati dal grave incidente all'occhio che lo tenne in stato di convalescenza per diversi mesi, nel 1916, e dove scrisse le prime pagine del *Notturmo* assistito dalla figlia Renata, cartiglio dopo cartiglio.

Da dove partire quindi? Se si iniziasse questo percorso di ricerca dalla Casetta rossa in sé, si rimarrebbe certamente delusi: essa rappresenta un caso a sé stante poiché D'Annunzio non volle in alcun modo alterare l'armonia degli spazi interni come aveva fatto in altre residenze, raggiungendo l'apice della sua smania di arredatore con il Vittoriale (del resto non gli sarebbe stato possibile non essendo la Casetta stata acquistata da lui direttamente). Se si volesse analizzarla dal punto di vista

architettonico, non risulterebbe nemmeno di grande pregio al confronto con altri più celebri palazzi veneziani, eccezion fatta per la magnifica posizione in cui si trova. Si presenta qui il classico (e penso l'ennesimo di una lunga serie) caso in cui un edificio viene automaticamente nobilitato da chi vi visse. A testimonianza di ciò, sulla balaustra del giardino venne posta, il primo settembre del 1938, un'ormai sbiadita e consumata lapide che reca quest'iscrizione: «*In questa casa – Gabriele D'Annunzio – posava dalle eroiche imprese di guerra – sprigionava dalla sua veggente cecità – la luce di poesia – del Notturmo – MCMXVI-MCMXVIII*».

La presente trattazione è strutturata in tre parti principali: nella prima parte ho cercato di ricostruire parte del contesto storico all'epoca dell'arrivo di D'Annunzio a Venezia, servendomi della già citata opera di Damerini, quanto mai utile in tal senso. Il poeta si trovò di fronte a una città semi-abbandonata, sfigurata dai bombardamenti dell'aviazione austriaca che imperversava sui suoi cieli. Egli vide e toccò con mano il grande progetto di salvaguardia del patrimonio artistico e culturale, operata dal critico Ugo Ojetto; fu testimone delle operazioni di difesa di Venezia da parte della contraerea che con gli scarsi mezzi a sua disposizione difendeva la città dalle incursioni nemiche dai tetti delle sue abitazioni, sulle strette altane. Tra un'impresa eroica e l'altra la Casetta, così amorevolmente arredata e sistemata dal suo proprietario, il principe Fritz Hohenlohe, accoglieva il poeta ogniqualvolta fece ritorno a Venezia.

Successivamente, nel secondo capitolo, ho svolto un'indagine sulle origini della Casetta rossa. Un'impresa che si è rivelata quanto mai difficile data la scarsità di dati presenti nei vari archivi della città di Venezia (Archivio Storico Comunale, Archivio di Stato, Archivio della Soprintendenza). Basandomi su tutti i dati in mio possesso ho potuto solo ipotizzare la data effettiva della costruzione della casa, affidata dal principe Hohenlohe all'architetto Domenico Rupolo, diventato celebre per il progetto neo-gotico della Pescheria di Rialto.

La Casetta fu anche, oltre che il quartier generale degli incontri tra ufficiali amici di D'Annunzio ove si pianificavano le operazioni belliche della Marina e dell'Aviazione, anche ritrovo di artisti e letterati sia italiani che stranieri. Pittori del calibro di Mariano Fortuny, Marius De Maria o Clemente Origo furono ospiti della Casetta, come anche scrittori quali Henri De Regnier o Rainer Maria Rilke, per citarne alcuni. Da non dimenticare che all'interno della Casetta vennero invitate alcune tra le numerose amanti del Vate, tra cui la stessa Eleonora Duse, oltre che alcune tra le più note dame dell'aristocrazia veneziana come la contessa Anna Morosini o Olga Brunner Levi, folgorante passione del poeta. Non ultima la pianista veneziana Luisa Baccara, di modeste origini popolarie ma destinata a diventare la «Signora del Vittoriale», talentuosa musicista che allietò D'Annunzio suonando il pianoforte che egli fece portare nella Casetta.

Per finire, ho analizzato in modo esegetico alcune opere d'arte specificatamente legate alle vicende

della Casetta rossa e al *Notturmo*. Prime fra tutte il visionario ed enigmatico ritratto di Ercole Sibellato, dipinto durante il periodo di degenza del poeta nel 1916, probabilmente il dipinto che più ha attinenza con l'argomento in esame. Collegabili più direttamente al romanzo invece tutta una serie di opere d'arte di vario genere, tra cui un altro ritratto dello stesso anno di quello di Sibellato, eseguito dalla pittrice americana Romaine Brooks, anch'ella amante del poeta. Seguendo le atmosfere funeree del *Notturmo*, ho preso in considerazione anche le steli dei compagni caduti del poeta, sepolti al cimitero di San Michele: si tratta degli ufficiali Giuseppe Miraglia, Luigi Bresciani e del pilota Luigi Bologna, le cui lapidi sono decorate dai bassorilievi bronzei di Achille Tamburlini, seguendo il tema iconografico di Dedalo e Icaro suggerito da d'Annunzio stesso.

La trattazione si dimostra un itinerario complesso insomma, un percorso con molteplici ramificazioni che potrebbe costituire una vera e propria strada verso un progetto di valorizzazione della Casetta rossa. Certo la questione rimane ancora aperta e le ricerche da me condotte potrebbero essere ancora più fruttuose, soprattutto sfruttando le informazioni che rimangono da scovare, letteralmente, negli archivi privati, autentiche miniere per una ricostruzione storiografica ancora più approfondita.

Se potesse essere sfruttata al meglio come luogo di cultura, ad esempio con una proposta di creazione di una casa-museo, la Casetta costituirebbe senza dubbio un fulcro di attrazione per i numerosi visitatori che ogni giorno popolano Venezia. Un tentativo a tal proposito è stato fatto dalla Fondazione del Vittoriale degli Italiani che ne propose l'acquisto nel 2010, proposta purtroppo non andata a buon fine per la mancanza di fondi sufficienti. Molto ancora si può fare ma bisogna agire in fretta, prima che un tale inestimabile patrimonio finisca definitivamente in rovina.

I

IL CONTESTO STORICO

L'arrivo di D'Annunzio a Venezia

L'estate del 1914 fu un tempo particolarmente florido per Venezia. Visitatori dalle più svariate parti d'Europa e del mondo si riversavano tra le sue calli e i suoi canali, occupando alberghi, locande e osterie. La gente si contendeva ogni attimo, ogni situazione di bellezza e di svago, ogni chiaro di luna e ogni raggio di sole cocente. Il Canal Grande, affollato di gondole, accoglieva la moltitudine festante dei visitatori nei suoi palazzi, lasciati aperti al pubblico, trasportando tutti in un «gioco caleidoscopico di una mondanità senza scrupoli e senza mistero dominata, tuttavia, dall'illusione vana di qualificarsi nella gioia»¹. La quattordicesima Biennale d'arte ospitava e mischiava all'interno dei suoi padiglioni nuove e vecchie generazioni di artisti: dal verismo di Giuseppe De Nittis all'impressionismo scultoreo di Medardo Rosso, passando per Ettore Tito, Zandomenighi, Sartorio – vecchia amicizia romana di D'Annunzio che partecipò in quell'edizione con i paesaggisti del *Gruppo dei Venticinque* e che, tra l'altro, illustrò la *Isotta Guttadauro* nel 1886 – fino agli stranieri Mestrovic, Brangwyn, Bourdelle e via dicendo. In un tale periodo di grande fervore estivo, Venezia si spogliava improvvisamente delle sue vesti festose per indossare una nuova, cupa e grigia uniforme militare. L'avvento del primo conflitto mondiale, scaturitosi dopo la dolorosa scintilla dell'attentato di Sarajevo all'arciduca Francesco Ferdinando, il 28 giugno, fece piombare la città lagunare in un'atmosfera lugubre e silenziosa. Abitanti e turisti fuggirono per lasciar posto alle truppe. Il sereno volto di Venezia assumeva nuove sembianze, essa si preparava a resistere alle ferite e alle ingiurie che in seguito la segnarono così profondamente: i suoi numerosi monumenti venivano amorevolmente avvolti in sacchi di terra per resistere alla furia delle bombe degli aerei austriaci. I palazzi si trasformavano in ospedali, gli alberghi più grandi in centri di accoglienza per i rifugiati provenienti dal Friuli e dal Trentino. Chiese e gallerie d'arte venivano svuotate, i canali di accesso alla città bloccati, l'illuminazione pubblica tolta. Le attività commerciali e artigianali subirono un'inesorabile crisi. Le altane delle case divennero appostamenti per la contraerea difensiva. Aldilà di ogni aspettativa, proprio sulla soglia dell'entrata in guerra dell'Italia, i primi bombardamenti non si fecero attendere: «quando nella notte dal 23 al 24 maggio del '15, prima ancora, quasi, che dalle nostre avanguardie in marcia oltre i superati confini fosse sparato un colpo di fucile, i velivoli austriaci comparvero sopra la città e vi sgranarono il loro inaugurale rosario di

¹ G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, 1943, nuova ed. Venezia, Albrizzi, 1992, p.129

bombe»², mentre i pochi abitanti rimasti assistevano dalle loro case, impotenti.

Fu in questo ambiente che D'Annunzio arrivò, trovandovi una città così tragicamente mutata rispetto agli sfarzi decadenti che egli descrisse nel *Fuoco* anni prima, colpita già da tre incursioni aeree. Lasciando la nativa Pescara con il grado di tenente di Cavalleria, dopo essersi accomiato dall'anziana madre, il poeta si recò dapprima a Ferrara, estremo confine della zona di guerra, «per spogliarvisi [...] della sua veste di scrittore, se non di poeta»³. Al comune e alla cittadinanza ferraresi, egli consegnò il manoscritto di una sua versione della *Parisina*,⁴ con accompagnata un'eloquente dedica: «*Gabriele D'Annunzio andando alla guerra santa, lascia all'amatissima città di Ferrara questo manoscritto promesso e la bellezza di Ferrara porta via seco, nel suo cuore intrepido.*» Arrivò a Venezia il 18 luglio e si stabilì al hotel Danieli. Da qui poteva muoversi su tutto il territorio di guerra e partecipare a incursioni navali, grazie ai permessi, ottenuti sotto molta insistenza, dal generale Cadorna e dal Ministro della Marina. Il poeta non volle perdere un solo istante dell'azione e già poco dopo il suo arrivo, il 20 luglio, prese contatti con il Comando militare marittimo per imbarcarsi sull'incrociatore “Impavido” in attesa di prendere il largo. L'operazione architettata dalla Marina a cui il Vate partecipò cadeva proprio il giorno dell'anniversario della battaglia di Lissa (20 luglio 1866), data commemorativa dell'inimicizia tra l'Italia e l'Impero austriaco.⁵ In previsione di un attacco sulle coste italiane, il Comando mandò una flotta, comandata da Piero Orsini⁶, verso le acque di Grado. Raggiunto successivamente capo Promontore, nell'estremità meridionale dell'Istria, fece ritorno a Venezia passando per Malamocco. Dopo questa prima esperienza, D'Annunzio ebbe modo di entrare in contatto, grazie alle conoscenze in Marina, con l'Aviazione, volendo egli partecipare immediatamente alle azioni di volo. Qui conobbe Giuseppe Miraglia⁷, futuro amico e compagno di battaglia, di cui vengono descritte le esequie nel

2 *Ibid.* p. 130

3 *Ibid.*

4 D'Annunzio scrisse il libretto per quest'opera di ambientazione ferrarese, composta da Pietro Mascagni. La prima fu data al teatro La Scala nel 1913 ma non riscosse il gran successo sperato dal compositore, e fu spesso criticata per la sua lunghezza e prolissità.

5 Tale battaglia ebbe luogo durante la terza guerra d'indipendenza in cui l'Italia era alleata con la Prussia, nemica anch'essa dell'Austria.

6 Piero Orsini, toscano, nominato nel *Notturmo* in occasione di una sua visita alla Casetta rossa durante il periodo di degenza del poeta, fu ammiraglio e responsabile dell'ispettorato del Ministero della Marina. D'Annunzio scrisse di lui anche in occasione della visita al Vittoriale del duca di Bergamo, il 21 maggio 1933. Il messaggio, pubblicato nel «Corriere della Sera» il 10 maggio, dice: «*La nobiltà dell'amicizia è quasi sempre determinata dalla misteriosa bellezza del primo incontro. Così anche avvenne tra me e [...] Piero Orsini*» (cfr. *Notturmo*, Garzanti 1995, p.164)

7 Figlio del direttore del Banco di Napoli e molto amico di Francesco Saverio Nitti, nominato tenente di vascello nel maggio 1915, Giuseppe Miraglia fece parte della squadriglia idrovolanti di San Marco. D'Annunzio scrisse di lui nel *Diario Triste* da cui trasse buona parte dei passi del *Notturmo*. In una lettera (5 agosto 1915) in particolare, indirizzata all'ammiraglio Cutinelli Rendina, D'Annunzio scrive del primo volo con lui: «Io e il Comandante Miraglia vorremmo tentare l'impresa il giorno di sabato, che è segnato da un numero magico: 7. Potremmo domani venire a prendere i Suoi ordini e i Suoi consigli?». In realtà i due volarono assieme la prima volta il giorno precedente, per testare il velivolo “Albatros 30”. Il volo durò un'ora e quaranta minuti. Miraglia morì, assieme al fedele motorista Giorgio Fracassini, il 21 dicembre 1915 durante un volo di prova di un apparecchio sottratto agli

Notturmo, che gli illustrò un suo progetto di un volo di ricognizione su Trieste e sull'Istria. Tale notizia mosse interesse nel poeta che subito volle partecipare all'impresa, intenzionato a seminare innumerevoli copie di un messaggio, scritto di suo pugno, da lanciare sulle varie città irredente. Fu però ostacolato dalle alte sfere della Marina militare, soprattutto per salvaguardare la sua incolumità. L'operazione era ritenuta ovviamente troppo rischiosa perché il poeta vi facesse parte. A nulla valsero le sue continue richieste all'ammiraglio Emanuele Vittorio Cutinelli Rendina⁸, seguite tra l'altro da una lettera inviata al Presidente del Consiglio di allora Antonio Salandra, in cui ci si può facilmente stupire della sua tenace volontà:

«[...] *stamani, poiché mi hanno impedito di andare a svegliare la triste Trieste con l'avvertimento e con il grido italiano, stamani io ho perduto alcuni attimi di vita sublime i quali soli valgono per un uomo e per un artista della mia specie.*

«*Mi divoro l'anima. Sono umiliato e scorato. La mia energia e la mia fede si sono rotte, come sotto un colpo venuto a tradimento.*

«*La prego, La supplico, mio caro e grande amico. Faccia in modo che il veto odioso sia tolto. [...] Io le domando se non commette un delitto contro lo spirito, colui che chiama un uomo del mio passato e del mio avvenire, e gli dice: Per ordine superiore, vi è vietato di accostarvi a quella "vita eroica" che fu l'aspirazione di tutti i vostri anni angosciosi.*

«*Ma io non ho vissuto, mio caro e grande amico, non ho vissuto se non per questi momenti.*

«*Togliermeli è menomarmi, mutilarmi, annientarmi [...]»⁹*

Il permesso, dopo diverse consultazioni tra i vari organi militari e istituzionali coinvolti, venne concesso e il 7 agosto D'Annunzio partecipò con Miraglia al volo su Trieste, lanciando i suoi proclami avvolti in nastri tricolore. Sempre con il compagno, il poeta volò verso le acque a largo di Monfalcone per lanciare il suo personale omaggio funebre all'equipaggio del sommergibile "Jalea", tragicamente affondato il 17 agosto 1915 per l'urto contro una mina di prossimità, il cui unico superstite fu il sottufficiale torpediniere Arturo Vietri.¹⁰ Con Piero Orsini al comando, la notte tra il

austriaci effettuato sui cieli della laguna di Venezia.

8 Comandante della piazza e della difesa marittima di Venezia.

9 G. DAMERINI, pp. 132-133

10 Dall'affondamento dello "Jalea" riuscirono a salvarsi solo sei persone, tra cui appunto Vietri, che sollecitò tra l'altro il comandante, Ernesto Giovannini, ad abbandonare il sottomarino. Cercando di raggiungere le coste di Grado, cinque di loro perirono. Solo il sottufficiale riuscì a raggiungere terra. Lo "Jalea" fu mandato in immersione tra la secca "Mula di Muggia" (vicino a Grado) e Punta Sdobba (presso la foce dell'Isonzo), per poi spostarsi a largo di Porto Buso per dare supporto a delle navi torpediniere impegnate nella posa di alcune mine. A quanto raccontò Vietri, il sommergibile urtò accidentalmente una di queste mine a prua. L'episodio è narrato in un articolo del «Corriere della Sera» in data 20 settembre 1916 dal titolo *I morti del mare*. (notizie tratte da nota contenuta nell'edizione Garzanti del *Notturmo*, pp. 166-167. Cfr. inoltre DAMERINI p. 149)

18 e il 19 agosto, navigò nuovamente con l'“Impavido” verso il golfo di Panzano per sbarrarne l'ingresso al nemico. Seguirono altre incursioni aeree a Trento, Gorizia e Canale, in settembre.

Venezia divenne la base d'appoggio dell'instancabile scrittore-combattente per tutte le altre operazioni militari a cui prese parte nel corso dei circa tre anni di permanenza nella città. La suggestiva bellezza del capoluogo lagunare, seppur resa austera e severa dalle necessità di difesa del suo inestimabile patrimonio, regalava visioni multiformi nello scorrere del giorno e della notte e se ne possono ritrovare, a ragione, i frammenti sparsi nel *Notturmo*. La basilica di San Marco foderata di sacchi, doveva apparire davvero, nelle nottate di nebbia, «*uno scoglio in un mare brumoso*»¹¹ e l'intera città «*una città di sogno, una città d'oltremondo, una città bagnata dal Lete o dall'Averno*».¹²

Sembra però che D'Annunzio fosse molto più attirato dall'aspetto puramente “bellico” che Venezia esprimeva. Già dal suo arrivo, il poeta incontra l'irredentista veneto e capitano di fregata Piero Foscari¹³, che lo guidò attraverso tutto il sistema di organizzazione della difesa antiaerea della città. Privo dei mezzi più all'avanguardia di rilevamento e di tiro, Foscari poteva appoggiarsi solamente all'artiglieria minore della Marina, munita di mitragliatrici e fucileria. Nonostante ciò, si servì in modo intelligente delle poche possibilità che aveva a disposizione, escogitando un efficiente sistema di osservazione e di appostamenti che «trovarono naturale sistemazione sulle innumeri altane levate come tante specole leggere sopra i tetti dei palazzi, a cui si accede dalle soffitte, lungo le scale scoperte o disposte a spira entro caratteristiche torricelle.»¹⁴ Si era così creata una fitta rete contraerea atta a ottenere «incroci di tiro ad altezze utili, tali da poter inseguire pel cielo, e quasi imprigionarvi, gli aerei nemici.»¹⁵ e si poteva udire le voci delle guardie intonare il grido: «*Per l'aria buona guardia!*», ideato dal poeta stesso. L'efficacia di tale metodo non impedì comunque agli austriaci di lanciare la loro offensiva. Ogni bomba che colpiva un qualche edificio importante dava sfogo a tutta una serie di aspre polemiche sull'operato di Piero Foscari. Damerini infatti scrive: «si trovò che le guardie non solo non impedivano, ma attiravano l'offesa sui monumenti dove erano installate, e che talora erano addirittura, esse stesse, causa di incendi.»¹⁶ D'Annunzio si recò spesso

11 G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, 1995, Garzanti, Milano, p. 22. Prima edizione 1921, F.lli Treves, Milano.

12 *Ibid.*

13 Piero Foscari (Venezia 1865 – Venezia 1923), membro di una famiglia patrizia veneziana in decadenza, fu una figura a dir poco contraddittoria nel panorama politico veneziano. Nominato membro del Consiglio comunale nel 1899, vi rimase fino al 1919. Il suo alacre impegno nella realizzazione di nuove infrastrutture per il porto contrastava col suo convinto nazionalismo che appoggiava sull'irredentismo dannunziano. Partecipò a diversi conflitti, come la guerra d'Abissinia del 1895-96 e la guerra di Libia del 1911. Durante il periodo della Prima Guerra Mondiale fu particolarmente vicino a D'Annunzio.

14 DAMERINI, p. 135

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

su diverse altane per assistere alle incursioni, prediligendo l'altana e il salone dei concerti di palazzo Pisani a Santo Stefano sede, anche allora, del Conservatorio "Benedetto Marcello". Alquanto peculiare e «non fortuita» a quanto scrive Damerini, fu l'assegnazione del comando delle vedette aeree a diversi artisti e scrittori dell'epoca, in veste di ufficiali e arruolatisi volontariamente: «da Sem Benelli a Brunelleschi, da Ezio Maria Gray a Crispolto Crispolti, da Vincenzo Picardi a Umberto Fracchia, da Gabriellino D'Annunzio [figlio di Gabriele, nato dalla relazione tra il poeta e Maria Hardouin, *ndA*] a Rosso di San Secondo, da Roberto Papini ad Antonio Beltramelli: il più de' quali ottenne poscia di recarsi al fronte. Direttore dei tiri rimase, a lungo, un filosofo: Luigi Valli.»¹⁷ Scrisse il politico e saggista Ezio Maria Gray: «Così gli artisti, i letterati, i politici, i filosofi, – quelli che avevano adorato Venezia per la sua grazia molle e immutevole, quelli che l'avevano studiata...che l'avevano cantata...ritratta; quelli che rievocavano il suo passato e quelli che proclamavano il suo avvenire – si erano radunati in sua difesa... Parve veramente che l'arte e il pensiero si fossero simbolicamente stretti in manipolo, eleggendo a proprio posto di combattimento quello in cui il pensiero e l'arte e la divina bellezza italiana più direttamente erano minacciati.»¹⁸

A far fronte a queste minacce fu il critico d'arte Ugo Ojetti¹⁹, incaricato dal Comando della Piazza marittima di Venezia di trasportare fuori dai confini cittadini, verso città al di fuori del fronte, le più importanti opere d'arte, oltre che di proteggerne le opere inamovibili. Le operazioni di tutela, guidate inoltre dal direttore dei restauri di San Marco Luigi Marangoni, assieme alla Soprintendenza dei Monumenti, delle Gallerie e delle Biblioteche e all'ufficio tecnico del Comune, furono compiute con un'accuratezza e una velocità che ebbero del miracoloso. In sole dodici ore, la celebre quadriga marciana fu rimossa dalla facciata della basilica e messa al riparo sotto le volte del porticato di palazzo Ducale; tutto l'apparato musivo, gli altari spogli, volte e absidi, vennero puntellati e rinforzati; non vi fu vera da pozzo, statua o bronzo che non fosse ricoperto con materiali inerti o sacchi di terra. Questa immane opera di difesa trasfigurava, come già detto in precedenza, i lineamenti di Venezia, rendendo i suoi monumenti delle sagome massicce, trasformando gli elementi decorativi in forme di parvenza fortificata. I bombardamenti nemici non ebbero pietà e ferirono il volto della città con inaudita ferocia. Basti pensare al tragico bilancio dei danni che essa subì durante tutto il periodo di guerra: «Venezia fu l'oggetto di quarantadue incursioni aeree e il bersaglio di circa un migliaio di bombe lasciate cadere, la massima parte, su obiettivi non militari, con la più barbara indifferenza per gli edifici monumentali. Salvi per miracolo la Basilica di San

17 *Ibid.* p.136

18 DAMERINI, *Ibid.*, estratto da GRAY E.M., *Venezia in armi*, 1917, F.lli Treves, Milano

19 Noto scrittore e giornalista, Ugo Ojetti (Roma 1871 – Firenze 1946) si arruolò come volontario, assieme a molti altri letterati del suo tempo, durante la Prima Guerra Mondiale. Fu autore di molti saggi di storia e critica d'arte, oltre che di romanzi. Fu direttore della rivista artistica *Dedalo* (1920) e firmatario del Manifesto degli intellettuali fascisti (1925). Ojetti accompagnò spesso il Vate nei meandri di Venezia per mostrargli i lavori di tutela.

