

# D'Annunzio e l'arte contemporanea europea Simbolismo e Art Nouveau tra Italia e Francia, 1900-1910

Anna Maria Damigella  
Accademia di Belle Arti di Roma

**Abstract** The essay considers three different aspects of Gabriele d'Annunzio's encounters with artists and trends in contemporary foreign figurative arts in the early 1900s and during his stay in Paris, connected to the novel *Il fuoco* and the city of Venice, and new interests in scenography and theatre. They concern the famous German portraitist Franz von Lenbach and the image of Eleonora Duse, and the Art Nouveau decorative arts, in particular the glass vases by Emile Gallé that d'Annunzio saw and admired with the guide of his friend Robert de Montesquiou and the batik fabrics by the Dutch Agathe Wegerif-Gravestein. The topics are part of a large overall study on d'Annunzio and European contemporary arts from 1883 to 1915.

**Keywords** Batik. Dardi Seguso. Duse. Foscarina. Fuoco. Gallé. Lenbach. Montesquiou. Ornito. Saporio. Wegerif-Gravestein. Whistler.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Le arti figurative in *Il fuoco*. Lenbach mediatore di immagini per Eleonora Duse - Foscarina Radiana. – 3 Parigi, autunno 1910: Robert de Montesquiou e «les verres forgés» di Émile Gallé. – 4 D'Annunzio e i batik di Agathe Wegerif-Gravestein.



#### Peer review

Submitted	2020-06-15
Accepted	2020-06-21
Published	2020-10-22

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Damigella, A.M. (2020). "D'Annunzio e l'arte contemporanea europea. Simbolismo e Art Nouveau tra Italia e Francia, 1900-1910". *Archivio d'Annunzio*, 7, 101-122.

## 1 Introduzione

La presenza delle arti figurative nell'opera letteraria di Gabriele d'Annunzio, poesia, narrativa, scritti giornalistici e critici, è stata da tempo oggetto di indagini, dalla storica compilazione onnicomprensiva di Bianca Tamassia Mazzarotto (1949) alla rassegna circoscritta all'epoca contemporanea di Susanna Scotoni (1981), cui sono seguiti lavori sul rapporto complessivo dello scrittore con le arti (Bossaglia, Quesada 1988) e saggi specialmente focalizzati su argomenti specifici, il più attraente ed esplorato l'interesse per i preraffaelliti con gli innumerevoli contributi di Giuliana Pieri; un'area che abbraccia circa una decina di anni (dalle cronache d'arte e mondane, *l'Isottee* e *La Chimera, Il piacere*, fino a «Il Convito» e a *Le vergini delle rocce*) con un progressivo arricchimento culturale. Quanto ai rapporti effettivi con artisti, di frequentazione, amicizia, collaborazione, o semplicemente alla conoscenza *de visu* di opere d'arte, sappiamo bene che i suoi artisti di affezione e di fiducia furono talenti vicini a lui, Michetti, Sartorio, Cellini, De Carolis, Cambellotti, per limitarsi ai grandi nomi, mentre per gli stranieri il termine 'rapporti' vale solo se si intende nel senso di conoscenza mediata: attraverso le opere, più spesso attraverso riproduzioni e descrizioni, e con l'aiuto di insigni mediatori culturali, a cominciare dal primo e più importante tramite per le sue conoscenze dell'arte inglese e delle meravigliose creature dipinte da Rossetti come *Lady Lilith*: Enrico Nencioni. Tuttavia, dai primi del 1900 e soprattutto nel periodo del soggiorno in Francia (1910-15) si verificano incontri e collaborazioni con artisti; il teatro è in primo piano con Ida Rubinstein e Leon Bakst, le arti decorative entrano a fare parte delle sue curiosità e un legame comprensivo di vicende di vita, scrittura e arte si stabilisce con Romaine Brooks, pittrice originale, donna dalla personalità marcata e personaggio di spicco dell'avanguardia internazionale. Fu un lungo rapporto protratto nel tempo, dal 1909, quando i due si conobbero a Firenze, agli anni successivi alla prima guerra mondiale, e ricco di sfumature, con complicati intrecci di vita e di arte e lasciti figurativi e letterari. Lei dipinse due ritratti di d'Annunzio, lui la introdusse in scritti poetici, in prosa e di critica.<sup>1</sup>

D'Annunzio e l'arte contemporanea europea dunque, un argomento insieme ristretto e ampio, evanescente e concreto, rivelatore di volta in volta sia di un senso acuto del proprio tempo che di un'apertura europea già consolidata al tempo delle *Vergini delle rocce*, di cui si mettono a fuoco qui tre aspetti appartenenti per l'appunto all'a-

---

<sup>1</sup> Secrest 1974; Montera 1976. Di recente la mostra monografica del 2015-16 a Palazzo Fortuny, Venezia, a cura di D. Ferretti, è stata un atto dovuto di riconoscimento dei meriti di un'autentica artista.

rea Novecento e riguardanti i temi del ritratto e delle arti decorative Art Nouveau. I primi due chiamano in causa artisti stranieri che in diverso modo si collegano intimamente a Venezia e a *Il fuoco*, con una complessa e intrigante rete di relazioni e intermediari e mediatori culturali che vanno dalla Duse a Montesquiou, dal ritratto femminile dipinto all'arte del vetro: sono Franz von Lenbach ed Emile Gallé, niente di più diverso e distante, eppure connessi dalla immaginazione creativa e dalla sensibilità dello scrittore. L'uno apre sul tema del ritratto, tra realtà e invenzione, per l'altro è la materia vetro con le sue potenzialità espressive simboliche, a fare da *trait d'union*, con l'intermediario di eccezione Montesquiou tra la 'favola' di Dardi Seguso e gli straordinari vasi Art Nouveau. Il terzo caso riguarda l'attenzione di d'Annunzio per i batik di Agathe Wegerif-Gravestain.

## 2 Le arti figurative in *Il fuoco*. Lenbach mediatore di immagini per Eleonora Duse - Foscarina Radiana

D'Annunzio, per l'appunto sul filo del tema del ritratto genere che egli riteneva destinato a sopravvivere, insieme al paesaggio moderno, «gloria del XIX secolo»,<sup>2</sup> introduce in *Il fuoco* Franz von Lenbach (1836-1904), il celebre pittore tedesco maestro nell'arte del ritratto. È un *repechage*, caso unico di utilizzazione in un'opera letteraria di personaggi della numerosa colonia di artisti stranieri stanziati nella capitale che aveva conosciuto direttamente o per fama. Negli anni Ottanta Lenbach era una presenza di rilievo a Roma, occupava un appartamento a Palazzo Borghese, abitazione e studio, dove riceveva e ospitava grandi personalità (Wagner, Listz, nel 1885 a Roma festeggiato al circolo tedesco, Grieg). L'arredamento sontuoso della sua residenza era oggetto dell'attenzione della stampa e la *Cronaca Bizantina* lo aveva descritto mettendo in evidenza la dominante cromatica: «In questi saloni, casa e studio, Franz Lenbach ha messo la sua passione pel colore, una ricchezza di rosso, da per tutto, velluti, damaschi, broccati, lampassi fiorati, tessuti orientali, stoffe giapponesi, in tutte le tonalità del rosso, dal granato alla rosa morente, dal vino alla terracotta. Egli ha una stanza da letto anche rossa, con un quadro di Tiziano, autentico, *Cristo e l'adultera*».<sup>3</sup> Secondo Scotoni «lo studio di Lenbach doveva avere colpito particolarmente la fantasia di d'Annunzio, che forse se ne ricordava nella descrizione dei tendaggi e degli arazzi rossi dell'appartamento di Elena Muti, in Palazzo

---

<sup>2</sup> Nell'articolo «I paesisti» pubblicato ne *La Tribuna* il 4 marzo 1888 (Castelli 1913, 468-71).

