

D'Annunzio e due opere di Astolfo de Maria al Vittoriale

Giuseppina Dal Canton

Abstract At the Vittoriale degli Italiani, in the so-called «Leda's room», Gabriele d'Annunzio's own bedroom, there are two works by painter Astolfo de Maria, the *Dogaressa* (i.e. the «wife of the doge») and an *Erotic allegory*. D'Annunzio always refused to part with the former; and he was personally involved in the peculiar framing of the second, a real *tableau de chevet* since it was placed at the head of his bed. Several theories have been put forward as regards the possible sources for the subjects of the two apparently unrelated paintings, but d'Annunzio's play *Sogno d'un tramonto d'autunno* («An autumn sunset dream») is the only one source that can be identified for both. The close connection between the literary work and the two paintings, and the meaning these must have had for d'Annunzio explain the role these pictures had as *objects d'affection* and the peculiar place they held in the poet's bedroom since the first arrangement of the rooms of the Vittoriale.

Al Vittoriale, nella stanza della Leda, la camera da letto di d'Annunzio, i quadri alla parete sono straordinariamente interessanti.¹ Uno, in particolare, attira l'attenzione del visitatore per il soggetto, lo stile e la tecnica elaboratissima: è il ritratto di una donna anziana intitolato *Dogaressa* (fig. 3), opera di Astolfo de Maria, figlio del più celebre Mario de Maria o Marius Pictor o «Mario delle lune», secondo l'appellativo creato per lui dal Vate, che non risparmiava epiteti anche ad Astolfo, definito «il bizzarro Astolfo»² o anche, con una chiara allusione al personaggio ariosteo, «Astolfo sulla luna».

Gli altri due «*tableaux de chevet*, nel senso della collocazione, ma forse anche della predilezione» del poeta (Tommasi 1991, pp. 363-364), sono un'*Allegoria erotica*³ dello stesso Astolfo e *Il pomeriggio d'un fauno (Sinfonia)*⁴ di Marius Pictor, quadro, quest'ultimo, che cronologicamen-

1 Il presente saggio riprende con varianti Dal Canton 2006.

2 In una lettera al pittore Guido Cadorin del 23 maggio 1922 (Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Archivio Personale del Vittoriale degli Italiani, Cadorin Guido, c.n. 28954).

3 Mario De Maria, *Allegoria erotica*, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 1917.

4 Marius Pictor, *Il pomeriggio d'un fauno (Sinfonia)*, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 1909. Il titolo e il soggetto richiamano con tutta evidenza tanto il poemetto di Mallarmé quanto il celebre *Prélude* di Debussy.



Fig. 1. Astolfo de Maria, *Dogaressa*, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, ca. 1917-1919.

te precede gli altri sia per datazione (eseguito nel 1909, fu esposto alla Biennale veneziana di quello stesso anno) sia per acquisizione da parte di d'Annunzio, il quale – è stato supposto (Tommasi 1991, p. 364) – dovette entrarne in possesso nel 1915. Tutti e tre i dipinti, comunque, attorno al 1925 erano ormai praticamente nella collocazione attuale,⁵ come testimonia una fotografia Giacomelli già presso la collezione Adele Macchi de Maria e ora presso la Fondazione di Venezia (l'ambiente, come si può vedere [fig. 1], non ha ancora l'aspetto di quel sontuoso *pastiche* [fig. 2] che contraddistingue le stanze del Vittoriale e che Praz ben lumeggia nel saggio dedicato a «d'Annunzio arredatore» [1972]).

Si è accennato alla particolarità tecnica e stilistica della *Dogaressa*. Occorre infatti precisare che l'opera combina insieme tecniche diverse quali la matita, la china, la tempera, il guazzo (cioè la tempera diluita con effetti di trasparenza simili all'acquarello), la porporina, la pastiglia e perfino pezzetti di vetro; il tutto su carta incollata su cartone. Quanto allo stile, sia-

5 Il solo dipinto della *Dogaressa* fu successivamente spostato un po' più a destra per far posto alla ricca serie di piatti appesi alla stessa parete.



Fig. 2. Particolare della stanza della Leda quale appariva nel 1925 ca., Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani.



Fig. 3. Particolare della stanza della Leda quale appare oggi, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani.