Marco e il Palazzo Ducale dagli effetti di bombe rimaste inesplose, furono colpite e più o meno gravemente danneggiate le chiese degli Scalzi, di San Pietro di Castello, dei Frari, di Santa Maria Formosa, di San Francesco della Vigna, dei Santi Giovanni e Paolo, di San Giovanni Crisostomo, di San Simeon piccolo; il salone stupendo della Scuola grande di San Marco nell'Ospedale civile precipitò in fiamme sui malati degenti; due alberghi trasmutati in ospedali per feriti, il Britannia e il Grand Hôtel, vennero sconquassati, così pure i palazzi Albrizzi a Sant'Aponal, Marcello a San Fantin, Morosini a San Vio e Grassi a San Samuele; di opifici come il Cotonificio e la Cereria non rimasero che macerie informi e fumanti; la furia devastatrice si abbatté ugualmente su conventi, su ricoveri per l'infanzia e su gran numero di case modeste...»²⁰ Fa rabbrivire come nulla di tutto questo sia cambiato, in quest'epoca cosiddetta “moderna”, semplicemente confrontandosi con gli eventi bellici odierni.

Quando D'Annunzio seppe della bomba caduta sulla chiesa degli Scalzi, il 24 ottobre 1915, accorse subito sul posto per recuperare quanti più frammenti possibili del celebre affresco del *Trasporto della Santa Casa di Loreto*, capolavoro dipinto da Giambattista Tiepolo nel 1743, di cui «pochi brani d'una pittura aerea e trasparente»²¹ sono conservati all'interno delle Gallerie dell'Accademia. Con Ojetti e Marangoni entrò nella basilica di San Marco, salvatasi da un'incursione avvenuta poco tempo appresso, durante la notte del 4 settembre 1916, per sincerarsi delle sue condizioni, mentre fuori la furia degli elementi inscenava un altro “bombardamento” di tuoni e saette. Una lapide marmorea sul selciato esterno della chiesa ricorda tale evento.

L'ingresso e l'addio alla Casetta rossa

La notizia della prima impresa del 7 agosto 1915 destò subito nella popolazione rimasta in città un'ammirazione a dir poco straordinaria per il poeta, sebbene prima aleggiasse una vaga aura di scetticismo nei confronti delle sue capacità militari. Ben presto il Danieli, dove alloggiava anche la figlia Renata²², divenne troppo stretto per lui. Ogniqualvolta dovesse uscire, il poeta veniva immancabilmente accolto da una folla gremita di gente all'ingresso dell'albergo, che addirittura lo seguiva nei suoi spostamenti, sia che andasse in gondola o in motoscafo, sia che andasse a piedi per la Riva degli Schiavoni. L'esigenza di una nuova sistemazione, più tranquilla e al riparo da torme di

20 DAMERINI, p. 142

21 DAMERINI, p.144

22 Eva Renata Adriana nacque, il 9 gennaio 1893, dalla relazione tra il poeta e Maria Anguissola Gravina, contessa di Ramacca, e morì a Roma l'11 novembre 1976. Chiamata affettuosamente dal padre “Cicciuzza”, fu spesso nominata in alcune opere dannunziane come la *Gioconda* e il *Notturmo*, dove viene soprannominata “Sirenetta”. Scrisse un diario durante il periodo di malattia del padre, pubblicato da Mondadori, rimaneggiato per renderlo idoneo alle stampe e datato dal 19 novembre 1915 al 21 settembre 1916. Sposò l'aviatore Silvio Montanarella il 12 agosto 1916, di cui si parla nel *Notturmo*. (cfr. nota del *Notturmo*, Garzanti 1995, p.5)

ammiratori, era più che mai impellente. Subito D'Annunzio si mise alla ricerca di abitazioni che potessero soddisfare le sue esigenze ma, a quanto pare, non ebbe molta fortuna. Uno dei più importanti personaggi dell'epoca e amico, Mariano Fortuny y Madrazo, gli suggerì una casa, già conosciuta come la “Casina delle Rose”, appartenente alla famiglia nobile degli Hohenlohe, sulle rive del Canal Grande, in zona San Maurizio. Costretti a fuggire in esilio a Lugano all'inizio della guerra, i principi Hohenlohe affidarono il loro rifugio veneziano alle cure del conte Omati, l'allora comandante della Divisione locale dei Carabinieri, spesso presente alle loro serate, e all'avvocato Antonio Marigonda, proprietario del Teatro Goldoni, famoso per aver difeso, durante un processo cosiddetto «dei Russi», quello che si dimostrò essere l'assassino del conte Pavel Kamarovsky, Nicola Naumov, innamorata marionetta manovrata dalla contessa Maria Tarnowska, tra il 14 marzo e il 20 maggio 1910²³.

In una lettera inviata all'avvocato, D'Annunzio scrisse:

«[...] cerco da qualche tempo un rifugio silenzioso dove io possa mettere in ordine le mie note e lavorare tornando dal mare o dal campo. Sono stufo di stare in questo albergo alla mercé degli importuni. Come Mariano [Fortuny] mi fece sapere che Fritz [Hohenlohe] era disposto ad affittare la Casetta rossa, oggi, dopo aver visitato altri appartamenti tutti poco tranquilli, sono andato a rivedere quel luogo d'amicizia, non senza tristezza. Parva Domus magna quies [...]»²⁴

Qualche tempo dopo, a inizio settembre del 1915,²⁵ D'Annunzio fece il suo ingresso in quella che egli stesso rinominò Casetta rossa. Si stipulò il contratto d'affitto senza alcuna formalità, a un prezzo d'amicizia di 450 lire mensili, che successivamente venne abbassato, per ovvie ragioni, a meno della metà. A custodire la casa era rimasto anche il personale domestico a cui il poeta, secondo il contratto, doveva provvedere. Si trattava del gondoliere Dante Fenzo²⁶ che, come usava

23 La contessa Maria Tarnowska (Poltava 1877 – Santa Fe, Argentina, 1949) fu arrestata a Vienna e condotta nel carcere femminile dell'isola della Giudecca nel 1907, dopo la scoperta del suo coinvolgimento nell'assassinio del conte Kamarovsky, suo amante, avvenuto lo stesso anno. Si trovò appunto che ella avrebbe istigato Naumov, rivale in amore del conte, a compiere il gesto efferato.

24 DAMERINI, p. 139, estratto da doc. archivio del Vittoriale.

25 La data esatta del primo ingresso nella Casetta è probabilmente precedente a quella scritta da Damerini. Prova ne è una lettera indirizzata alla principessa Hohenlohe (Nerissa) datata 9 settembre 1915. Damerini invece sposta la data a metà ottobre.

26 Sul gondoliere Dante Fenzo vi è un corpuscolo di aneddoti e articoli di giornale. A tal proposito cfr. ANTONGINI, *D'Annunzio aneddótico e Vita segreta di G. d'A.*; DAMERINI, *Dante, il gondoliere di D'A.*, in *Gazzetta del Popolo* del 12 maggio 1942 e G.O.G. *È morto il gondoliere di D'A.*, nel *Gazzettino* di Venezia dell'11 maggio 1942.

Entrato in servizio di D'Annunzio durante il suo periodo di residenza nella Casetta rossa, già gondoliere e cameriere del principe Hohenlohe, Fenzo seguì il poeta anche al Vittoriale, nonostante la sua professione gli imponesse di rimanere in laguna. D'Annunzio ovviamente non mancò di raccomandarlo presso le autorità veneziane per mantenere la sua professione. La preoccupazione del gondoliere per aver lasciato Venezia è testimoniata nel *D'Annunzio aneddótico* (pp. 66-67). Tale era la sua devozione che il Vate gli inviò tutta una serie di omaggi e doni, tra cui alcuni libri con dedica autografa. Di tutto ciò, il gondoliere fece un piccolo “museo” dannunziano nella sua

nei casini settecenteschi, rivestiva anche il ruolo di cameriere, e della cuoca Albina Becevello, quella che divenne «suor Intingola» durante gli ultimi anni di vita del poeta, al Vittoriale.²⁷ L'arredamento e le suppellettili non vennero modificate, tale era la cura con cui gli Hohenlohe sistemarono la loro oasi di pace e tranquillità. Una forte aura di *revival* settecentesco avvolgeva le stanze della casa, affacciata su un grazioso giardino prospiciente il Canal Grande e che guarda verso la tozza mole del palazzo Venier dei Leoni. Il principe aveva persino posto per gioco, nel guardaroba all'ingresso, un cappello a tricorno, la tradizionale bautta e un mantello rosso, come a marcare una soglia onirica tra due epoche. Poco più in alto, su una mensola, spiccava una piccola lanterna con cui i viandanti, nel Settecento, illuminavano la propria via tra il labirinto delle calli buie. Unica eccezione che D'Annunzio si concesse fu, nel periodo dell'infermità, un pianoforte verticale, tale era l'amore che il poeta provava per la musica, ove invece il principe aveva posto, in funzione decorativa, «una antica e afona spinetta bionda ed aurata.»²⁸

D'Annunzio chiamò inoltre a suo servizio da Arcachon, la residenza dell'esilio francese, la cameriera parigina Aëlis Mazoyer²⁹, a cui venne affidata la direzione della servitù e della casa.

Dopo qualche tempo arrivò la figlia Renata. Per lei il padre volle un'accoglienza di sogno, come se dovesse entrare in un mondo fiabesco: il poeta fece disporre nei vari spazi della casa innumerevoli oggetti femminili. Pregevoli abiti, cappelli, biancheria erano appoggiati su varie poltrone e seggiole e il poeta accompagnò per mano la figlia, incoraggiandola a scegliere ciò che più le piacesse.

Nel mese di novembre del 1915 la Casetta rossa era ormai pronta e sarebbe diventata, oltre che intima alcova dove poter lavorare ai suoi scritti e base per i suoi piani d'azione bellica, anche il suo mesto ricovero, costretto alla totale immobilità nella camera da letto al primo piano nobile, tenuta ermeticamente chiusa, definita dantesca nel *Notturmo* la stanza «*muta d'ogni luce*»³⁰.

Il 16 gennaio 1916 segnò l'inizio dei suoi tormenti. Il poeta ritornò sui cieli di Trieste ma fu

umile casa veneziana. Morì a Venezia il 10 maggio 1942. (notizie tratte da DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, p. 276-277)

27 Originaria di Paese (TV) ma nata in realtà a Carbonera (TV), rimasta orfana e affidata a una famiglia di mezzadri, Albina Becevello (1882 – 1940) rimase al servizio del Vate per quasi tutta la sua vita. La grafomania del poeta, durante il periodo di residenza al Vittoriale, non risparmiò neppure l'umile cuoca, che veniva continuamente ricoperta di biglietti di elogio. Dopo la morte di D'Annunzio, si ritirò presso la casa di riposo delle Figlie di San Camillo a Brescia, dove si spese il 3 giugno 1940. (notizie estratte da “Il Giornale” del 13 agosto 2005, «*Mia cara Albina*» *D'Annunzio a tavola*)

28 DAMERINI, p. 140

29 Nata a Etondeville, nella regione francese della Borgogna, Aëlis Mazoyer (all'anagrafe Amélie, 1887-1963) fu al servizio di D'Annunzio a partire dal 1911 durante il suo ritiro ad Arcachon, sull'oceano Atlantico, precisamente nella dimora situata nel quartiere di Moulleau, lo châlet Saint-Dominique. Dopo l'impresa di Fiume del 1919, Aëlis rimase a Venezia fino al 1922. Successivamente seguì il poeta al Vittoriale. Governante e allo stesso tempo amante e compagna delle perversioni del poeta, scrisse un disordinato ma interessante diario in cui è illustrata la vita quotidiana del Vate nella dimora di Gardone. Una parte di questo diario è pubblicata da ES editore col titolo *Tamara De Lempicka e Gabriele D'Annunzio nel diario di Aëlis Mazoyer*, 2013, a cura di P. Chiara e F. Roncoroni. (notizie tratte dalla prefazione di P. Chiara all'opera medesima)

30 G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, 1995, Garzanti, p. 4.

costretto ad un ammaraggio d'emergenza che gli provocò lesioni alla tempia e all'arcata sopraccigliare destra causate dall'urto contro la mitragliatrice in dotazione al velivolo. Ciò non gli impedì, il giorno successivo, di ritornare di nuovo sulla città, non curandosi del trauma subito. Subito dopo aver compiuto la missione, tornò a Venezia. «Per un mese lottò contro la sua infermità, e credette che venisse da passeggeri fenomeni nervosi; s'ostinò a non parlarne ad anima viva, a vivere e ad agire come prima.»³¹ Come se non bastasse, il 21 febbraio volle partecipare al volo su Lubiana, assieme al pilota Luigi Bailo e al maggiore Oreste Salomone³². Quindi si recò a Pordenone, al Campo di aviazione della Comina, in automobile. L'occhio leso già lo tormentava e quando arrivò, il volo era già stato effettuato tre giorni prima. Al suo posto vi fu il colonnello Alfredo Barbieri che, assieme a Bailo, perirono durante l'incursione. Oreste Salomone, ferito, recuperò «le salme dei suoi compagni crivellate di proiettili»³³. Dopo aver visto e toccato con mano, a Gonars, i rottami dell'aeroplano su cui volarono i due sventurati, D'Annunzio si rese conto dell'effettiva gravità della ferita. In un piccolo ospedale da campo della Terza Armata di stanza a Cervignano, fu visitato da medici militari che dettero il duro responso: l'occhio destro era ormai perduto. Ritornato alla Casetta rossa il 22 febbraio, fu subito visitato dal primario dell'Ospedale civile, il professor Orlandini. Di conseguenza, dovette sottoporsi a un lungo periodo di convalescenza, tra il febbraio e il settembre dello stesso anno, sotto le restrittive cure del medico Giuseppe Albertotti di Padova, decano degli oculisti italiani, a cui Orlandini chiese consulto. A Renata il poeta mostrò la ferita; lo stesso 16 gennaio ella annotò nel suo diario:

«Egli mi racconta che a Caorle avevano ammarato per riparare un grosso guasto, ma il luccichio del sole sull'acqua aveva ingannato l'occhio del pilota che non aveva potuto misurare bene la distanza, e così l'apparecchio urtando violentemente sull'acqua, era rimbalzato nell'aria con tale forza, che se egli non fosse stato legato al seggiolino, sarebbe caduto in mare.»³⁴

E ancora:

«Dopo qualche minuto egli si volge verso di me e mi dice: «Mi duole l'occhio destro, vedi cosa c'è».

31 U. OJETTI, *Cose viste*, Tomo I, 1921, F.lli Treves, Milano, p. 43

32 L'episodio è ampiamente narrato nel *Notturmo*, nelle prime pagine del secondo capitolo denominato "II Offerta". L'ufficiale capuano Oreste Salomone (1879 -1918) fu il primo pilota a ricevere la Medaglia d'oro al valore militare per aver appunto trasportato i cadaveri di Luigi Bailo e Alfredo Barbieri sul suo apparecchio Caproni Ca.33. L'onorificenza gli fu conferita da Vittorio Emanuele III il giorno stesso. Fece richiesta di ritornare sul fronte poco tempo dopo la disfatta di Caporetto. Trovò la morte sui cieli di Padova, il 2 febbraio 1918, dopo essersi schiantato su un'abitazione al rientro da una missione. (Wikipedia)

33 DAMERINI, p. 150

34 RENATA D'ANNUNZIO, *Diario inedito*, pubblicato sulla "Domenica del Corriere" in 7 puntate, maggio-giugno 1952. Estratti da appendice edizione Garzanti del *Notturmo*, pp. 363-364.

*Guardo attentamente: è un po' arrossato, forse il vento della corsa lo ha irritato. «Strano, vedo come una piccola onda nera che viene su dalla palpebra inferiore». E siccome scrivere gli dà noia, egli si fa legare un fazzoletto sull'occhio e riprende il lavoro.»*³⁵

Nelle pagine del diario datate 24 febbraio 1916, conosciamo il professor Albertotti, e le cure prescritte al poeta:

*«Oggi è venuto il professor Albertotti. È un vecchio arzillo e vegeto, con una barbetta grigia e una sua palandrana lunga e larga; parla molto e tiene a far mostra di erudizione letteraria. Dopo lunga discussione si stabilisce la cura: restar supino e immobile, parlare il meno possibile, non bere e nello stesso tempo prendere dei diuretici onde ottenere un più rapido assorbimento degli essudati, fare iniezioni iodiche, e iniettare una volta alla settimana nella sclerotica una soluzione di acqua e sale. Così cominciano i tormenti! Almeno speriamo che guarisca!»*³⁶

Renata lo assistette per tutto il periodo delle cure, vestendo i panni di infermiera e di assistente. Fu lei che pazientemente ritagliò i «più che diecimila cartigli»³⁷ con cui, nella totale cecità, D'Annunzio compose le funebri pagine del *Notturmo*. Queste striscioline di carta venivano scritte a matita dal poeta stesso e faticosamente decifrate e battute a macchina dalla figlia, nonostante l'insicura calligrafia molto spesso ne impedisse la trascrittura immediata. Immobilizzato nel suo letto, scriveva aiutandosi con una tavoletta di legno che appoggiava sulle gambe, seguendo il bordo lievemente tagliente delle striscioline di carta con il dito mignolo. «*Sento in tutta la mia attitudine, la rigidità di uno scriba egizio scolpito nel basalte*»³⁸ scrive di se stesso il poeta.

Intanto la guerra infuriava attorno alla Casetta rossa e il fuoco nemico la prese più volte di mira, provvidenzialmente senza mai colpirla. Un curioso episodio viene narrato nell'opera di Antongini *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio* e riportato da Damerini, dove si racconta dell'incontro avvenuto dopo la guerra tra il poeta e il suo traduttore in tedesco von Moeller che aveva prestato anch'egli servizio in aviazione: «Nonostante l'amicizia che lo legava al poeta, lungi dal risparmiare la Casetta rossa, egli l'aveva fatta, anzi, il bersaglio prediletto del suo tiro. D'Annunzio, rivedendolo, lo abbracciò esclamando: “*Avete buttato cinquantadue bombe sulla mia casa. Avete fatto benissimo. Bravo Moeller! Vi amo e vi stimo più di prima.*”»³⁹ Cifre esagerate a parte, un buon

35 *Ibid.*

36 *Ibid.* p. 369

37 In realtà si ipotizza fossero poco meno di tremila. Ne sono conservati una buona parte nel museo del Vittoriale.

38 D'ANNUNZIO, *Notturmo*, p. 4

39 DAMERINI, p. 143

numero di bombe tentarono di colpire l'amena residenza sul Canal Grande nel lasso di tempo tra il 1916 e il 1918. La più vicina cadde a pochi metri di distanza, la sera del 4 settembre 1916, sulla gradinata d'accesso a palazzo Corner, sede della Prefettura. Ricorda l'episodio Ugo Ojetti nel secondo volume, in data 1924, delle *Cose viste*:

«La sera del 4 settembre 1916 pranzavo con Gabriele D'Annunzio quando cominciò l'incursione. Sirene, antiaerei, mitragliatrici, fucileria, rombi, sibili, scrosci: pranzo con concerto viennese. [...] Ed ecco uno scoppio fragoroso assordarci, le sottili pareti oscillare, i bracci e le gocce del lampadario di vetro tinnire, e dalla vetriata dietro le tende di seta verde, giù vetri, l'uno dopo l'altro, che non finivano più.[...]»⁴⁰

Un'altra cadde, sempre lo stesso giorno, presso la scuola degli Albanesi, in campo San Maurizio, a un centinaio di metri in linea d'aria dalla Casetta. Seguirono, il giorno 7 settembre, la bomba che passò attraverso palazzo Morosini; le due che caddero quasi contemporaneamente tra campo San Vio e la chiesa della Salute; quella che rischiò di distruggere il teatro La Fenice e l'adiacente chiesa sansoviniana di San Fantin, il 24 febbraio del 1918 e quelle, già ricordate precedentemente, che piovvero sugli infermi accolti negli hotel Britannia e Grand Hôtel la notte tra il 26 e il 27 febbraio dello stesso anno.

I numerosi incarichi e le missioni a cui partecipava il poeta lo tennero, com'è intuibile, spesso lontano dalla Casetta, in cui sostava anche solamente un giorno o due. Sul finire del febbraio 1917, quando ormai l'occhio non lo tormentava più già da tempo, D'Annunzio ebbe anche una seconda dimora a Padova, appartenente della contessa Lucia Giusti Cittadella del Giardino. Ogniqualvolta egli non fosse riuscito a ripiegare su Venezia, tornando dal campo di aviazione di San Pelagio o dal fronte sul Piave, preferiva sostare nella residenza signorile padovana, in via San Fermo, attualmente al numero 18. Al suo interno imperava lo stile ideato da Giuseppe Jappelli, progettista del Caffè Pedrocchi, pregno di un austero gusto tardo Impero che ben contrastava con l'atmosfera di grazia settecentesca della Casetta. «Le stanze occupate dal poeta, più vasta, ognuna, delle cinque messe insieme che formavano il suo appartamento nella Casetta rossa, davano su un giardino i cui alberi centenari allungavano i rami fino a far forza per entrare dalle finestre»⁴¹. Proprio nel giardino del palazzo, durante uno dei più duri bombardamenti notturni di Padova, cadde un ordigno che fece andare in pezzi le vetrate delle finestre della stanza dove D'Annunzio dormiva placidamente. Senza batter ciglio, sembra che il poeta avesse continuato a dormire mentre gruppi di persone, tra cui

40 U. OJETTI, *Cose viste*, Tomo II, 1924, F.lli Treves, Milano, p. 17

41 DAMERINI, pp. 144-145

amici, ammiratori e commilitoni, accorrevano spaventati sul posto appena saputa la spaventosa notizia. Oltre all'anziana contessa Cia Giusti, abitavano nel palazzo la contessa Maria, instancabile membro della Croce Rossa, e la contessa Giusti d'Ayala, madre dell'aviatore Mariano d'Ayala, morto tragicamente assieme al colonnello Salomone. Quando il poeta seppe dell'estremo sacrificio dei due ufficiali, rammaricandosi della sua assenza alle cerimonie funebri, scrisse alla contessa d'Ayala:

«Ella forse sa quanto mi fosse diletto, fra i compagni, Mariano. [...] Egli aveva tutto; la giovinezza, la prodezza, la grazia, la bontà, l'amore della sorte e delle cose belle. Lo vedremo sempre nella memoria come un purissimo fiore. [...]»⁴²

L'affetto e la gratitudine che D'Annunzio provava per la famiglia Giusti era tale che, all'avvicinarsi del celebre volo su Vienna, non mancò di passare per la dimora padovana sia per salutare, sia per buon augurio.

D'Annunzio non si dimenticò neppure della villa Saint-Dominique di Arcachon quando il richiamo della guerra lo ricondusse in Italia dall'esilio. Diversi dei suoi effetti personali, tra oggetti d'arte, mobili, carte e libri, erano rimasti laggiù nell'eventualità di un suo ulteriore soggiorno a fine conflitto. Nella primavera del 1918 ricevette una lettera di sollecitazione a sgomberare lo *châlet*, in quanto gli eredi dell'ex-proprietario Adolphe Bermond erano impegnati nelle trattative per la vendita dello stesso. Ciò procurò al poeta non pochi disagi: un ragguardevole numero di otto vagoni pieni dei suoi averi doveva arrivare a Venezia e la Casetta rossa era ovviamente troppo piccola per accogliere quell'immane quantità di oggetti. Si dovette provvedere a un luogo più adatto e, all'avvento dell'impresa fiumana, D'Annunzio affittò il secondo piano di palazzo Barbarigo⁴³ di San Polo, sontuosa dimora cinquecentesca sul Canal Grande, detto anche “della terrazza” per la presenza di un giardino pensile. Alla cameriera francese Aélis il compito di sorvegliare le innumerevoli casse, cassoni e involti di vario genere sparsi per le vaste sale del palazzo. La sontuosità del luogo contrastava comunque con la sua vivibilità che in inverno era resa ancor peggiore dal gelo dei suoi ampi saloni.