<sup>3</sup> Firdusi, *Corriere di Roma* - (Storia d'amore), *Cronaca bizantina*, 16 dicembre 1883 (Scotoni 1981, 78-9).



**Figura 1** Franz von Lenbach, *Ritratto di Eleonora Duse*, 1885, pastello su cartone. Venezia, Fondazione Cini



**Figura 2** Franz von Lenbach, *Ritratto di Eleonora Duse*, pastello, a mezzo busto, 1885 (già coll. on. Fiammingo Roma)

Barberini nel *Piacere*». In una delle cronache mondane d'Annunzio cita indirettamente la residenza di Lenbach: nella descrizione di una festa nel villino Hüffer in via Nazionale precisa che gli Hüffer, venuti a Roma dopo il 1870 abitavano prima a Palazzo Borghese nell'appartamento per l'appunto ora occupato dal «tizianesco Lenbach».<sup>4</sup>

L'attributo «tizianesco» trova ora la giusta sede nella città del *Fuoco*, Venezia, e sono del tutto coerenti sia col motivo del «fascino del Tempo» cui soggiace Stelio Effrena, al quale il pittore è associato, con la figura della Foscarina ispirata a Eleonora Duse, che è poi il *trait d'union*. La Duse aveva incontrato Lenbach a Roma, lui le aveva chiesto di visitare il suo studio a Palazzo Borghese, e lei, che aveva apprezzato i modi semplici dell'artista, era andata a vedere i suoi quadri che altri avevano elogiato. Aveva visto nello studio tanti disegni che la rappresentavano, schizzi tutti diversi benché realizzati dalla stessa persona (Rheinhardt [1931] 2015).

<sup>4</sup> Vere de vere [d'Annunzio], «Casa Hüffer». *La Tribuna*, 27 gennaio 1885 (Castelli 1913, 84-5).



**Figura 3** Franz von Lenbach,  
*Eleonora Duse con Marion Lenbach*, guache e carboncino, 1897

A dare ragione a questa informazione sono appunto i ritratti di Lenbach della celebre attrice, firmati e datati 1885, Roma, il raffinato carboncino e pastello della Fondazione Cini e il disegno che ritrae l'attrice a mezzo busto con la testa appoggiata alla mano [fig. 1-2], la testa di profilo sollevata e protesa della Pinacoteca Tosio Martinengo.<sup>5</sup> Un ritratto a mezzo busto di formato ovale fu compreso nella mostra individuale di Lenbach alla III Esposizione Internazionale d'arte di Venezia, 1899;<sup>6</sup> d'Annunzio visitò la mostra e lo ammirò. Altri ritraggono la Duse con la piccola Marion Lenbach (1897) nella posa vagamente evocativa di una madonna col bambino [fig. 3].

In Germania la Duse era celebre e in occasione delle sue recite al Lessing Theater di Berlino alla fine del 1892 si era scritto ampiamente su di lei; in particolare alcune osservazioni sulla speciale mobilità della sua fisionomia non solo possono spiegare l'interesse di Lenbach

<sup>5</sup> Pastello su cartone, cm 72 × 53, in b. a d.: *F. Lenbach 1885 Roma Marzo*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, Legato Zanardelli, 1904 (scheda di V. Terraroli online). In Nicodemi 1924, 394.

<sup>6</sup> Venezia 1899, Cat. p. 29, Mostra individuale di Lenbach, sala E, n. 16, Eleonora Duse.

a ritrarla ma possono anche trovare un riscontro in ritratti eseguiti:

Si è potuto osservare come la Duse non abbia veramente un volto determinato, che per natura è un foglio bianco non scritto su cui appaiono continuamente linee e colori diversi, assecondando il mutare di sensazioni e pensieri. Il volto non colpisce per la bellezza, né per regolarità, ma soltanto per una capacità espressiva assolutamente incomparabile. Tutto ciò che ne fa parte parla il proprio linguaggio, i capelli neri tirati indietro con noncuranza e raccolti in una treccia morbida, la fronte mobile alla quale lei può dare forma a piacere grazie alla posizione delle sopracciglia, i profondi occhi scuri, dei quali il destro appare più grande del sinistro, il naso piuttosto largo con le ali molto eccitabili, infine la bocca, che mostra due file di magnifici denti. (Zabel 2015, 184)

E potrebbe esservi la mediazione dei ritratti di Lenbach nel brano de *Il fuoco* che descrive Stelio Effrena sul punto di iniziare la conferenza nella sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale: «Egli scorre la Foscarina diritta in piedi presso la ringhiera che circondava il globo celeste. Il volto pallidissimo della Tragica, sul collo privo di gioielli e su la purezza delle spalle nude levavasi nell'orbe dei segni zodiacali. Fissando i lontani occhi adoratori, egli cominciò a parlare con estrema lentezza...» (d'Annunzio 1967, 40). Ed ecco Lenbach introdotto nella parte II del romanzo intitolata «L'impero del silenzio», in un racconto sul filo della malinconia e del trascorrere del tempo. Stelio e la Foscarina passano dinanzi alla casa serrata di Calle Gàmbara dove vive reclusa volontaria Radiana contessa di Glanegg, segregata, prigioniera del Tempo. A Stelio che ricorda per associazione Soranza Soranzo, la dogaresa di Venezia, figlia del Doge Giovanni reclusa e in prigionia per essere moglie di un Querini, di cui scrisse Molmenti, Foscarina dà questa spiegazione: «È la contessa di Glanegg, una tra le più alte dame della nobiltà viennese, forse la più bella creatura ch'io abbia mai incontrata in terra. Franz Lenbach l'ha ritratta nell'armatura delle Valchirie, col casco dalle quattro ali, una trasposizione del ritratto fatto da Lenbach a Cristiana contessa di Thun - bella e fiera - in costume da Brunehilde con la corazza e il casco dalle quattro ali» (d'Annunzio 1967, 125-6), un ritratto immaginario che può richiamare *L'Egiziana* nota dalla riproduzione in «The Black & White», 1899 [fig. 4].

