

## Al seguito di d'Annunzio Astolfo de Maria «soldataccio pittore»

Giuseppina Dal Canton  
(Università degli Studi di Padova, Italia)

**Abstract** During the First World War, painter Astolfo de Maria is attached to the staff of the *Terza Armata* and assigned to the service of d'Annunzio as motorcyclist and draftsman. In those war years, the artist writes a diary and does drawings of military subject; thirteen of these are kept at the Vittoriale, while the others, nearly all of which formerly belonging to the archive or to the collection of Adele Macchi de Maria, are now partly at the Venice Foundation, partly in private collections, not always easy to identify. In these drawings, de Maria oscillates between a realism deriving from the direct observation of his subjects – war scenes or persons, the latter being sometimes clearly outlined, sometimes, on the contrary, quickly sketched – and an indulgence to the stylization typical of the Secession. Two works of great importance in de Maria's artistic career also date back to the war years: *Erotic Allegory* and *Dogaressa* (i.e. *Doge's Wife*), both adorning the walls of the so-called «Leda's room» at the Vittoriale. Later on – probably between 1921 and 1922 – Astolfo de Maria would paint a realistic portrait of his commander (*tempera grassa* on canvas, now at the Venice Foundation), availing himself of photos of the poet taken by his father, Mario de Maria.

**Keywords** Astolfo de Maria.

«Il suo so[l]dataccio pittore»: così si firma in una lettera non datata a Gabriele d'Annunzio Astolfo de Maria, che in un'altra lettera del 25 febbraio 1918 si firma semplicemente «Il suo soldataccio»<sup>1</sup> (entrambe le lettere sono custodite presso l'Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani, d'ora in poi A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2).

Il giovane de Maria, figlio di Mario o «Marius pittore delle lune» (secondo la fortunata definizione datagli dal vate per i suoi notturni al chiaro di

<sup>1</sup> C'è da chiedersi come mai Astolfo de Maria si definisca «soldataccio» in lettere che non hanno però alcun tono confidenziale nei riguardi di d'Annunzio. La risposta ci sembra venir suggerita dalle pagine di un diario autografo inedito (intitolato *Note per una biografia* e custodito presso l'Archivio Cadorin di Venezia), scritto nel 1971 dal pittore Guido Cadorin, amico di Astolfo, che, ricordando episodi e amicizie del 1918, così annota: «De Maria (era figlio di Marius Pictor) uomo strambissimo – celebre perché soldato d'ordinanza di d'Annunzio. E lui – lo amava e lo odiava nello stesso tempo – (ci raccontava di Lui, e lo aspettava le notti con l'oscuramento, nascosto a S.M. del Giglio – come il Gatto col Sorcio pazientemente rintanato in un buco – e quando sentiva che il Poeta arrivava con una bella donna elegantissima e profumata – contraffacendo la voce – gli gridava: Oh! Gabriello, Ah 'Buelon'). Il povero Poeta, sussultava, né mai sospettò il fidato bellissimo Astolfo – geloso delle sue donne – dello scherzo» (pagine non numerate).

luna),<sup>2</sup> allo scoppio della guerra era stato arruolato nel 3° Reggimento di Ghisa 149 - 13<sup>a</sup> Batteria B - 8<sup>a</sup> Divisione - 4° Corpo d'Armata. Il 27 agosto 1915, tuttavia, sua madre, Emilia Voight, aveva scritto a d'Annunzio pregandolo di intervenire perché il figlio non venisse mandato a «riposare» in Libia, ma assunto come «interprete e come artista e disegnatore» (A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2) al seguito del poeta soldato. Per ordine di S.A.R. il Duca d'Aosta, nel settembre dello stesso anno Astolfo venne aggregato allo Stato Maggiore della 3<sup>a</sup> Armata, passando quindi al servizio di d'Annunzio come motociclista e disegnatore.

Negli anni di guerra l'artista scrive un diario ed esegue disegni di soggetto per lo più bellico, tredici dei quali sono conservati al Vittoriale, gli altri, quasi tutti già appartenuti all'archivio di Adele Macchi de Maria o alla collezione della stessa, si trovano ora in parte presso la Fondazione di Venezia, in parte presso collezioni private non sempre di facile identificazione.

Astolfo in quegli anni oscilla fra il realismo, che deriva dall'osservazione diretta dei soggetti - scene di guerra o personaggi, questi ultimi a volte ben definiti a volte invece schizzati con un segno veloce - e la concessione ai modi stilizzati della Secessione. Del resto in quel periodo egli è ancora un giovane che non ha definito la sua cifra stilistica (si era formato sotto la guida del padre e solo nell'anno accademico 1913-14 risulta iscritto alla Scuola Libera di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Venezia come allievo di un maestro del 'vero' quale Luigi Nono). Anzi possiamo fin d'ora affermare che saranno gli anni di guerra una specie di palestra in cui egli si eserciterà fino a giungere all'affermazione di una personalità molto ben precisata approdando, in verità anche piuttosto precocemente, a quel realismo magico di cui sarà uno dei rappresentanti più significativi del panorama artistico veneziano e più in generale italiano.