Il 18 gennaio 1921 il Vate, reduce dalle gesta di Fiume, si recò al palazzo di notte, nascondendosi alla vista della popolazione. Vi rimase per tre giorni, in una sala resa vivibile perlomeno da una stufa accesa. Il quarto partì per Gardone ma tenne il palazzo per altri tre anni, durante i quali

⁴² *Ibid.*, p. 145

⁴³ Per approfondimenti su questa dimora veneziana di D'Annunzio segnalo il saggio di Carla Gagliardi *Donne e dimore veneziane* contenuto in *Quaderni del Vittoriale*, n.10 nuova edizione, 2014, Fondazione del Vittoriale.

dispose e organizzò, sul posto, il trasporto al Vittoriale degli effetti personali che più gli stavano a cuore. L'isolamento nella folle sontuosità di villa Cargnacco sul lago di Garda iniziava con l'addio, quanto mai ostico, a Venezia.

IMMAGINI¹ CAPITOLO I

¹ Tutte le immagini inserite provengono dalla mostra *Venezia si difende 1915 - 1918* tenutasi alla Casa dei Tre Oci dal 13 settembre all'11 gennaio 2014



Figura 1: Artiglieri in puntamento su un'altana



Figura 2: Cassa di Risparmio di Campo Manin: gli ultimi rimasti ritirano i loro risparmi

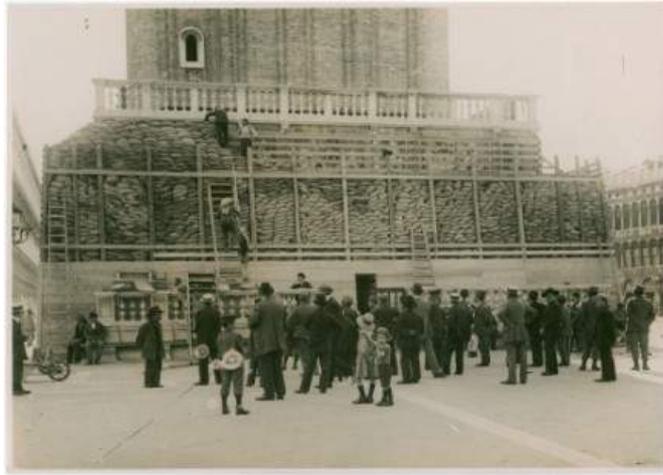


Figura 3: La loggetta del campanile avvolta dai sacchi



Figura 4: Protezione della Porta della Carta



Figura 5: La facciata della Basilica con la struttura difensiva



Figura 6: Sacchi di terra nella Basilica di San Marco



Figura 7: Trasporto di uno dei cavalli della quadriga marciana



Figura 8: Palazzo Ducale con i puntellamenti degli archi

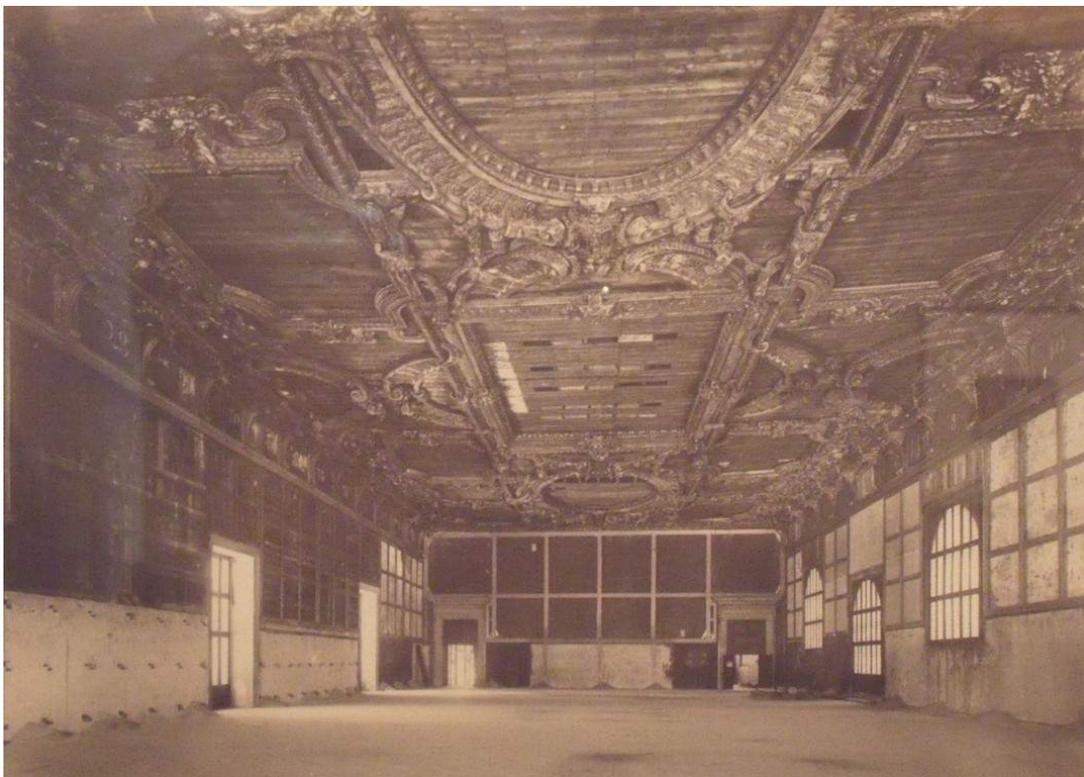


Figura 9: La Sala del Maggior Consiglio con i teleri rimossi



Figura 10: Il crollo del tetto della chiesa degli Scalzi



Figura 11: Giambattista Tiepolo, Il trasporto della Santa Casa di Loreto, 1743, affresco, fotografia Anderson, Roma

CAPITOLO II

CASSETTA ROSSA: UNA STORIA COMPLESSA

Le memorie, gli incontri e i protagonisti nella Casetta rossa

Rispetto a quanto detto finora, il primo incontro di D'Annunzio con la Casetta rossa avvenne prima della chiamata alle armi, nel 1915. In occasione dell'inaugurazione della prima Biennale nel 1895, ancora in piena relazione con Eleonora Duse, il poeta si recò a Venezia e vi tenne il suo famoso discorso, quell'*Allegoria dell'Autunno* declamata nel Ridotto del teatro La Fenice e che il protagonista del *Fuoco*, Stelio Effrena, declamerà nella Sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale. La stesura del romanzo si alternava a quella della *Città morta* e i soggiorni del Vate a Venezia erano sempre più frequenti. Nel turbinio di mondanità e di varie frequentazioni che la città offriva conobbe, probabilmente proprio grazie a Eleonora Duse, il principe Fritz Hohenlohe e sua moglie Zina, quelli che diverranno il principe Hoditz e Nineta nel romanzo stesso. «Signore di gran razza e di grande stile»¹, appassionato del Settecento e di tutto ciò che ne riguardava, Friedrich von Hohenlohe Waldenburg Schillingfürst è un personaggio in realtà avvolto nel mistero, almeno biograficamente. Di lui si sa che nacque a Venezia attorno al 1856², e che fu discendente del ramo austriaco della sua antica famiglia di origine tedesca, fratello di Marie von Hohenlohe Thurn und Taxis, la celebre mecenate del poeta Rainer Maria Rilke che frequentò anch'egli Venezia e la Casetta. Le sue amorevoli e scrupolose indagini all'Archivio di Stato diedero forma a uno studio sul settecento veneziano intitolato *In tabarro e bautta*. Sapeva parlare fluentemente il dialetto veneziano oltre che il francese, col quale scrisse le sue memorie intitolate *Impressions* in due volumi dedicati «à l'amie» D'Annunzio e «à M.me Eleonora Duse», pubblicati a Parigi nel 1902-03 presso la casa editrice La Plume. Abbandonata la carriera diplomatica, non volle più andarsene da Venezia e si dedicò completamente alla sua piccola dimora sul Canal Grande.

Dalle *Cose viste* di un altro suo amico, Ugo Ojetti, sappiamo che morì in Liguria, precisamente a Rapallo, il 4 aprile 1924. Sempre Ojetti ne descrive la personalità, l'amore per Venezia, per il settecento e la cura con cui il principe austriaco costruì il suo «nido» sul Canal Grande:

«Fritz Hohenlohe adorava il settecento: il settecento del Casanova e del Longhi, del Goldoni e del teatro San Luca, del Glück e del Burg-Theater e (questo non guastava) di Maria Teresa e di

1 DAMERINI, p. 52

2 Si può dedurre la data di nascita dalle fonti, specificatamente il *D'Annunzio aneddótico* di T. Antongini (Mondadori), nel quale D'Annunzio fa riferimento all'età del principe Hohenlohe come «su la quarantina» in una descrizione datata 16 luglio 1896, riportata inoltre da Damerini.

*Giuseppe secondo; il settecento in cui Venezia e Vienna vivevano ancora in pace; il settecento, insomma, prima di Campoformio e di Austerlitz, e dell'infame Napoleone. [...] Col suo passo saltellante, il suo cappellino minuscolo, il volto paffuto appuntito da una barbetta ormai grigia, il biondo e buon Fritz, quando dopo le undici appariva al sole in piazza San Marco, per primo saluto agli amici annunciava sempre la scoperta di qualcosa di settecentesco [...]*³

L'ossessione per il secolo dei Lumi e per l'antiquariato è testimoniata nel brano del *Fuoco* riguardante l'*alter ego* letterario del principe che, intento a rovistare «una bottega di anticaglie a San Samuele»⁴ conosce la bella Nineta, cioè la moglie, da «dietro il coperchio d'un arpicordo»⁵.

Il frutto delle sue scorribande tra i vari antiquari della città, alle quali veniva coinvolto anche D'Annunzio, lo mise tutto nella Casetta di cui, scrive Damerini, egli stesso commissionò la costruzione all'architetto Domenico Rupolo⁶, quello che più tardi realizzerà l'edificio della Pescheria a Rialto prendendo le distanze dalla moda del *revival* neo-settecentesco per avvicinarsi ad altri *revival*, quello neogotico e neo-bizantino tanto in voga nei primi anni del novecento a Venezia.

Nelle poche descrizioni date dai vari frequentatori della casa si avverte quanto l'opera di Fritz Hohenlohe andasse a «confondere la ricostruzione di un'epoca col sogno e perfino con l'allucinazione»⁷. Fu scelto principalmente per l'arredamento, a parte qualche pezzo di manifattura veneziana tipicamente *rococò* e qualche eccezione di stile Impero, lo stile Luigi XVI, e con oculatezza fu sistemato nei piccoli ambienti dell'abitazione, sfruttando ogni centimetro quadro disponibile, quasi in una giocosa e misurata foga da accumulo. Le dimensioni ridotte delle stanze imponevano spesso agli ospiti prudenza nello spostarsi per non rischiare di rompere qualche soprammobile in vetro di Murano o una porcellana dipinta. Non era raro trovare riuniti «Goluchowski e Kitchener, De Régnier e Rilke, la Duse e D'Annunzio, Origo e De Maria, una

3 U. OJETTI, *Cose viste*, p. 14

4 G. D'ANNUZIO, *Il fuoco*, F.lli Treves, Milano, 1900

5 *Ibid.*

6 Domenico Rupolo nacque a Caneva di Sacile (PN) il 21 novembre 1861. Figlio di modesti artigiani, dopo aver frequentato due anni di scuole elementari viene iniziato al mestiere di calzolaio che successivamente lascia per effettuare un apprendistato nella locale cava di pietra. Ciò influenzerà il suo operato e la sua proficua attività di architetto e restauratore. Trasferitosi a Venezia nel 1882, iniziò a frequentare l'Accademia di Belle Arti, mantenendosi con lavori saltuari ma aiutato anche da un sussidio conferitogli dal Comune di Caneva. Si diploma nel 1890 e nel 1892 entra a far parte dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto come assistente, sotto la direzione di Federico Berchet. Suoi molti degli interventi di restauro presso importanti palazzi storici veneziani come Ca' Dario (1896-97), e edifici sacri come S. Maria dei Miracoli (1897) o Santa Maria Gloriosa dei Frari (1918) per citarne alcuni. Famoso il suo progetto per la Pescheria di Rialto, disegnata in collaborazione col pittore Cesare Laurenti, ultimata nel 1908 e che ricevette aspre critiche. Numerosi i lavori di edilizia privata come Villa Romanelli (1906) e Terapia (1907) entrambe al Lido di Venezia. Progettò molti edifici sacri anche in territorio friulano oltre che veneto. Si spense nella sua città natale il 12 ottobre 1945. (notizie da R. PORTIERI, *Domenico Rupolo Architetto*, Concordia Sette, Pordenone, 2001, pp. 25-30)

7 DAMERINI, p. 140

principessa di Ligne e una Metternich, Hofmannsthal e la contessa de Noailles»,⁸a quanto scrive Damerini.

Il principe Hohenlohe riduceva nella piccolezza della Casetta tutto un secolo di cui riuscì a cogliere il lato luminoso e vibrante:

«Perchè il gran settecento di Giambattista Tiepolo e di Benedetto Marcello, con le sue volte turbinose di angeli e di sante, coi suoi pieni d'organo, coi suoi avventurieri trascorrenti dalla Russia alla Spagna, coi suoi filosofi rinnovatori dal Vico al Rousseau, dal Beccaria al Montesquieu, Fritz Hohenlohe lo vedeva in piccolo, ridotto a gingilli da star tutti nella calotta di un tricorno, ridotto a cavatine e cabalette da cantarsi su una spinetta dipinta: ridotto insomma alla misura della sua casa tanto piccina che a uscirne in fretta si credeva di portarsela in spalla.»⁹

E c'era chi, ad esempio Mariano Fortuny, spesso rischiava di combinare disastri per via della propria mole o della propria enfasi nella conversazione:

«Ma quando entrava nel salotto Mariano Fortuny con la sua bella pancia, le spalle quadre e il faccione sorridente tra tanto pelo, veniva voglia d'aprir la porticina a vetri sul giardinetto e sul Canalazzo per respirare. Fortuny lo sapeva ed entrava congiungendo le mani sullo stomaco, stringendo i gomiti sui fianchi e camminando a passi brevi dopo aver guardato in terra se tra le gambe d'un tavolino, il bracciolo d'una poltrona e i piedi di un invitato poteva trovare posto anche per un piede suo.»¹⁰

L'artista spagnolo fu anch'egli assiduo frequentatore della Casetta in quel periodo e dipinse un ritratto della moglie del principe Hohenlohe, esposto alla Biennale del 1899. Fortuny la ritrasse anche in due fotografie, che la raffigurano in posa per il dipinto stesso e per un manifesto pubblicitario. Del ritratto di «Donna Zina» scrissero due dei più importanti critici del tempo. Vittorio Pica ad esempio commentò in un suo articolo sul periodico *Emporium*:

«C'è n'è uno di Mariano Fortuny, che ancora non riesco a considerare nient'altro che un pittore italiano, un ritratto di una donna, che dimostra una rara abilità tecnica e una qualità di delicata e affascinante eleganza che richiama alla mente le acqueforti le incisioni colorate inglesi dello

⁸ *Ibid.*, p. 54

⁹ OJETTI, p. 15

¹⁰ OJETTI, pp. 15-16

scorso secolo».¹¹

L'altro critico a scrivere del dipinto fu Achille De Carlo:

*«Il ritratto di Fortuny, quello con una donna in abito Impero, che combina sottilmente sia sentimento che fascino, e che è un'opera brillantemente evocativa, ci fa rimpiangere la sua assenza dalle mostre italiane.»*¹²

Anche della principessa di Hohenlohe comunque si sa ben poco. D'Annunzio la soprannominò Nerissa e ne descrisse le fattezze nel Taccuino VIII:

*«La sua compagna è una donna bergamina – la femme-enfant – bruna, con grandi occhi neri, dipinti, una bocca fresca dai denti bianchissimi, il naso un po' volgare. Ma è pieghevole, dolce, armoniosa, vestita di belle tuniche pallide, con una collana lunga intorno al collo, con le mani straordinariamente pieghevoli e molli come foglie carnose. – È deliziosa; ama tutte quelle delicatezze che la circondano; è felice e spande intorno a sé il sorriso.»*¹³

Tra la donna e il poeta intercorse un saltuario scambio epistolare di cui poche lettere sono conservate nell'Archivio del Vittoriale. Fatto il suo ingresso nella Casetta e passata la prima notte al suo interno, il poeta le scrisse una lunga lettera in cui le riferì le sue sensazioni e la sua nostalgia, deludendo almeno parzialmente il suo desiderio di quiete:

*«Mia cara Nerissa,
è questa la prima sera che passo nella Casetta rossa, solo con la mia malinconia e i miei ricordi. Sono seduto là dove tante volte mi chinai a guardare stampe e libri. Il primo fuoco è acceso. Le lampade sono velate. Le figurine longhiane attendono alle loro faccende e ai loro piaceri. [...] Questo è un sogno. Questo silenzio è quasi soprannaturale. S'è appena sedato nel mio orecchio il rombo del motore, che odo così spesso quando getto nell'aria la mia vita. [...] Avevo cercato un rifugio silenzioso, per potermi di tratto in tratto riposare, per poter riordinare le mie note, raccogliermi, scrivere. Inutilmente. [...] Ma il fascino della “goldoniana” dal garofano rosso m'ha*

11 V. PICA, *L'Arte mondiale alla III Esposizione di Venezia, Emporium*, numero speciale, 1899, p.74 (Nota tratta da GUILLERMO DE OSMA, *Mariano Fortuny: his life and works*, Rizzoli, New York, 1980, p. 39)

12 A. DE CARLO, *L'arte e Venezia*, Padova, 1899 (nota tratta da GUILLERMO DE OSMA, *Mariano Fortuny: his life and works*, p. 39)

13 G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, Mondadori, 1965, p. 106-107

vinto anche a sua volta. Col favore del nostro Marigonda, eccomi ospite di Nerissa!»¹⁴

Di seguito, il Vate promise di lasciare la Casetta così come la trovò:

*«Sono solo. L'amore che voi avete per ogni cosa di questa casetta adorabile, io lo continuo, puramente. State tranquilla. Tutto è in ordine. Dante è un servitore perfetto. Albina è piena di gentilezza, di discrezione e di buona volontà. Si parla basso, si cammina piano.»*¹⁵

Interessante anche questo passaggio, in cui ricorda le serene scorribande tra i vari antiquari della città alla ricerca degli oggetti che qui vide. Si noti anche la presenza di alcuni pezzi d'arredamento e di una collezione di borse settecentesche appartenente al principe:

*«Riconosco, con un palpito, oggetti che andammo a cercare insieme dai piccoli antiquarii sordidi. Riconosco, tra le borse innumerevoli, quelle che voi prediligete. Anche le nuove mi sono familiari. Ho toccato i tasti della spinetta. E ho veduto la "goldoniana" rimettersi la maschera bianca sul viso più misterioso della maschera...»*¹⁶

Non è chiaro a cosa si riferisse citando la «goldoniana». Probabilmente a un dipinto d'interni del Settecento più luminoso, più danzante, longhiano per capirsi; il Settecento delle *bautte* e dei mantelli scuri, un mondo in cui D'Annunzio si ritrova immerso, un mondo rimpicciolito e infilato pazientemente in quella «gabbia da canarino», come spesso nominava la Casetta il poeta.

Tornando agli artisti che frequentarono la Casetta, Ojetti nostalgicamente ne ricorda un altro:

*«Più pericoloso era il pittore Marius de Maria, specie quando discuteva e per discutere s'alzava e gestiva. Portava egli allora un paio d'occhiali con una lente sola e, sull'altro occhio, il cerchio vuoto per la lente che non c'era più [...] Tra l'alzare le braccia al cielo nel calor della disputa e quel continuo soccorrere gli occhiali e rimetterli in punto, era un continuo urtare il candeliere o il bruciapfumi, la cornice o il vasetto di viole, la chicchera del caffè o la boccia del rosolio. E tutti, con prudenti gesti, ad accorrere; ed egli a interrompersi e a riprendere con più veemenza; e noi ad ascoltarlo e a dargli ragione per evitare i cocci; ed egli a spiegarci che non avevamo capito.»*¹⁷

14 Lettera n. 37354 del 9 settembre 1915, Archivio generale del Vittoriale.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 OJETTI, p. 16

De Maria ritornò più volte alla Casetta durante la guerra nonostante il suo ritiro ad Asolo¹⁸ assieme al giovane figlio Astolfo, pittore anch'egli e combattente, per incontrare il poeta. Sue tutta una serie di fotografie che ritraggono D'Annunzio durante il periodo di degenza, con l'occhio ancora bendato ma abbastanza in forze da recarsi nel giardino in riva al Canal Grande per godersi la luce del sole.