- Non conoscete Franz Lenbach? Non siete mai entrato nel suo studio rosso al Palazzo Borghese? - prosegue Foscarina.
- No, mai.
- Andateci, un giorno. E domandategli che vi mostri quel ritratto. Non dimenticherete il volto di Radiana mai più. Lo vedrete, come lo vedo io attraverso le mura immutato. Ella ha volu-





Figura 4 Franz von Lenbach, *L'Egiziana*, 1899)

to rimaner tale nella memoria di chi l'aveva vista risplendere. Quando in un mattino troppo chiaro si accorse che era venuto per lei il tempo di sfiorire, risolse di accommiatarsi dal mondo perché gli uomini non assistessero al deperimento e allo sfacelo della sua bellezza illustre. Forse la simpatia delle cose che si disgregano e cadono in rovina la trattenne a Venezia. Ella diede una magnifica festa di congedo, in cui parve ancora sovranamente bella. Poi si ritirò per sempre in questa casa che vedete, dentro quest'orto murato, con i suoi servitori, aspettando la fine. È divenuta una figura di leggenda. Si dice che nella casa non vi sia uno specchio e ch'ella abbia dimenticato il suo volto.

Un racconto pervaso da una «malinconia così densa che pareva quasi materiale». Qualche pagina dopo Stelio «come già davanti alla clausura di Radiana, si sentiva preso dal fascino del Tempo» (d'Annunzio 1967, 171).

### 3 Parigi, autunno 1910: Robert de Montesquiou e «les verres forgés» di Emile Gallé

Durante il soggiorno in Francia, iniziato alla fine di marzo del 1910 e protratto fino ai primi di maggio 1915, vissuto tra Parigi e Arca-chon, d'Annunzio incontrò diversi artisti. Le occasioni furono offerte dalle persone cui si accompagnava, prima in ordine di tempo la contessa russa Natalia Victor de Goloubeff (Donatella) conosciuta a Roma nel 1908, che era abituata a frequentare a Parigi studi di artisti celebri come Zuloaga e aveva avuto da Rodin la richiesta di posare per il busto che fu modellato nel 1906. Ad avvicinarlo ad Antoine La Gandara, francese di origini spagnole, ritrattista apprezzato dai letterati, fu la sua ex moglie Maria di Gallese che allora conviveva col pittore (l'aveva ritratta nel 1899). Si trattò di conoscenze occasionali in eventi mondani con artisti alla moda come Van Dongen, di un incontro con Rodin avvenuto il 12 aprile 1910, che non risulta abbia lasciato tracce.<sup>7</sup>

Per gli incontri e per le collaborazioni teatrali, dalla visita alla mostra di Gallé, alla 'scoperta' di Ida Rubinstein e al progetto del *Martyre de Saint Sebastien*, svolse un ruolo essenziale e multiforme il conte Robert de Montesquiou. Ammirava d'Annunzio dal tempo in cui aveva letto e recensito *L'innocente* (*L'intrus* nella traduzione francese), aveva avuto modo di conoscerlo in occasione della rappresentazione di *La ville morte* nel teatro di Sarah Bernhard il 21 gennaio 1898, e, all'arrivo dello scrittore a Parigi fu la giovane duchessa Maria di Gramont Ruspoli a stabilire un contatto diretto che divenne presto amicizia. Con vantaggi reciproci: l'uno, *dandy* ed esteta, «poeta senza genio» ma amico di letterati ed estimatore dell'Art Nouveau, appassionato lettore di libri e riviste, realizzava il desiderio di frequentare un grande scrittore che stimava, l'altro guadagnava un apripista di prim'ordine per il mondo dell'alta società, non così bene informata su di lui e disposta ad accoglierlo quanto lo erano i colleghi letterati. La conferenza di Montesquiou su *Forse che si forse che no* nella sede della rivista «Les Arts» fu un evento favorevole in quel senso.

Dei rapporti intercorsi tra d'Annunzio-Montesquiou si sa tutto, a partire dal saggio di Pierre de Montera e Guy Tosi, con l'aggiunta di dati forniti da biografi dell'eccentrico conte.<sup>8</sup> Per quanto riguarda l'approccio a Emile Gallé è lui, «vecteur de la modernité» e «inter-

<sup>7</sup> Gli incontri fatti da d'Annunzio sono elencati sinteticamente in Fugazza 1986, 97, dove si dice anche della visita alla mostra di Gallé con la guida di Montesquiou, di Bakst ma con un giudizio limitativo («E pure alla moda si deve ascrivere l'ammirazione per le scenografie di Bakst») estensibile al «rapporto di una certa continuità» con Romaine Brooks «che però interessa principalmente la biografia».

<sup>8</sup> Montera, Tosi 1972, specialmente 6-7, 42-3; Bertrand 1996, 1.



prète d'art», come è stato etichettato da Bertrand, a condurre il gioco; lo si evince dal suo scritto, dannunziano fin dal titolo e dall'epigrafe *Les verres forgés*,<sup>9</sup> ma è l'immaginario dello scrittore del *Fuoco* a volare alto con la favola di Dardi Seguso e a vincere la partita alla pari con le meravigliose creazioni in vetro di Emile Gallé.

La materia vetro è il filo conduttore. Montesquiou è l'artefice dell'intesa tra i manufatti leggendari e reali dei maestri di Murano e le creazioni di un protagonista dell'Art Nouveau che aveva espresso l'estetica del simbolismo sfruttando il potere suggestivo e coinvolgente del vetro per farne un veicolo dei suoi pensieri più profondi e trasporvi i suoi sogni, evocare sentimenti e sensazioni non solo con i soggetti ma soprattutto per mezzo della materia; che intratteneva un rapporto quasi mistico col vetro e diceva: «La mia opera personale consiste soprattutto nel sognare per il cristallo dei ruoli teneri o terribili» (Pepall 1986, 407).

All'inizio dell'autunno 1910 Montesquiou accompagna d'Annunzio a visitare la prima retrospettiva di Emile Gallé (morto nel 1904) aperta al Musée Galliera. Subito dopo redige l'articolo *Les verres forgés* uscito in «Les Modes», ottobre 1910, non la consueta recensione di una mostra ma ciò che l'autore stesso comunica a d'Annunzio per lettera: «In parte ho scritto Verres forgés per darvi un campione del modo di abordar la materia d'Annunzio, vale a dire la *materia dello spirito*. Bella antitesi! Dice: il culto per il vostro genio, l'attaccamento a voi mi fanno da custodi vigili.» Lo scrittore è protagonista alla pari dell'artista, grazie alle sottili analogie avanzate da Montesquiou tra i vasi di vetro esposti e l'arciorgano dalle canne in vetro costruito dal vetraio veneziano Dardi Seguso della favola raccontata in *Il Fuoco*.