Osservando i fogli dell'Archivio Generale del Vittoriale (A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2), si va dall'intenso ritratto a sanguigna di Otto Oriundi, caduto sul Nadloggen nel 1915 (fig. 1), ai tre disegni a matita, facenti parte dei fogli dell'album di guerra, di soldati italiani morti, intitolati rispettivamente *Cadavere*, *Studi di cadaveri - Vallone* - e *Camminamento - Veliki* - [?], puntigliosamente descrittivi.

Otto Oriundi era evidentemente un assiduo di d'Annunzio e forse anche dell'artista. Gli occhi praticamente quasi senza iride e senza pupilla, come persi nel vuoto e la bocca sottile atteggiata in una piega amara ne fanno un ritratto melanconicamente presago, inducendo ad ipotizzare che esso sia stato realizzato *post mortem*, sulla base di una fotografia. Del resto, fra i disegni di Astolfo conservati presso l'Archivio Generale

2 Marius Pictor - così fu solito firmarsi l'artista a partire dal 1894 - fu legato a d'Annunzio fin dagli anni romani di *In Arte Libertas*.



Figura1. Astolfo de Maria, *Ritratto di Otto Oriundi*, 1915.  
Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani



Figura 2. Astolfo de Maria, *Cadavere*, 1916 ca.  
Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani

del Vittoriale, anche tre dei disegni di episodi di guerra, cioè quelli con soldati morti, sono stati desunti - come gentilmente a suo tempo ci fu segnalato da Elena Ledda, nota studiosa dannunziana - da fotografie di guerra conservate nello stesso archivio di d'Annunzio. *Cadavere* (fig. 2) è un disegno tracciato con una matita morbida e un tratteggio che rende efficacemente i passaggi chiaroscurali, così come *Studi di cadaveri - Val-lone* - (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 14), con i due corpi puntigliosamente descritti sullo sfondo di una casa gravemente danneggiata da una breccia e come *Camminamento - Veliki - [?]* (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 14) che, in base all'indicazione della località (Veliki), è databile all'ottobre 1916.<sup>3</sup>

Dal realismo del *Ritratto di Otto Oriundi* e dei cadaveri si passa, sempre sfogliando la cartella dei tredici disegni del Vittoriale, a tre disegni più banalmente illustrativi: *Autocannone in posizione*, *Autocannone in panne* (fig. 3), entrambi eseguiti a matita su fogli strappati dallo stesso taccuino dei disegni di cadaveri, e infine *Cortina d'Ampezzo* (fig. 4). Quest'ultimo è una veduta a penna di fienili con un cannone al centro, di maggiore formato degli altri disegni e realizzato con due tipi diversi di inchiostro e di

3 «[D'Annunzio] nell'ottava battaglia dell'Isonzo che si svolge dal 9 al 12 ottobre [1916], prende parte all'attacco che porta alla conquista di quota 363 sul Veliki e poi alla quota 265 ad est di Grado» (Ledda 1993, prima parte, p. xxvii).

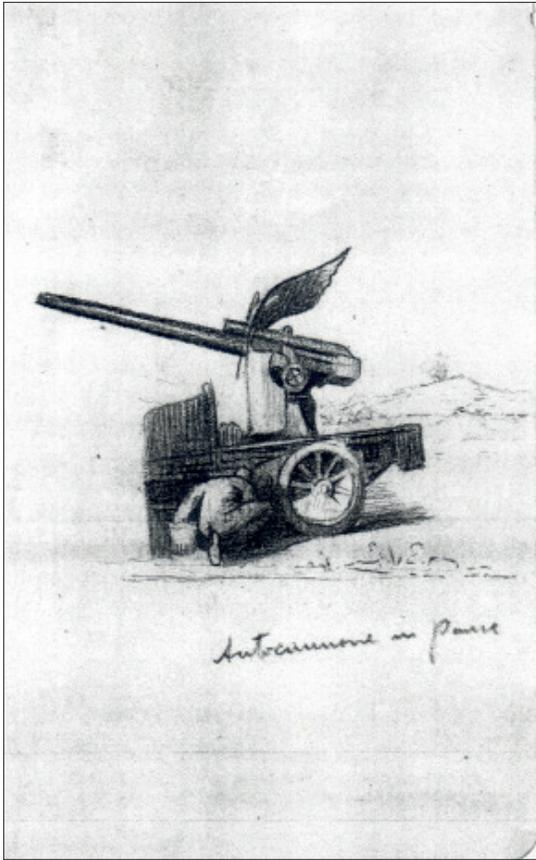


Figura 3. Astolfo de Maria,  
*Autocannone in panne*, 1915 ca.  
Gardone Riviera,  
Fondazione Il Vittoriale degli Italiani

pennino, uno per il paesaggio e l'altro per la scena bellica, così da far pensare che quest'ultima sia stata aggiunta dall'artista in un secondo tempo.