Quando il Vate iniziò a frequentarla, attorno al 1895-96 e negli anni successivi, la romantica dimora doveva ancora raggiungere la perfezione agognata dal principe Hohenlohe: buona parte del mobilio doveva ancora essere selezionato e le pareti a specchio nella sala da pranzo, uniche superstiti allo scempio subito in anni recenti, dovevano ancora essere installate. Il poeta ce ne offre un'immagine vivida in un suo scritto:

«La casa del Principe Hohenlohe. Deliziosa. È a San Maurizio con un piccolo giardino davanti. È piccola quasi una casa di bambola. Tutta rossa di fuori. Di dentro, delicatamente addobbata nello stile Luigi XVI e Impero Italiano. Alle pareti, stoffe pallide, rosee, specchi, stampe di Pietro Longhi con sotto una quartina. V'è una specie di tenerezza diffusa. La camera da pranzo è coperta d'un'antica tela dipinta (Sec. XVIII) a fiori. Un servizio veneziano di cristallo con ornati d'oro e con orli d'oro. I piatti veneziani orlati di azzurro e d'oro – con in mezzo figurato un giardino: una villa in mezzo a una siepe alta di verdura al cui piede scorre un canale azzurrino; alberi intorno posti simmetricamente. Archi di verdura. V'è nel mezzo una piccola tavola ovale con due coperti. Una profonda intimità. La camera da letto è di “cretonne” francese chiaro a fiorami. V'è sulla parete una intera collezione di borse (Secolo XVIII e Impero) di tutte le forme e di tutti i colori (...)»¹⁹

A giudicare dai toni sereni e dalla minuzia di particolari di questa nota, sicuramente D'Annunzio non poteva immaginare che la Casetta sarebbe stata la sua dimora di guerra, nonostante Tom Antongini, che lo frequentò personalmente e lo servì, gli attribuisse straordinarie doti divinatorie di

18 Il pittore di origini bolognesi Marius de Maria (Bologna, 1852 – Venezia, 1924) fu molto amico del Vate già a partire dagli anni romani del poeta, ove frequentava il circolo del Caffè Greco assieme a Angelo Conti, figura cardine del gruppo *In Arte Libertas*, e a molti altri artisti tra cui Sartorio, Cellini e De Carolis, storici collaboratori e illustratori delle opere di D'Annunzio. Proprio con Giuseppe Cellini partecipò all'illustrazione dell'opera *Isaotta Guttadauro*. Si trasferì a Venezia nel 1892 dove divenne uno degli artisti più influenti della città, assieme a Fortuny, e partecipò ininterrottamente alla Biennale dal 1895 al 1932 (post mortem), anche come membro del comitato consultivo e come progettista della facciata effimera del padiglione principale “Pro Arte” (I Biennale). I paesaggi lagunari ebbero un particolare effetto sulla sua pittura, dove traspare un'atmosfera di matrice onirica e lunare ma anche macabra e grottesca, tanto da guadagnarsi il soprannome di “Marius delle lune”. Dopo una mostra a Milano nel 1911, dove esposero i primi pittori futuristi (Carrà, Boccioni, Russolo) fu aspramente criticato per il suo «passatismo». Da qui il suo ritiro a Asolo, nel trevigiano. A Venezia inoltre fece costruire la famosa Casa dei Tre Oci, sull'isola della Giudecca, a seguito della scomparsa della figlia Silvia (1905) che lo fece cadere in una profonda depressione. (Notizie tratte dall'Enciclopedia Treccani)

19 T. ANTONGINI, *D'Annunzio aneddótico*, Mondadori, Milano, 1939, pp. 82-83. Questa nota del poeta diretta ad una «persona a lui cara» come scrive l'autore, è presente anche nel Taccuino n. VIII (G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, Mondadori, 1965, p. 106). Al contrario di Antongini però, la nota è datata da D'Annunzio un mese prima, il 16 giugno.

cui lo stesso poeta «amava menar vanto come d'un dono conferitogli dal destino»²⁰. Questa è probabilmente l'unica descrizione della Casetta che lui fece. Un altro noto scrittore e frequente ospite dei principi Hohenlohe, lo scrittore francese Henri De Régnier che risiedeva all'epoca nella vicina Ca' Dario già di proprietà della baronessa De La Baume Pluvinel²¹, nel suo libro *L'Altana ou la vie vénitienne* pubblicato nel 1928 descrisse alcuni interessanti particolari degli interni della Casetta:

«Nous voici devant la charmante Casetta Rossa qu'habite un ami de nos amis. Elle est petite et carrée et revêtue d'un crépi rouge. [...] En des boiseries blanches s'encadrent des toiles dans la manière de Longhi, puis nous passons dans un autre salon dont la tenture rose est parcourue de bandes orangées et sur laquelle sont suspendues des pastels de Rosalba. [...] Les murs de la salle à manger sont peints d'oiseaux, de fleurs, de fruits»²²

Nelle sommesse pagine del *Notturmo* invece essa, come vuole del resto il carattere generale dell'opera, è quasi completamente trascurata, diviene anzi quasi una mesta prigione: la camera da letto di “*cretonne*” francese si trasforma in stanza di sofferenza e oscurità, ove il letto a baldacchino con i cigni rampanti ai quattro angoli a mo' di *akroterion*, diviene bara in cui il poeta giace immobilizzato per via delle cure a cui viene sottoposto. Una delle poche forme di consolazione oltre alle visite di ufficiali e amici fu la musica e il poeta, che sempre amò quest'arte, chiamava spesso un gruppetto di musicisti che suonavano in una piccola camera attigua alla sua.²³ Con l'avanzare della guarigione le visite si fecero più frequenti anche se regolate dal duro stile di vita che la guerra imponeva. La dimora sul Canal Grande ebbe anche la funzione di quartier generale dove vennero discusse, durante le ore di silenzio notturne, buona parte delle azioni belliche che il Vate, assieme agli altri ufficiali menzionati precedentemente, compì durante il periodo di guerra. Fu anche questo uno dei motivi per cui essa divenne bersaglio del tiro austriaco.

Quando le circostanze furono più favorevoli, la Casetta fece da cornice anche a momenti più sereni. Tra le sue mura sbocciò l'amore tra Renata e il tenente di vascello Silvio Montanarella²⁴ dall'unione

²⁰ *Ibid.*, p. 81

²¹ A Rupolo fu commissionata un'opera di consolidamento del famoso palazzo gotico sul Canal Grande quando la baronessa lo abitava. (Vedi anche nota 6)

²² H. DE RÉGNIER, *L'Altana ou la vie vénitienne 1899 - 1924*, Mercure de France, Parigi, 1928, pp. 69-70

²³ Si tratta dei violinisti Attilio Crepas e Saracini, del violista Bondi, del violoncellista Alberghini e del pianista Giorgio Levi. Molti di loro divennero concertisti di successo e si recavano alla Casetta spesso anche due volte al giorno. Quando le sue condizioni di salute lo permisero, il poeta fece conoscenza del violoncellista Alberghini, anch'egli soldato. È descritto anche nel *Notturmo*. (notizie tratte da DAMERINI, p. 170).

²⁴ Originario di Melfi, in Basilicata, Silvio Montanarella (1893-1986) fece parte della squadriglia idrovolanti “Sant'Andrea” assieme a Miraglia e, ovviamente, a D'Annunzio. Seguì il poeta anche nell'impresa fiumana. La tragica circostanza della morte di Giuseppe Miraglia lo avvicinò al poeta e nacque un profondo rapporto d'amicizia tra i due, testimoniato tra l'altro dal rapporto epistolare tra i due (cfr. a questo proposito L. ALBERTINI, *Epistolario*

dei quali nacquero otto figli. La prima, una femmina, nacque proprio a Venezia e venne battezzata nella chiesa di Santo Stefano. Madrina della piccola nata fu la contessa Annina Morosini che abitava sul lato opposto alla Casetta, nel palazzo Da Mula Morosini, a pochi metri da palazzo Venier dei Leoni, dimora di un'altra celeberrima frequentazione amorosa del Vate, la «divina marchesa» Luisa Casati Stampa.²⁵

Tra la contessa Morosini e il poeta, dirimpettaï, nacque una profonda amicizia e il Vate non mancava, quando ne aveva l'occasione, di farle visita attraversando il Canal Grande con la sua gondola. Ricordata nel taccuino del 1896 come «*Bellezza vivente*», tale bellezza venne magistralmente immortalata dal pittore Lino Selvatico²⁶ in un dipinto, squisitamente boldiniano, del 1910. Poche ore prima del volo del 7 agosto 1915, mentre D'Annunzio si stava avviando all'Arsenale dove lo attendeva Miraglia, incontrò per caso la contessa assieme alla nipote, Anna di Robilant, e le chiese un «talismano» che gli portasse fortuna durante la missione. La contessa gli diede la sua benedizione e quando seppe che l'impresa riuscì, il giorno successivo gli fece recapitare una scatola di metallo prezioso con incisi il proprio nome e la data dell'evento.²⁷ Ricevuto il dono, D'Annunzio le scrive riconoscente: «*La porterò sempre. V'è incisa, con un nome che omai m'è caro, una data più bella, per me, di tutte le mie Odi*».²⁸ Annina Morosini si prese inoltre cura di Renata durante le numerose assenze del padre. Come ricordato precedentemente, i bombardamenti purtroppo non risparmiarono nemmeno palazzo Da Mula Morosini, data la vicinanza alla Casetta: il 7 settembre 1917 una bomba infatti cadde al suo interno. A ricordare l'evento, una lapide nell'androne recita: «BOMBA AUSTRIACA – 7 SETTEMBRE 1917 – LA SPADA DRITTA DEL PELOPONNESIACO – PROTESSE». L'epigrafe fu coniatata dal poeta stesso.

La contessa non fu, come si può facilmente immaginare, la sola donna vicina al Vate durante la guerra. Altra benestante dama che lo incontrò spessissimo tra le mura della Casetta fu Olga Brunner Levi²⁹, moglie del pianista e esperto di musica di origine ebraica Ugo Levi – i quali peraltro danno il

1911-1926, a cura di O. Bariè, Mondadori, Milano, 1968). Viene citato sia nel *Notturmo* che nei *Taccuini* (CVIII, pp.976-978)

25 A tal proposito è importante menzionare la mostra *La Divina Marchesa* in corso dal 18 ottobre 2014 all'8 marzo 2015 a Venezia presso palazzo Fortuny, dove sono raccolte diverse opere d'arte il cui fulcro tematico è la vita e la figura di Luisa Casati Stampa. Sono esposti anche tre ritratti di D'Annunzio dipinti da Ercole Sibellato, Astolfo De Maria (figlio di Mario) e dall'americana Romaine Brooks.

26 Figlio di Riccardo Selvatico, sindaco di Venezia e ideatore della Biennale. Lino Selvatico (1872-1924) fu particolarmente influenzato dall'opera di Ettore Tito, ma può essere facilmente accostato a figure come Boldini, Corcos (anch'egli ritrasse la contessa) o il veneziano Giacomo Favretto per i soggetti e le modalità di rappresentazione. Fu tra i pittori preferiti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia veneziana. Il suddetto ritratto è anch'esso esposto a palazzo Fortuny per la mostra *La Divina Marchesa* (vedi nota n. 18).

27 Quest'episodio dell'incontro casuale tra D'Annunzio e la contessa Morosini è riportato nel Taccuino n. LXXIX del 1915. Damerini lo riprende aggiungendo l'episodio del dono ricevuto dal poeta, ricavato dalle lettere.

28 Lettera contenuta in DAMERINI, p. 163

29 Olga Brunner sposò Ugo Levi l'8 dicembre 1912 a Venezia, dove si conobbero. Probabilmente il matrimonio era d'interesse, combinato dalle rispettive famiglie. Nata a Trieste il 23 dicembre 1885 da Isabella Usiglio e Leopoldo Brunner, banchiere di origine ebraica, Olga Brunner Levi fu una delle più importanti protagoniste dell'alta società

nome alla Fondazione che raccoglie una collezione di rarità tra spartiti e testi musicologici, oltre che l'archivio del teatro La Fenice. Ella fu per D'Annunzio «la Venturina» e viene citata parecchie volte nei *Taccuini* in modo particolarmente passionale, verso la vigilia della missione a Cattaro nel 1917. In un'annotazione datata 4 settembre 1917, partito dal campo della Comina (Pordenone) per poi sorvolare Venezia, vede dall'alto «*il ponte di ferro, e il tetto di Venturina*». Scrive poi: «*La vedo nuda come quando è nelle mie braccia [...] Desiderio che brucia nel vento come un pugno di mirra*».³⁰ Questa è solo una delle tante annotazioni del poeta per non parlare del continuo scambio di lettere tra i due, conservate nell'Archivio del Vittoriale³¹. Olga Levi inoltre fece conoscere a D'Annunzio, durante una serata musicale nelle sale di palazzo Giustinian-Lolin nella primavera del 1919³², la celebre pianista veneziana Luisa Baccara che lo seguirà fino a Gardone divenendo, oltre che la rivale d'amore della Levi, la «Signora del Vittoriale» e intrattenendo il poeta con svariate sonate al pianoforte, nella Sala della Musica. La giovane musicista «confidò un giorno a Piero Nardi: “*A D'Annunzio non volevo essere presentata. Avevo un mio ideale del poeta, e temevo che mi scadesse, venendo a conoscere l'uomo. Fu una specie di tradimento fattomi da Venturina. Mi invitò a suonare a casa sua, e mi fece trovare D'Annunzio*”».³³ Il poeta fu colpito immediatamente dal talento e dalla grazia della giovane «veneziana della parrocchia di San Stefano». Damerini ce ne offre un ritratto vivido: «Non alta di statura, gli occhi scuri, in cui la scintilla del sorriso era sempre offuscata da una nebbia di malinconia, con un «*viso ulivigno di piccola greca dell'Asia minore*», armoniosa anche nella figura e con una grazia pari alla semplicità, [...] a cui nessun adornamento avrebbe potuto meglio donare del nero ed elementare scialle di seta popolano, univa alla luce dell'intelligenza una femminilità attraente ed inconscia che ne aumentava il fascino.»³⁴ Innumerevoli, come ci si può aspettare, le lettere e i biglietti di invito recapitati dal poeta all'allora ventisettenne musicista, nonché le copie con dedica di un buon numero di sue opere. Luisa Baccara rappresentò per D'Annunzio il soddisfacimento del suo desiderio di musica e lo confermano i

veneziana. Dopo la separazione dei genitori, la sua educazione fu affidata a una governante tedesca. Approfondì il suo interesse per la pittura, il disegno ma soprattutto per la musica, passione che condivideva con il marito, e sapeva parlare fluentemente, oltre al tedesco, italiano, francese e inglese, meritandosi il soprannome di «poliglotta», datole dal Vate stesso, oltre a quello di «Venturina». Visse col marito nel palazzo Giustinian-Lolin di San Vidal, sede tuttora della Fondazione a loro dedicata, ed era frequente incontrarli al teatro La Fenice, ove avevano un palco privato, o al Conservatorio “Benedetto Marcello” di cui Ugo Levi fu anche direttore. Morì il 7 agosto 1961. (notizie tratte da una biografia di Lucia Vivian all'interno del sito internet della Fondazione Levi: www.fondazionelevi.it)

30 G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, Tacc. n. CVII, pp. 965-966

31 Per un approfondimento sul rapporto epistolare tra D'Annunzio e Olga Levi rinvio al volume «*La rosa della mia guerra*», a cura di Lucia Vivian, con prefazione di Piero Gibellini, Marsilio, Venezia, 2005.

32 L'anno dell'incontro dato da Damerini è il 1918 che inoltre non cita Olga Levi come intermediaria tra Luisa Baccara e il poeta. Nell'introduzione di Lucia Vivian alla raccolta di lettere dannunziane inviate alla Levi «*La rosa della mia guerra*» (p. 26), la datazione si sposta all'aprile 1919, come riporta anche Attilio Mazza in *Occulto* (p. 20, nota 54) indicando precisamente la sera del 18 aprile 1919.

33 G. D'ANNUNZIO, «*La rosa della mia guerra*» - *Lettere a Venturina*, a cura di L. Vivian, Marsilio, Venezia, 2005. Le parole di Luisa Baccara sono tratte da P. NARDI, *Baccara*.

34 DAMERINI, p. 178

numerosi inviti a suonare alla Casetta rossa, i fiori e i doni: «*La sera di musica è per domani giovedì. [20 agosto 1919 ndA] Spero che potrà venire per provare il pianoforte... Ho qualche cosa da dirle per il concerto disegnato. Grazie di tanto dono musicale, amica dalle mani robuste e sicure, tregua alla mia tristezza.*»³⁵ Il 29 agosto le dona un «*monile senza pregio*» che «*porta una medaglia preziosa che fu con me tante volte su l'Adriatico, nei voli di guerra. Il motto conviene anche a una grande e animosa artista quale voi siete: più in alto e più oltre.*»³⁶ Il 31 la Baccara tenne un suggestivo concerto a bordo di una grossa *peatta* sulle acque del Canal Grande e D'Annunzio vi assistette dalla sua gondola. Il mattino seguente le scrive: «*Com'era lontana, stanotte, su quella peatta di canti. Vedevo di tratto in tratto, fra un ferro di gondola e un manico di violoncello, il Suo viso stretto dove si raccoglieva tutta la spiritualità della notte stellata.*»³⁷ Nel frattempo l'assillante gelosia della Levi nei confronti della pianista veneziana cresceva, come testimoniato dalle lettere dal tono preoccupato, e crebbe ancor più quando seppe che il Vate invitò la musicista a Fiume per un concerto, dove allietò lui e i suoi «*Legionarii*» con il suo pianoforte e la sua voce suadente. Il poeta cercò di rincuorare la Levi quanto poteva:

«*Perché pretendi che ogni giorno io ti dimostri come L.B. non ha preso nessun posto nella mia vita e tantomeno il tuo? [...] Il fatto è questo: una pianista viene a Fiume per concerti, e vi prolunga il suo soggiorno perché è chiamata anche a Trieste e a Zara. [...] E la mia relazione con L.B. non va oltre la più innocente «camaraderie»»³⁸*

La stessa confidò i suoi sentimenti ad Aélis Mazoyer, che ben conosceva il poeta essendone anch'ella amante, seppur più saltuariamente. Alla fine, come le successive vicende ci dimostrano, il fascino della Baccara ne uscì vincitore incontrastato. A memoria del concerto fiumano tenutosi il 26 novembre 1919, il poeta ne fece un *Ritratto*³⁹ letterario, a sua volta ispirato da una xilografia di Adolfo De Carolis, peraltro definito da Damerini «non bello e non somigliante».⁴⁰ Non è dello stesso avviso ovviamente D'Annunzio, che loda l'opera dell'artista marchigiano sebbene la sua produzione più tarda non abbia lo stesso slancio delle illustrazioni per la *Francesca da Rimini* o *La figlia di Jorio*, rispettivamente eseguite nel 1902 e nel 1904. Con la consueta retorica e il lessico estetizzante scrive:

35 *Ibid.*

36 *Ibid.* p. 179

37 *Ibid.*

38 Lettera 35355 (1 ottobre 1919) inviata da Fiume.

39 Si tratta del volumetto *Ritratto di Luisa Baccara. Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume*, edito a Roma nel 1920, scritto in collaborazione con Adolfo De Carolis.

40 DAMERINI, p. 177

«La testa campeggia in una selva di canne diseguali come quelle dell'organo di Maestro Cieco e come quelle del flauto di Pan; e si pensa alla “concordia discorde” che è la legge della musica e dell'anima.»⁴¹

Viene scomodato anche un capolavoro dell'arte classica in questo passaggio:

«I lineamenti e i piani della faccia sono semplici e netti, collegati con una severità non addolcita se non in basso dalla malinconia. Tra gli archi potenti dei sopraccigli il naso scende dritto ed esiguo come quello della Psiche di Napoli, cosicché di profilo la leggera curva sembra piuttosto una vibrazione della sensibilità che una grazia stabile della forma.»⁴²

Aldilà dei giudizi, positivi o negativi, che si possono muovere sull'opera di De Carolis, non bisogna dimenticare che sulla tecnica xilografica l'artista scrisse anche un trattato tecnico, intitolato appunto *La silografia*, pubblicato dall'editrice romana “La Fiamma” (1924), in cui dimostrò padronanza di questo mezzo espressivo sia dal punto di vista teorico che pratico. Il ritratto di Luisa Baccara attinge direttamente dallo stile perpetuato nell'*editio picta* del *Notturmo*: il segno marcato, nervoso, il soggetto ben definito nel nero dell'inchiostro grasso, ove a uno sguardo più attento si possono riconoscere i segni della sgorbia sul legno duro; lo stile che coglie le sue forme dal michelangiolismo più classico pur restando la matrice *liberty* nel carattere grafico e ondulatorio, che si traduce in immagini a massimo contrasto, ove la moltitudine di segni definisce le anatomie. E certo non si può criticare a mio avviso il paragone sinestetico, cioè tra arte grafica e melodica, che fa D'Annunzio nell'osservare la musicista veneziana davanti al suo strumento: «*La massa nera e lucida [il pianoforte], con tutte le sue corde coricate, le appartiene come la capellatura sensibile che su le tempie imita le onde della melodia*».⁴³

Indizi e fatti riguardanti la Casetta

Per quanto riguarda le origini della Casetta rossa o “Casina delle rose”, le informazioni sono assai esigue. Affidandosi come finora si è fatto all'utile libro di Gino Damerini, si scopre che il principe Fritz Hohenlohe «acquistò, ai piedi del palazzo Corner, un terreno parte vacuo, parte occupato da una catapecchia, e incaricò l'architetto Domenico Rupolo, della Soprintendenza dei monumenti, di

41 G. D'ANNUNZIO, *Pagine sull'arte*, a cura di P. Gibellini e S. Fugazza, Abscondita, Milano, 2012, p. 119

42 *Ibidem*

43 *Ibidem*

costruirgli quella che per antonomasia divenne la “Casetta rossa”: una scatola, ove lo spazio fu utilizzato con intelligenza fino all'ultimo centimetro cubico e dove la suppellettile Luigi XVI entrò adagio, pezzo per pezzo, scelta con infinito scrupolo e con sicura conoscenza, minuta e leggera come le dimensioni delle stanze richiedevano.»⁴⁴ La «catapecchia» di cui parla Damerini in questo breve brano era una piccolissima abitazione popolare affacciata sul Canal Grande, affiancata dalla mole di palazzo Corner della Ca' Granda (l'attuale Prefettura), che si può osservare in alcune vedute di Canaletto come ad esempio *Il Canal Grande dal Campo San Vio* del 1723-24 (olio su tela, 140,5 x 204,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) o *Santa Maria della Carità e il Canal Grande verso il bacino di San Marco* del 1730-33 (olio su tela, 47,9 x 80 cm, Windsor, Royal Collection). Alcune fonti⁴⁵ indicano che tale abitazione fu utilizzata come studio persino dal giovane Antonio Canova che vi scolpì le sue prime opere, tra cui *Dedalo e Icaro* del 1779 (marmo, 220 cm, Venezia, Museo Correr).

Dalle indagini condotte all'Archivio di Stato di Venezia, consultando i registri e il mappale del Censo Stabile Attivato per il Sestiere di San Marco durante il governo austro-italiano, in un periodo compreso tra il 1846 e il 1929, risulta che l'abitazione era stata inclusa nel conteggio con numero di mappale «2729» ma i registri non ne riportano alcuna notizia se non la brevissima dicitura «Casa», la sigla dell'ipotetico proprietario «F.24» e la rendita quantificata in «lire austriache 230», il tutto incluso nel registro del Catasto; confrontando questi dati con il partitario e le rubriche del Censo non compare stranamente nessuna corrispondenza, come del resto nessuna indicazione posteriore all'anno 1874.⁴⁶

Non si sono trovate altre notizie neppure all'Archivio Storico Comunale di Venezia, in quanto le pratiche edilizie vennero regolarmente registrate dai primi anni del '900.

Partendo dal presupposto che l'architetto che progettò le forme attuali della Casetta, Domenico Rupolo, iniziò la sua attività presso quello che all'epoca si chiamava Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto nell'aprile del 1892, due anni dopo aver conseguito il diploma di professore di Disegno Architettonico, si può ipotizzare che la data della committenza e della successiva costruzione della casa sia da ascrivere comunque in quell'anno o negli anni appena successivi, tenendo conto del fatto che Damerini cita l'architetto friulano come già facente parte dell'Ufficio Regionale. Il disegno generale è anomalo rispetto alle più conosciute committenze private veneziane a cui Rupolo lavorò più tardi, come le ville Romanelli (1906) e Terapia (1907) al Lido, caratterizzate da un più personale eclettismo di stampo neo-medievale e neo-romanico. È

44 DAMERINI, p. 53

45 Queste informazioni sono state tratte dai siti www.ilridotto.info e www.canalgrandevenezia.it

46 Archivio di Stato di Venezia, Censo Stabile Attivato, Governo austro-italiano (1846-1929), registri Sestiere di San Marco n. 758, 759, 760.

molto probabile che egli abbia eseguito il progetto seguendo i gusti del principe Hohenlohe, in quanto lo stile architettonico della Casetta segue un indirizzo più prettamente austriaco; la si potrebbe inserire, usando l'immaginazione, in un contesto completamente diverso come quello delle valli o dei laghi alpini ad esempio. In più la presenza di un giardino direttamente prospiciente al Canal Grande è anch'essa un aspetto anomalo se comparata ad altre residenze veneziane. La Casetta comprendeva e comprende tuttora «un pianterreno e un primo piano per i padroni; un secondo piano per la servitù. Al pianterreno oltre i due anditi, minuscoli, si aprivano due salotti prospicienti il giardino e la sala da pranzo coi relativi servizi; al primo piano erano la camera da letto e uno studio pure prospicienti il giardino.»⁴⁷ Al nucleo più antico fu aggiunta un'ala posteriore negli anni cinquanta del '900, comprendente una cucina più grande collegata direttamente alla sala da pranzo con gli specchi *rococò*, attualmente ancora presenti.