In testa, come epigrafe, «Passiamo su le rovine d'una selva di vetro canoro», la frase rivolta da Stelio Effrena alla Foscarina nel momento in cui la loro gondola passa dove era un tempo l'isoletta Temòdia, luogo in cui sorse il grandioso arciorgano dalle canne di vetro, e l'*incipit* richiama direttamente il significato simbolico di quella leggenda: «Vi ricordate del mito gigantesco e sublime con cui Stelio Effrena, nelle ultime pagine del *Fuoco*, si incarica di fare capire alla sua amica, il dovere reciproco di riprendersi le loro passioni, per ridarsi all'opera del resto nobilmente condivisa?». In *Il fuoco* quel «mito» occupa parecchie pagine, Montesquiou lo riassume diligentemente, ma naturalmente è preferibile andare a rileggere l'originale (d'Annunzio 1967, 271-80), perché quel racconto è un eccezionale coacervo di motivi e immagini poetiche e plastiche che appartengono al simbolismo. Intanto il significato generale: quella di Dardi Seguso e del fallimento della sua impresa non è la storia di un successo artistico, è piuttosto

---

9 R. de Montesquiou, *Tetés d'expression*. Paris, 1912, XI. *Les verres forgés*, da cui sono tratti i brani citati più avanti, tradotti in italiano da chi scrive.

un racconto ammonitore del rischio della creazione artistica in generale, di cui è simbolo il filo scarlatto che il vetraio si lega attorno al collo premonizione della pena della decapitazione che gli verrà inflitta (Otey 2010). Conseguenziale, il motivo della 'donna fatale' distruttrice che porta l'uomo alla morte, e ancora i quattro elementi, fuoco, acqua, terra che si completano con l'intervento risolutivo dell'aria, il venticello Ornitio umanizzato: addormentato come un fanciullo accompagnato dalle rondini, si nutre di polline e sale, stabilisce un rapporto d'amore con Dardi. C'è poi il tema della capigliatura e quello, cruciale, della testa tagliata, col richiamo a Orfeo e l'inquietante premonizione del filo rosso attorno al collo, portata via in volo da Ornitio e inghiottita dal mistero: «La testa di Dardi dove sia nessun lo sa».

Alla fine del suo appassionato *remake* del racconto su Dardi Seguuso Montesquiou introduce delle analogie con luoghi e creazioni letterarie francesi, paragona l'isoletta lagunare scomparsa a Ys, la mitica città sommersa sulle coste della Bretagna nella baia di Duarnenez sull'oceano Atlantico, leggenda bretone di origini celtiche, e cita il romanzo di George Sand *Leila* (1833): «E la gondola stellata di un mazzo di giunchiglie, scivola silenziosamente su ciò che fu Temòdia, un po' simile alla nostra città di Ys. 'Mettete la vostra arpa sulla finestra, il vento la suonerà meglio di voi', diceva, non senza grazia e con malizia, al suo Stenio la Lelia di George Sand. Quanto più poeticamente lo Stelio del Fuoco lancia, alla sua Perdita, queste parole divine 'Non aspirano forse a diventare musica, queste linee infinite del silenzio?'» (171).

Ed ecco finalmente *l'hic et nunc* restituito dalle sue parole:

Queste nobili immagini mi venivano nello spirito visitando con l'Immaginifico in persona, diciamo Gabriele d'Annunzio, la Retrospettiva di Emile Gallé allestita al Musée Galliera da delle settimane. È che una similitudine mi era apparsa, tra le vetrine di vetri e di sogni esposte là, e le canne, alcune grandi come alberi, altre grosse come feti, della prodigiosa Temòdia, e che io avevo voluto sottoporre al giudizio dell'illustre Effrena questo accostamento eroico. Senza dubbio non gli dispiacque, perché io ho da qualche tempo osservato quanto può esservi di approvazione nel suo silenzio che diventa allora l'indice del raccoglimento. I suoi occhi in cui lo sguardo si aggrota prima di brillare, si posarono sui fianchi lisci o opachi, le pareti ruvide o lisce dei vasi slanciati o tarchiati lungo i quali corrono, scivolano, si arrampicano, si allungano, si annodano mescolati a testi che li commentavano glicini, papaveri, passiflore, asteri, dielitre, iris, orchidee, salvie, spighe, aghi di pini, monete di papa [erba lunaria], colchici, violette, zucche, bambus, alghe, su cui si arrampicano chiocciole, palpitano libellule, farfalle e vespertiliani, saltano grilli e ranocchi, planano o si posano le rondini di Ornitio, frettolose e con la coda for-

cuta. E nella pasta del vetro malleabile, è corsa talvolta una vena rossa, simile al filo d'incarnato, che ricorda il dovere di trionfare o la necessità di morire. (Montesquiou 1912, 173)

Che cosa fa la letteratura delle arti decorative? Cosa fanno le arti decorative per la letteratura? Gli interrogativi preliminari posti da Cyril Barde a proposito di Proust e con i relativi, complessi assai problematici e piste critiche, nel nostro caso trovano risposte nella osservazione di Tillier: in *Les verres forgés* Montesquiou poetizza e riscrive le opere di Gallé, si appropria dei suoi vasi (Barde 2014) e mira a fonderne (o confonderne) i caratteri con le immaginose invenzioni della favola di Dardi Seguso. E per d'Annunzio applicare a quei vetri l'attributo che apparteneva al ferro *forgé* fu un'associazione verbale immediata, giusta per autentiche opere d'arte dalla complessa lavorazione assimilabili alla scultura.

Montesquiou prosegue con notizie su Gallé e la sua storia professionale, in cui aveva avuto una parte importante: aveva cercato di stabilizzarne la reputazione introducendolo nell'alta società e aveva partecipato alla promozione delle opere dando loro una diffusione letteraria (Bertrand 1996, 192-3). Poi torna alla sua idea di una analogia tra una delle più affascinanti invenzioni letterarie di d'Annunzio e i vetri di Gallé:

Sì, l'immensa vetrina che guarnisce il muro della galleria consacrata alla retrospettiva si innalza davvero come la Temòdia del cristallo di Francia. I *verres forgés* che la occupano secondo la bella espressione con cui M. d'Annunzio li consacra, e che io gli prendo in prestito, ne occupano il fondo, ne guarniscono le pareti, ne disseminano le mensole coi loro slanci armoniosi, con le loro curve eleganti con le loro incisioni inverosimili e innumerevoli i loro modelli fiabeschi e festosi?; in cui gigli ricadono, conchiglie si incrostano tra mille calici rovesciati e schiusi che evocano l'abbiagliamento degli Elfi shakespeariani, servitori e compagni di Titaonia nel Sogno di una notte d'estate. E l'autore del *Sogno del mattino di primavera*, nella via che porta un nome del suo paese, tra il flusso della Ville-Lumière, ascolta silenziosamente le canne della nostra Temòdia, *forgés*, scolpite dal maestro di Nancy, riportargli col ricordo di Foscarina, la memoria di Perdilanza, delle quali le due capigliature sciolte traspariscono nelle coppe iridate e nei calici *fumés*, che, lo vedo bene, rappresentano ai suoi occhi, dopo averle raffigurate per i miei sguardi, le canne [dell'organo] del sogno maestoso corrispondenti alla corda del suo spirito, agli occhi della sua follia e della sua ragione, ai tocchi della sua anima.