Fig. 4. Lazzaro Bastiani, *Ritratto di Francesco Foscari*, Venezia, Museo Correr.



Fig. 5. Gentile Bellini, *Ritratto del doge Leonardo Loredan*, Venezia, Museo Correr.

mo di fronte a un ritratto realizzato con uno spinto realismo, ma al tempo stesso inteso a citare il passato e in particolare modelli quattrocenteschi, con un risultato che doveva incontrare pienamente il gusto di d'Annunzio: l'impostazione di profilo e l'analisi accurata dei tratti del volto dell'effigiata richiamano infatti certi ritratti di profilo di dogi (Dal Canton 1996, p. 83) come il *Ritratto di Francesco Foscari* (fig. 4) di Lazzaro Bastiani, il *Ritratto del doge Giovanni Mocenigo* (fig. 5) di Gentile Bellini, il *Ritratto del doge Leonardo Loredan* di Giovanni Bellini,⁶ mentre il paesaggio sullo sfondo risulta ripreso puntualmente dal paesaggio dirupato dell'incisione di Albrecht Dürer *Il mostro marino* (fig. 6 - cfr. Dal Canton 1996, p. 84). L'iperrealismo di Astolfo, devoto ad una minuziosità oltranzista nella resa dei particolari, sacerdote del «reale più reale», trapassa qui nel suo contrario, fa convivere il presente (la concretezza della modella dal volto solcato da rughe profonde, la tempia segnata da vene azzurrognole, il labbro superiore sovrastato dalla peluria) con un passato ormai così lontano da vestire il personaggio in maniera poco attendibile (basti vedere lo stile

6 Giovanni Bellini, *Ritratto del doge Leonardo Loredan*, Londra, National Gallery, 1501.

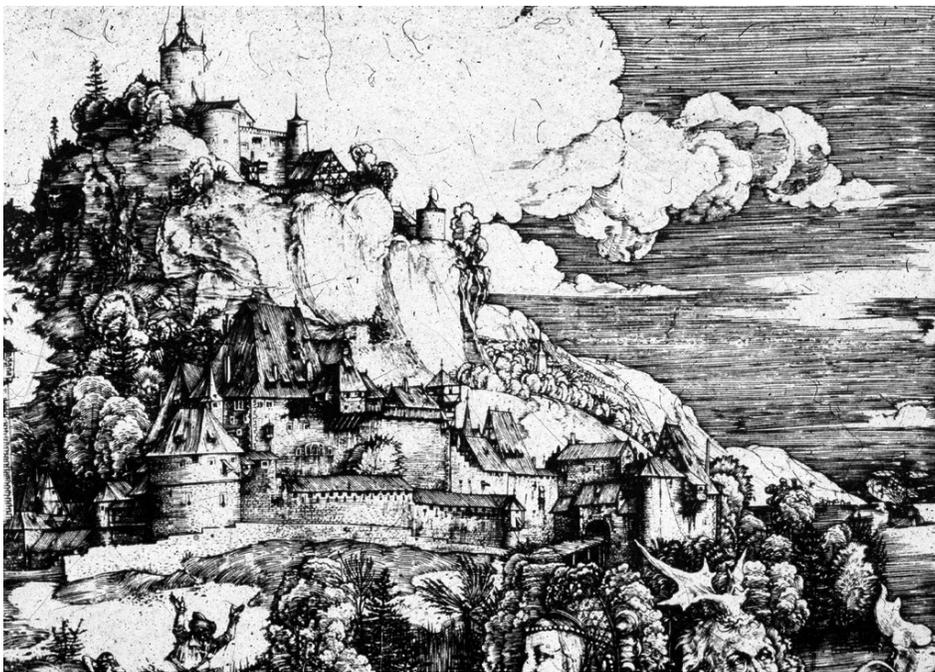


Fig. 6. Albrecht Dürer, *Il mostro marino*, part., ca. 1498.

indefinibile del corpetto scuro), sfidando fino al limite estremo la nozione di segno iconico.