L'Archivio della Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici di Venezia conserva alcune richieste di modifiche minime alla casa provenienti dall'ultima proprietaria e residente, la signora Evelina Shapira Levi Broglio (1931 - 2007). Di origini milanesi, frequentatrice del *jet set* e delle sfilate di moda, amica di famosissimi stilisti come Gianni Versace e Karl Lagerfeld, la Levi Broglio ricevette in dono la Casetta rossa dal padre negli anni sessanta e ne custodì intatti gli arredi originali Luigi XVI che il principe Hohenlohe appose a suo tempo, senza contare i dipinti settecenteschi, «tra cui un piccolo Guardi perlaceo e iridescente»,⁴⁸ le suppellettili e la tappezzeria.⁴⁹ Sempre operata dalla Soprintendenza, una sistemazione delle fondamenta parzialmente cedevoli del giardino nel 1981. Non è stato possibile reperire nessun'altra informazione utile a chiarire le origini effettive della Casetta rossa.

D'Annunzio del resto non lasciò particolari tracce del suo passaggio come si è visto finora. A ricordo della sua venuta egli fece piantare solamente un albero di melograno «che ora dà regolarmente, ad ogni autunno, i suoi frutti scarlatti»,⁵⁰ carico di valenze simboliche per il Vate, frutto direttamente legato a uno dei cicli di opere di cui *Il fuoco* fa parte.

Attualmente la Casetta è purtroppo tristemente vuota: ogni arredo è stato venduto il 14 ottobre 2014 presso una nota casa d'aste milanese, compreso il letto su cui D'Annunzio soffrì le sue pene e scrisse buona parte del *Notturmo*. Dopo la morte di Evelina Levi Broglio, la casa subì diversi furti nel 2012. Il presidente della Fondazione del Vittoriale degli Italiani, Giordano Bruno Guerri, ha rinunciato nel 2010 al suo acquisto e ha spiegato in un articolo del “Gazzettino”: «L'immobile è vincolato, e da quel che mi risulta non più vendibile».⁵¹ Tuttora il destino di questa suggestiva dimora veneziana è

47 DAMERINI, p. 140

48 *Ibid.*

49 Nuovamente dai siti www.ilridotto.info e www.canalgrandevenezia.it

50 DAMERINI, p. 276

51 Notizie tratte da “Il Gazzettino” del 14 ottobre 2014

incerto, con il probabile rischio di diventare l'ennesimo *bed & breakfast* di lusso o di finire totalmente in rovina.

IMMAGINI CAPITOLO II



Figura 1: Casetta rossa, la facciata dal Canal Grande, foto dell'autore, 2014



Figura 2: Casetta rossa, la facciata da Calle del Tagiapiera, foto dell'autore, 2014



Figura 3: Casetta rossa, facciata, foto Giacomelli, senza data



Figura 4: Casetta rossa, ingresso, foto dell'autore, 2014

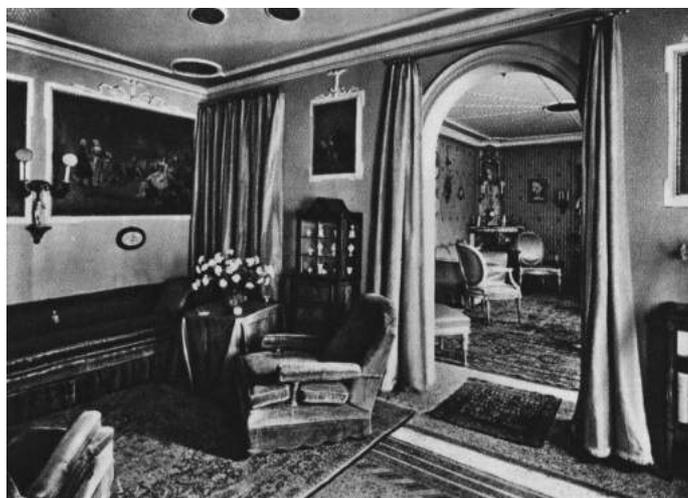


Figura 5: Casetta rossa, sala



Figura 6: Casetta rossa, sala

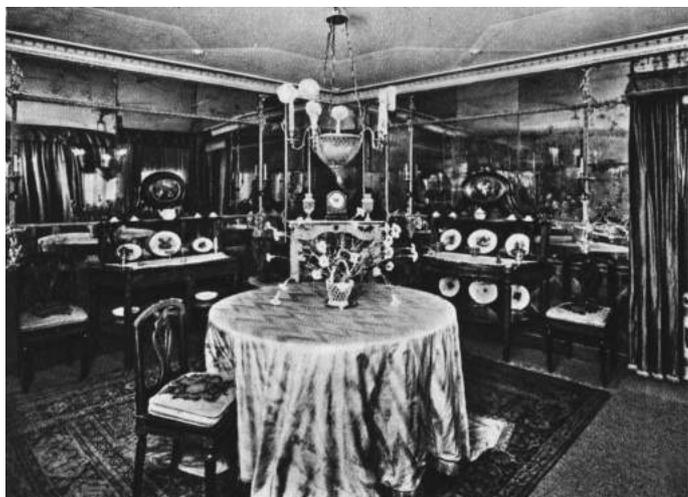


Figura 7: Casetta rossa, sala degli specchi



Figura 8: Casetta rossa, camera da letto

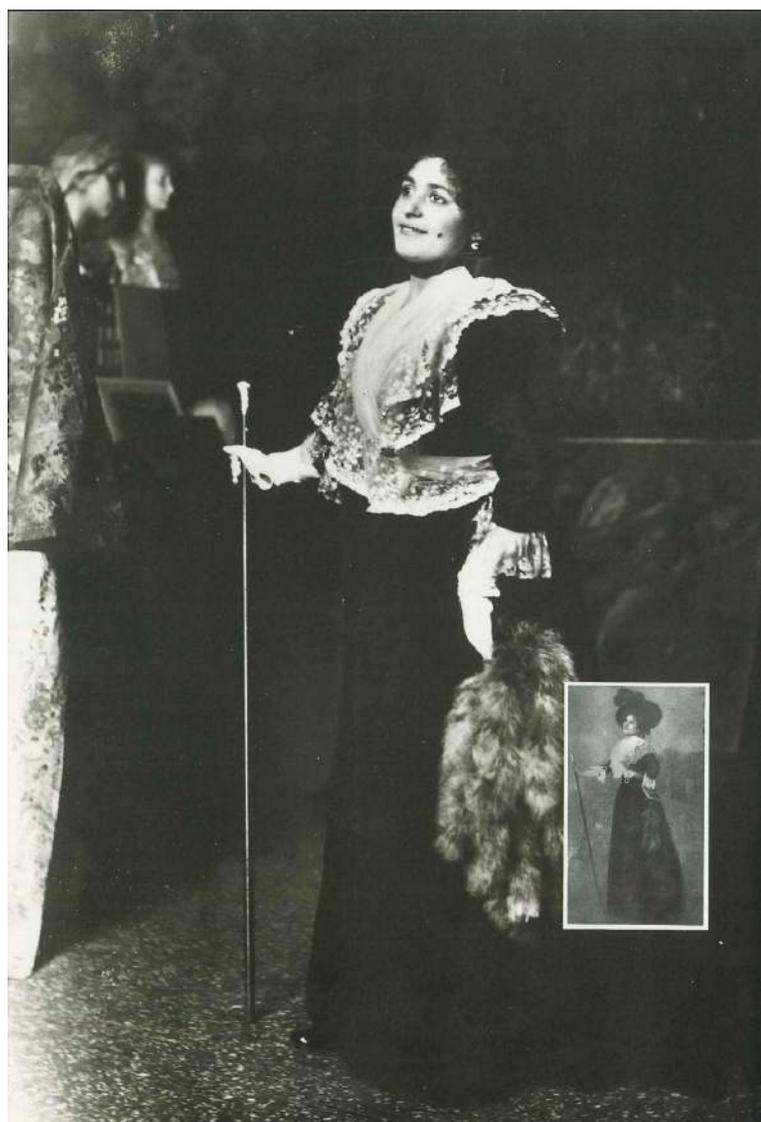


Figura 9: Donna Zina, principessa di Hohenlohe, foto Mariano Fortuny, 1899



Figura 10: Donna Zina, principessa di Hohenlohe, foto Mariano Fortuny, 1899



Figura 11: M. Fortuny, Manifesto pubblicitario col ritratto di Donna Zina, 1899



Figura 13: Lino Selvatico, la contessa Anna Morosini, 1910, olio su tela, Palazzo Fortuny, Venezia



Figura 12: Alessandro Pomi, Olga Brunner Levi, s.d., olio su tela, Fondazione Levi, Venezia



Figura 14: D'Annunzio nel giardino della Casetta rossa, 1916 (?), foto Marius De Maria



Figura 15: D'Annunzio "Orbo veggente", 1916, foto Marius De Maria



Figura 16: Adolfo De Carolis, ritratto di Luisa Baccara, 1920, xilografia

III

OPERE D'ARTE ATTORNO ALLA CASETTA ROSSA E AL *NOTTURNO*

I rapporti di D'Annunzio con le arti figurative nel periodo in cui visse nella Casetta rossa sono in realtà esigui, specialmente se comparati con gli anni romani di “In Arte Libertas”, dove il poeta svolgeva la sua attività giornalistica come critico d'arte per i quotidiani «Fanfulla» e «Fanfulla della Domenica», oltre che la «Tribuna» o il periodico d'arte «Emporium», senza contare gli ultimi anni del Vittoriale, intrisi del suo personalissimo gusto e dove lavorarono artisti conosciuti a Venezia quali Guido Cadorin e Napoleone Martinuzzi.

A ogni modo il contributo degli artisti che gravitarono attorno alla figura del Vate e alla Casetta diventano anch'essi fondamentali per la ricostruzione di un percorso specifico di valorizzazione. Per la maggior parte si tratta di artisti minori, poco indagati se non dai biografi del poeta, e su cui esistono altrettante poche frettolose analisi dal punto di vista stilistico. Ma vi sono anche opere che gravitarono attorno al *Notturmo* stesso sia in modo diretto, con la formula dell'*editio picta* prediletta dall'estetismo dannunziano ove il rapporto D'Annunzio - De Carolis dà vita alle pregevoli xilografie del «*comentario delle tenebre*», sia in modo indiretto, da scoprire attraverso i fatti e le vicende dei vari personaggi in esso narrati.

In effetti può apparire quanto meno strano, al di là delle xilografie decarolisiane, cercare di scorgere tracce di arti figurative in un'opera creata nella totale cecità in cui, per ovvie ragioni, prevaricano l'udito, l'ascolto, e in cui nella sofferenza il poeta esclama: «*Inebriatemi di musica*».¹ In realtà D'Annunzio fonda buona parte del romanzo proprio sullo sguardo, che agisce come mezzo retorico e poetico. Appoggiandosi alla tradizione simbolista, il *Notturmo* sorregge se stesso, attraverso lo sguardo, sul «principio della metamorfosi, cioè l'unica legge che regola anche il mondo mitico»,² in un continuo scambio occhio-anima che dilaga nella dimensione del sogno e della memoria. La tetra ombra di «*sora Morte*» porta via al poeta i compagni e la madre le cui figure vengono mitizzate, rivivono tra le righe e nei ricordi, trasfigurati dalla volontà di un ego narcisistico che tutto regola nell'ambito della parola poetica. Nel *Notturmo* l'occhio ferito del poeta è generatore di visioni, “vede” con una vista psichica che dà forma ai ricordi vicini e lontani, a vere e proprie suggestioni cromatiche: «[...] vedo una zona gialla compenetrare una zona violetta» o ad esempio: «*Nell'occhio bendato gli albori violetti si formano in nuclei, poi svaniscono, poi si riformano. Tenui macchie dello stesso colore appaiono e scompaiono nel campo dell'occhio sano*».³ Ma non solo:

1 D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Garzanti, p.131

2 I. CROTTI, «*Notturmo*»: appunti per una retorica dello sguardo, contenuto in *D'Annunzio e Venezia*, atti del convegno, Venezia 28-30 ottobre 1988, a cura di Emilio Mariano, Roma, Lucarini, 1991.

3 D'ANNUNZIO, *Notturmo*, dall'ed. Treves (1921), rispettivamente pp. 209 e 449.

l'occhio è evocatore di spettri, di persone che furono vicine al poeta, che le circostanze sfavorevoli portarono alla morte o all'esilio. Prendiamo il caso di Vincenzo Gemito: «*A un tratto, nel campo ardente dell'occhio m'apparisce la figura di Vincenzo Gemito, quale la vidi nei primi tempi della sua follia [...]*».⁴ Ecco che si verifica il richiamo al passato tramite lo sguardo rievocatore. Il poeta rimase colpito dalla figura di eremita barbuto dello scultore napoletano, ritiratosi nel suo studio al Vomero dal 1887 per 21 anni, producendo solamente disegni seppur mantenendo il gesto scultoreo decresciuto quasi a tic nervoso, a spasmodica abitudine:

*«Mi stringono ora la medesima pietà e la medesima angoscia che mi assalirono quando seppi come da anni, fin dal principio della sua demenza, egli avesse nella mano nascosta un pezzo di cera da modellare e ripetesse di continuo col pollice e l'indice il movimento che fa il modellatore per ammolirla e assottigliarla.»*⁵

L'artista partenopeo ebbe tra l'altro contatti con la famiglia Fortuny già nel 1877-78 quando modellò i ritratti⁶ «*del pittore Madrazo cognato del gran Fortuny, e poi anche la testa del figlio Madrazo*»⁷. A Napoli, nel 1906, Gemito incontrò Mariano Fortuny y Madrazo figlio e, scrive Ojetti, egli possedeva una tale memoria tattile che riuscì a riconoscere, a distanza di molti anni quando lo conobbe da bambino, l'«*incassatura della testa*» di lui.⁸

A cinque giorni di distanza dall'incidente a largo di San Nicolò di Lido che gli tolse la vita, il tenente Giuseppe Miraglia diventa, nel *Notturmo*, un'ombra silenziosa che segue il poeta tra le calli di Venezia:

*«Di là dal ponte di San Moisé, mentre penso, con un brivido, che dovrò passare davanti al vicolo della Corte Michiel, scorgo qualcuno che cammina al mio fianco senza rumore, come se avesse i piedi nudi./È qualcuno che ha la statura del mio compagno, la sua corporatura stessa, la sua andatura./Ha un vestito neutro, indefinibile, di color grigiastro, con un berretto anche grigiastro./È silenzioso, d'un silenzio singolare, come se non abitasse in lui alcuna voce né alcun soffio.»*⁹

Percorsa interamente calle XXII Marzo, il poeta viene seguito da questo fantasma, fino a quando

4 *Ibid.* ma ed. Garzanti, p. 10

5 *Ibid.*, p. 11

6 Il busto di Mariano Fortuny y Madrazo modellato da Gemito è tuttora visibile a palazzo Pesaro degli Orfei (Fortuny).

7 OJETTI, *Cose viste*, p. 306

8 L'episodio è narrato da Ojetti in *Cose viste*, p. 306

9 D'ANNUNZIO, *Notturmo*, p. 24

non si ritrovano entrambi fianco a fianco, proprio davanti all'imboccatura della corte dove visse l'ufficiale e amico defunto. Dopodiché, il fantasma scompare senza emettere alcun rumore, nella notte nebbiosa e spettrale.

Passeggiando per il cimitero di San Michele, nella parte dedicata ai militari caduti, si possono scorgere tre austeri cippi in pietra d'Istria, l'uno a fianco all'altro, ognuno dei quali reca un bassorilievo in bronzo. Il 21 gennaio 1916 fu tristemente inaugurato il cippo centrale, la tomba di Giuseppe Miraglia. A dettarne l'epigrafe fu il poeta stesso: «*Qui si scioglie il peso mortale del tenente di vascello Giuseppe Miraglia, ch'ebbe d'Icaro l'animo e la sorte ma le sue ali immortali solcano tuttavia il cielo della Patria sopra il mare liberato. – XXI GIUGNO MDCCCLXXXIII – XXI DECEMBRE MCMXV*». La stele funeraria richiese diciassette giorni di lavoro, «compito non facile, data la ristrettezza del tempo e la nobiltà dell'opera, che Gabriele D'Annunzio affidò ad Achille Tamburlini». ¹⁰ Sempre Icaro è rappresentato nell'atto di cadere nel vuoto, modellato dallo scultore triestino su specifica richiesta del poeta, che ideò anche la severa forma del cippo funerario, come testimoniato da un veloce schizzo a penna contenuto in un suo taccuino. Di notevole tecnica e tesa drammaticità, «il bassorilievo è come dominato da una vasta ala dorata, alla quale si avvinghia un braccio tuttora vivo e nervoso». ¹¹ La stessa iconografia viene ripresa anche sulle altre due steli, di medesima forma e fattura. Si tratta delle tombe di Luigi Bresciani ¹² e di Luigi Bologna ¹³,

10 *Nel trigesimo della morte di Giuseppe Miraglia*, contenuto in *Illustrazione italiana*, 30 gennaio 1916, F.lli Treves, Milano, p. 95. L'articolo è firmato "L.D."

11 *Ibid.*

12 Veronese di nascita (13 marzo 1888) e coetaneo di Luigi Bologna, il capitano del Genio Navale Luigi Bresciani frequentò il Regio Istituto Tecnico di Milano, ove conseguì il titolo accademico il 17 settembre 1910. Si arruolò in Marina due mesi più tardi, il 27 novembre. È ricordato da D'Annunzio come «*uno degli amici più devoti di Giuseppe Miraglia, il suo maestro d'aviazione, se bene più giovine di lui*» (*Notturmo*, Garzanti, p. 48). Partecipò a molte azioni aeree durante il periodo bellico e fu ideatore di un nuovo idrovolante, creato per sostituire quelli a disposizione della Squadriglia Idrovolanti S. Marco. Frequentò spesso il Vate, andando alla Casetta rossa per pianificare nuove azioni belliche. Il giorno precedente a un volo di collaudo, racconta D'Annunzio, Bresciani e il copilota Roberto Prunas andarono a incontrare il poeta alla Casetta, annunciandogli con entusiasmo il successo delle prime prove del nuovo apparecchio. Il poeta però fu colto da un presagio funesto a riguardo, il giorno dell'effettivo collaudo. Sfortunatamente tale presagio si avverò: i due caddero vicino all'isola di S. Andrea, adibita ad aeroporto militare, il 3 aprile 1916, a causa della rottura di un'ala del velivolo sottoposta all'eccessivo peso dell'artiglieria installatavi. Sulla sua lapide, sempre sotto dettatura di D'Annunzio, è scritto: «*Il capitano del Genio Navale Luigi Bresciani le sue novissime armi alate non costruiva se non per meglio combattere – e all'arte sua eroica sacrificò la sua candida vita. XIII MARZO MDCCCLXXXVIII – III APRILE MCMXVI*»

13 Il tenente di vascello Luigi Bologna nacque nel 1888 a Torino ove frequentò la Regia Accademia Navale, entrando a far parte degli equipaggi di numerose navi della Regia Marina, tra cui anche l'"Amerigo Vespucci" nel luglio 1906. Prestò servizio presso le Squadriglie Idrovolanti di Venezia dal primo maggio 1915, ove conobbe D'Annunzio e ne divenne il pilota fedele spesso nominato dal Vate nei *Taccuini*. Come molti giovani soldati dell'epoca, Bologna dimostrò un vivo interesse per i nuovi mezzi aerei e ne collaudò diversi, tra cui un "Lohner L 161" con il quale sorvolò Trieste il 16 gennaio 1916, cioè l'ormai conosciuto giorno dell'incidente all'occhio del poeta, e partecipò al bombardamento di Parenzo il 13 settembre 1916. Decorato con la medaglia al valore, dopo il conflitto gareggiò per la Coppa Schneider di volo. Riuscì a vincerla il 20 settembre 1920. Per triste coincidenza morì nello stesso modo del suo commilitone Luigi Bresciani, cioè collaudando un apparecchio sui cieli lagunari partendo dalla base di S. Andrea, il 23 agosto 1921. L'epigrafe sulla sua lapide fu dettata anch'essa da D'Annunzio: «*Gigi Bologna, tenente di vascello, pilota, comandante di aviatori condusse la sua ala attraverso la guerra, con essa la combatté intera, per essa donò oltre ogni fiamma, la vita. Laguna di Venezia XXIII-VIII-MCMXXI*»

quest'ultimo motorista e pilota di D'Annunzio, che fu presente anche il giorno dell'incidente all'occhio del poeta. Il bassorilievo dedicato a Bresciani, capitano del genio navale e ideatore di un nuovo aereo da combattimento che sfortunatamente fu causa della sua morte e di quella del pilota Roberto Prunas, raffigura significativamente Dedalo con addosso il berretto frigio, intento a costruire le sue ali. Similmente al monumento di Miraglia, spicca su tutta la composizione il braccio teso, i fasci di muscoli intenti a tirare un cordino. Il volto è contrito, serio, l'espressione è concentrata sul paziente lavoro di assemblaggio di ogni singola penna sull'intelaiatura dell'ala, visibile in secondo piano. Più semplificato ma non meno drammatico invece il bassorilievo dedicato a Luigi Bologna, ove su un fondo neutro campeggia un'ampia ala spezzata di netto da una profonda fenditura.

Sfortunata coincidenza la morte dei due ufficiali che perirono entrambi collaudando dei nuovi aeroplani, costruiti sfruttando la tecnologia più avanzata dei velivoli in dotazione all'aviazione austro-ungarica. Come nel mito di Icaro, la troppa audacia e la troppa fiducia nella tecnica portarono loro al fallimento, mettendo a punto questo tipo di mezzo fino ad allora mai utilizzato in nessun altro conflitto, ritenuto un'assoluta novità e quindi ancora poco conosciuto e poco affidabile. Specialmente nel caso di Bresciani, le doti di preveggenza del Vate¹⁴ ebbero purtroppo esito positivo. Nel *Notturmo* D'Annunzio descrive le sensazioni provate in occasione del loro ultimo incontro:¹⁵

«Luigi Bresciani e Roberto Prunas vengono a visitarmi; e m'annunziano che domattina [3 aprile 1916, ndA] faranno la prova di un lungo volo e che quella prova sarà finalmente ritenuta come la collaudazione del grande apparecchio marino in cui tutti noi combattenti adriatici abbiamo riposto le nostre speranze di predominio e di vittoria. Il cuore mi batte così rapido che mi par di morire. Il rombo mi impedisce di udire le parole. Sento che Gino [soprannome di Bresciani, ndA] si piega su di me e mi pone la sua mano sul petto. [...] L'orrore d'improvviso m'imprigiona il corpo come in un masso di ghiaccio; e mi sembra che nel masso medesimo resti imprigionato il mio compagno.»¹⁶

Poco dopo averli accomiatati, il poeta è invaso da una profonda tristezza che non riesce a spiegare a se stesso: il funesto presagio della tragica fine dei suoi compagni. Sembra che l'incidente all'occhio avesse acuito queste peculiari capacità di D'Annunzio e non mancano testimonianze in tal senso da parte di numerose persone che lo conobbero personalmente, anche i medici che lo curarono,

14 Riguardo il rapporto di D'Annunzio con l'esoterismo e le sue capacità extrasensoriali e taumaturgiche, segnalo il libro di Attilio Mazza *Orbo veggente*, edito da Ianieri, Pescara, 2008.

15 Cfr. nota 12.

16 D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Garzanti, p. 210

specialmente nel periodo gardonese, scrissero a riguardo. «Divenne, dunque, l'Orbo veggente, come egli stesso scrisse sulla fotografia con l'occhio bendato, datata Acque di Grado 1916, e distribuita ad amici e soldati»¹⁷ e la prosa del *Notturmo* è piena delle sue visioni, scaturisce da un'interiorità ulteriormente amplificata dall'isolamento nella Casetta a causa delle cure e dell'oscurità.