Vignettistico è invece il curioso, umoristico disegno, che potremmo intitolare *Miraggio di un combattente*, realizzato a matita grassa con molta scioltezza (A.G., XIX, 2, De Maria Astolfo – riproduzione in Dal Canton 1996, p. 15). Vi compare un nudo femminile in piedi davanti al quale sta inginocchiato, in posa fra il supplice e l'adorante, un soldato al cui piede destro è attaccato un insetto. Si direbbe che il soldato, stilisticamente diverso e di proporzioni nettamente inferiori a quelle della donna, posta peraltro al centro del foglio, sia stato aggiunto successivamente, per associazione di idee. Il salto di proporzioni dei personaggi, con la donna che assurge al ruolo di grande, irraggiungibile idolo e la situazione comica che ne scaturisce, fanno pensare ad una scenetta allusiva alla privazione di

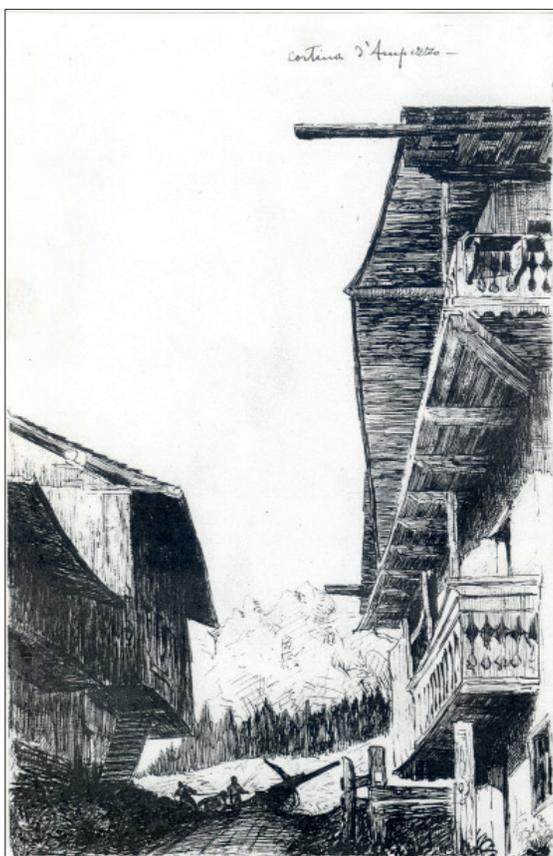


Figura 4. Astolfo de Maria,  
Cortina d'Ampezzo, 1915 ca.  
Gardone Riviera,  
Fondazione Il Vittoriale degli Italiani

rapporti con l'altro sesso da parte dei soldati in guerra. Del resto la scritta a penna in alto a destra, la cui grafia risulta peraltro diversa da quella dell'artista, sembra probabilmente riferirsi all'indirizzo di una prostituta.

Un realismo mosso e spigliato compare in alcuni disinvolti, efficacissimi schizzi come quello di una *Vecchia affamata* («Fame! ma tanta fame...» è la didascalia del disegno) e di due uomini ignoti, l'uno a penna, l'altro a matita Conté (riproduzione di tutti e tre i disegni in *Dal Canton* 1996, pp. 16-17). Gli ultimi quattro disegni che abbiamo citato, appartenenti, come i precedenti, al Vittoriale (A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2), sono stati realizzati su fogli strappati da un album. Per le misure e per la qualità della carta essi coincidono con i fogli di un album già appartenente all'archivio di Adele Macchi de Maria e ora di ubicazione sconosciuta, dal quale risultano asportate alcune pagine. In esso ricorrono schizzi di teste maschili e femminili di grande efficacia (ne faceva sicuramente parte il disegno

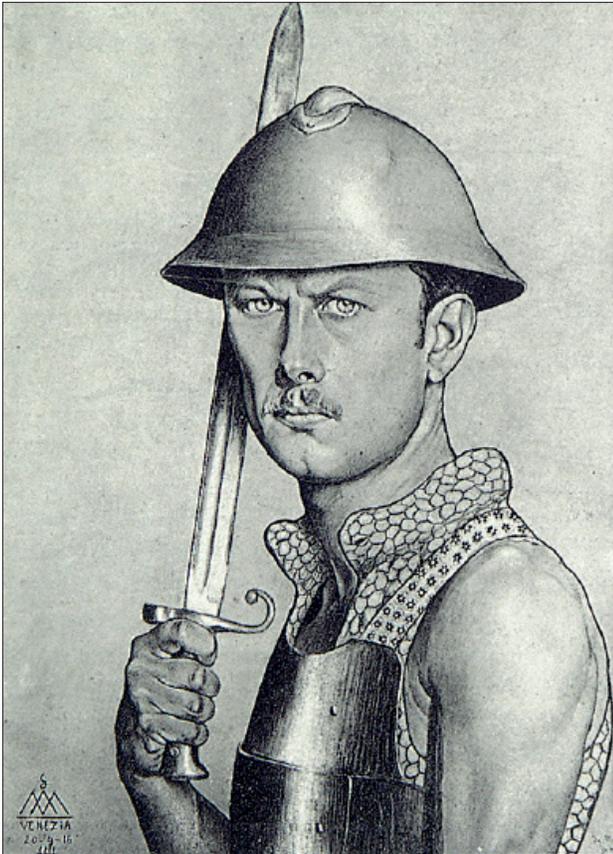


Figura 5. Astolfo de Maria, *Il fante*, 1916.  
Ubicazione ignota  
(foto Fiorentini già presso  
l'archivio di Adele Macchi  
de Maria)

di una *Ragazza con sfondo di tappezzeria in stile Secessione*, già della collezione Adele Macchi de Maria – riproduzione in Dal Canton 1996, p. 55, cat. n. 26) e nudi maschili molto magri, contratti in pose sofferenti, l'abbozzo di una povera donna avviluppata in uno scialle, seduta per terra, un ritratto di soldato italiano di tre quarti e la drammatica *Impressione dal vero di un bambino morente* (questo il titolo del disegno in cui si vede un volto smagrito dall'aria terrorizzata). Infine, nello stesso album, si trova uno schizzo preparatorio, a grafite e matite colorate, per *Il Guerriero della Libertà n. 2*, datato dallo stesso artista 1917 (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 103 in basso).

