

Lo studio delle mani del *Piacere*

Nicola Di Nino

Universitat Autònoma de Barcelona, España

Abstract The article studies the recurrent image of the hand in *Il piacere*, the first d'Annunzio's work where the theme, appearing in his earlier works, takes on a central role. The essay shows how the author dwells on gestures and on hands because, referring to Leonardo's theories and to the symbolist poetics of the end of the century, they would be the external manifestation of an individual's character. The representation of the hand will be constant in d'Annunzio's prose and poetry, where the chiromancer author relies on hand gestures to better represent the complicated psychological traits of his characters.

Keywords D'Annunzio. *Piacere*. Hand. Gesture. Leonardo.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-04-22

Accepted 2022-06-12

Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Di Nino | 4.0



Citation Di Nino, N. (2022). "Lo studio delle mani del *Piacere*". *Archivio d'Annunzio*, 9, 257-276.

«Ma perché voi guardate con tanta assiduità le nostre mani? Siete un chiromante, forse?» chiede Anatolia Montaga a Claudio Cantelmo e la risposta, «Sono un chiromante» (d'Annunzio 2021, 169), conferma il continuo indugio dello sguardo del protagonista delle *Vergini delle rocce* sulle mani dei suoi interlocutori. E nel *Fuoco* è Foscarina a sottolineare la stessa attitudine in Stelio Effrena, nuovo *alter ego* del poeta: «È sensibilissimo alla bellezza delle mani. Le guarda sempre, quando incontra una donna» (d'Annunzio 1989, 400).

L'interesse per le mani e i gesti non è una caratteristica di questi romanzi maturi ma corre in tutta l'opera dannunziana: se negli scritti giovanili come il *Primo vere* e i bozzetti narrativi confluiti nelle *Novelle della Pescara* la mano era descritta seguendo i modelli oggettivi naturalisti, già nelle poesie del *Canto novo* e dell'*Intermezzo di rime* il tema si complica e la mano diventa un emblema da interpretare. Rifacendosi al motto *ut pictura poesis*, tornato in voga a fine Ottocento grazie alle teorie neorinascimentali di Pater, Conti, Séailles che indicavano in Leonardo uno dei modelli da imitare, d'Annunzio riprende dal Vinciano non solo il titolo del romanzo del 1896 (dal quadro conservato al Louvre), alcune citazioni poste ad apertura di ogni libro e la reiterata posa per descrivere Massimilla, «Silenziosamente, seduta sul sedile di pietra, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco» (d'Annunzio 2021, 17, 194, 276. Tutti dal *Trattato della pittura*),¹ ma soprattutto l'idea secondo cui la mano, come gli occhi e il sorriso, siano la manifestazione esteriore dell'animo di un individuo.

Nella scrittura dannunziana alcune immagini e gesti diventano veri e propri *topoi* come la mano voluttuosa che corre tra i capelli dell'amata, il candore della pelle sinonimo di purezza, le unghie che diventano artigli nei personaggi ripugnanti, la mano forte del colono e del marinaio, il pugno intrepido di Dante, Garibaldi, Mario Bianco e Cadorna, la mano carezzevole e taumaturgica della madre e della sorella, il palmo come cavità da riempire.

Se quasi tutti i commentatori hanno segnalato la rilevanza del motivo in d'Annunzio, a volte offrendo riferimenti alle possibili fonti della letteratura europea *fin de siècle* dimostrando indirettamente che il tema non fosse solo del nostro ma caratteristico della scrittura del tempo, l'argomento resta quasi del tutto inesplorato se escludiamo il pionieristico e meritorio studio di Testaferrata il quale, in tempi in cui le concordanze elettroniche non esistevano, individuò e catalogò la ricorrenza di alcune immagini e gli accenni al simbolismo del corpo della Lorenzini.²

¹ Leonardo, *Trattato della pittura*, cap. CCLIV, *del figurare uno che parli con più persone*: «alcuni a sedere con le dita delle mani intessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco».

² Testaferrata 1972, il catalogo è alle pp. 47-54; Lorenzini 1984. Qualche cenno alle mani delle *Vergini* è in De Macina 2003.

Attendendo ad un più ampio studio che rilegge l'opera di d'Annunzio seguendo il tema della mano, ne anticipiamo qui alcuni cenni limitatamente al *Piacere*, primo romanzo di successo e primo testo in cui il tema emerge tra i principali.