D'Annunzio dovette essere lusingato della evocazione, contento di sentire richiamata in vita la favola di Dardi Seguso e della sovruma-

na impresa di costruire l'arciorgano dalle canne di vetro, del vento Ornitio con la corte di rondini, che era per lui un 'oggetto di affezione'. Associato alla nuova passione per il volo, in *Forse che si forse che no* aveva reintrodotta il venticello Ornitio collegato al vetro muranese. I due amanti Paolo Tarsis e Isabella Inghirami librati in volo sulla terra toscana,<sup>10</sup> ricordano la deliziosa favola salmastra di Gabriele d'Annunzio nel *Fuoco*: «Ornitio seguito dalle rondini porta via la testa di Dardi Seguso [...] Lei parlava all'ombra del suo cappello bianco, tessuto d'una paglia fine trasparente e un poco rigida come il vetro filato di Murano, munito di due grandi ali bianche tolte all'airone maggiore» (2013, 228). «Ornitio giovanissimo vento condottiero di uccelli migratori in favola di Dardi Seguso» è evocato nel *Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire* (1935), tentativo autobiografico.

L'analogia suggerita da Montesquiou tra i vasi di Gallé - pensiamo ai vasi 'tubolari', ai «Vases de Tristesse» [figg. 5-6]<sup>11</sup> - e i lavori dei vetrai muranesi trovava un terreno favorevole in d'Annunzio che alla ammirazione per quei manufatti univa la conoscenza erudita sull'argomento<sup>12</sup> alla base della stesura del racconto in *Il fuoco* della passeggiata di Stelio e Foscarina nelle Fondamenta dei Vetrai, a Murano con la visita alla Fornace in attività, il vetraio Seguso, il «vaso eletto» regalato a Foscarina «simile nel suo orlo violetto alle meduse che vagano sui mari...» e la rottura del calice: «Il vetro s'infranse nella sua mano convulsa, la ferì, cadde ai suoi piedi in frantumi».<sup>13</sup>

Anche Montesquiou aveva un pregresso vetrario. In settembre 1888, poco prima dell'incontro con Gallé, aveva fatto un viaggio a Venezia che voleva essere un omaggio a Whistler, l'artista che amava, che lo avrebbe magnificamente ritratto [fig. 7], che a Venezia aveva vissuto e lavorato a lungo.<sup>14</sup> Aveva composto dei versi ispirati da vetri muranesi e in *Vetri* paragona la natura fragile del vetro a quella dell'esistenza umana e comincia col descrivere il vetraio che soffiava la *bulle* di vetro

**10** Il 12 settembre 1909 sorvola Montichiari con Glenn Curtiss e Mario Calderara. Il mito della velocità e della macchina entra nella struttura di *Forse che si forse che no*, romanzo composto a Bocca d'Arno a Villa Peratoner nel 1909, in cui il protagonista Paolo Tarsis è uno sportivo, un aviatore, ha tutti tratti del Superuomo, come scrive Salinari (1969, 97-8), dalla volontà di potenza al dissidio tra l'ambizione e l'amore per Isabella.

**11** Per questo genere di vetri simbolisti e per una informazione complessiva sull'artista si rimanda alla monografia di Garner 1977.

**12** Sull'argomento Damerini 1943; Giacon 2009, 66 ss.

**13** De Lorenzo 2007, considera il calice un oggetto dalla bellezza di gusto modernista simbolo di raffinatezza artigianale e lo porta ad esempio della affinità di d'Annunzio col Liberty.

**14** In settembre 1879 Whistler si recò a Venezia per eseguire 12 acqueforti commissionate dalla Fine Art Society; vi restò fino a novembre 1880 e realizzò un gran numero di pastelli e incisioni.



Figura 5 Emile Gallé, vaso 'tube' in vetro stampato inciso coi versi di Victor Hugo «O forêts, ciel pur, Ombre des grandes chênes...». 1890. Sotheby (in Garner, *Emile Gallé*, 1977, 43)



Figura 6 Emile Gallé, *Vase de Tristesse*. Vetro a doppio strato bruno-nero, inciso à la roue con lepidottero e coleottero longicorne, sotto la base nera martellata due versi di Shakespeare da *Sogno di una notte d'estate*

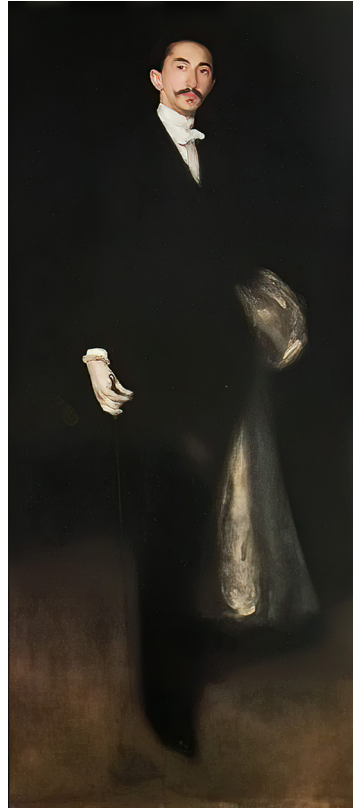
Ces verres que l'on file  
Près de l'île aux Tombeaux  
[...] ce menu monde  
Que naître on vit  
[...] des dauphines et de cygnes  
Aux torsions insignes  
Et les plus folles lignes  
Et les plus molles poses [...].

L'altra, *Siffleur Dédicace I*, del gruppo *A James Mac Neil Whistler Gondoles Venise sept. 1888*, recita:

Mon vers est un verre  
De Venise, aussi;  
Je viens de la faire  
Et, sur place, ici. J'enfle et je le gonfle en forme de fleur  
le four du ciel ronfle  
Le vent est souffleur  
[...] Le nom de Whistler.<sup>15</sup>

Ma vale di più, in chiusura, l'immaginifica analogia di d'Annunzio tra il vetraio e il poeta contenuta nel *Libro segreto*: «Il vetraio sta davan-

<sup>15</sup> Bertrand 1996, 1: 178. Le composizioni poetiche *Verres* e *Siffleur* sono in Montequiou 1895, XI, 283, 309-11.



**Figura 7**  
James McNeill Whistler (1834-1903),  
*Arrangement in Black and Gold: Robert,  
Comte de Montesquiou-Fezensac*. 1891-94. Olio,  
205,7 x 88 cm. The Frick Collection, New York

ti all'ara fiammeggiante; e il suo soffio fa del vetro una forma leggera ed espressiva come la parola giusta» (Gibellini 2010, 360).

#### **4 D'Annunzio e i batik di Agathe Wegerif-Gravestein**

L'uso di d'Annunzio delle arti decorative nell'opera letteraria, e di conseguenza l'incidenza delle arti decorative nella scrittura, risale a *Il piacere*, ma se l'attenzione si concentra sull'area modernista europea il campo è molto ridotto ed è forse un unicum, per questo ancora di più significativo, l'interesse per i batik di un raffinato e rigoroso stile Art Nouveau di Agathe Wegerif-Gravestein.