I disegni che abbiamo appena citato sono preceduti forse solo per alcuni mesi da un interessante dipinto del 1916, a tutt'oggi di ubicazione ignota, ma documentato da fotografie Fiorentini, due delle quali già presso l'archivio di Adele Macchi de Maria: *Il fante* (fig. 5). Come indicano le scritte

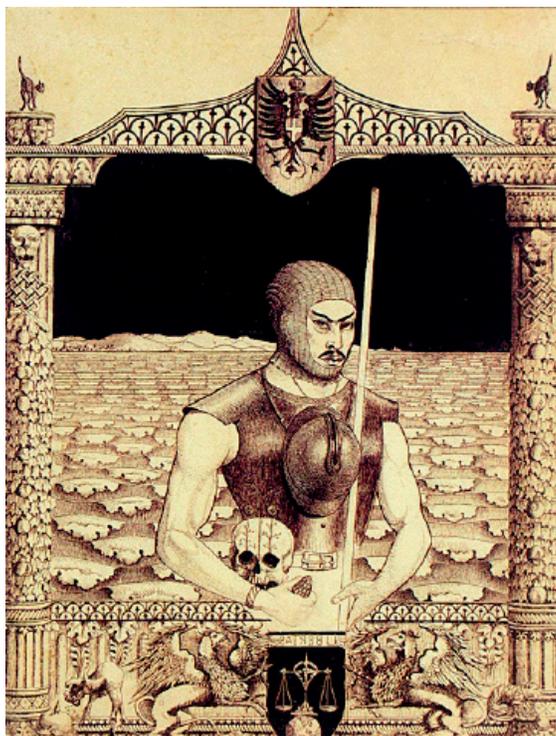


Figura 6. Astolfo de Maria,  
*Il Guerriero della Libertà n. 2*, 1917.  
 Già Venezia, collezione  
 Adele Macchi de Maria

autografe sul retro delle due fotografie, fu donato da Gabriele d'Annunzio al Duca d'Aosta. L'opera, caratterizzata da un realismo risentito e al tempo stesso eccentrico, firmata e datata «20 settembre 1916», è un autoritratto assai intenso e iconograficamente curioso, in cui il pittore si rappresenta accigliato, con uno sguardo fiero e penetrante, vestito per metà come un soldato dell'esercito italiano durante la Grande Guerra (si vedano l'elmetto e la spada baionetta levata) e per metà come un guerriero antico, di epoca imprecisata (si vedano la corazza con le bretelle a fiorellini e la camicia senza maniche con decorazione a squame). Ogni particolare è stato qui definito e curato perfezionisticamente: dalle ossa della spalla scoperta alla vena sporgente del braccio che regge l'arma.

Al *Fante* si collega tematicamente il precitato *Guerriero della libertà*, oggetto di diverse elaborazioni grafiche. Uno studio preparatorio per questo disegno e forse anche per un dipinto è quello, a grafite e matite colorate, contenuto nel taccuino già dell'archivio Adele Macchi de Maria e sopra menzionato come schizzo per *Il Guerriero della Libertà n. 2* (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 103 in basso). Tale schizzo reca, al centro dello

zoccolo, un cartiglio rosso in cui si può leggere la data «XII.IV [?] 917». Vi appare un soldato dagli occhi a mandorla, con una corazza decorata a rilievo e l'elmetto nella mano sinistra. Le due scritte a matita sopra tale schizzo indicano già quali sviluppi esso potrà avere: «angolo quadro | cranio con margherite | oppure mano destra cranio» ed «elmetto forse appeso | sul petto e pugnale in | mano». Il disegno definitivo (già nella collezione Adele Macchi de Maria, fig. 6), realizzato a penna con inchiostro di china, sviluppa l'idea del soldato sullo sfondo marino, facendo sparire le quattro margherite appena abbozzate, a destra nello schizzo, e facendone in cambio spuntare due dalle orbite del teschio che il guerriero regge sotto il braccio al posto dell'elmetto (quest'ultimo appare qui calato sul petto). La cornice a rilievo che, come una lapide, inquadra il ritratto, è gremita di decorazioni, alcune delle quali assai bizzarre: i gatti sopra i due capitelli, le teste feline sotto i pulvini, gli animali mostruosi sullo zoccolo della lapide. In alto, al centro, uno stemma con l'aquila reale e la croce di casa Savoia, a destra in basso l'elmo tedesco, oggetto di un atto di spregio da parte di uno degli animali. L'insieme appare il frutto di una fantasia macabramente barocca, in cui all'analiticità e alla complicazione grafica corrisponde un accentuato, anche se scoperto, simbolismo.