Dopo tre raccolte di racconti e bozzetti abruzzesi, d'Annunzio si avviò alla scrittura della prima prosa lunga in un momento in cui la dominante poetica naturalista era in crisi. La scelta di arricchire le descrizioni di luoghi e di personaggi della Roma mondana di fine secolo con l'analisi psicologica dei caratteri e quella di rendere il paesaggio partecipe degli stati d'animo degli individui, si rivelò un'opzione riuscita tanto che il romanzo eclissò il *Mastro Don Gesualdo*, uscito nello stesso 1889 sempre per Treves, ultima prova del naturalismo verghiano.³

Com'è noto nel romanzo d'Annunzio compie un'analisi introspettiva di Andrea Sperelli, suo primo *alter ego*, attratto da due donne che simboleggiano estremi opposti: la sensualità erotica di Elena Muti e la religiosa purezza di Maria Ferres, una donna impura e una onesta contrapposte ed appaiate come nei romanzi flaubertiani.

La vicenda regge fin quando Andrea riesce a tenere distinte le due amanti, ma precipita nel momento in cui prova a fondere «le due bellezze per possederne una terza imaginaria, più complessa, più perfetta, più vera perché ideale...» (d'Annunzio 2021, 286). Il tentativo, oltre a lasciare solo Andrea, segna l'inconciliabilità tra edonismo e castità, *Leitmotiv* anche delle coeve *Elegie romane*, e l'incapacità del protagonista di scegliere preferendo unire i caratteri delle donne in un'unica immagine ideale diventa un tratto caratteristico di molti romanzi; ad esempio nelle citate *Vergini delle rocce* l'incapacità della scelta di una delle vergini si spiega nel desiderio di Cantelmo di non rompere la trinità e di unire Anatolia, Violante e Masimilla in una figura unica.

Fin dai primi paragrafi del *Piacere*, ripresi dal bozzetto *Il commiato del San Pantaleone*, s'intuisce come la mano abbia un ruolo fondamentale nella vicenda: il contatto voluttuoso è prima provocato da Andrea,

Egli interruppe, prendendole la mano e con le dita cercando tra i bottoni la carne del polso. [...] Le nudò il polso e insinuò le dita nella manica, tormentandole la pelle con un moto inquieto in cui era il desiderio di possessi maggiori,

3 Il tema, di derivazione simbolista, era stato discusso in un articolo del maggio 1888 sulla *Tribuna*. Prendendo atto dell'«agonia» del romanzo naturalista, d'Annunzio riscontra come i nuovi romanzieri francesi fossero «incoerenti» nell'unire la descrizione naturalistica e l'analisi psicologica. Questo «errore scientifico» sarebbe causato dall'idea che «le cose esteriori esistano fuori di noi, indipendentemente, e che quindi debbano avere per tutti gli spiriti umani una medesima apparenza», in D'Annunzio 1996, 1193-4.

e poi cercato da Elena:

Se io ti baciavo il collo, tu rabbrividivi in tutto il corpo, e tendevi le mani per tenermi lontano [...] e nulla era più amoroso e più dolce che il piccolo tremito delle tue mani pallide su le mie tempie... Ti ricordi? (8 e 10)

E bastano poche altre pagine per assegnare alla mano significati più complessi: attraverso il loro movimento d'Annunzio-Sperelli comprende il diverso carattere di Elena e Maria.

La frivolezza e sensualità di Elena s'intuiscono dal moto delle sue mani paragonate a farfalle:

le sue mani bianche e purissime avevano nel muoversi una leggerezza quasi di farfalle, non parendo toccare le cose ma appena sfiorarle; dai suoi gesti, dalle sue mani, da ogni lieve ondulamento del suo corpo usciva non so che tenue emanazione di piacere e andava a blandire il senso dell'amante.

Mentre l'indole spirituale di Maria è nel suo gesto quasi benedicente cui Andrea risponde inginocchiandosi e levando le mani in segno di preghiera:

Dalla penultima terrazza salutò con la mano Andrea che aspettava ritto su l'ultimo gradino; e gli gettò le foglie raccolte, che si sparpagliarono come uno sciame di farfalle, tremolando, rimanendo qual più qual meno nell'aria, posandosi su la pietra con una mollezza di neve. - Ebbene? - chiese ella, a mezzo della branca. Andrea piegò le ginocchia sul gradino, levando le palme. - Nulla! - egli confessò. - Chiedo perdono; ma voi e il sole stamani empite i cieli di troppa dolcezza. *Adoremus*. (23 e 171)

Nelle presentazioni delle due giovani emerge un tratto stilistico che ricorrerà nell'intero romanzo: il riuso di una stessa immagine non per accumarle ma per differenziarle. Nei frammenti appena citati il riferimento alle farfalle ha significati opposti: nel primo caso esse sono metafora della leggerezza di Elena incapace di stabilire relazioni fisse, invece nel secondo il gesto di Maria trasfigura le foglie in insetti che si posano come neve ai suoi piedi. Il candore, un *topos* dannunziano ripreso dalla scrittura mistica, è metafora della purezza e della castità della donna.