Il giovane pittore, dal settembre 1915 sino alla fine del conflitto mondiale aggregato allo Stato Maggiore della Terza armata e precisamente al seguito di d'Annunzio come motociclista e disegnatore, menziona il dipinto in due lettere al poeta soldato, ora presso l'Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani. Pur non recando la data d'invio, una delle due lettere, spedita da Venezia (Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani, De Maria Astolfo, XIX, 2), contiene alcune frasi che permettono di datare il dipinto:

Ha ricevuto la vecchia? Le piace? Vi sarebbero 2 o 3 giorni di lavoro sulle pieghe che non sono ancora finite. Ho in mente di fare due lavori decorativi: La resistenza del Piave e la vittoria; ho già fatto diversi schizzi ed ora aspetto i cartoni per incominciare.

Poiché Astolfo menziona esplicitamente, come fatti già compiuti, la resistenza italiana sulla linea del Piave e la vittoria (4 novembre 1918) e poiché, d'altra parte, l'opera - evidentemente appena terminata anche se mancante, secondo il suo autore, di alcune rifiniture - era stata fatta pervenire al

«comandante» qualche giorno o tutt'al più qualche settimana prima della lettera in questione, si deduce che con ogni probabilità il pittore si dedicò alla realizzazione della *Dogaressa* in un arco di tempo non molto lontano dai fatti menzionati nel suo scritto (quest'ultimo potrebbe risalire alla fine del '18 o ai primi mesi del '19 considerando fra l'altro che tutte le lettere datate di Astolfo de Maria a d'Annunzio, conservate al Vittoriale, sono del 1918). In base sia agli indizi contenuti nel passo della lettera sopra riportata sia ai dati stilistici e tenuto conto anche della laboriosità dell'opera in relazione al tempo a disposizione dell'artista per dipingere durante la guerra, si potrebbe fissare l'esecuzione del dipinto tra la fine del 1917 e i primi mesi del 1919 (Dal Canton 1996, pp. 83-84). Nonostante le incombenze militari, Astolfo poté eseguire l'opera nello stesso *atelier* della Casa dei Tre Oci a Venezia, giacché, da quanto si ricava dai carteggi del Vittoriale, essendo di stanza a Venezia, aveva modo di sostare a casa sua, alla Giudecca. Quanto al termine *ante quem* per il compimento del lavoro, esso va sicuramente fissato al giugno 1919, come peraltro indicato da Tommasi (1991, p. 363). Infatti, in una lettera inviata a d'Annunzio il 30 giugno 1919 (Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani, De Maria Astolfo, XIX, 2), la madre di Astolfo, Emilia Voight, nel suo italiano non sempre corretto, prega il poeta di voler restituire l'opera, avvalendosi di questi argomenti:

Astolfo fece per me il dipinto, la cosiddetta [*sic*] Dogaressa. Me lo portò a Firenze, poi per fare qualche mutamento, consigliatoli [*sic*] dal padre, lo riportò [*sic*] a Venezia. So che lo fece vedere a Lei nella casetta rossa e per la sua eccessiva timidità non ebbe il coraggio di chiedere a Lei il permesso di ritirarlo. Siccome è il primo lavoro di Astolfo in casa nostra, mi è tanto caro se io potessi ritirarlo, se nulla avrà di contrario. Le sarei assai riconoscente.

Sicuramente collegabile a questa richiesta di Emilia e forse ad essa di poco anteriore è l'altra lettera non datata di Astolfo (Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani, De Maria Astolfo, XIX, 2), in cui si legge:

Gentile Comandante, La Signora Slinger mi ha scritto offrendomi 1500 f della vecchia dipinta da me. Ora Lei dovrebbe essere sì [*sic*] gentile di imprestarmi il quadro per una ventina di giorni acciocché io possa farne una copia.

È anzi ipotizzabile che, essendo stata ignorata da d'Annunzio la richiesta del suo «soldataccio pittore» (così talora Astolfo si firma nelle lettere al poeta), la madre abbia deciso di intervenire personalmente presso il Vate, mettendo in atto lo stratagemma del valore affettivo del quadro. Fatto sta che d'Annunzio non si separò mai dall'opera, alla quale evidentemente doveva tenere in maniera particolare.



Fig. 7. Vittorio Zecchin, *La dogaressa*, collezione privata, 1913.