*Il Guerriero della Libertà* denominato *n. 1* (Venezia, collezione privata, fig. 7), anch'esso databile al 1917<sup>4</sup> e di cui nell'archivio di Adele Macchi de Maria esisteva un disegno preparatorio meno dettagliato e rifinito nei particolari (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 57, cat. n. 28), è delineato a penna con un segno molto nitido e preciso. Tale segno, il ricorso ai colori ad acquerello, all'oro e all'argento, soprattutto nella fascia decorativa di gusto secessionistico, ne fanno non un semplice schizzo, ma un'opera praticamente quasi compiuta (solo la mano sinistra del guerriero, che si protende verso la pianta rinsecchita, ma con un unico, simbolico, fiore rosso prodigiosamente sbocciato, e qualche altro elemento, come la croce nel campo, sulla sinistra, non sono stati ripassati a china, ma sono rimasti a matita). Il soldato ferito vi è stato rappresentato nella stessa posa e con le medesime misure di quello del disegno preparatorio, ma è volto di tre quarti a destra, anziché a sinistra come in quello, e anche la posizione dell'arbusto avvizzito è invertita. Questo fatto induce ad ipotizzare che Astolfo de Maria abbia qui rovesciato il disegno iniziale con l'intenzione di riportarlo, a colori, su una lastra di vetro. Il dipinto su vetro, però, di fatto risulta non realizzato. Del resto anche *L'allegoria erotica* (fig. 9), di cui diremo più avanti, eseguita su carta da ricalco senza trascurare i più piccoli particolari, era forse destinata ad essere riprodotta su vetro, alla maniera dei vetri graffiti ad oro o delle pitture su vetro tedesche, come

4 Infatti il disegno preparatorio reca il monogramma «AdM» alla maniera del monogramma di Dürer, come nello schizzo per il *Guerriero della Libertà n. 2* e nell'*Allegoria erotica*, entrambi datati 1917.

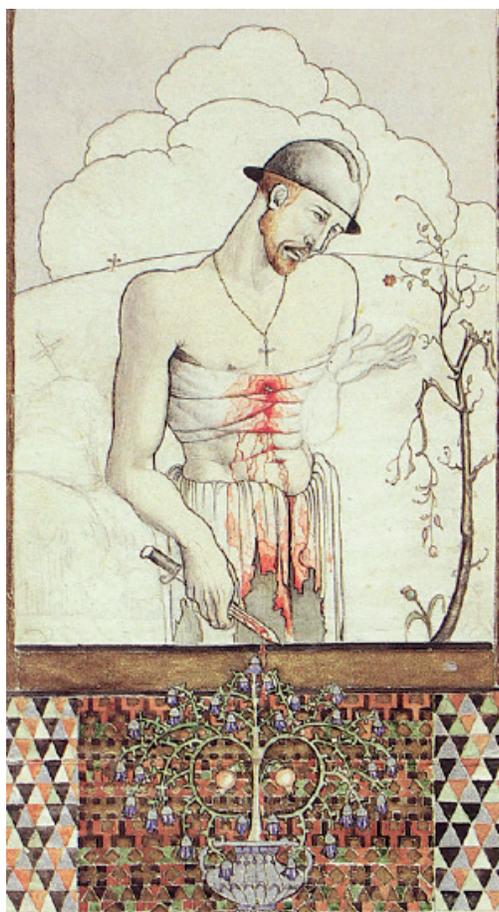


Figura 7. Astolfo de Maria,  
*Il Guerriero della Libertà n. 1*, 1917.  
 Venezia, collezione privata

starebbe a dimostrare il fatto che fu incorniciata da Dante Bravo, titolare della Bottega d'Arte di Brescia, racchiudendo il disegno fra due lastre di vetro (cfr. Dal Canton 1996, p. 82). Come si può vedere, la grafica di Astolfo richiama, in quegli anni, oltre a Beardsley e al pungente linearismo della Secessione austriaca, la coeva produzione grafica di taluni artisti dell'ambiente capesarino, talora distinguendosi però per punte di un realismo per lo più estraneo agli artisti cui si è accennato.

Dunque il 1917 è un anno cruciale nell'evoluzione linguistica di Astolfo perché al naturalismo e al realismo comincia ad intrecciarsi un gusto Liberty, con una particolare attenzione alle declinazioni di tale stile nella Secessione e nello Jugendstil. Infatti proprio nello stesso 1917 si colloca una serie di altre opere di gusto marcatamente modernista: un piccolo disegno



Figura 8. Astolfo de Maria,  
*La mensa ufficiali del Comando della 3ª Armata*, 1917.  
Venezia, collezione privata

completato con colori a tempera viola, verde, nero e oro con tre stilizzatissime navi (riproduzione in Dal Canton 1996, p. 17), anch'esso contenuto nell'album dell'archivio di Adele Macchi de Maria che abbiamo citato e *La mensa ufficiali del Comando della 3ª armata* (Venezia, collezione privata, fig. 8), un disegno a inchiostro di china e oro su carta velina ricalcato sul relativo disegno preparatorio (Venezia, stessa collezione), caratterizzato da un linearismo graffiante che richiama, con le debite differenze, quello di Toorop, pittore peraltro noto anche agli artisti di area veneta, sia attraverso la Biennale veneziana, sia attraverso la divulgazione dell'opera grafica fattane da Vittorio Pica. Tale disegno era probabilmente destinato ad ulteriori elaborazioni e forse anche, come *Il Guerriero della Libertà n. 1*, ad essere riprodotto su una lastra di vetro. Anche il *Ritratto virile di*



Figura 9. Astolfo de Maria, *Allegoria erotica*, 1917.

Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Prioria, Stanza della Leda

*profilo* del Vittoriale (A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2, riproduzione in Dal Canton 1996, p. 60, cat. n. 33) si inserisce in questo contesto grafico, che fa pensare alle stilizzazioni care agli artisti dell'ambiente capesarino, da Balsamo Stella a Licudis; così pure lo schizzo a matita di un *Ufficiale di cavalleria* dello stesso Vittoriale (A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2), visto di tre quarti da tergo, tracciato con segno veloce e sicuro, rinvia all'ambiente capesarino, richiamando in particolare certi disegni di Guido Cadorin.

È, infine, del 1917 anche l'*Allegoria erotica* (fig. 9) che, intessuta com'è di citazioni da Beardsley, dal punto di vista stilistico si può quasi considera-

re un omaggio al grande grafico inglese. Dal punto di vista del significato, poi, tale composizione appare complessa e piuttosto sfuggente, anche se i vari elementi figurativi messi in gioco sembrano correlarsi tra loro incrociando e sottolineando due coppie semantiche ricorrenti: vita e morte, eros e thanatos (la seducente donna ignuda e il melograno contrapposti al sepolcro dietro il satiro, i putti contrapposti al teschio accanto all'elmetto e così via). Poiché però l'elemento costante di ognuna di tali coppie è la morte, il loro insieme sembra alla fine approdare ad un unico, complessivo significato, che è una rappresentazione allegorica della vita, dell'amore e della morte, sollecitata dalle circostanze belliche (Dal Canton 1996, p. 17). Non va peraltro trascurata l'ipotesi di una parentela, peraltro segnalata da Anna Chiara Tommasi (1991, p. 368) e raccolta da Dal Canton (2006, pp. 157, 160), fra il personaggio femminile dell'opera di de Maria e la Pantèa del dannunziano *Sogno di un tramonto d'autunno*.

*L'Allegoria erotica*, in cui il melograno al centro della composizione è un esplicito omaggio a d'Annunzio (Tommasi 1991, p. 158; Dal Canton 2006, p. 158), pur definita dal vate «una bizzaria» nella precitata lettera del 31 luglio 1924 a Dante Bravo, che doveva provvedere ad incorniciarla (Archivio Personale, d'ora in poi A.P., Bravo Dante, c. n. 31519), dovette tanto piacergli da figurare quasi a capo del suo letto nella stanza della Leda e ciò fin dagli anni venti, come documentano le due copie della fotografia Giacomelli, l'una conservata all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, l'altra già nell'archivio di Adele Macchi de Maria, fotografia databile, come già indicato da Tommasi (1991, p. 364) e da Dal Canton (1996, p. 82, scheda n. 1; 2006, p. 150), attorno al 1925.

In base a lettere spedite da de Maria e da sua madre a d'Annunzio (anche queste in A.G., De Maria Astolfo, XIX, 2),<sup>5</sup> fra il 1917 e i primi mesi del 1919 dovette essere realizzata l'altra opera di Astolfo nella Stanza della Leda, quella dalla quale il poeta non volle mai separarsi fino al punto di non concederla in prestito allo stesso pittore per farne almeno una copia (si vedano, appunto, le lettere che ho appena citato): si tratta di *Dogaressa* (fig. 10). È un'opera di un realismo vertiginoso per la straordinaria abilità nella resa di ogni elemento, così delle parti del corpo lasciate scoperte come dell'abbigliamento. Tanto più *sui generis* appare poi tale realismo quando si consideri che la *Dogaressa* è il ritratto di un personaggio immaginario, di un'epoca ormai lontana, vestito in maniera poco attendibile (il corpetto, per esempio, è di uno stile indefinibile e così pure il fermaglio), stagiato su uno sfondo paesaggistico che è una citazione quasi letterale da Dürer, mentre il tutto è realizzato con tecniche e materiali i più dispa-

5 Le due lettere di Astolfo non sono datate, ma una delle due contiene alcune frasi che permettono di datare il dipinto *Dogaressa*, mentre la lettera di Emilia Voight de Maria è datata 30 giugno 1919.



Figura 10. Astolfo de Maria, *Dogaressa*, 1917-19.

Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Prioria, Stanza della Leda

rati (tempera, acquerello, matita, pastiglia, frammenti di carta stampata, frammenti di vetro su carta incollata su cartone). Astolfo rende, quindi, possibile l'impossibile facendo coesistere elementi comunemente considerati incompatibili in un iperrealismo oltranzista sul punto di trapassare nell'esatto suo contrario. Come ho cercato di dimostrare in altra sede (Dal Canton 2006, pp. 150-160), il dipinto può idealmente fare riferimento ad un'opera teatrale dannunziana, *Sogno d'un tramonto d'autunno*, edita