Negli anni che precedono di poco la partenza per la Francia, trascorsi prevalentemente in Toscana, abbastanza produttivi, con punto di arrivo il romanzo *Forse che sì forse che no*, pubblicato nel 1910, le relazioni di d'Annunzio con artisti stranieri sembrano proprio ridursi a un paio: la conoscenza di Romaine Brooks su cui tanto si è



scritto, e per l'appunto l'incontro con la Wegerif-Gravestein, designer olandese, creatrice di tessuti batik utilizzati nell'arredamento, nella moda e in oggetti d'uso, che d'Annunzio introduce in suoi scritti, con riferimento sia alla scenografia, ora che il teatro ha un posto preminente nel suo lavoro, che in un genere di *interieur* rispondente alla sensibilità moderna.

I biografi, Antona Traversa e Gatti per primi, annoverano Agathe Wegerif-Gravestein [fig. 8] tra le donne con cui d'Annunzio ebbe una relazione amorosa nel periodo tra la fine drammatica del legame con Giuseppina Mancini (Giusini) e l'avvio del rapporto con la contessa Natalia Victor de Goloubeff (Donatella Cross): il 7 ottobre 1908 d'Annunzio aveva avuto «consolazioni» dalla signora Agathe Wegerif Gravestein una artista svedese [sic] che gli era piaciuta perché gli aveva ricordato la contessa di Rudini, e con la quale restò in buoni rapporti per qualche tempo, scrive Gatti, e in nota riferisce che Pierre Pascal mette in dubbio quella relazione, di cui, a differenza di *tutte* le altre, non si trova traccia in *Solus ad solam* (1908) e in carte dell'archivio. Ma, replica, questo non significa che non sia avvenuta perché potrebbero esserci lacune nelle carte (Gatti 1951, 243; Pascal 1947, cit. in Gatti 1951, 243). Comunque le cose siano andate nel privato, d'Annunzio la conobbe,<sup>16</sup> e negli scritti in cui la cita la definisce un'«amica».

Non si hanno notizie della presenza della Wegerif in Italia e di dove d'Annunzio l'abbia conosciuta. La data del loro incontro fornita da Gatti, 7 ottobre 1908, porta al periodo in cui lo scrittore viveva a Firenze e anche il fatto che l'articolo di Saporì su di lei sia uscito sul periodico *Vita d'Arte* pubblicato a Siena, città dove il giovane studiava, e vi sia tra le illustrazioni un ritratto della Wegerif, una statuetta dello scultore senese Fulvio Corsini [fig. 9] (Saporì 1911, 123), fa pensare ad una presenza di lei in area toscana, col supporto della indicazione di Andreoli che la annovera tra le gentildonne che vivono a Firenze e suscitano la gelosia di Giusini (Andreoli 2000, 436).

Nel periodo in cui l'insoddisfazione per gli allestimenti teatrali dei suoi drammi (da *La città morta* a *La Nave*, a *Fedra*) lo spinge a informarsi sulle nuove proposte europee di rinnovamento della scena ed è curioso delle ricerche sul teatro del colore condotte dall'amico Achille Ricciardi (Sulmona 1884-Roma 1928) scrittore e teorico del teatro, dal 1906, in una intervista al *Corriere della Sera* del 9 aprile 1909, immagina una messa in scena - Giovanni Isgrò la definisce una «ispirazione artistica» - in cui sono protagoniste le creazioni della Wegerif:

---

**16** Il suo nome è compreso in un elenco di indirizzi in AT 1908-09-10, 174: «Mme Agathe Wegerif Gravestein - Batik Ateliers Apeldoorn Holland» (Niva Lorenzini, nota a d'Annunzio 2013).



**Figura 8**  
Fotografia di Agathe Wegerif Gravestein

Ho pensata un'opera di passioni libere e forti di pura fiamma, che si svolge davanti ad altissime tende d'un colore profondo. Per ottenere questo colore molto mi gioverà una signora olandese amica mia che ha trovato il modo di dare alle stoffe i bei colori dei vecchi velluti rossi o verdi di Venezia, di Genova e di Lucca. Distenderò una vastità enorme intorno agli interpreti. Essi si muoveranno davanti ad uno scenario di un color solo, alto 14 o 15 metri. Nella parte superiore di esso correrà un fregio che ripeterà a intervalli eguali, obbedendo alla legge musicale delle pause, lo stesso motivo decorativo. Questi segni armoniosi indurranno, ripetendosi nel pubblico, una suggestione pari a quella dell'orchestra. Tornerà insomma alle scene spoglie e semplici, come usavano del resto, ai tempi di Shakespeare, aggiungendo ad esse questo elemento nuovo, questa specie di ritmo grafico che avrà per gli spiriti un valore musicale. Il pubblico non sarà più distratto dai piccoli particolari



**Figura 9**  
Fulvio Corsini, Agathe Wegerif-Gravestein,  
statuetta (in *Vita d'Arte*, 1911, 123)

della scena e il poeta potrà esprimere la passione dei suoi personaggi in forme nude elementari e ardenti. (Isgrò 2017)

Sulla proposta e sulla identità della signora olandese amica dà dei chiarimenti Ricciardi in *Il Teatro del colore*,<sup>17</sup> libro dedicato a d'Annunzio. Racconta che la semplicità ideale di Harley Granville Barker nella messa in scena di *The Winter's Tale* di Shakespeare nel 1912 al Teatro Savoy di Londra gli aveva ricordato il «progetto di scenario accarezzato da d'Annunzio» e spiega che con la frase «una mia ami-

---

**17** Ricciardi 1919, 48-9. D'Annunzio è stato «per me una lampada magica, la magnifica lampada dello Spirito, che colorava tutte le mie speranze», il «Maestro» che lo ha incitato a raccogliere e pubblicare le sue note sparse di tanti anni, scrive Ricciardi nella Prefazione.

ca, diceva, ha trovato il modo di dare alle stoffe i bei colori dei vecchi velluti rossi e verdi di Venezia e di Lucca. Distendendone una vastità enorme intorno agli interpreti essi si muoveranno entro una scena di colore», il poeta si riferiva all'arte giavanese del Batik perfezionata da Agathe Wegerif-Gravestain; alla creazione di stoffe cangianti secondo la luce, percorrenti una meravigliosa gamma di tinte dagli arancioni più cupi ai gialli matti, dai paonazzi ai rossi accesi. Incantesimi di disegni e di colori, tesi tra due infiniti: il mondo invisibile ed il sogno del poeta». Non vi furono applicazioni di quella idea; sarà poco più avanti l'incontro a Parigi con Leon Bakst a dare le risposte giuste per la messa in scena dei suoi drammi.