Per l'impostazione complessiva e per l'accuratissimo studio delle rughe del personaggio, Tommasi (1991, p. 367) mette in relazione il ritratto con *La vecchia* di Giorgione delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e lo collega pure al *Fuoco* di d'Annunzio (p. 367, nota 20) dove, come si ricorderà, Foscarina, la grande «attrice tragica» dietro la quale è adombrata Eleonora Duse, si sofferma pensosa davanti al quadro allora attribuito a Francesco Torbido. Tale collegamento al romanzo dannunziano sembra avvalorabile in quanto in entrambe le lettere di Astolfo sopra riportate il pittore definisce il soggetto del suo dipinto «la vecchia».

Tommasi (p. 367, nota 20) ipotizza inoltre una derivazione del soggetto di de Maria dall'opera dipinta nel 1913 dal muranese Vittorio Zecchin, che

reca lo stesso titolo (fig. 7), ma è stilisticamente e tecnicamente molto diversa (tempera e oro su vetro). Va tuttavia rilevato che Zecchin, nello stesso 1913, aveva anche dipinto su tela una klimtiana *Nascita di Venere* (collezione privata) usando, oltre alla tempera, l'oro e la pastiglia, come non manca di fare appunto, nell'opera in esame, Astolfo de Maria.

È stata poi ipotizzata una derivazione del soggetto di de Maria dal libro *La Dogaressa di Venezia* di Pompeo Molmenti, amico di Marius Pictor (Dal Canton 1996, p. 84), ma vale invece la pena di chiedersi se esista un'opera dannunziana che abbia attinenza con una vecchia dogaressa. In effetti un'opera teatrale, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, edita nel 1898, ma rappresentata nel 1905, ha come principale protagonista una dogaressa avanti negli anni. Il «poema tragico» si svolge nel «dominio di un patrizio veneto, su la riva della Brenta, lasciato in eredità da uno degli ultimi Dogi alla Serenissima Vedova che quivi dimora come un'esule» (d'Annunzio 1939, p. 51). Curiosa è l'architettura della villa, un'ala della quale è caratterizzata da «una torre rotonda, che racchiude la scala - simile a quella del palazzo veneziano detto del Bovolo nella Corte Contarina - ove i gradi, le colonne e i balaustri salgono a spira» (p. 51) e dalla cui loggia di coronamento si possono scorgere il vastissimo giardino sottostante, il fiume e tutta la campagna intorno. È, come suggerisce il titolo del dramma, l'ora del tramonto e l'autunno fa trascolorare le foglie, sfiorire i fiori, «strafare» i frutti (fra i quali le simboliche melegrane tanto care al poeta) di quel giardino simile a un «pesante corpo [...] inclinato verso la Brenta con l'abbandono di una creatura voluttuosa e stanca che s'inclini verso uno specchio per rimirarvi l'ultimo splendore della sua bellezza caduca» (p. 51). La protagonista, la Gradeniga, è, come si è appena riferito, la vedova di uno degli ultimi dogi, ma sappiamo che l'ultimo doge Gradenigo visse nel XIV secolo e che nessuno dei tre ultimi dogi sposò una Gradenigo. Guido Davico Bonino fa presente che il richiamo ad Antonio Vivaldi, «il Prete Rosso, quello che fu musico alla corte dell'Elettore», che compone «villanelle e madrigali» per l'avversaria della Gradeniga, permette di datare l'azione nel decennio compreso fra il 1725 e il 1735, concludendo giustamente che però «d'Annunzio non voleva che i suoi drammi fossero troppo storicizzati» amando «a suo modo una certa indeterminatezza» (Davico Bonino 1991, p. 223), così come - aggiungiamo noi - de Maria non appare filologicamente corretto nel dipingere l'abbigliamento della sua dogaressa.

Al centro della tragedia è l'amore della donna matura per un giovane amante, che l'ha abbandonata per Pantèa, la bella «meretrice». La dogaressa Gradeniga si tormenta per il disfacimento del proprio corpo, per le rughe del proprio collo, si sente ardere «fin dentro le ossa» e gode quasi masochisticamente della propria disperazione. Rievoca l'amato «fanciullo timido e taciturno», che aveva «terrore» del suo desiderio e i cui «fianchi palpitavano come quelli del levriere dopo la corsa» (d'Annunzio 1939, p. 57), ma rievoca anche il marito, al quale ha procurato la morte mediante

una fattura della maga schiavona («... E il vecchio si faceva ogni giorno più scarno e più bianco e più fievole [...]. Quando spirò, sul seggio, egli era come una reliquia in una custodia d'oro», p. 58).