Vi è un'opera in tal senso che incarna e riesce a esprimere, attraverso il mezzo pittorico, la condizione fisica e psichica del poeta, seguendo il filone dell'allucinazione reso nel romanzo ove il suo autore affermò «di aver acquisito il “Terzo occhio”, quello dell'interiorità capace di leggere nel subconscio».¹⁸

«L'Orbo veggente» di Sibellato e altri ritratti

Probabilmente nessun'altra opera di quelle prese in considerazione in questa sede fu talmente legata alla Casetta rossa come questa: è il ritratto eseguito proprio nel periodo di degenza di D'Annunzio dal pittore Ercole Sibellato¹⁹, datato 1916²⁰ e conservato al Vittoriale nella stanza denominata “Schifamondo”.

Fu esposto per la prima volta proprio a Ca' Pesaro assieme ad altri 18 lavori dell'artista, comprendenti dipinti e disegni, nell'ambito dell'Esposizione permanente d'Arte e d'Industrie Veneziane del 1919²¹. Tra questi figuravano i disegni preparatori per il dipinto, gli intensi ritratti a sanguigna di D'Annunzio bendato, con il capo chino e l'espressione pensosa, e della figlia Renata, di grande sensibilità e grazia, cui il pittore veneziano fece anche un dipinto intitolato *Ritratto di signorina*²², sempre esposto a Ca' Pesaro in quella specifica occasione. Fu acquisito lo stesso anno per donazione del Comitato Cittadini Veneziani dalla medesima istituzione, anche grazie alle sollecitazioni di Damerini scritte nella “Gazzetta di Venezia”. Il quadro fu poi negli anni tragicamente dimenticato e rimase nell'oblio dei depositi del museo, considerato come

17 A. MAZZA, *Orbo veggente*, 2008, Ianieri, Pescara, p. 17

18 *Ibid.*, p. 14

19 Ercole Sibellato nacque a Dolo il 24 dicembre 1878 da famiglia contadina di modeste condizioni. Riuscì comunque a frequentare l'Accademia di Belle Arti di Venezia ove ebbe come insegnanti importanti pittori come Ettore Tito e Guglielmo Ciardi, conseguendo il diploma nel 1903. Partecipò con regolarità alla Biennale dal 1905 al 1942 ove espose le sue prime opere, ancora influenzate dallo stile dei suoi maestri (ad esempio *Venerdì santo* esposta nel 1905 o *Eclissi di sole* esposta invece nel 1907). Fu presente anche in varie mostre a Parigi, Londra, Vienna e oltreoceano, a New York. Dopo la Prima Guerra Mondiale insegnò all'Istituto d'Arte dei Carmini e fu membro del Collegio Accademico di Venezia nel 1932. Morì nella città lagunare il 30 aprile 1963.

20 È probabile che la datazione effettiva sia posteriore e che il 1916 in calce al dipinto fosse stato posto più come ricordo dell'incidente del poeta. (A. C. TOMMASI, *Divagazioni intorno a quattro dipinti «veneziani» al Vittoriale*, in *D'Annunzio e Venezia*, atti del convegno, Venezia 28-30 ottobre 1988, a cura di Emilio Mariano, Roma, Lucarini, 1991).

21 Si trattava della 9° Mostra Collettiva della Fondazione Bevilacqua La Masa che si tenne dal 15 luglio al 5 ottobre, in cui peraltro Sibellato figura tra i membri della giuria assieme a Gino Damerini.

22 Dal catalogo della mostra si evince che il *Ritratto di signorina* e un altro dipinto, *Le Sirenette*, erano già di proprietà di D'Annunzio. (A. C. TOMMASI, *Divagazioni intorno a quattro dipinti «veneziani» al Vittoriale*).

«artisticamente non molto importante»²³, fino a che la Sovrintendenza del Vittoriale ne propose l'acquisizione nel dicembre 1955. Si tentò comunque una rivalutazione del lavoro di Sibellato un anno dopo la sua scomparsa, attraverso l'organizzazione di una personale a cura di Guido Perocco presso la Fondazione Bevilacqua La Masa nel 1964, e di una retrospettiva a cura della Fondazione del Vittoriale degli Italiani nel 1980. Queste due mostre rappresentarono l'unica forma di celebrazione riservata al pittore. Prova ne è il fatto che nel 1987 con la mostra *Venezia: gli anni di Ca' Pesaro*, tenutasi al museo Correr, le sue opere fossero assenti nonostante avesse partecipato a ben cinque mostre presso la famosa istituzione veneziana.

Se il trascorrere del tempo non fu clemente con l'opera di Sibellato, essa ebbe una quanto mai felice accoglienza da parte di Damerini: «la pittura del Sibellato procede da una trasposizione di emozioni puramente liriche che hanno bisogno di esprimersi in visioni, in armonie di colori»²⁴. Per il critico veneziano il ritratto del poeta «comunque considerato, pittoricamente o liricamente, è un'opera che afferma e consacra la potenza artistica di un pittore» e ne deduce una «somiglianza spirituale o morale» proveniente «dal mondo circostante in cui la persona è ambientata».

In *D'Annunzio e Venezia*, sempre Damerini racconta dell'incontro tra Sibellato e il poeta, reso possibile tramite il figlio Gabriellino che invitò il pittore alla Casetta durante i primi giorni di convalescenza del padre. Nonostante le sue condizioni di salute D'Annunzio si fece pazientemente ritrarre dapprima in una piccola serie di disegni a sanguigna che, successivamente, il pittore utilizzò per comporre il dipinto in studio, risparmiando al poeta il «martirio della posa».

Inizialmente egli propose a Sibellato che il ritratto fosse eseguito ad affresco, richiesta che non poteva essere esaudita a causa della laboriosità e dei mezzi richiesti da tale tecnica. Fu infine scelto il supporto più pratico della tela, utilizzando una tecnica mista particolare, a tempera verniciata, molto in voga tra i pittori veneziani dell'epoca.

Osservando il quadro si può notare però un carattere formale e compositivo spiccatamente murale, appunto riscontrabile più in un affresco o in un *affiche* che in un dipinto. L'utilizzo delle graffiature che movimentano le superfici cromatiche ne sono una prova, nonostante appaiano di una lucentezza, data dalla vernice applicata alle tempere, che può far pensare che siano stati utilizzati colori ad olio.²⁵ La figura stessa di D'Annunzio è incisa nell'imprimitura, come se fosse stata incisa nell'intonaco. Inoltre le grandi dimensioni (200 x 141cm) sono un ulteriore indizio del fatto che non fu completamente abbandonata la prima proposta.

23 A.C. TOMMASI, *Divagazioni intorno a quattro dipinti «veneziani» al Vittoriale*, p. 361. La nota è contenuta in un «promemoria per il Signor Sindaco» del 7 luglio 1955.

24 G. DAMERINI, *L'arte a Ca' Pesaro. Sibellato*, "Gazzetta di Venezia", 15 agosto 1919, contenuto in A.C. TOMMASI *Divagazioni ecc.*

25 In effetti Damerini lo definisce «olio», come figura anche nell'inventario del Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. È indicato però sul catalogo dell'Esposizione del 1919 come «pittura a tempera».

I toni rossi del maglione d'aviatore indossato dal poeta ne fanno risaltare la figura, in contrasto con il verde scuro della parete sullo sfondo resa come fluida, liquida, dalle pennellate che sembrano simulare la superficie increspata dell'acqua piuttosto che le venature su delle lastre di marmo, poste in modo speculare tra loro in modo da formare un motivo simmetrico, quasi fosse stato estrapolato dalle tavole della *Psicodiagnostica* di Rorschach.²⁶ L'ambiente in cui si trova il poeta, seduto su una poltroncina, è sormontato da un cielo innaturale, espressionista, di un viola cupo variegato da striature arancio su cui si stagliano, vicino ai lati del dipinto, alcune piante oltre il bordo superiore della parete, mentre sul lato inferiore il pavimento a piastrelle larghe quadrate sembra oscillare nel moto ondulatorio delle strisce scure della decorazione. Tutta la composizione concorre ad enfatizzare il carattere psichico, allucinatorio e visionario del quadro, in conformità alle atmosfere narrate del *Notturmo*, tra l'altro ancora in fase di stesura e di cui molto probabilmente il poeta dette alcune anticipazioni al pittore durante le loro varie conversazioni. Del resto le allusioni non mancano, ad esempio: «Vedo verde. Vedo nell'ombra le mie mani verdi. Tutta la stanza è verde come una pergola folta».²⁷ Ma il particolare che più incuriosisce dell'intero quadro è ciò che il poeta sta osservando, rivolgendo lo sguardo verso il basso: una scena di lotta tra un gallo e un essere rettiliforme, identificato in varie fonti come una salamandra, un piccolo drago o un rospo.²⁸ Traendo spunto dai bestiari mitologici si potrebbe persino citare il basilisco, creatura dallo sguardo pietrificante che si credeva potesse venire uccisa dal canto del gallo. Damerini evita di attribuire a tale dettaglio un significato allegorico: «in realtà il Sibellato lo inserì nel quadro solo per animarne la monocromia dando forma concreta agli scintillamenti oculari ai quali il poeta era andato soggetto nei mesi della sua malattia».²⁹ Ancora non è chiaro il motivo di tale scelta da parte del pittore, ma è certo che fu voluta da egli stesso più che da D'Annunzio il quale, secondo Anna Chiara Tommasi, dimostrò un «disinteresse sostanziale [...] per il ritratto, che farebbe escludere una sua precisa indicazione iconografica».³⁰ Pur se inscrivibile nella fitta schiera di simbologie della lotta tra il bene e il male, un così insolito particolare può essere considerato come un tentativo ingenuo, *naive* se vogliamo, di rappresentare una lotta mentale contro il dolore fisico del poeta, lotta che a sua volta viene proiettata dall'occhio leso che riesce comunque a “vedere” e che allo stesso tempo crea visioni. Eppure vi sono alcune interessanti coincidenze: riferendosi a un qualsiasi dizionario dei simboli,³¹ il gallo è notoriamente associato al sorgere del sole nelle culture occidentali. Gli antichi

26 Mi riferisco alle famose «macchie di Rorschach» contenute nel volume sopracitato. Anche A.C. Tommasi fa questo paragone nel suo saggio.

27 D'ANNUNZIO, *Notturmo*, ed. Treves, 1921, p. 483

28 Damerini lo definisce «rospo» in *D'Annunzio e Venezia*. Gli altrettanti attributi dati alla creatura sono segno di una probabile lettura superficiale del dipinto, a quanto riferisce Anna Chiara Tommasi.

29 DAMERINI, p. 159

30 A.C. TOMMASI, p. 362

31 Nel mio caso ho consultato: J. CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli,

greci lo associavano alle divinità della medicina e della guarigione come Asclepio, Hermes o Apollo, spesso anche con il serpente però non in conflitto anzi, si completavano a vicenda contrariamente a ciò che accade nel dipinto. Il gallo è anche definito animale psicopompo, cioè in diretta comunicazione con l'aldilà, il quale conduce i defunti a una «nuova rinascita» nella luce divina. Guarigione e rinascita nella luce, quindi l'uscita dall'oscurità data dalla cecità, furono sicuramente condizioni a cui il poeta degente aspirava fortemente. Per quanto riguarda l'antagonista del gallo l'iconografia appare di più incerta identificazione: il basilisco, creatura nata da un uovo deposto da un vecchio gallo e covato da un rospo sul letame, le cui apparenze venivano descritte come di un gallo mostruoso con la coda di drago o un serpente con le ali di gallo, potrebbe corrispondere a ciò che si può vedere nel quadro, in quanto l'essere dipinto da Sibellato possiede ali piumate. L'immaginario medievale identificava nel gallo un simbolo cristiano, e proprio il Cristo si credeva schiacciato dal basilisco, portatore di morte sconfitto dal miracolo della resurrezione. Più interessante ancora l'identificazione psicanalitica del basilisco come l'inconscio che, se ignorato, può “divorare” la personalità distruggendone l'identità, diventandone vittima. Dato il carattere fortemente introspettivo del *Notturmo*, quest'ultima descrizione sembra coincidere più di altre anche se, ricordiamo, non vi sono prove certe di precise istruzioni da parte di D'Annunzio il quale fu, comunque, notoriamente un appassionato di simbologia e di occultismo oltre che un sostenitore, durante l'impresa di Fiume, della Massoneria.³²

In qualunque modo siano andate le cose, Sibellato si dimostrò essere perfettamente in sintonia con il pensiero del suo committente che sicuramente apprezzò il dipinto, come traspare da una lettera indirizzata a Guido Treves del 4 novembre 1921³³ in cui esortò l'editore a pubblicare in anteprima il dipinto assieme all'*Annotazione* al *Notturmo* su “L'Illustrazione Italiana” del 20 novembre dello stesso anno,³⁴ in concomitanza con la vicina uscita dalle stampe del romanzo, avviando così un'operazione di *marketing* ben architettata, come si direbbe oggi per un *best seller*. A nulla valse purtroppo la proposta del Vate che volle in questo modo aiutare Sibellato, trovandosi egli in una rovinosa situazione economica certamente causata anche dal suo «carattere polemico e alieno da ogni compromesso che gli inimicò il favore dai colleghi e critici, tra i quali i potenti Ojetti e

1986.

32 Le logge massoniche di Trieste e di Fiume sostennero inizialmente l'impresa, anche economicamente, per poi avere un ruolo di mediazione tra D'Annunzio e il Governo Italiano. Per quanto riguarda la simbologia del gallo, esso è usato nella Massoneria per indicare il sorgere della «nuova luce iniziatica» ma è senz'altro da escludere, per ovvie ragioni cronologiche, quest'interpretazione riguardo il dipinto di Sibellato. Per il rapporto tra D'Annunzio e la Massoneria segnalo nuovamente: A. MAZZA, *Orbo veggente*, Ianieri, Pescara, 2008, p. 73 in poi.

33 Vittoriale, Archivio Personale, inv. 28761. Quest'informazione è sempre tratta dal saggio di Anna Chiara Tommasi.

34 A.C. TOMMASI, p. 363. Già sul numero del 16 ottobre 1921 venne annunciata l'imminente uscita del romanzo. Sul numero del 20 novembre vennero pubblicate assieme all'*Annotazione* anche sette fotografie ma non il dipinto di Sibellato.

Fradeletto».³⁵ Numerose infatti le richieste del pittore «di raccomandazioni per posti di insegnante in scuole artistiche e persino, come si legge in una lettera del febbraio 1922, per «*qualunque cosa tanto per vivere [...] Io credo – conclude – che fra un anno morirò di fame*».³⁶

In fin dei conti, D'Annunzio avrebbe potuto scegliere un pittore di più grande fama e, come ci dimostra Damerini, le proposte non mancarono: nel dicembre 1915 mentre posava per un altro ritratto, su richiesta della pittrice americana Romaine Brooks³⁷ che aveva il proprio studio alle Zattere, venne in visita il critico d'arte Vittorio Pica il quale gli riferì che Alessandro Milesi, molto più vecchio di Sibellato e certamente di tutt'altra impostazione stilistica, esprimeva il desiderio di ritrarlo. Seppur lusingato da tale richiesta, il poeta garbatamente rifiutò non avendo comunque il tempo materiale, dati gli impegni bellici, di accontentare il celebre artista veneziano.³⁸

Di tutt'altro genere il ritratto celebrativo della Brooks, anch'ella amante di D'Annunzio, soprannominata da lui Cinerina per i toni grigi preponderanti nella sua pittura. Nel ricordo del ritratto del 1912³⁹ dipinto a Arcachon l'impostazione dell'immagine, ove al posto delle onde dell'oceano Atlantico che si infrangono sul frangiflutti spicca sullo sfondo un idrovolante da combattimento; tolto l'abito elegante del dipinto francese, il poeta indossa la scura uniforme da ufficiale, coperta da un pesante mantello grigio. Il quadro piacque a D'Annunzio e lo fece riprodurre, come del resto quello di Sibellato, in numerose riproduzioni litografiche che distribuiva ad amici e commilitoni assieme a brevi dediche scritte di suo pugno, e trovò posto successivamente tra le collezioni del Vittoriale. Un ritratto come se ne vedono tanti analizzando l'opera della Brooks degli anni '10: sfondi neutri, in cui si sviluppano accenni di luoghi tra le sfumature dei grigi e le figure guardano oltre, pensose, anch'esse “invase” dal grigio imperante che traspare dalle tinte dei

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 Beatrice Romaine Goddard Brooks nacque a Roma nel 1874 dal Maggiore Harry Goddard e Ella Waterman, instancabile viaggiatrice che la diede alla luce proprio durante il suo soggiorno romano. Questo viaggio servì probabilmente come aiuto al fratello maggiore di Romaine, St. Mar, affetto da una malattia mentale, cosa che segnò l'infanzia della pittrice. Grazie alla cospicua fortuna che la madre ereditò dal nonno, Isaac Waterman, possessore di una miniera di antracite in Pennsylvania, Romaine poté vivere agiatamente per tutta la vita, che spese maggiormente in Europa tra Parigi, Roma, Venezia, Londra e Capri. Si sposò con il pianista bisessuale John Ellingham Brooks da cui prese il cognome. Per mantenere una reputazione rispettabile in società, i due sposi non divorziarono ma vissero liberamente le loro relazioni, tra le quali sicuramente spicca quella con la scrittrice statunitense Natalie Clifford Barney, conosciuta nel 1915 a Parigi e durata cinquant'anni. Sempre parigino l'incontro con D'Annunzio nel 1910 come pure, lo stesso anno, la sua prima personale a cura del famoso mecenate e gallerista Durand-Ruel, senza dimenticare gli altri incontri successivi con Ida Rubinstein e Jean Cocteau. Nel 1914 con *La France Croisée* celebrò il duro lavoro della Croce Rossa e il poeta ne scrisse quattro sonetti che vennero pubblicati assieme al quadro per beneficenza. Due anni dopo si trasferì a Venezia e D'Annunzio le trovò uno studio alle Zattere dove dipinse il già menzionato ritratto del *Comandante* (1916). Dopo un'intensa vita spesa tra una città europea e l'altra, tranne un breve soggiorno a New York negli anni '30, si spense a Nizza nel 1970, il 7 dicembre. (Per maggiori informazioni segnalo i volumi: *Romaine Brooks, "Thief of souls"*, catalogo della mostra, a cura di Adelyn D. Breeskin, Smithsonian Institute Press, Washington, 1971 – *Romaine Brooks, portraits, tableaux, dessins*, a cura di Carle Dreyfus, De Braun, Parigi, 1952)

38 DAMERINI, p. 159

39 Si tratta del quadro *Gabriele D'Annunzio, le Poète en exil* (1912, olio su tela, 118x91cm, Musée National d'Art Moderne, Parigi)

loro incarnati diafani. Si veda a tal proposito il ritratto della nota ballerina e attrice russa Ida Rubinstein del 1917 o il quadro *La France Croisée* del 1914, in cui l'impostazione generale appare molto simile tra un'opera e l'altra, come anche un bell'autoritratto del 1912 in cui si raffigura serena in volto, il mantello scuro mosso dal vento incessante della costa atlantica francese. Di diversa connotazione formale ma altrettanto significativo il celebre autoritratto del 1923, in vesti maschili come pure il volto, gli occhi immersi nella penombra del cappello a cilindro, un'apparenza che rivela in modo chiaro, quasi sfacciato, l'orientamento sessuale della pittrice che ebbe una duratura relazione con la scrittrice lesbica Natalie Clifford Barney. Fu amante, oltre che della Rubinstein che conobbe a Parigi assieme a D'Annunzio, anche della marchesa Luisa Casati Stampa di cui l'americana dipinse un intenso ritratto nel 1920. Il poeta la rappresentò nel *Notturmo* in maniera esemplare:

«Cinerina è là, con quel suo strano viso geniale che mi fa pensare al giovinetto Beethoven, [probabile riferimento al ritratto di Gustav Heiser, *ndA*] con quei suoi occhi più grandi del solito a cui arricchiscono lo sguardo la malinconia e l'ironia mescolate come un misterioso collirio.»⁴⁰

Oppure, pochi attimi prima di ricevere la triste notizia della morte di Giuseppe Miraglia dalla figlia Renata, mentre posava per il quadro con nella mente il presagio di sventura:

«Non so dissimulare il mio umor nero. Cinerina è là, tutt'occhi, tutta mento, non più donna ma volontà d'arte, con la sua tunica di tela bianca, coi suoi sobrii pennelli in mano. Prendo l'attitudine, trasognato.»⁴¹

Per completezza, va ricordato un altro artista, al tempo ventiquattrenne, che dal 1915 al 1918 si mise al servizio del Vate e frequentò spesso la Casetta: si tratta di Astolfo de Maria, figlio di Marius, già brevemente citato in precedenza. Grazie alla madre Emilia Voigt, il giovane pittore e soldato fu raccomandato al poeta pur di non farlo partire per la Libia,⁴² probabilmente preoccupata di perdere l'unico figlio rimastole dopo la tragedia avvenuta alla figlia Silvia dieci anni prima, nel 1905. Il giovane pittore diede in dono a D'Annunzio proprio alla Casetta il dipinto *La Dogaressa*, conservato tuttora nella Stanza della Leda, al Vittoriale.⁴³ Ciò è confermato da due lettere in cui

40 D'ANNUNZIO, *Notturmo*, p. 21

41 *Ibid.*, p. 36

42 A.C. TOMMASI, p. 366. Emilia de Maria Voigt inviò a D'Annunzio una lettera di raccomandazione datata 27 agosto 1915 (Vittoriale, Archivio Generale, XIX, 2). Astolfo de Maria svolse gli incarichi di motociclista, «interprete» e disegnatore addirittura «per ordine di S.A.R. il Duca d'Aosta».

43 Oltre a questo, si ricorda che nella Stanza della Leda sono esposti i dipinti *Pomeriggio d'un fauno* (1909) di Marius

viene menzionata l'opera, di cui una fu spedita da Emilia de Maria con la richiesta, purtroppo non esaudita, della restituzione del suddetto dipinto che il figlio le dedicò e quindi a lei particolarmente caro.⁴⁴ Dipinto particolarissimo questo, caratterizzato da un elevato sperimentalismo tecnico in cui si fondono assieme tempere, pastelli, inchiostri, tessere vitree e oro, con forti rimandi alla maniacale precisione fiamminga nei dettagli minimi, alla tradizione spiccatamente teutonica di Dürer e Holbein nella definizione del paesaggio sullo sfondo, precisione che traspare inoltre nei disegni⁴⁵ eseguiti al fronte, dei quali una decina sono conservati al Vittoriale.

Il gusto per il decorativismo e le materie preziose è un chiaro riferimento al mondo gotico, una nordicità in voga nell'ambiente artistico veneziano di inizio '900 anche grazie al contributo di Vittorio Zecchin, emulo italiano di Klimt in tal senso e autore anch'egli di una *Dogaressa* del 1913. Tornando al tema dei ritratti, anche Astolfo de Maria fu autore di un dipinto raffigurante D'Annunzio, databile attorno al 1921-22⁴⁶ ed esposto alla Biennale del 1930 ove fu aspramente criticato. Carlo Tridenti su "Il Giornale d'Italia" del 21 maggio 1930 ad esempio scrive di «un D'Annunzio che pare Lenin grigio e tetro», mentre Michele Biancale su "Il Popolo di Roma" del 9 maggio rincara la dose affermando che «De Maria ha creato un D'Annunzio grossamente ispirato, molliccio, giallo: una specie di cadavere quadriduano».⁴⁷ In effetti si potrebbe essere perfettamente d'accordo con l'opinione dei due critici, anche confrontando l'opera con i ritratti menzionati precedentemente. Essa rappresenta il poeta in atto di meditazione creativa, in un ambiente angusto e austero, un claustrofobico studiolo in cui D'Annunzio veste un ingombrante cappotto con il collo impellicciato. Il viso e le mani sono lignei, scolpiti e definiti da volumetrie e colpi di luce vagamente anticipatori di una *Neue Sachlichkeit*⁴⁸ che sarebbe nata pochi anni dopo, segno inequivocabile dell'attaccamento del pittore al mondo artistico tedesco che ebbe modo di conoscere nei suoi numerosi viaggi in Germania. Futile quindi la dichiarazione di Astolfo in una sua lettera del 1918: «io sono di creta al di fuori, ma dentro c'è il seme di mio padre, la mamma mi ha purtroppo modellato con mano teutonica ma l'anima è quella di Romagna».⁴⁹

Sicuramente si può affermare che su questo corpuscolo di opere D'Annunzio non impose direttamente il suo gusto e le sue direttive e, forse, è proprio per questo motivo che furono così poco

de Maria e *Allegoria erotica* (1917), sempre di Astolfo de Maria.