Ha naturalmente un maggiore impatto e una ricaduta tutta a vantaggio della Wegerif-Gravestain, l'inclusione del suo nome in *Forse che si forse che no*, romanzo composto nell'estate 1909 a Bocca d'Arno a villa Peratoner, in cui è dominante il tema del volo e della velocità meccanica, cui si adattano i segni del gusto moderno nell'arredamento e nella moda: la «sciarpina tipica di Fortuny» indossata da Isabella Inghirami, la protagonista femminile ispirata a Giusini e la descrizione dettagliata di un ambiente:

Era tutta chiara e gaia, in quel pomeriggio di Marzo, la stanza ove Simonetta Cesi le aveva radunate a prendere il tè per la festa del suo nome. Era parata con quelle tappezzerie d'Olanda, in velluto di lino, ove l'arte di Agata Wegerif imita la varietà dei marmi venati e vergolati come i broccatelli i cipollini i pavonazzetti, e sopra vi compone con le vecchie figure geometriche novissimi ritmi di fregi. Ovunque, sui mobili di lacca precisi e nervuti, le rose i garofani i giacinti le orchidee sorgevano da snelli vasi di maiolica ricchi di colature intense come smalti. E, in quell'acuta armonia moderna, le piccole sfingi nubi avevano una grazia di gatte che sieno per diventare tigri, una dolcezza di giovini fiere pronte a ruzzare e a graffiare, una golosità di tutto nelle bocche zuccherine che parlavano della passione selvaggia. (1910, 377)

D'Annunzio ha un ruolo consolidato di indicatore di tendenze ed è lui, direttamente o attraverso *Forse che si forse che no*, a dare l'input all'articolo uscito a breve distanza dalla pubblicazione del romanzo (1910), di Francesco Saporì, allora ventunenne studente a Siena agli esordi nella critica d'arte, «L'arte del 'Batik'. Agata Wegerif Gravestain», in *Vita d'Arte*, aprile 1911, illustrato da numerose opere: portiere, divani e poltrone rivestiti di stoffe batik, cuscini, rilegature, borsette (Saporì 1911, 113-26).

Agathe Wegerif-Gravestain, nata nel 1867 a Vlissingen (Flessinga), in Zelanda, faceva parte delle figure di punta dell'Art Nouveau in Olanda, dove il modernismo si esprimeva con uno stile originale, lineare, bidimensionale, semplice e funzionale, derivato dalle

Arts&Crafts inglesi. L'orientalismo poi si manifestava con la ripresa e la rinascita dell'antica tecnica del batik originaria di Giava<sup>18</sup> promossa da alcuni artisti, Dijsselhof, Leon Cachet e soprattutto Jan Thorn Prikker, capofila del simbolismo in Olanda con Toorop e collaboratore di Henry Van de Velde, che aveva contribuito coi suoi disegni a immettere i batik nell'area del tessuto moderno. Agathe aveva imparato da lui dimostrando talento nel disegno e capacità di applicazione e realizzazione nella produzione del suo laboratorio di Apeldoorn e nelle tappezzerie per i mobili progettati dal marito, l'architetto Chris Wegerif [fig. 10, 10 bis]. Suoi lavori si erano visti in Italia, alla Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902, sezione olandese, e per la Regina Madre Margherita aveva eseguito un canapè con rivestimento batik su velluto di seta [fig. 11].<sup>19</sup>

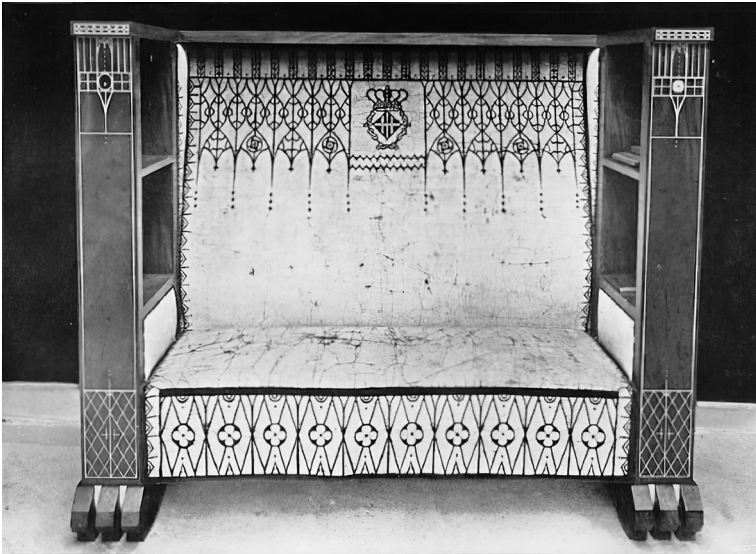
La materia, il tessuto, con la colorazione e disegni nei quali rivivevano i segni misteriosi e magici di un'arte primitiva in un tipo di astrazione lineare libera e nello stesso tempo controllata, si caricava di una «poesia misteriosa». Sta in questo il fascino delle creazioni della Wegerif, e non è senza importanza dedicare attenzione a uno stile che in maniera diversa e in parte affine alla Secessione - siamo al tempo della Esposizione internazionale d'arte, Roma 1911, che corrisponde alla fase acuta di ricettività di Klimt - propone un'astrazione di matrice simbolista, capace perciò di contenere la magia e la carica poetica che si riconoscevano a segni appartenenti a un linguaggio ancestrale.

Vanno bene le definizioni applicate dall'entusiasta dannunziano Francesco Saporì alla Wegerif: colei che ha trapiantato «un'arte di malia antica» in una «terra civile», ed è perfetta l'esegesi dei suoi disegni impressi sulle stoffe:

Una rete sottile di venature che percorrono in vario senso la pezza e la fanno somigliare a una lastra di marmo cui riscaldi e ravvivi una vellutata morbidezza. [...] Le linee rameggiano bizzarre [...] si distanziano a formare un rettangolo imperfetto, si rincontrano e si tagliano in parti diseguali [...] ora appena visibili come orme di cretti in una parete, or dure e scure [...], si aggrovigliano in una trama incoerente che sembra di fili in una marmassa scompigliata. [...] Questo perpetuo guizzare di venature matmoree apre la fantasia ed incatena lo sguardo, non stanca mai. Si direbbe che la

**18** Nell'articolo di Saporì sono esposti i principi elementari del procedimento del batik, un lavoro «di laboriosa pazienza e accortezza» che richiede tempo e costi. Batik parola giavanese usata nelle isole dell'arcipelago indiano. Incidere, scalfire o disegnare con uno strumento a punta, indica la maniera di ornare le vesti attività ereditaria delle donne giavanesi riservate a dame di censo e nobiltà.

**19** Il canapè è riprodotto in *Deutsche Kunst und Dekoration*, 19, 1906-7, 136. Sulla partecipazione alla esposizione del 1902: Bossaglia, Godoli, Rosci 1994, 496, 527, 692.