Queste due distinte immagini non sono sufficienti per comprendere la natura delle amanti così d'Annunzio-Sperelli continua ad indugiare sulle loro mani per approfondire la conoscenza delle loro personalità.

L'attrazione di Andrea per Elena nasce da un desiderio triviale conseguente al suo edonismo, quello di possedere una donna voluta da

molti perché tentatrice con i suoi gesti: «Fiore simbolico, tra le vostre dita» dice Andrea mentre la donna carezza il «fior diabolico» dell'orchidea, un simbolismo che s'espande con la risposta di Elena, «preferisco le rose», per riaffermare la sua natura passionale sottolineata anche dal favorito color «porpora» degli abiti indossati (46 e 302).

Poi è la stessa donna ad alludere alla sua voluttà citando un verso dal *Macbeth*, «*All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand...*» (53)⁴ che anima la gelosia Andrea il quale, convinto che essa fosse stata creata «soltanto ad esercitare l'amore», non riesce a

distogliere gli occhi dalle mani d'Elena. In quelle mani incomparabili, morbide e bianche, d'una trasparenza ideale, segnata d'una trama di vene glauche appena visibile; in quelle palme un poco incavate e ombreggiate di rose, ove un chiromante avrebbe trovato oscuri intrichi, avevano bevuto, dieci, quindici, venti uomini, l'un dopo l'altro, a prezzo. Egli *vedeva* le teste di quegli uomini sconosciuti chinarsi e sguizzare il vino. (53)⁵

Un'immagine ebbra e dionisiaca che turba e allo stesso tempo spinge ancor di più l'uomo verso la donna. Tra i due s'instaura una relazione basata sul continuo contatto fisico e l'intensità del tocco è proporzionale al loro trasporto. Salutando Elena dopo il primo incontro, Andrea le bacia «la mano, premendo, come per lasciarle su la cute un'impronta di passione» (63).

In un episodio seguente il contatto diretto è sostituito da tramiti, ma anche in questo caso il passarsi gli oggetti di mano in mano genera un involontario gioco sensuale che trasferisce il fascino dall'uno all'altro indicato dal verbo dantesco 'trasmutare' che 'cambia', appunto, il significato del gesto, un semplice passar di mano diventa uno scambio di emozioni:

Tra le dita ducali quelle preziose materie parevano acquistar pregio. Le piccole mani avevano talvolta un leggero tremito al contatto delle cose più desiderabili. Andrea guardava intensamente; e nella sua immaginazione egli trasmutava in una carezza ciascun moto di quelle mani. «Ma perché Elena posava ogni oggetto sul banco, invece di porgerlo a lui?». Egli prevenne il gesto di Elena,

4 Il verso torna in *Le mani* del *Poema paradisiaco* e in *Lady Macbeth* dell'*Intermezzo*. Secondo la Andreoli vi sarebbe la mediazione del Bourget in *Un crime d'amour*: «Tous les parfums de l'Arabie ne laveront pas cette petite main [...] Tous les parfums de l'Arabie... - se répétait-il en se frottant la main comme la reine sanglante», in d'Annunzio 1988, 1163.

5 La Andreoli rinvia al modello dell'*Initiation sentimentale* di Péladan: «Au lieu de verre, les deux mains unies de la vendeuse étaient remplies de vin de Champagne, et l'acheteur buvait en les baisant», in d'Annunzio 1988, 1163.

tendendo la mano. E da allora in poi gli avorii, gli smalti, i gioielli passarono dalle dita dell'amata in quelle dell'amante, comunicando un indefinibile diletto. Pareva ch'entrasse in loro una particella dell'amoroso fascino di quella donna, come entra nel ferro un poco della virtù d'una calamita. (68)

Quando infine ritorna il contatto diretto esso riparte sempre dalla mano e si articola in un'intensa *climax* di gesti che culmina nell'amplesso:

Elena trasse fuori una mano e gliela tese, con un gesto assai lento. Egli si chinò, quasi in ginocchio contro la proda del letto; e si mise a coprir di baci rapidi e leggeri quella mano che ardeva, quel polso che batteva forte. — Elena! Elena! Mio amore! Elena aveva chiuso gli occhi, come per gustare più intimamente il rivo di piacere che le saliva dal braccio e le si effondeva a sommo del petto e le s'insinuava nelle fibre più segrete. Volgeva la mano, sotto la bocca di lui, per sentire i baci su la palma, sul dosso, tra le dita, intorno intorno al polso, su tutte le vene, in tutti i pori. — Basta! - mormorò, riaprendo gli occhi; e con la mano che le parve un po' intorpidita sfiorò i capelli d'Andrea. In quella carezza così tenue era tanto abbandono che fu su l'anima di lui la foglia di rosa sul calice colmo. La passione traboccò. [...] Allora, con un movimento repentino, Elena si sollevò sul letto, strinse fra le due palme il capo del giovine, l'attirò, gli alitò sul volto il suo desiderio, lo baciò, ricadde, gli si offerse. (84-5)⁶