44 *Ibid.* p. 367. La lettera della madre risale al 30 giugno 1919 (Vittoriale, A.G., XIX, 2), l'altra lettera fu spedita da Astolfo de Maria e non reca alcuna datazione.

45 Sembra che tali disegni, a quanto si deduce dalle lettere, fossero stati eseguiti per testimoniare la presenza del pittore assieme a D'Annunzio. (A.C. TOMMASI, p. 367)

46 La Tommasi riporta un breve passo di una lettera del maggio 1922, destinata a Guido Cadorin e da cui si può dedurre la data del dipinto: «Mi saluti il bizzarro Astolfo, e lo solleciti a mandarmi la fotografia del ritratto recente, che so mirabile.» (Lettera pubblicata in G. PALUDETTI, *Guido Cadorin*, Udine, 1960, p. 209)

47 A.C. TOMMASI, p. 369

48 *Ibid.* Nel saggio si ipotizza che tale durezza delle forme è forse attribuibile ad un ritratto all'acquaforte di D'Annunzio eseguito da Luigi Bonazza, a cui Astolfo de Maria si sarebbe ispirato.

49 *Ibid.*, p. 366. (Lettera del 25 febbraio 1918, Vittoriale, A.G., XIX, 2)

indagate, oltre a non ricoprire un ruolo cruciale nella storia dell'arte del '900 in Italia per quanto possano essere apprezzate da taluni. Ovviamente, tra gli impegni di guerra e l'incidente all'occhio, il poeta aveva ben altro a cui pensare durante il suo soggiorno veneziano, senza contare la stesura del *Notturmo* stesso che occupò gran parte del suo tempo. Al contrario, l'artista che fu coinvolto più a fondo e che contribuì ad arricchire graficamente il romanzo con le sue xilografie, Adolfo De Carolis appunto, ebbe un posto di rilievo nel “credo” estetico del Vate come pure nella memoria artistica italiana e, più specificatamente, in quella marchigiana e bolognese.

Le xilografie di Adolfo De Carolis per il Notturmo

Scorrendo la biografia⁵⁰ dell'artista marchigiano ci si rende conto che il rapporto d'amicizia e di collaborazione tra lui e il poeta era già ben consolidato durante gli anni della guerra sin dai tempi in cui D'Annunzio risiedeva alla Capponcina. De Carolis ebbe modo di incontrare l'allora giovane scrittore pescarese già prima, a Roma, in quello straordinario ricettacolo di artisti che fu «In Arte Libertas», capeggiato da Nino Costa. Nel 1901 però parte la vera e propria collaborazione, quando De Carolis si trasferì a Firenze, e si concretizzarono le prime già note commissioni da parte di D'Annunzio per le illustrazioni delle sue opere. Stupisce, in un certo senso, quanto un artista sperimentatore quale fu De Carolis fosse praticamente costretto a sottostare, ovviamente per il grande rispetto che nutriva nei confronti dell'amico, alle precise, quasi ossessive indicazioni del poeta. Si può certamente affermare che D'Annunzio fu la “mente” creatrice della parte grafica del *Notturmo* e De Carolis l'abile “mano” che concretizzò le sue idee e le incise sul legno. Egli stabilì ogni cosa, dalle misure dei singoli legni ai soggetti che dovevano conformarsi al tono sommesso e introspettivo del romanzo. Riporto qui integralmente una lettera del 14 febbraio 1917, l'anno del compimento dell'opera:

«Mio carissimo Adolfo, come sei buono! Ricevo ora la cornucopia, bella come son belle tutte le

50 Adolfo De Carolis, nacque a Montefiore dell'Aso (Ascoli Piceno) il 6 gennaio 1874 dal medico Gioacchino De Carolis e Ester Pompei. Si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Bologna nel 1888 e subito dopo aver conseguito il diploma si trasferì a Roma nel 1892, grazie ad una borsa di studio del collegio dei Piceni. Lì entrò a far parte del cenacolo “In Arte Libertas” già menzionato in altre note, prendendo contatti col fondatore del gruppo Nino Costa. Sempre a Roma rimane affascinato dalla decorazione musiva della chiesa di San Paolo dentro le Mura eseguita dal pittore pre-raffaellita Edward Burne-Jones nel 1881. Grazie alle sue conoscenze romane, esporrà alla Biennale di Venezia del 1897 e del 1899. Pittore, decoratore, illustratore, scultore e ceramista, la figura di De Carolis incarna pienamente con la sua poliedricità gli ideali delle *Arts and Crafts* di William Morris, dalle sue molteplici illustrazioni per D'Annunzio con *Francesca da Rimini* (1902), *La figlia di Jorio* (1906), *La fiaccola sotto il moggio* (1905), *Fedra* (1909) e il *Notturmo* (1917) oltre che per Giovanni Pascoli (tra i più celebri *Myrica* e i *Canti di Castelvecchio* del 1903) e per diverse importanti riviste dell'epoca come “Ermes”, “Novissima” o “Illustrazione italiana”, ai grandi cicli ad affresco del Palazzo della Provincia ad Ascoli Piceno (1907), dell'Aula Magna dell'università di Pisa (1916-1920) fino alla realizzazione del grandioso ciclo del salone del Palazzo del Podestà a Bologna che occuperà buona parte della sua vita. Morì a Roma il 7 febbraio 1928.

tue cose, anche le minime.

Il volume delle poesie latine è una meraviglia [si riferisce ai Carmina pascoliani, ndA], nel testo e nei disegni. Il tuo disegno è diventato d'una intensità espressiva che non trovo neppure nei grandi maestri. Dell'incisione in legno hai fatto un'arte tua, tutta tua, potentissima e singolarissima.

Da talune di queste immagini sono rapito come dalla musica. Le guardo e le rguardo. V'è l'infinito della melodia: un'immensità in un sì breve spazio, come se tu disegnassi con la linea dell'orizzonte.

E il tuo senso del "patetico" è andato sempre crescendo, insieme col senso del "mistero". Ci sono qui arie di volti, attitudini di corpi, che sembran sospese al limite estremo dell'anima lirica.

Che gran dono mi hai fatto! Ma anche tu puoi dire: "Io ho quel che ho donato".

La grandezza dell'impresa mi par giusta; e vorrei evitare la riduzione in zinco. Quanto è bene stampato questo legnetto! Che bel nero grasso!

Non si trova più carta. Vedo che tu ne sai ancora scoprire, da questi saggi.

Io vorrei che tu mi procurassi, a Bologna, fogli da lettere, almeno larghi come questo su cui scrivo, e solidi per sopportare la mia penna pesante; e che tu stesso mi facessi stampare su i fogli l'impresa. Posso poi piegare il foglio ad libitum e metterlo in una busta qualunque.

Ti mando 150 lire per queste spese. Ti accludo anche il "formato" del Notturmo e la "giustezza" della pagina.

Ho bisogno di un disegno per la copertina, di tre testate (alte 4 centimetri e larghe come la "giustezza" del testo), di un frontespizio, interno, di una inquadratura per la dedica, e forse di tre finali (pei quali sarebbe necessario avere la misura dello spazio che resterà in fondo a ciascuna pagina finale). Ma sarà possibile stampare il legno, per alcune migliaia di copie? Il legno resiste a una larga tiratura?

L'impresa delle cornucopie va nel rovescio della copertina. Avendo il formato, puoi regolarti per le dimensioni.

Spero di poterti mandare almeno una parte delle stampe del Notturmo. È il libro che ho scritto, riga per riga, nel buio: un libro di dolore e di disperazione: aegri somnia.

Ero minacciato di cecità. È il diario della mia sofferenza, attraversato da un lirismo che talvolta è quasi delirio.

Per i disegni: simboli della notte, emblemi della profondità, figure funebri. Su la copertina, forse una figura sorella di quella tua Phidyle. Le ali della Notte piegate, dalle tempie, a ricoprire gli occhi. Uno sguardo intenso, uno sguardo spiritale, di sotto un'ombra di penne. La vita in forma di allucinazione.

Ti manderò le prime pagine, dopo la correzione. Scrivo in fretta.

Ti prego di cercarmi una fotografia delle arche che sono nel sagrato di San Francesco, e una di

quella di Rolandino. Voglio alzare a mia madre un'arca su colonne, in vista del mare, sopra una collina che ora è fiorita di mandorli.

Stamani ho portato alla sepoltura un altro mio compagno amato, un aviatore marino, un Ligure, Giuseppe Garassini, ucciso in combattimento aereo.

La morte è da per tutto. Ho sempre nell'orecchio il ruggine della lampada che suggella le casse di piombo.

Ti abbraccio. Il tuo

Gabriele d'Annunzio

14 febbraio 1917»⁵¹

Questa lettera nella sua eloquenza e nel tono generale sembra condensare il profondo significato del *Notturmo* stesso. «*La morte è da per tutto*» scrive tristemente il poeta-soldato, come lo è appunto nel romanzo e pure nelle xilografie decarolisiane. Esse paiono parte integrante del testo, concorrono alla sua tragicità, non fungono semplicemente da apparato decorativo, sarebbe riduttivo affermarlo. Il segno è duro, semplice, lapidario come lo può essere un'epigrafe. Le figure escono delicatamente, quasi senza prepotenza dall'inchiostro nero e cupo, eppure trasmettono al tempo stesso una forza drammatica notevole, sembrano davvero «*sospese al limite estremo dell'anima lirica*». L'ottima resa della personalissima tecnica xilografica di De Carolis permette a tale drammaticità di affiorare tra le linee ritmiche dei chiaroscuri. In questo caso l'incisore mise da parte la lezione pre-raffaellita dei maestri Rossetti e Burne-Jones appresa a Roma e applicata alle prime tragedie dannunziane che illustrò, come la *Francesca da Rimini* ad esempio, dove ancora non utilizzò la xilografia come invece fece con *La figlia di Jorio* (preceduto anni prima, ricordiamo, dall'omonima tela di Francesco Paolo Michetti del 1895) per la quale l'artista diresse il suo stile, in concordanza con l'ambientazione pastorale abruzzese della tragedia, verso «un certo arcaismo di rappresentazione».⁵² Se da una parte De Carolis mantenne una classicità nelle figure umane, di stampo michelangiotesco si direbbe, a queste unì un linearismo di matrice *Liberty* che ammorbidisce le forme, anche se tale linearismo non è completamente associabile al Modernismo europeo propriamente detto. Per cui, nonostante le imposizioni perentorie di D'Annunzio, De Carolis mantenne una certa ricerca formale che va vista ben aldilà di uno stretto rapporto col testo poetico ma che al tempo stesso vi si integra perfettamente. Un altro esempio di ciò è rappresentato dalle illustrazioni per la *Fedra* del 1909, in cui questo neomichelangiolismo, appreso e assimilato in giovinezza dai dipinti di Sartorio esposti

51 G. D'ANNUNZIO, *Pagine sull'arte*, a cura di P. Gibellini e S. Fugazza, Milano, Abscondita, 2012, pp. 117-118 (Da F. Coletti, *Il «Notturmo» e Fiume nel Carteggio d'Annunzio-De Carolis*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 2, aprile 1977, pp. 69-72)

52 *Ibid.*, p. 115-116, a cura di S. Fugazza.

alla Biennale di Venezia del 1899, venne applicato con esiti quanto mai in accordo con la classicità dell'opera dannunziana: le possenti figure dell'eroe rosso e del cavallo nero della copertina sono rese con la stessa linearità che troviamo in altre xilografie e, di nuovo, il rimando al *Liberty* si infila nella rappresentazione, appiattendosi però i soggetti con campiture uniformi, che con la loro bicromia strizzano l'occhio all'arte vascolare greca, ripresa con esiti gradevoli anche nelle immagini interne all'opera. A riprova di questa "grecità" scrisse D'Annunzio: «V'è un mito ellenico che risale l'Adriatico insino ad Ancona e oltre. Il marchigiano Adolfo è invaso da quel mito [...]».⁵³ Si veda, per rendersene conto, anche il ritratto di Luisa Baccara dal vistoso profilo di fisionomia prettamente greca.

Tornando alle illustrazioni per il *Notturmo*, già osservando il frontespizio si nota come le istruzioni del Vate siano state rispettate alla perfezione: la figura di destra è, come scritto nella lettera, la Notte con le ali che partono dalle tempie e ne coprono gli occhi. La Notte portatrice di sogni e di allucinazioni, come dimostrano i due grossi papaveri da oppio che la figura tiene nella mano sinistra. Dalla parte opposta la «*Phidyle*» tratta dalle illustrazioni per i *Carmina* di Pascoli a cui allude D'Annunzio nella lettera si appresta a ricevere il dono floreale, con il volto coperto e la testa piegata nel dolore, mentre al centro divampa una fiamma di linee bianche nel riquadro nero che reca il titolo del libro. In basso una chiara allusione ai «*cartigli*» dove fu scritto il romanzo, con la parte finale del motto «*Aegri somnia et in tenebris*». In un angolo, il monogramma con le iniziali dell'artista "AdK", quasi un rimando a quello più famoso di Albrecht Dürer che il marchigiano tra l'altro imitò in un suo autoritratto xilografico, in vesti rinascimentali, del 1904. Più avanti, la xilografia recante la dedica alla madre del poeta non potrebbe essere più classicheggiante: l'iscrizione è riportata in una loggetta con frontone mentre, in basso, una figura femminile dolente, debitrice del più spiccato classicismo nella rappresentazione, porge un cuore stillante sangue, probabilmente lo stesso sangue con cui D'Annunzio «scrive e consacra» le pagine del libro nella dedica soprastante. Per ogni capitolo, cioè le tre «*Offerte*» con cui è strutturato il «*diario*» delle sofferenze del poeta, De Carolis pone all'inizio e alla fine delle xilografie di più piccolo formato in cui l'impianto iconografico è simile: i soggetti appaiono avvolti nella selva di penne delle loro ali, emergono dal nero in una moltitudine di linee bianche, i volti coperti, le espressioni tristi. Le anatomie sono rigonfie, poderose, l'influenza di Michelangelo affiora da esse, ma al tempo stesso sono come attenuate, si delineano nella ritmicità dei segni. Ritorna il tema del cuore sofferente alla fine della «*III Offerta*» con una massiccia figura maschile col volto coperto dalle ali della Notte, con un lapidario «*VIDE COR MEUM*» di dantesca memoria,⁵⁴ un'esortazione a "vedere"

⁵³ *Ibid.*, p. 131 (da P. Gibellini, *Un inedito dannunziano su Adolfo De Carolis*, in «L'Osservatore politico letterario», settembre 1975)

⁵⁴ Tale frase in latino si riferisce alla parte III della *Vita nuova* di Dante, nel quale racconta di aver visto in sogno «uno

nell'interiorità, si potrebbe dire nell'inconscio, nel buio della sofferenza del poeta stesso. Ritorna del resto anche l'iconografia di Icaro alla fine della «I Offerta», il capitolo dedicato a Miraglia che significativamente viene concluso con una figura alata cadente, contorta, che piomba dalla luce del riquadro bianco in alto alla tenebra in basso, quasi un rimando al bassorilievo di Tamburlini e in cui l'esito grafico confonde la nitidezza dell'immagine in un tripudio di linee. Per l'«*Indice dei Capiversi*» emerge dal basso un braccio muscoloso che impugna un mazzo di «*cartigli*» agitati dal vento, il tutto sormontato dal cielo notturno del più nero inchiostro ove splendono solitarie alcune stelle. In conclusione vi è il motto latino coniato da D'Annunzio: «*DANT VULNERA FORMAM*», cioè «*Le ferite foggiano la forma*», frase dedicata al lavoro di incisore di De Carolis ma anche allusione all'occhio ferito del poeta che «*foggia*» le “forme” del *Notturmo*. Il riquadro in basso reca invece la firma dell'artista: «*OPUS A. DE CAROLIS PICENI*» e la data «*MCMXVII*» a suggellare il compimento dell'opera. Vengono apposte significativamente due figure di fabbri intenti nel loro lavoro con sullo sfondo le fiamme bianche e agitate della forgia, il fuoco dell'intelletto e dell'arte con cui De Carolis «formò» le sue xilografie. Per il «*rovescio della copertina*» appare un altro più conosciuto motto dannunziano: «*Io ho quel che ho donato*», incorniciato tra due cornucopie che il Vate utilizzò in molti altri suoi scritti, oltre che come timbro per le sue lettere, e che fece successivamente incidere sull'ingresso del Vittoriale, inserito in un frontone.

Se da una parte vi furono artisti di grossa levatura tra le amicizie di D'Annunzio che elaborarono soluzioni grafiche di alto pregio, come quelle pre-raffaellite di Sartorio nella *Isaotta Guttadauro* o quelle di Giuseppe Cellini per le *Laudi* (specificatamente il libro di *Maia*) ad esempio, pregne di un decorativismo con gli stessi livelli di *horror vacui* dei codici miniati medievali, dall'altra De Carolis fu il preferito da D'Annunzio, quello che forse più di tutti riuscì a soddisfare le puntigliose richieste del poeta (basti solo vedere il *corpus* di opere dannunziane che illustrò), aldilà che si possa apprezzare l'artista o meno. In un interessante saggio ad esempio l'autore, Marziano Guglielminetti, ha un atteggiamento più critico nei confronti del *Notturmo*, sia dal punto di vista letterario che artistico, definendo il romanzo un «libro ostentatamente funereo» e scrivendo di «un De Carolis ormai imbolsito».⁵⁵ Sta di fatto che la produzione dell'artista marchigiano fu comunque molto vasta, a partire dalle illustrazioni per altri autori come il già citato Pascoli, Corrado Govoni o Marino Moretti, e coinvolse anche il più tradizionale ambito del quadro da cavalletto e del ciclo affrescato, come ci dimostrano i dipinti del Palazzo del Podestà a Bologna, opera che lo tenne impegnato fino alla morte, nel 1928. A testimonianza della stima che provava per De Carolis e la sua arte,

signore di pauroso aspetto», personificazione di Amore nel suo aspetto più «terribile», che regge tra le sue braccia l'amata Beatrice addormentata e che tiene in mano il cuore del poeta. Amore pronuncia poi la frase «*Vide cor tuum*» cioè «Guarda il tuo cuore». Segue poi il primo sonetto *A ciascun'alma presa*.

55 M. GUGLIELMINETTI, *Il «Notturmo», un diario che si fa commentario*, in *D'Annunzio e Venezia*, atti del convegno, Venezia 28-30 ottobre 1988, a cura di Emilio Mariano, Roma, Lucarini, 1991. p. 291

D'Annunzio ne scrisse un *Ricordo* proprio quell'anno:

«La mia amicizia con Adolfo de Carolis ornatore de' miei libri di poesia più belli. Il suo carattere di artista scrittore, di disegnatore amico della penna, d'incisore appassionato della sintassi ch'è un'arte affine alla distribuzione preziosa de' chiari e degli scuri, al contrasto della luce, all'equilibrio degli spazi, alla solida unità dei gruppi fra intervalli indefinibili come le pause nella musica e nell'eloquenza. [...] E quanti altri ricordi, fino al ricevere di quella maschera funebre che è custodita sul cuscino prezioso là nella scansia della mia officina.

Notare di Adolfo la sua ansia di viaggio, e di avventura, la sua aspirazione marina di veleggiare, chiusa nella sua costanza immobile di incisore ma rivelata dal suo amore per la favola di Ulisse, per i più perigliosi miti del Mediterraneo, per le sue origini marchigiane e per le paranze di Porto San Giorgio e per le meravigliose vele adriatiche così potentemente colorate ed emblematiche; che ne' suoi disegni egli rappresenta fiammeggianti e intagliate nell'azzurro con la sola virtù del bianco e del nero, con non so che virtù che sopravvanza il bulino la matita la punta secca.»⁵⁶ 82

⁵⁶ P. GIBELLINI, *Un inedito dannunziano su Adolfo De Carolis*, in «L'Ossevatore politico letterario», settembre 1975, contenuto in G. D'ANNUNZIO, *Pagine sull'arte*, pp. 130-131.