**Figura 10ab** Chris e Agathe Wegerif, «Sofà con batik per camera da pranzo»,  
e «Mobile-Divano ricoperto di batik» (in *Innen Dekoration Zeitschriftenband*, 1904, febbraio, 55)

**Figura 11** Agathe Wegerif-Gravenstein, Canapé con rivestimento batik su velluto di seta realizzato  
per la Regina Margherita (in *Deutsche Kunst und Dekoration*, Band XIX, ottobre 1906-marzo 1907, 136)



donna abbia voluto comunicare ai velluti la sua instabilità, la sua brama di nuovo. [...] Si ispira a motivi barbareschi, a segni mistici [...]. (Sapori 1911, 123-5)

È consequenziale la progressione dalle frasi «arte così ammaliante» di cui intendere «l'occulto linguaggio chimerico» alla prosa di d'Annunzio col brano estrapolato da *Forse che sì forse che no*, per concludere con l'immersione in un *interieur* creato dalla Wegerif: «Alcuni esemplari di 'batik' confezionati ad Apeldoorn mi stanno davanti; la stanza in cui scrivo ne è tutta vivificata; un aspetto inconsueto ne deriva ad ogni cosa», tappezzeria, divano, cuscini, coperte di lino, «un portabiglietti con due ali occhiate di un uccello immaginario, unite da una sottile membrana, strane avvincenti come un sonetto Baudelaire». In quell'arte Sapori legge qualche cosa di innaturale, l'occhio della fata e la mano della maga, un potere ignoto, «davanti al quale il giudizio del critico cede al volo del poeta» (Sapori 1911, 125-6).

## Bibliografia

- Andreoli, A. (2000). *Il vivere inimitabile: Vita di Gabriele D'Annunzio*. Milano: Mondadori.
- Barde, C. (2014). «Le mineur retrouvé. Les arts décoratifs dans le monde de Proust». *Acta fabula*, 15(2). <https://www.fabula.org/revue/document8460.php>.
- Bertrand, A. (1996). *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*. 2 voll. Genève: Droz.
- Bossaglia, R.; Quesada, M. (a cura di) (1988). *D'Annunzio e la promozione delle Arti = Catalogo della mostra* (Gardone Riviera, 1988). Milano; Roma: Arnoldo Mondadori-De Luca.
- Bossaglia, R.; Godoli, E.; Rosci, M. (1994). *Torino 1902: le arti decorative internazionali del nuovo secolo*. Milano: Fabbri.
- Castelli, A. (a cura di) (1913). *D'Annunzio, Gabriele: Pagine disperse: cronache mondane, letteratura, arte*. Roma: B. Lux.
- Cocles, A. (1935). *Angelo Cocles, Cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire (Libro segreto)*. Mondadori: Verona, 1935.
- D'Annunzio, G. (1910). *Forse che sì forse che no*. Libro III. Milano: Treves.
- D'Annunzio, G. (1967). *Il Fuoco*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2013). *Forse che sì forse che no*. Note e commenti di N. Lorenzini. e-Meridiani Mondadori.
- Damerini, G. (1943). *D'Annunzio e Venezia*. Milano: Mondadori.
- De Lorenzo, P. (2007). «Riflessi d'arte figurativa nel *Fuoco* di d'Annunzio». *Annali Online di Ferrara. Lettere*, 2, 91-146.
- Garner, P. (1977). *Emile Gallé*. Milano: Electa.
- Gatti, G. (1951). *Le donne nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio*. Modena: Guanda.
- Giacon, M.R. (2009). *I voli dell'arcangelo: Studi su D'Annunzio, Venezia e altro*. Piombino: Associazione culturale Il Foglio.

- Gibellini, P. (a cura di) (2010). *D'Annunzio, Gabriele: Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*. Milano: BUR.
- Gibhardt, B.R.; Ramos, J. (éds) (2013). *Marcel Proust et les arts décoratifs: poétique, matérialité, histoire = Actes du colloque "Arts décoratifs et poésie: artistes, écrivains et esthètes autour de Marcel Proust"* (Paris, 9-11 février 2012). Paris: Classiques Garnier.
- Fugazza, S. (a cura di) (1986). *Gabriele D'Annunzio: Pagine sull'arte*. Introduzione di Pietro Gibellini. Milano: Electa.
- Isgrò, G. (2017). «D'Annunzio et la mise en scène. La rivoluzione teatrale di D'Annunzio». *Dialoghi Mediterranei*, 27. <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-rivoluzione-teatrale-di-gabriele-dannunzio/>.
- Mariano, E. (a cura di) (1976). *D'Annunzio e il simbolismo europeo = Atti del Convegno di studio* (Gardone Riviera, 14-16 settembre 1973). Milano: Il Saggiatore.
- Montera, P. de; Tosi, G. (1972). *D'Annunzio, Montesquiou, Matilde Serao: documents inédits: 10 hors-texte*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Montera, P. de (1976). «Gabriele d'Annunzio, Romaine Brooks et Natalie Barney». *Mariano* 1976, 383-99.
- Montesquiou, R. de (1895). *Le Parcours du rêve au souvenir*. Paris: Charpentier et Fasquelle.
- Montesquiou, R. de (1912). *Têtes d'expression*. Paris: Émile-Paul.
- Nicodemi, G. (1924). «La Mostra del ritratto femminile contemporaneo nella Villa Reale di Monza». *Emporium*, 59, 354, 393-403.
- Otey, J. (2010). «D'annunzio, Eros and the Modern Artist: Tragedy and Tragic Criticism Reconsidered». *MLN* 125, 1, 169-94.
- Pascal, P. (1947). *Le livre secret de Gabriele D'Annunzio e de Donatella Cross (1908-1926)*. Padova: Il pellicano;
- Pepall, R. (1985). «'Cette enchanteresse matière': le symbolisme et les arts décoratifs». *Paradis Perdu: l'Europe symboliste. Exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal* (8 juin-15 octobre 1995). Montreal-Paris: Musée des beaux-arts-Flammarion, 406-16.
- Rheinhardt, E.A. [1931] (2015). *Eleonora Duse*. Roma: Lit.
- Ricciardi, A. (1919). *Il teatro del colore. Estetica del dopoguerra*. Milano: Facchi;
- Salinari, C. [1960] (1969). *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli.
- Sapori, F. (1911). «L'arte del "Batik", Agata Wegerif Gravestein». *Vita d'arte*, 40, 113-26.
- Scotoni, S. (1981). *D'Annunzio e l'arte contemporanea*. Firenze: S.P.E.S.;
- Secrest, M. (1974). *Between me and life: a biography of Romaine Brooks*. Garden City; New York: Doubleday.
- Tamassia Mazzarotto, B. (1949). *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*. Milano: F.lli Bocca.
- Terza Esposizione d'Arte della città di Venezia 1899 = Catalogo illustrato*. Venezia: Ferrari, 1899.
- Tillier, B. (2014). «Montesquiou et 'les verres forgés' de Gallé». *Gibhardt-Ramos* 2013.
- Zabel, E. (2015). «L'arte teatrale italiana in Germania. Eleonora Duse. Prima impressione. La Signora dalle camelie, 1893». *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, 10, 183-206.