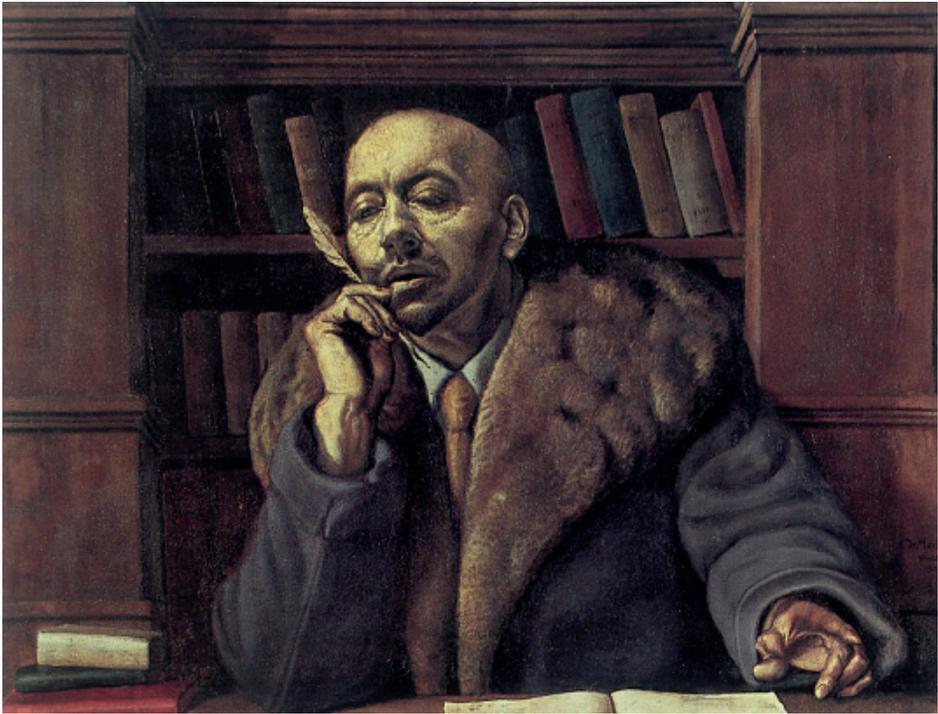


Figura 11. Astolfo de Maria, *Ritratto di d'Annunzio*, 1921-22. Venezia, Fondazione di Venezia

nel 1898, ma rappresentata nel 1905, la cui principale protagonista è, come è noto, una dogaresa avanti negli anni.

Al suo comandante de Maria dedicherà più tardi un ritratto a tempera grassa su tela (Venezia, Fondazione di Venezia, fig. 11). Anche se esposto alla Biennale del 1930 come opera in concorso per un premio indetto dal Rotary Club per il migliore ritratto di una personalità dell'arte, il *Ritratto di d'Annunzio* potrebbe esser stato eseguito fra il 1921 e il 1922 (e ritoccato in occasione della Biennale), come sembra confermare la lettera di d'Annunzio a Cadorin del 23 maggio 1922 (A.P., Cadorin Guido, c. n. 28954), nella quale il poeta prega il pittore veneziano di sollecitare «il bizzarro Astolfo» a mandargli «la fotografia del ritratto recente» che sa essere «mirabile». Poiché non si è rintracciato nessun altro ritratto di d'Annunzio eseguito da de Maria, il «mirabile» ritratto dovrebbe essere proprio quello in esame. In effetti, al Vittoriale, nell'Officina, di questo ritratto è conservata una fotografia con dedica di Astolfo a d'Annunzio (Tommasi, 1991, p. 369; Dal Canton 1996, p. 86), fotografia alla quale d'Annunzio dovette tenere particolarmente se la



Figura 12. Mario de Maria, *Ritratto di Gabriele d'Annunzio*, 1918-19 ca. Venezia, collezione privata



Figura 13. Mario de Maria, *Ritratto di Gabriele d'Annunzio*, 1918-19 ca. Venezia, Fondazione di Venezia

conservò: all'«operaio della parola» – così il poeta amava definirsi – doveva piacere vedersi rappresentato intento al lavoro così come Astolfo lo ha rappresentato («Hoc opus, hic labor est» si legge sull'architrave della porta dell'Officina).

Attualmente l'opera appare notevolmente danneggiata in seguito ad un incauto intervento di restauro di diversi anni fa, il quale non ha tenuto conto della delicata tecnica usata dal pittore. Il ritratto non è stato eseguito dal vero, ma sulla base di una delle due fotografie di d'Annunzio già appartenenti alla collezione Adele Macchi de Maria e tradizionalmente attribuite a Marius Pictor, precisamente non a quella con l'occhio bendato (ora Venezia, collezione privata, fig. 12), ma a quella in cui la benda appare sollevata e appena visibile dietro la tempia destra del poeta (ora Venezia, Fondazione di Venezia, fig. 13). Astolfo ha evidentemente eliminato il piccolo tratto di benda visibile nella foto, mettendo, nella mano sollevata e portata dal vate al mento, con gesto ispirato, una penna d'oca e vestendo il personaggio con un elegante cappotto blu aviazione ornato da un collo di pelliccia. Ovviamente anche il contesto è stato cambiato: nel quadro il poeta sta scrivendo, circondato dai suoi libri (in primo piano, a sinistra, il libro bianco posato sul tavolo, sopra altri due, è, come si può leggere sul dorso, *Il fuoco*). Le due fotografie appena menzionate potrebbero essere state eseguite da Mario de Maria quando d'Annunzio si trovava ancora a Venezia, nella Casetta rossa sul Canal Grande (le foglie di una siepe o di un rampicante alle spalle del poeta potrebbero essere quelle di una pianta del giardinetto della stessa Casetta rossa o del giardino di de Maria nella Casa dei Tre Oci alla Giudecca). Infatti l'incidente aviatorio che procurò al poeta una ferita al capo, rendendolo quasi cieco, risale – come sappiamo – al 16 gennaio 1916, ma poiché nella fotografia senza benda l'occhio accecato sembra ormai in buone condizioni, così da poter stare anche esposto al sole senza riparo, le fotografie potrebbero essere datate, piuttosto che all'estate 1916, agli ultimi anni del soggiorno veneziano di d'Annunzio, cioè, dato il vestito estivo indossato dal poeta, addirittura all'estate del 1918 o all'estate del 1919. Del resto, nell'*Annotazione al Notturmo* del 4 novembre 1921, d'Annunzio ricorda la sua necessità di portare ancora la benda nelle imprese belliche del 1916 (D'Annunzio [1921] 1953, p. 291) e in alcune foto di guerra del 1917<sup>6</sup> – va sottolineato – egli appare ancora con l'occhio bendato, non si sa se per un'effettiva necessità o una prudenza suggerita dai medici o invece, piuttosto, per il desiderio di farsi ritrarre come eroe di guerra.