Al contrario, il rapporto con Maria è delineato da sfioramenti e tocchi leggeri. Alla pressione sulla mano di Elena si sostituisce un gesto lieve che il narratore sottolinea:

Egli teneva la mano di lei nella sua, ma senza premerla. [...] E la pietà illudeva Maria così ch'ella non ritrasse la mano e s'abbandonò per qualche minuto alla pura voluttà di quel contatto leggero. Era in lei

6 Altri esempi del contatto fisico tra Andrea e Elena sono: «Egli prese la pelliccia dal servo che glie la porgeva. Aiutando la dama a indossarla, le sfiorò l'omero con le dita; e sentì ch'ella rabbriviva»; «Talvolta, le carezze di lui le strappavano un grido in cui esalavasi tutto il terribile spasimo dell'essere sopraffatto dalla violenza della sensazione. Talvolta, fra le braccia di lui, la occupava una specie di torpore quasi direi veggente, in cui ella credeva divenire, per la transfusione d'un'altra vita, una creatura diafana, leggera, fluida, penetrata d'un elemento immateriale, purissima; mentre tutte le pulsazioni nella lor moltitudine le davano imagine del tremito innumerevole d'un mar calmo in estate. Anche, talvolta, fra le braccia, sul petto di lui, dopo le carezze, ella sentiva dentro di sé la voluttà acquietarsi, agguagliarsi, addormentarsi, a similitudine di un'acqua estuante che a poco a poco si posi»; «mentre le mani dell'una tremavan su le tempie dell'altro smarritamente», in d'Annunzio 1988, 62, 90 e 91.

una voluttà tanto sottile che quasi pareva non aver ripercussione organica; era come se un fluido essenziale le si partisse dall'intimo cuore e pel braccio le affluisse alle dita e le si dilatasse oltre le dita con un'onda indefinitamente armoniosa. (278)⁷

Se l'atteggiamento di Elena, che tentava e amava essere tentata, spinge Andrea all'approccio diretto, quello di Maria, timoroso e dubitativo, frena l'uomo che preferisce attendere. Ed è, infatti, la donna a compiere il primo approccio, «Perdutamente, ella gli prese una mano, se la trasse alle labbra; la baciò due, tre volte, perdutamente» (316). Questo è un altro episodio in cui lo stesso gesto assume un significato opposto: Andrea afferra le mani della sfuggente Elena nel tentativo di trattenerla a sé, mentre si lascia prendere per abbandonarsi nel mondo quasi incorporeo di Maria.

La mano di quest'ultima guida Andrea in altre circostanze: quando i due amanti si ritrovano per un ultimo saluto, «Ella gli prese le mani, intrecciò le sue dita a quelle di lui» (331), e nella loro intimità quando Maria gioca con i capelli dell'amato, un gesto tipico della scrittura dannunziana, «Ella gli accarezzava piano i capelli, le tempie, la fronte» (336),⁸ prima di invitare Andrea a compiere lo stesso gesto:

Chiedeva ad Andrea carezze spirituali, quelle che nel suo linguaggio intimo ella chiamava «carezze buone», quelle che la intenerivano e le davano lacrime di struggimento più soavi di qualunque piacere. Non sapeva comprendere come in quei momenti di suprema spiritualità, in quelle ultime ore dolorose della passione, in quelle ore di addio, l'amante non fosse pago di baciarle le mani. (344-5)

La compostezza di Maria e il conforto dato con il suo gesto leggero non sono turbati quando Andrea tradisce se stesso pronunciando per errore il nome di Elena:

Le si raccolse ai piedi; restò lungo tempo con la testa sul grembo di lei, senza parlare. Ella gli teneva le mani su le tempie, sentendogli la pulsazione delle arterie ineguale e veemente, sentendolo soffrire. Ed ella stessa non soffriva più del suo proprio dolore, ma soffriva ora del dolore di lui, soltanto del dolore di lui. Egli si levò; le prese le mani; la trasse nell'altra stanza. Ella obedi. (353-4)

7 La medesima situazione si ripete durante un concerto: «E ambedue, quando la musica ricominciò, provarono un bisogno istintivo di riavvicinarsi. I loro gomiti si sfioravano. Alla fine d'ogni *tempo*, Andrea si chinava verso di lei per legger nel programma ch'ella teneva spiegato fra le mani; e, nell'atto, le premeva il braccio, sentiva l'odore delle viole, le comunicava un brivido di delizia», in d'Annunzio 1988, 282-3.