IMMAGINI CAPITOLO III



Figura 1: La stele di Giuseppe Miraglia, Venezia, cimitero di San Michele

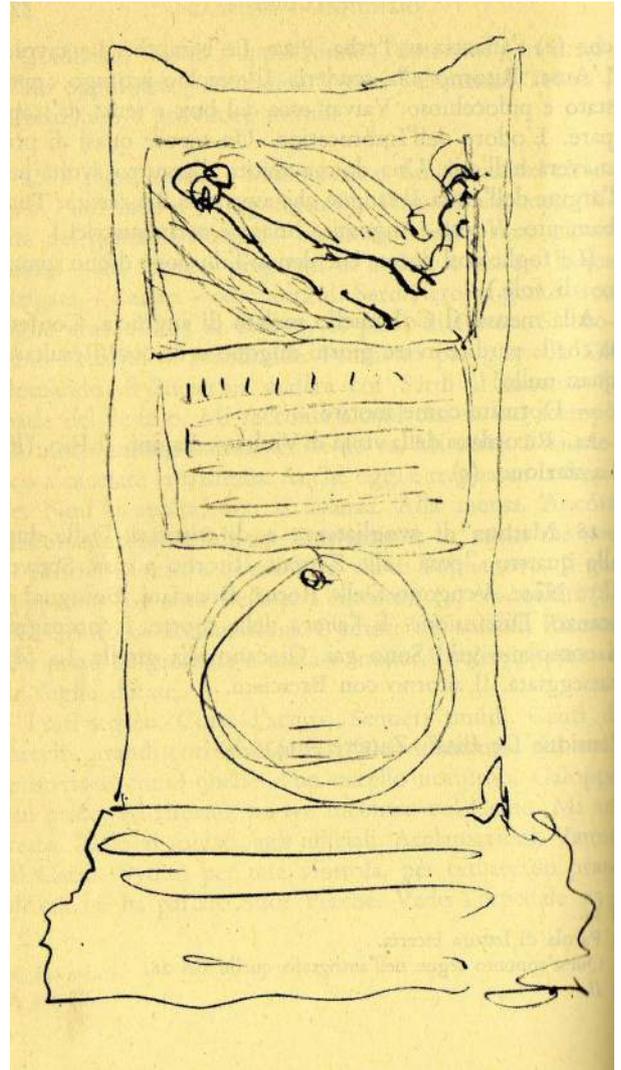


Figura 2: Schizzo della stele di Giuseppe Miraglia disegnato da D'Annunzio (Taccuino VIII)



Figura 3: Achille Tamburlini, Icaro, stele di G. Miraglia, bronzo

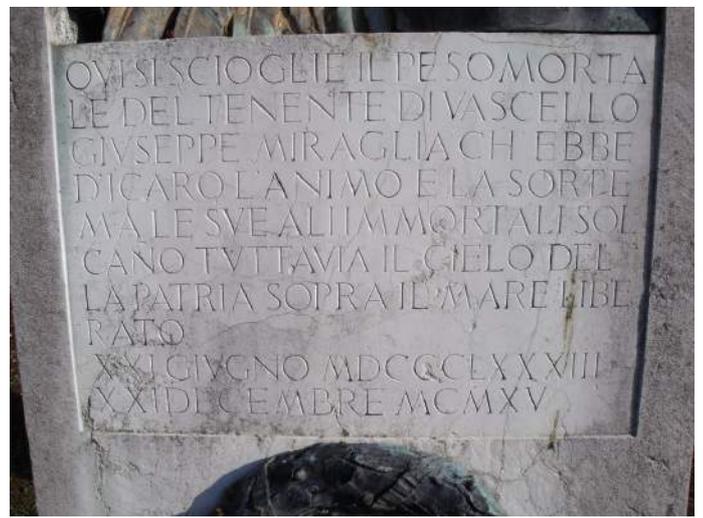


Figura 4: Epigrafe dedicata a Miraglia da D'Annunzio



Figura 5: Achille Tamburlini, Dedalo costruisce le sue ali, stele di L. Bresciani, bronzo

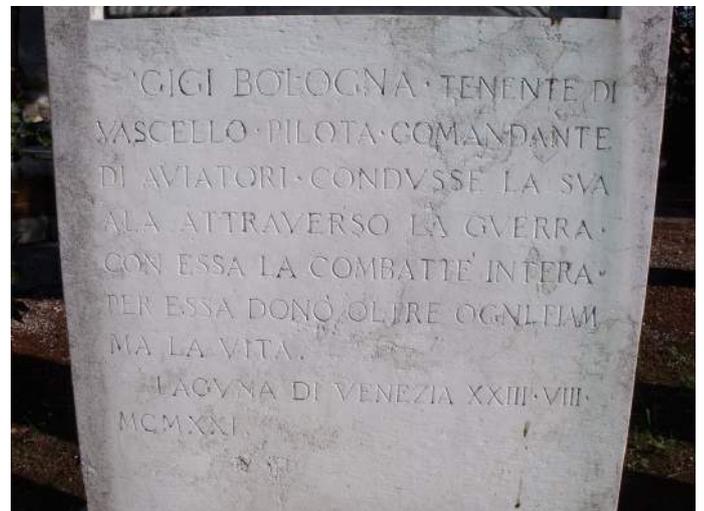


Figura 8: Epigrafe per Luigi Bologna



Figura 7: Achille Tamburlini, ala spezzata, stele di L. Bologna, bronzo

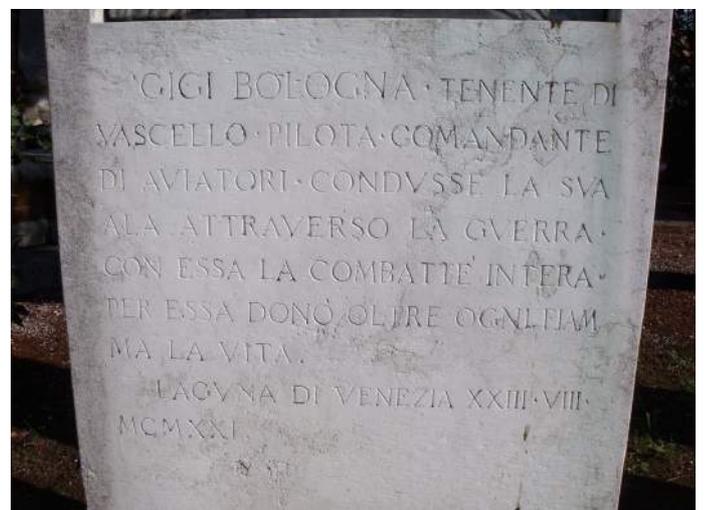


Figura 6: Epigrafe di D'Annunzio per Luigi Bresciani



Figura 9: Il tenente Giuseppe Miraglia



Figura 10: Corte Michiel, Venezia



Figura 11: Corte Michiel, Venezia

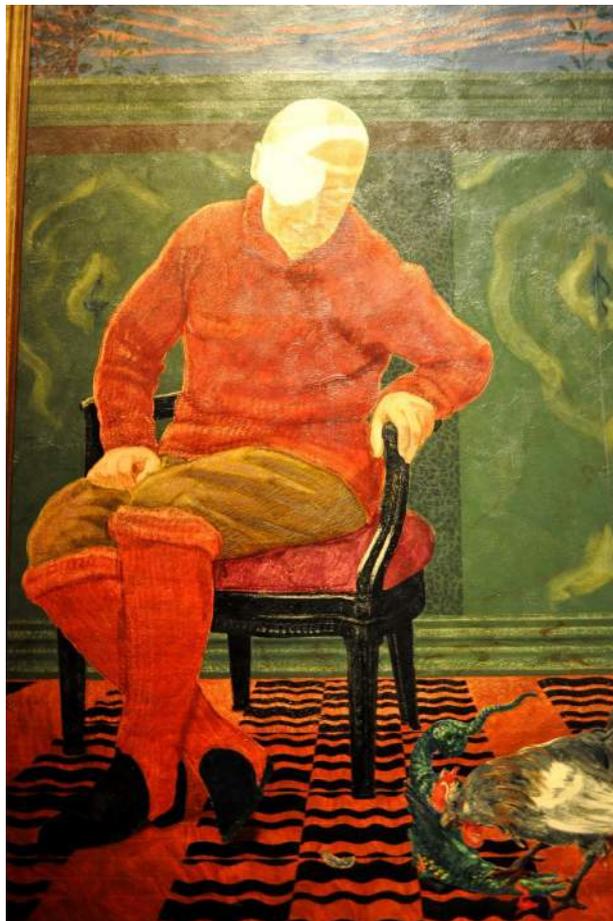


Figura 12: Ercole Sibellato, ritratto di Gabriele D'Annunzio o l'orbo veggente, 1916, 200x141 cm, tecnica mista su tela, Museo del Vittoriale, Gardone Riviera (BS)

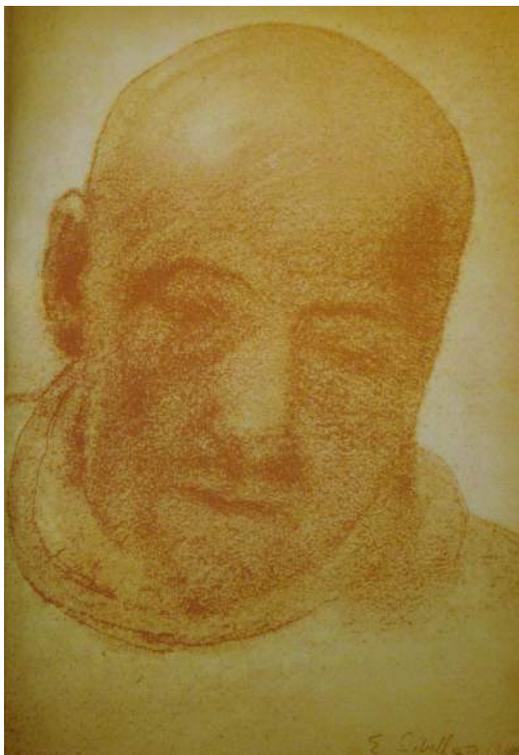


Figura 13: Ercole Sibellato, ritratto di G. D'Annunzio, 1916, sanguigna su carta, Museo di Ca' Pesaro, Venezia

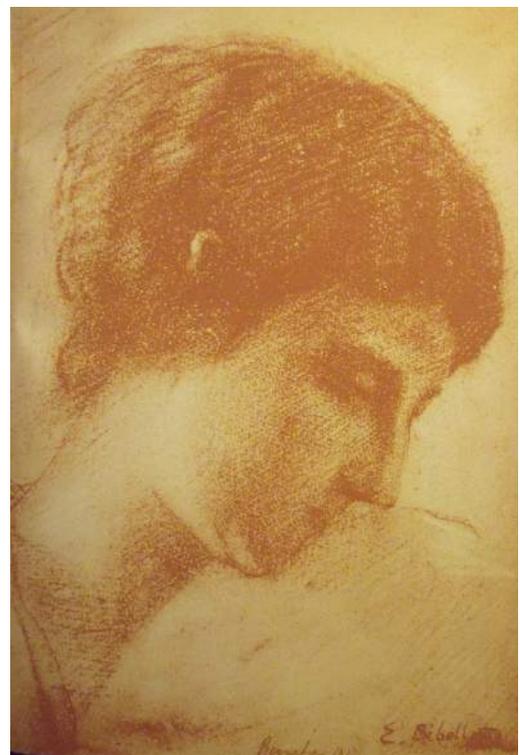


Figura 14: Ercole Sibellato, ritratto di Renata D'Annunzio, 1916, sanguigna su carta, Museo di Ca' Pesaro, Venezia

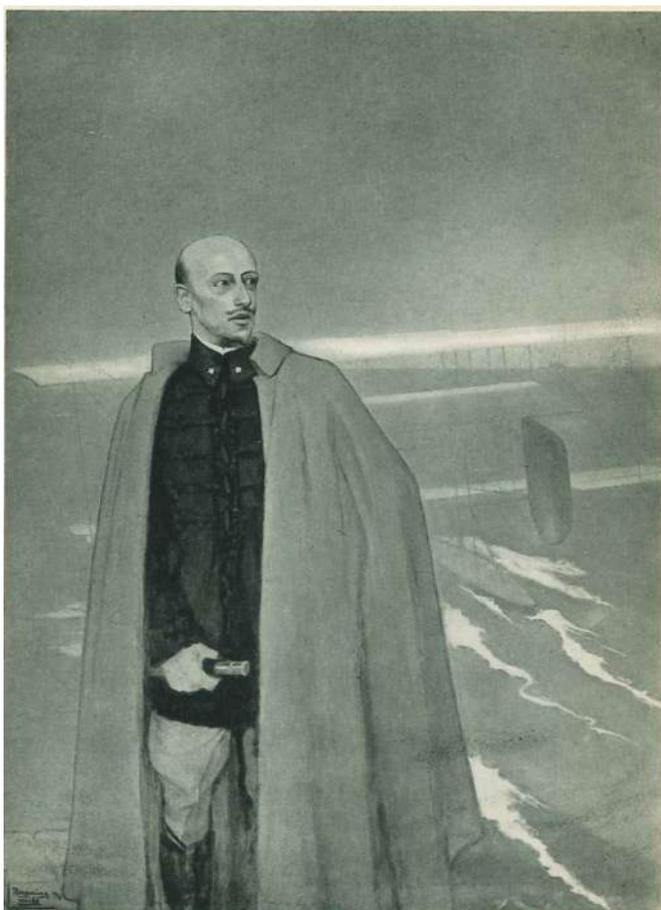


Figura 15: Romaine Brooks, ritratto di D'Annunzio, 1916, olio su tela, Museo del Vittoriale, Gardone Riviera (BS)

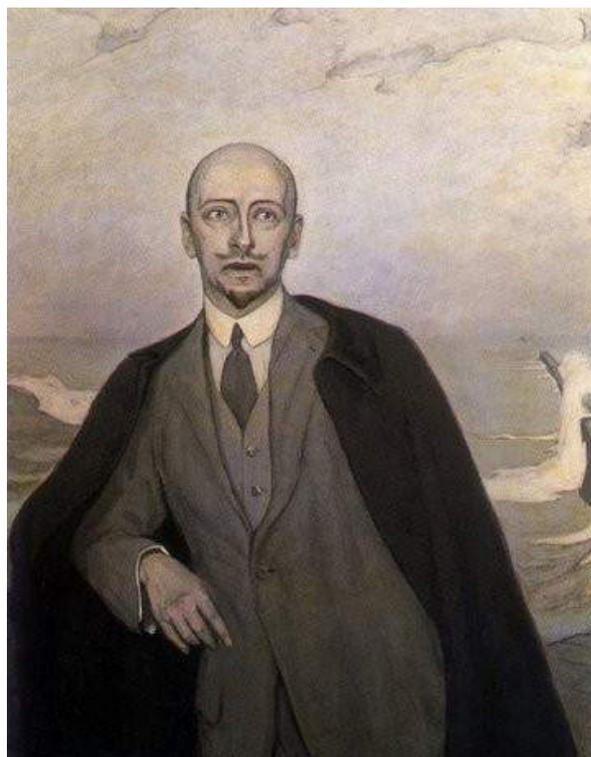


Figura 16: Romaine Brooks, Gabriele D'Annunzio poeta in esilio, 1912, olio su tela, Musée de Luxembourg

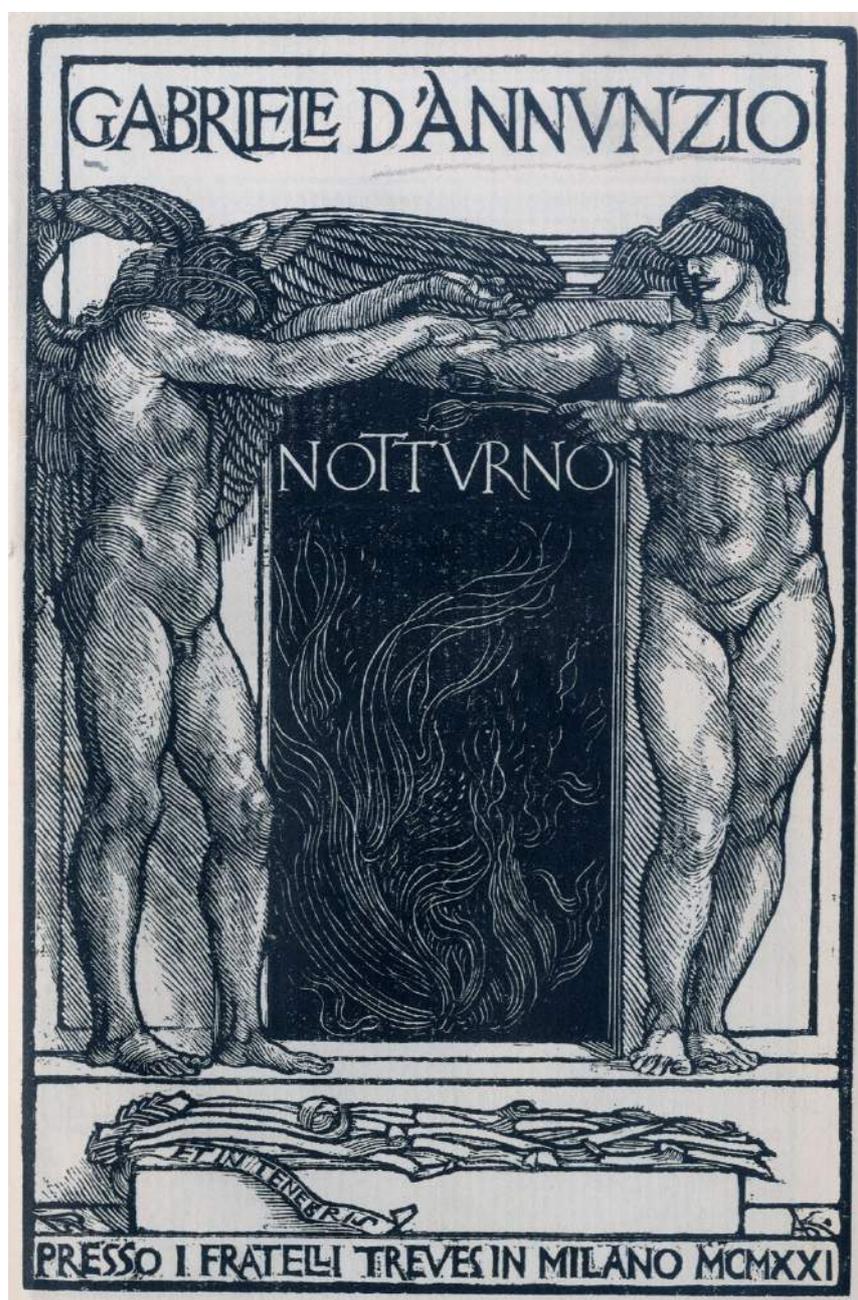


Figura 17: Adolfo De Carolis, frontespizio per il Notturmo, 1917, xilografia



Figura 18: Adolfo De Carolis, dedica, 1917, xilografia

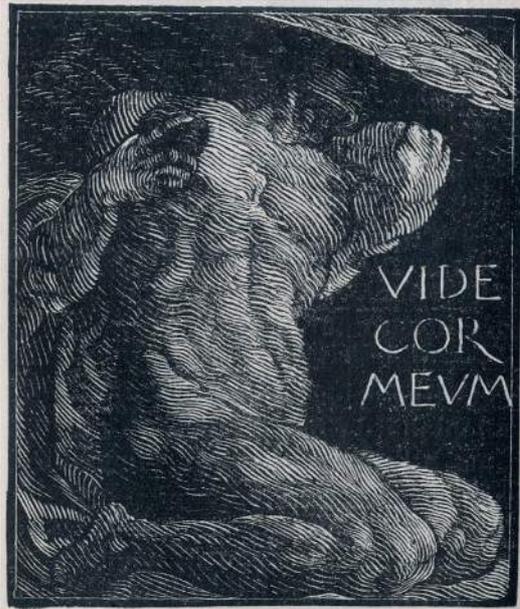


Figura 20: Adolfo De Carolis, fine I Offerta, 1917, xilografia



Figura 19: Adolfo De Carolis, titolo, 1917, xilografia



Figura 25: Adolfo De Carolis, Indice dei Capiversi, 1917, xilografia

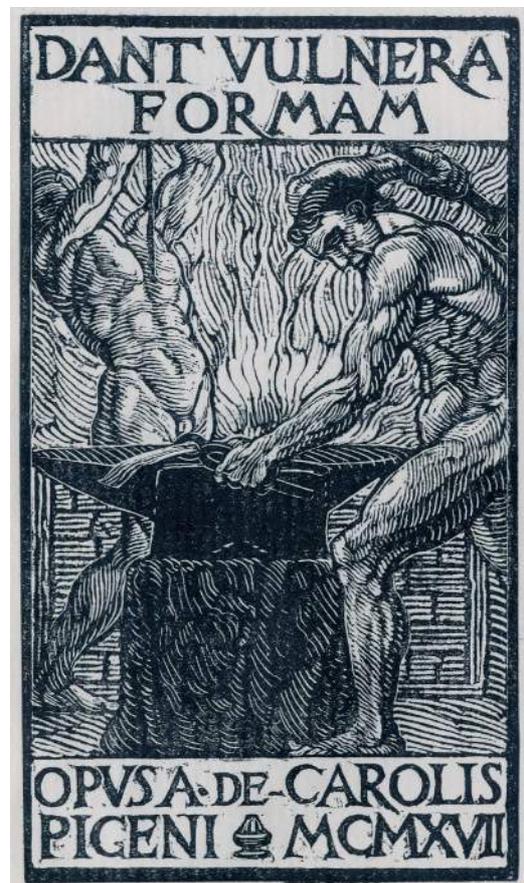
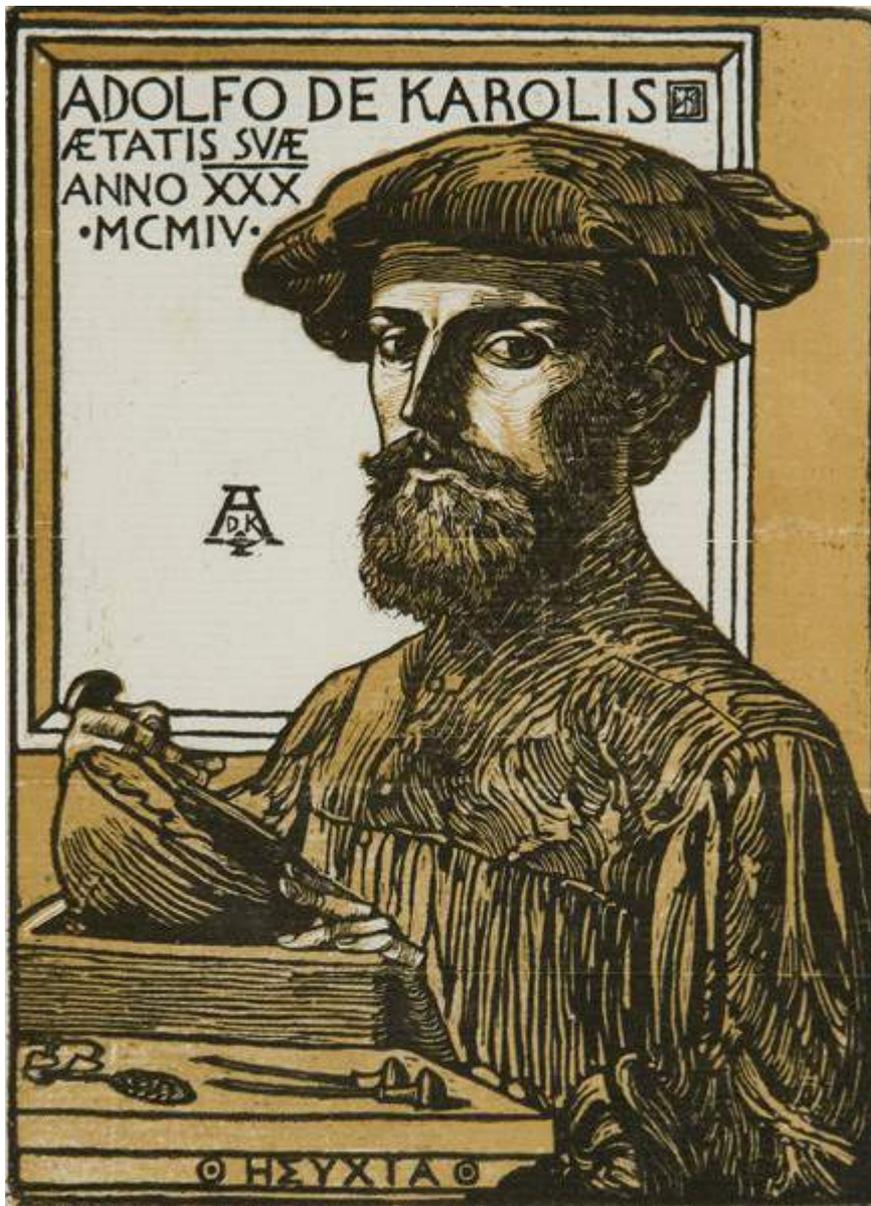


Figura 26: Adolfo De Carolis, firma dell'artista, 1917, xilografia



Adolfo De Carolis, autoritratto all'età di trent'anni, 1904, xilografia



Adolfo De Carolis, motto dannunziano, 1917, xilografia

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *D'Annunzio e Venezia*, atti del convegno, Venezia 28-30 ottobre 1988, a cura di Emilio Mariano, Roma, Lucarini, 1991
- L. ALBERTINI, *Epistolario 1911-1926*, a cura di O. Bariè, Mondadori, Milano, 1968
- T. ANTONGINI, *D'Annunzio aneddotico*, Mondadori, Milano, 1939
- J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1986
- G. D'ANNUNZIO, «*La rosa della mia guerra*» - *Lettere a Venturina*, a cura di L. Vivian, prefazione di P. Gibellini, Marsilio, Venezia, 2005
- R. D'ANNUNZIO, *Diario inedito*, pubblicato sulla "Domenica del Corriere" in 7 puntate, maggio-giugno 1952.
- G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, F.lli Treves, Milano, 1900
- G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, 1921, F.lli Treves, Milano, e edizione 1995, Garzanti, Milano
- G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, Mondadori, Milano, 1965
- G. D'ANNUNZIO, *Pagine sull'arte*, a cura di P. Gibellini e S. Fugazza, Abscondita, Milano, 2012
- G. DAMERINI, *D'Annunzio e Venezia*, 1943, nuova ed. Venezia, Albrizzi, 1992
- G. DE OSMA, *Mariano Fortuny: his life and works*, Rizzoli, New York, 1980
- H. DE RÉGNIER, *L'Altana ou la vie vénitienne 1899 - 1924*, Mercure de France, Parigi, 1928
- A. MAZZA, *Orbo veggente*, Ianieri, Pescara, 2008
- U. OJETTI, *Cose viste*, Tomo I, 1921, F.lli Treves, Milano
- U. OJETTI, *Cose viste*, Tomo II, 1924, F.lli Treves, Milano
- R. PORTIERI, *Domenico Rupolo Architetto*, Concordia Sette, Pordenone, 2001