Pantèa svolge la sua azione di seduttrice fuori della scena: non la vediamo, ma la sfrontata fanciulla si materializza davanti a noi attraverso le parole delle ancelle-spie della dogaressa incaricate di riferirle momento per momento ciò che avviene sul Bucintoro che avanza lungo il Brenta. Su quella superba imbarcazione Pantèa danza davanti al suo amante e a tutti i convenuti, sopra una tavola imbandita, «tra i vetri, senza rompere una coppa», conturbante, a «piedi nudi con due alette applicate alle caviglie, fatte di perle e di balaschi» (d'Annunzio 1939, p. 64). La danza lasciva, che culmina in un bacio sulla bocca all'amato e nel denudamento, ricorda quella di Salomè nelle celebri pagine di *À rebours* di Huysmans, laddove lo scrittore descrive le due versioni del celebre dipinto di Gustave Moreau possedute da Des Esseintes, cioè *Salomé dansant devant Hérode*⁷ (olio) e soprattutto *L'Apparition*⁸ (acquarello), e rinvia inoltre alla discinta Salomè disegnata da Beardsley per illustrare l'omonimo dramma di Oscar Wilde.

Il resto dell'intreccio e la conclusione del dramma dannunziano sono noti: la dogaressa fa compiere alla maga schiavona una fattura ai danni di Pantèa, che muore bruciata tra le vampe del Bucintoro in fiamme assieme all'amante, e si chiude con la visione tragica del «volto livido e disperato» della Gradeniga, illuminato dal «riverbero sanguigno» del fuoco (d'Annunzio 1939, p. 90).

Poiché il personaggio della Gradeniga sembra aver ispirato ad Astolfo de Maria il ritratto dell'anziana dogaressa, è legittimo chiedersi se il personaggio beardsleiano di Pantèa trovi qualche analogia in qualche altra opera del pittore. Senza andar lontano, basterà volgere lo sguardo all'altro *tableau de chevet* della camera da letto di d'Annunzio: *l'Allegoria erotica* (1917 - fig. 8), una tecnica mista (tempera, acquerello, china e argento) su carta racchiusa tra due lastre di vetro ed elegantemente incorniciata (d'Annunzio ne curò personalmente la particolare incorniciatura, come attesta una lettera spedita dal poeta a Dante Bravo, titolare della Bottega d'Arte di Brescia, in data 31 luglio 1924).⁹ Anche il soggetto di questa «bizzarria» (così il poeta si riferisce all'opera nella lettera a Bravo) appare difficilmente definibile. Già la Tommasi, che pur non si sbilancia nell'identificazione di un preciso soggetto, segnala una parentela fra il personaggio femminile al centro della composizione e la Pantèa del *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1991, p. 368).

7 Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*, Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1876.

8 Gustave Moreau, *L'Apparition*, Parigi, Musée d'Orsay, 1876.

9 Archivio Personale del Vittoriale degli Italiani, Bravo Dante, c. n. 31529.



Fig. 8. Astolfo de Maria, *Allegoria erotica*, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 1917.

Curioso è il nudo femminile, con corona regale e perfino con una specie di aureola, la spalla sinistra appena coperta da un manto rosso decorato da elementi a rilievo a forma di roselline compatte, calze nere, un frutto – forse una melagrana piuttosto che una mela – in una mano, un fallo nell'altra. Come già rilevato dalla stessa Tommasi (1991, p. 368), esso richiama da vicino l'immagine di Salomè quale appare nella tavola intitolata *La danza del ventre* (fig. 9), facente parte delle illustrazioni di Beardsley per la prima edizione inglese della *Salomé* di Wilde (1894): uguale è la posa del corpo sinuoso, quasi uguale il corpetto decorato. Altre citazioni da Beardsley sono i due putti che reggono la candela, tratti dalla tavola *Gli occhi di Erode* (fig. 10) della stessa serie (già segnalati come *d'après*



Fig. 9. Aubrey Beardsley, *La danza del ventre*, in Wilde 1894.



Fig. 10. Aubrey Beardsley, *Gli occhi di Erode*, in Wilde 1894.