8 Anche Elena era solita al gesto, descritto dallo Sperelli come «familiare», in d'Annunzio 1988, 28.

Questa gestualità riflette la predisposizione al perdono della donna, la elevano dal punto di vista spirituale e danno alla sua figura tratti quasi angelicati come lo stesso Sperelli aveva intuito elogiando le sue «mani d'arcangelo» (309 e 334).

Per risaltare ancor di più lo spirito puro e casto di Maria, d'Annunzio ricorre a due immagini collaudate. La prima, ripresa dall'*Isaotta Guttadàuro* e poi nella *Chimera*, è quella che assegna alla mano un potere taumaturgico: «La vostra mano sul mio cuore farebbe, sento, germinare una seconda giovinezza, assai più pura della prima, assai più forte. Quell'eterno ondeggiamento, ch'è la mia vita interiore, si riposerebbe in voi; troverebbe in voi la calma e la sicurtà», confessa Andrea durante il primo incontro e lo riafferma poco oltre in modo più deciso:

Le vostre sole mani mi potranno guarire; mi potranno ricondurre alla vita, sollevare dalla bassezza, ridonare la fede, liberare da tutte le cattive cose che m'infettano e mi empiono d'orrore. Care, care mani... Egli si chinò a baciarle, vi tenne premuta la bocca. Socchiuse gli occhi, in atto di somma dolcezza, mentre diceva piano, con un accento indefinibile: - Vi sento tremare. (183 e 279)⁹

La seconda immagine, presente fin dalle prime opere, è quella che assegna al candore della pelle il significato simbolico di castità e purezza. Dopo la ricordata allusione alle foglie trasformate in neve e aver visto Maria vestita d'ermellino a teatro (possibile reminiscenza leonardiana), emblematica è la descrizione dell'attesa di Andrea davanti casa Ferres, tutta connotata dal color candido:

Era un sogno poetico, quasi mistico. Egli aspettava Maria. Maria aveva eletta quella notte di soprannaturale bianchezza per immolar la sua propria bianchezza al desiderio di lui. Tutte le cose bianche intorno, consapevoli della grande immolazione, aspettavano per dire *ave* ed *amen* al passaggio della sorella. Il silenzio viveva.

La purezza dalla donna continua con un riferimento al giglio, altro *topos* dannunziano, «*incedit per lilia et super nivem*», ed è esaltata da un conclusivo gesto di Andrea:

⁹ Un altro riferimento: «Ed egli prima le mani, le care mani che chiudono le piaghe e schiudono i sogni, bacia. Così sia», in d'Annunzio 1988, 304. Si veda la quarta ballata del ciclo *Isaotta nel bosco*, «Oh mani che il cruento | cuor nostro ignavo e le piaghe mortali | e tutti i nostri mali | con infinita carità guariste», in d'Annunzio, *Versi d'amore*, 410 e *Athenais medica* nella *Chimera*: «voi che le mani tenere ed aulenti | posaste ne le mie piaghe inasprite», in d'Annunzio 1982, 474.

E il poeta gittò il fascio delle rose bianche su la neve, come un omaggio, d'innanzi alla porta di Maria Ferres. (303 e 308)¹⁰

In continuità con questo simbolismo cromatico si colloca anche la scena in cui i due amanti si baciano per la prima volta. Lasciando il Belvedere Andrea esclama: «Guarda! Il gelsomino fiorisce», e quest'allusione al candido fiore, oltre ad indicare metaforicamente lo sbocciare dell'amore, allude di nuovo al biancore della donna (317).

I tratti sacri di Maria sono richiamati oltre che nel nome proprio e nell'accostamento cromatico al bianco anche da continui riferimenti alla sua devozione religiosa. Essa diventa una «donna spirituale» agli occhi di Andrea che a volte sperimenta addirittura una specie di trasalimento mistico:

Ella proferì queste ultime parole con tale elevazione spirituale in tutta la figura, che Andrea fu invaso da un'onda di gaudio quasi mistico; e il suo unico desiderio, in quel momento, era di prenderle ambo le mani e d'esalare l'ineffabile ebrezza su quelle care delicate immacolate mani. (285 e 277)

Questo nuovo riferimento alla purezza delle mani di Maria si espande di significato nelle pagine del diario segreto della donna inserito nel Libro secondo, un testo nel testo che aiuta a chiarire il significato assegnato dalla donna ai suoi gesti.

La Ferres, indecisa se cedere ad Andrea, scrive:

O voglio assolutamente rinunciare a questo amore; ed egli udrà la mia parola triste ma ferma. O voglio accettarlo, nella sua purità; ed egli avrà il mio consenso spirituale. (206)

Nella consueta attenta scelta lessicale non passa inosservato l'uso dell'aggettivo purità, riferito alla donna e ripreso in *Elettra* per descrivere Dante, così spiegato da Tommaseo, Bellini: «la purità è tra le virtù del cristiano, non già la purezza». Con questa predisposizione d'animo Maria aspira di «purificare con la sua purità un uomo macchiato» (291), anche se l'attrazione fisica per Andrea resta forte.