A conclusione di questo intervento sul rapporto fra il poeta e il pittore, desidero ricordare un libretto già nell'archivio di Adele Macchi de Maria.

6 Si veda, per esempio, la foto n. 301 in Andreoli 1987, p. 218.

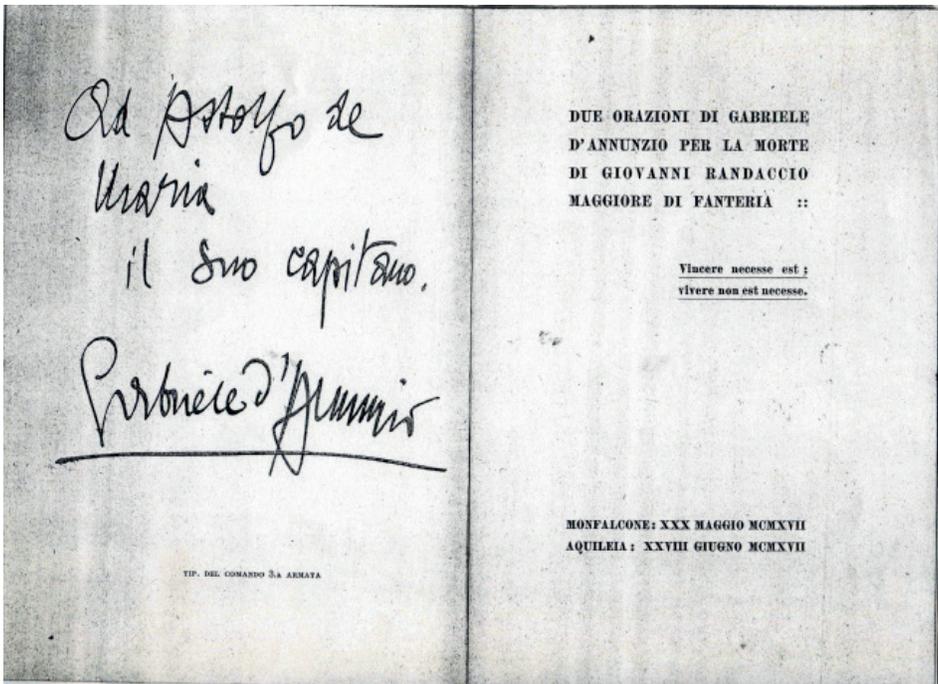


Figura 14. Dedicà di d'Annunzio ad Astolfo de Maria nel libretto *Due orazioni di Gabriele d'Annunzio per la morte di Giovanni Randaccio Maggiore di Fanteria*, 1917. Gi\`a a Venezia, archivio di Adele Macchi de Maria

Si tratta della pubblicazione di *Due orazioni di Gabriele d'Annunzio per la morte di Giovanni Randaccio Maggiore di Fanteria*, entrambe del 1917, stampate dalla tipografia del comando della 3<sup>a</sup> armata, con la dedica nella terza pagina: «Ad Astolfo de Maria | il Suo capitano. | Gabriele d'Annunzio» (fig. 14).

**Bibliografia**

- Andreoli, Annamaria (1987). *Gabriele d'Annunzio*. Scandicci (FI): La Nuova Italia Editrice.
- Dal Canton, Giuseppina (1996). *Astolfo de Maria 1891-1946 = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Fortuny, 23 marzo-19 maggio 1996). Milano: Electa.
- Dal Canton, Giuseppina (2006). «Una misteriosa 'vecchia' al Vittoriale: la *Dogaressa* di Astolfo del Maria». In: Scrittori, Anna Rosa (a cura di), *Margini e confini: Studi sulla cultura delle donne nell'età contemporanea*. Venezia: Cafoscarina, pp. 149-161.
- D'Annunzio, Gabriele [1921] (1953). *Notturmo*. Verona: Arnoldo Mondadori Editore.
- Ledda, Elena (1993). «Gabriele d'Annunzio nella prima guerra mondiale». *Rassegna dannunziana*, 23(1), pp. xi-xxii.
- Tommasi, Anna Chiara (1991). «Divagazioni intorno a quattro dipinti 'veneziani' al Vittoriale». In: Mariano, Emilio (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del convegno* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, pp. 359-369.