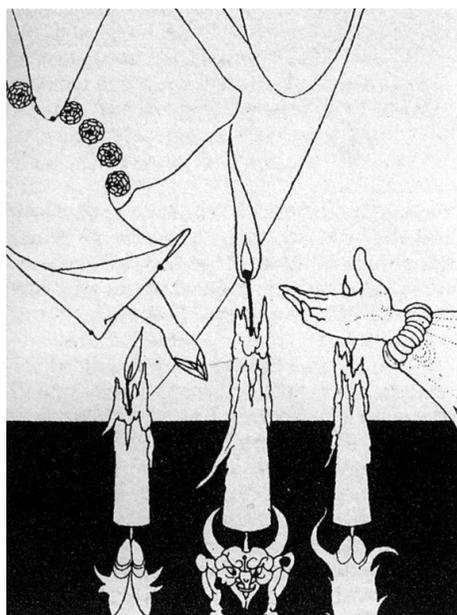


Fig. 11. Aubrey Beardsley, *L'ingresso di Erode*, part., in Wilde 1894.

dalla Tommasi), ma anche la candela, che riprende puntualmente la candela centrale della tavola *L'ingresso di Erode* (fig. 11). Del resto, pur non essendo delle vere e proprie citazioni, si possono considerare delle reminiscenze beardsleiane il motivo del pavone, che appare ne *Gli occhi di Erode* (questo è però presente anche nella già citata *Dogaressa* di Zecchin e in molti decoratori liberty), il motivo decorativo a roselline compatte (si vedano sia *Gli occhi di Erode* sia *La danza del ventre*) e forse lo stesso motivo del nudo con calze scure, che Beardsley usa nelle illustrazioni per la *Lisistrata* di Aristofane.

Non si può che concordare con la Tommasi nel riconoscere nel melograno alle spalle della donna un omaggio a d'Annunzio (1991, p. 368), tenendo presente, tuttavia, che questo simbolo di fecondità, tanto materiale quanto spirituale, è contrapposto ad un sarcofago, simbolo di morte, posto proprio ai piedi dell'albero. L'elmetto e il teschio in basso a sinistra, infine, alludono alla guerra in corso e al rischio di morte, ma forse non è escluso che, assieme alla candela che si sta consumando e al pavone, possano contemporaneamente alludere al motivo della *vanitas* (Tommasi 1991, p. 368). Qualche altro motivo, però, sembra essere difficile da spiegare: per esempio il putto seduto a destra, in fondo al prato, con le braccia alzate e rivolto verso il boschetto di abeti, che pare un po' riduttivo interpretare come simbolo del perpetuarsi della vita, in contrapposizione con i simboli di morte, oppure come il frutto del peccato (la donna è infatti tentata da un satiro o più probabilmente da un demonio dal piede biforcuto, come Eva presso l'albero del bene e del male). In ogni caso, poiché i vari elementi della composizione ruotano attorno alle opposizioni semantiche vita/morte e al binomio *Eros-Thánatos*, sembra opportuno concludere che il soggetto in esame sembra piuttosto un'allegoria della vita, della morte e dell'amore, suggerita all'artista dalle circostanze belliche (Dal Canton 1996, p. 83).

Tornando ora a d'Annunzio, possiamo constatare come il *Sogno d'un tramonto d'autunno* presenti quel triangolo amoroso, peraltro profondamente radicato nel vissuto personale dello scrittore, che ritroveremo poco più tardi, declinato con modalità ed esiti diversi, nel romanzo *Il fuoco* (1900). Com'è noto, quest'ultimo adombra - e perciò all'epoca fu motivo di scandalo - il rapporto fra il poeta ed Eleonora Duse, più vecchia di lui. La prima parte del romanzo vede l'esaltazione di Stelio Éffrena (nel quale d'Annunzio si identifica) al di sopra di ogni costrizione e limite umani. Poeta e drammaturgo esemplare, «imaginifico» superuomo, questi sa di poter ottenere dalla celebre attrice tragica Foscarina, che lo ama appassionatamente, anche un supporto determinante per l'affermarsi della sua arte. La seconda parte del romanzo, invece, come annota Barilli,

vede imporsi la deuteragonista, la Foscarina - Eleonora Duse, che vi gioca la sua inferiorità e superiorità, ambigualmente congiunte, rispet-

to al *partner*. Essa è inferiore perché donna, più anziana, più provata dagli anni; perché convinta, in forza di questi suoi limiti, della necessità di prestarsi al volere dell'amante tanto più giovane e forte. Se appare dunque ineluttabile che egli si innamori dell'adolescente Donatella Arvale, in qualche modo è lei stessa, l'amante in carica, a procurare il rimpiazzo, quasi per ribadire il vincolo erotico attraverso le carni più fresche dell'allieva-rivale, nel tentativo di rivivere in quella per clonazione [Barilli 1991, pp. 72-73].