Quest'indecisione nella scelta si manifesta nel suo gesto e nell'interpretazione di quello dell'amato. Sempre nel diario Maria scrive che il trasporto per Andrea era nato dall'osservare un suo movimento lento:

Ad ogni tratto, io vedevo la sua mano prendere il foglio e posarlo su l'altra faccia della custodia con una delicatezza singolare. Per-

10 Si veda anche: «Il suo mento ovale era più bianco e più puro delle rose ch'ella portava in mano» e 350 la sua fronte è di «candor quasi lunare», in d'Annunzio 1988, 349.

ché, ad ogni tratto, sentivo dentro di me un principio di brivido come se quella mano stesse per toccarmi?».

Un tremore pudico provato anche quando rievoca il primo contatto fisico con Andrea:

Risalendo la scala, sentivo che le ginocchia mi si piegavano. Salutandomi, egli mi ha tesa la mano; e deve aver notato il tremito della mia perché ho visto qualche cosa passargli nello sguardo, rapidamente. (197 e 209)

Brividi di passione che vorrebbe mondare mortificando il proprio corpo come fosse una peccatrice penitente, scrive ancora nel diario:

L'eccitazione nervosa è così forte che mi prende di tratto in tratto un pazzo impeto di gridare, di ficcarmi le unghie nella carne, di rompermi le dita contro la parete, di provocare un qualunque spasimo materiale per sottrarmi a questo insopportabile malessere interiore, a questo insopportabile affanno. (212)

La volontà di non cedere alle tentazioni carnali è comunicata ad Andrea con la negazione del contatto fisico:

Mi ha presa la mano facendo l'atto di baciarmela. Io son riuscita a ritrarla; ed ho visto le sue labbra agitate da un piccolo tremito; ho sorpreso su le sue labbra, in un attimo, quasi direi la figura del bacio non iscoccato, un'attitudine che m'è rimasta nella memoria e non mi va più via, non mi va più via! (217)

Nell'autoriflessione, Maria accomuna il tremore comparso sulle labbra di Andrea al suo, una manifestazione esteriore del desiderio provato da entrambi.

Il gesto negato da Maria non passa inosservato ad Andrea il quale, durante una passeggiata nel giardino in compagnia della giovane, è tormentato dal dubbio: «*Non vedrò dunque il gesto che consente?*» (188). L'uomo ha compreso che Maria negando le proprie mani, il gesto consenziente, gli ha comunicato l'impossibilità della loro relazione.

Il verso, forse imitato dal Verlaine e ripreso in *Outa occidentale* nella *Chimera*,¹¹ esplicita l'importanza del movimento e il significato che esso veicola: la parole possono essere sostituite da un semplice cenno della mano per comunicare le intenzioni di un individuo. È

11 «mains consacrées, | O ces mains, ces mains vénérées, || Faites le geste qui pardonne!», in Verlaine, *Les chères mains qui furent miennes*, 229.

in queste pagine che trova origine uno degli sviluppi fondamentali del tema che sarà compiuto nelle *Vergini delle rocce*: la mano diventerebbe messaggera dello stato d'animo e l'osservazione attenta di essa permetterebbe di intuire i sentimenti provati da una persona in un determinato momento.

Di conseguenza, se la mano di Elena compiva gesti il cui significato era riconducibile alla sfera della sensualità, i movimenti appena accennati o repressi di Maria sarebbero invece la manifestazione esteriore di un animo misterioso e indecifrabile. Andrea è talmente attratto dalle enigmatiche mani della Ferres che decide di studiarle, come se fissarle in un disegno potesse aiutarlo a meglio decifrare e interpretare il carattere della donna. Anche quest'episodio è inserito nel diario di Maria e, rievocandolo, la donna dimostra di aver capito l'insistenza dello sguardo di Andrea sulle sue mani. Il passo costituisce una vera e propria sintesi del tema sviluppato finora da d'Annunzio e, per la sua importanza, lo citiamo per intero:

Mi pareva di non offrire alla sua indagine una mano nuda, sì bene una parte nuda dell'anima; e ch'egli me la penetrasse con lo sguardo sino al fondo, scoprendone tutti i più riposti segreti. Non mai io aveva avuto della mia mano un tal sentimento; non mai m'era parsa così viva, così espressiva, così intimamente legata al mio cuore, così dipendente dalla mia interna esistenza, così rivelatrice. Me l'agitava una vibrazione impercettibile ma continua, sotto l'influenza dello sguardo; e la vibrazione si propagava insino all'intimo del mio essere. Talvolta il fremito diveniva più forte e visibile; e, s'egli guardava con troppa intensità, mi prendeva un moto istintivo di ritrarla; e talvolta il moto era di pudore. Talvolta egli rimaneva lungamente fiso, senza disegnare; ed io avevo l'impressione che egli bevesse per le pupille qualche cosa di me o che mi accarezzasse con una carezza più molle del velluto sul quale si posava la mia mano. Di tratto in tratto, mentre stava chino sul foglio ad infondere forse nella linea quel ch'egli aveva da me bevuto, un sorriso lievissimo gli passava su la bocca, ma così lieve che appena io poteva coglierlo. E quel sorriso, non so perché, mi dava a sommo del petto un tremolio di piacere. Ancóra, due o tre volte, ho veduto riapparire su la sua bocca la figura del bacio. (219)

Alle parole di Maria è affidata l'idea leonardesca secondo cui le mani siano lo specchio dell'anima e anche il sorriso appena accennato di Andrea sembra ricordare l'ambiguità tratteggiata dal vinciano sulle labbra delle sue madonne. Due temi sui quali d'Annunzio innesta quello proprio del tremore, indice del forte sentimento provato: il fremito della mano di Maria ricorda quello provato nell'incontro con Andrea e quello apparso sulla bocca dell'uomo quando la donna gli negò un bacio.

Seppur attratto dalla purità del sentimento della Ferres, Andrea non è in grado di mantenere la stessa elevazione spirituale della compagna e, riacceso dall'edonismo, torna a gettarsi

nella vita, come in una grande avventura senza scopo, alla ricerca del godimento, dell'occasione, dell'attimo felice, affidandosi al destino, alle vicende del caso, all'acozzo fortuito delle cagioni.

Una ridiscesa nel mondano e nel carnale che, oltre ad essere rappresentativo della sua miseria morale, lo porterà alla sconfitta:

Io sono camaleontico, chimerico, incoerente, inconsistente. Qualunque mio sforzo verso l'unità riuscirà sempre vano. (252 e 290)

Un esempio della lascivia di Andrea è quando chiede un guanto a Maria. Essendogli stato negato il contatto con le mani, simbolo di «pietà, di rifugio, di compianto» (258), esplicita tutta la sua bieca volontà di possesso fisico nella richiesta di un oggetto materiale, di un feticcio da tenere con sé:

Mi date un guanto, per memoria? - No. - Perché, Maria? - No, no; tacete. - Oh le vostre mani! Vi ricordate quando, a Schifanoja, le disegnai? Mi pare che mi appartengano di diritto; mi pare che voi dobbiate concedermene il possesso, e che, di tutto il vostro corpo, sieno le cose più intimamente animate dall'anima vostra, le più spiritualizzate, quasi direi le più pure... Mani di bontà, mani di perdono... Come sarei felice di possedere almeno un guanto: una larva, una parvenza della loro forma, una spoglia profumata dal loro profumo!... Mi date un guanto, prima d'andarvene? Ella non rispose più. Il colloquio fu interrotto. Dopo qualche tempo, pregata, ella sedé al pianoforte; si tolse i guanti, li posò sul leggìo. Le sue dita, fuor di quelle sottili guaine, apparvero bianchissime, lunghette, inanellate. (300)

L'episodio termina con Maria che abbandona un guanto per Andrea, un gesto che potrebbe essere interpretato come una risposta condiscendente alla richiesta, ma in realtà serve per comunicare all'uomo l'impraticabilità di un rapporto basato sul solo desiderio fisico.

La conferma a quest'ipotesi è in un altro episodio in cui i guanti di Elena erano protagonisti. Al suono dell'identica opera di Beethoven, un'altra somiglianza che come nei casi precedenti serve ad unire e differenziare gli episodi, Sperelli chiese alla Muti di non indossare un guanto in modo da poterle baciare la mano nuda e stabilire quel contatto fisico caratteristico della loro relazione:

Poiché Elena fece l'atto di mettersi l'altro guanto, egli la pregò sommesso: - No, non quello! Elena intese; e lasciò nuda la mano.

Una speranza era in lui, di baciarle la mano, prima ch'ella partis-
se. D'improvviso, gli risorse nello spirito la visione della Fiera di
maggio, quando gli uomini le bevevano nel concavo delle palme il
vino. Di nuovo, un'acuta gelosia lo punse. (61)

Come si vede Andrea ricerca sempre il contatto fisico, una sensuali-
tà condivisa dall'ammicante Elena ma rifiutata dall'angelica Maria.
E nel testo c'è un altro episodio che conferma quest'atteggiamento
di Andrea; anche in questo caso si tratta di un'immagine già usata,
quella del biancore della pelle, ma riferita ad Elena essa assume un
significato diametralmente opposto.