Quindi nel *Fuoco* quella che era la forza distruttiva e perciò negativa della vecchia Gradeniga di *Sogno d'un tramonto d'autunno* si rovescia in una *force de l'âge* positiva: all'incontenibile carnalità della dogaresa, travolta da una truce passione, che la porta all'eliminazione fisica della rivale, si sostituisce la stoica accettazione, da parte di Foscarina, dell'ineluttabilità della legge di *eros*, che vuole l'unione di due giovani, ma anche, contemporaneamente, si afferma la sua forza morale, che la pone su un piano paritetico se non addirittura superiore a quello del protagonista maschile. «Nei momenti migliori e più nobili la deuteragonista comprende e perdona il suo *partner*, in quanto capisce come in lui agisca non già un basso egoismo individuale, bensì una pulsione più ampia e sconfinata» (Barilli 1991, pp. 74-75), sicché fra Stelio e Foscarina va accrescendosi un rapporto di anime, che nell'ultima parte del romanzo corrisponde alle più alte pagine evocative di luoghi, di paesaggi, di situazioni.

Si può concludere osservando come al Vittoriale Pantèa e la Dogaresa, personaggi di un dramma teatrale e al tempo stesso personaggi simbolici del mistero della vita e della morte, dominano e quasi si affrontano nella stanza in cui si celebrano i riti amorosi; ma nell'Officina, la stanza adibita dal Vate al lavoro d'artista, quella stanza alla quale si accede «non varcando, ma salendo una soglia sbarrata da tre alti gradini che costringono chi entra a chinare il capo tanto è basso l'architrave» (Andreoli 1993, p. 58),¹⁰ nell'Officina – si diceva – dietro una delle due scrivanie del poeta si scorge un calco in gesso del ritratto di Eleonora Duse, «la sua Musa velata» (Terraroli 2001, p. 128), opera di Arrigo Minerbi (fig. 12).¹¹

Sul volto della compagna che lo aveva spronato alle creazioni più nobili d'Annunzio ha posto un *foulard*-velo: l'antica amante è stata ed è, appunto, la «testimone velata» del suo impegno ininterrotto, colei che, come Foscarina, condivide con lui altre - alte avventure dello spirito.

10 Lungo l'architrave corre la scritta «Hoc opus, hic labor est».

11 Nello stesso Vittoriale, precisamente nello studio di Schifamondo, la vasta sala in cui d'Annunzio aveva progettato la sua nuova Officina, si conserva la versione in marmo dello stesso ritratto (1924).

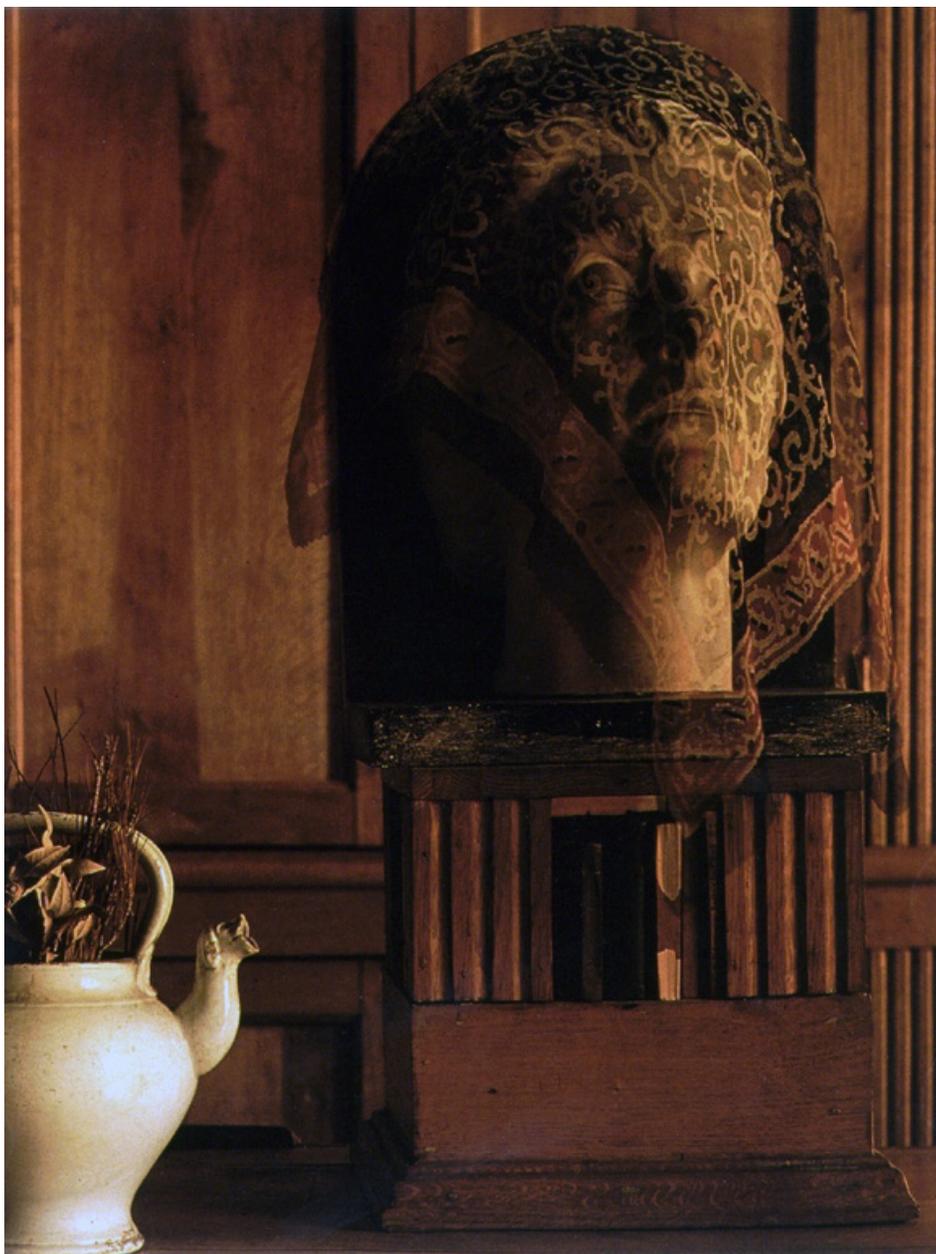


Fig. 12. Arrigo Minerbi, *Ritratto di Eleonora Duse*, Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 1924.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (1993). *Il Vittoriale*. Milano: Electa.
- Barilli, Renato (1991). «Venezia e *Il fuoco*: Un rapporto strutturale». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia: Convegno di studio = Atti del convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini.
- Dal Canton, Giuseppina (1996). *Astolfo de Maria (1891-1946)*. Milano: Electa.
- Dal Canton, Giuseppina (2006). «Una misteriosa 'vecchia' al Vittoriale: la Dogaressa di Astolfo de Maria». In: Scrittori, Anna Rosa (a cura di), *Margini e confini: Studi sulla cultura delle donne nell'età contemporanea*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 149-171.
- D'Annunzio, Gabriele (1939). *Tragedie, sogni e misteri*, vol. 1. Milano: A. Mondadori.
- Davico Bonino, Guido (1991). «Venezia nel teatro di d'Annunzio». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia: Convegno di studio = Atti del convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini.
- Molmenti, P.G. (1884). *La Dogaressa di Venezia*. Torino: Roux e Favale.
- Praz, Mario (1972). «D'Annunzio arredatore». In: Id., *Il patto col serpente*. Milano: A. Mondadori, pp. 352-361.
- Terraroli, Valerio (2001). *Il Vittoriale: Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele d'Annunzio*. Milano: Skira.
- Tommasi, A.C. (1991). «Divagazioni intorno a quattro dipinti 'veneziani' al Vittoriale». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia: Convegno di studio = Atti del convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini.
- Wilde, Oscar (1894). *Salomé*. Translated by Lord Alfred Douglas. London: Elkin Mathews & John Lane.