Nel salutare la Muti dopo il primo incontro, Andrea è mosso dal
candore della sua pelle e il turbamento provato, come nelle situazio-
ni precedenti, si manifesta con il tremolio del labbro:

La vista di quella viva carne, uscente di fra la pelliccia come una
massa di rose bianche fuor della neve, accese ancor più ne' sensi
del giovine la brama, per la singolar procacità che il nudo femini-
le acquista allor quando è mal celato da una veste folta e grave.
Un piccolo fremito gli moveva le labbra; ed egli tratteneva a sten-
to le parole desiose. (62-3)

L'affinità è con l'episodio citato in precedenza nel quale Andrea ave-
va abbandonato un mazzo di fiori bianchi davanti al palazzo di Maria,
ma il significato metaforico è diverso. Il candore di Elena accende di
passione, mentre quello di Maria è segno della sua intangibile pureità.

Queste simmetrie nel riprendere una situazione e un'immagine
quasi identiche ma con significati opposti dimostrano come Andrea
abbia intuito il diverso carattere delle donne anche se appropria en-
trambe con gli stessi modi. Riconosciuto quest'errore, tenta di uni-
re Elena e Maria in un'immaginaria terza figura ma il desiderio si ri-
solve in sconfitta.

In questo fallimento Sperelli è travolto da un malessere fisico e
mentale acuito dallo spazio vuoto della casa dei Ferres, una metafo-
ra della sua esistenza:

Aveva la sensazione, in bocca, come d'un sapore indicibilmente
amaro e nauseoso che gli montasse su dal dissolvimento del suo
cuore. Gli pareva d'escire, dai contatti di tutti quegli sconosciu-
ti, come infetto di mali oscuri e immedicabili. La tortura fisica e
l'angoscia morale si mescolavano. (357)

Da *dandy*, Andrea si è trasformato in un personaggio malato, afflit-
to da quel temuto mal d'amore scongiurato all'inizio della relazio-
ne con la Muti:

Gli strali d'Amore han vario effetto: gli uni graffiano appena, e del tossico che s'insinua il suo cuor soffre molt'anni; bene pennuti e armati d'un ferro aguzzo e vivo, gli altri penetrano nel midollo e subitamente infiammano il sangue. (88)

Questo motivo decadente del sentimento come un tossico che avvelena l'animo era già nell'*Intermezzo di rime* e, con diverse variazioni tra cui l'aggiunta della malattia (nel romanzo c'è un cenno alle nevralgie di Elena), affliggerà i protagonisti delle future opere (si pensi ai gesti omicidi di Tullio Hermil nell'*Innocente* e di Giorgio Aurispa nel *Trionfo*, alla demente Aldoina e agli istinti suicidi di Antonello Montagna nelle *Vergini*, all'isteria di Foscarina nel *Fuoco*).

Qualche ulteriore riflessione va fatta su alcune scelte stilistiche dell'autore. Nel *Piacere* d'Annunzio ricorre all'autocitazione, un tratto peculiare della sua scrittura per dare organicità non solo al singolo testo ma all'intera opera e per stabilire una continua corrispondenza tra se stesso e il personaggio. Nel romanzo sono citati quei versi in cui la mano e il gesto sono centrali, una scelta che rafforza l'importanza del tema in quanto riconosciuto dallo stesso autore.

Ad inizio del Libro secondo, la convalescenza per una ferita patita in un duello sollecita Sperelli-d'Annunzio alla riflessione sul proprio stato fisico e morale esemplificata con la citazione dell'intero sonetto *Parabola*, inserito nella *Chimera* del 1890, il cui contenuto è così riassunto: «La salute dunque stava in una specie di equilibrio goethiano tra un cauto e fine epicureismo pratico e il culto profondo e appassionato dell'Arte» (142), un'idea che nel sonetto era raffigurata da una mano incerta se cogliere un frutto per il timore che potesse essere amaro.

Poi Sperelli si rammarica delle azioni passate, «Come le sue mani avevan potuto oziare e lascivire su i corpi delle femmine dopo aver sentito erompere dalle dita una forma sostanziale?», e si chiede se sia ancora se stesso:

«Ma se la mia intelligenza fosse decaduta? Se la mia mano avesse perduta la prontezza? S'io non fossi più *degnò*?». A questo dubbio, l'assalse uno sbigottimento così forte ch'egli, con una smania puerile, si mise a cercare qual potesse essere una prova immediata per aver la certezza che il suo era un irragionevole timore. Avrebbe voluto subito fare un esperimento reale: comporre una strofa difficile, disegnare una figura, incidere un rame, sciogliere un problema di forme. (142-3)

Il segno della ritrovata salubrità fisica e mentale si ravviserebbe nel gesto sicuro della mano, altro tema che d'Annunzio svilupperà nelle opere successive elogiando ad esempio la mano forte del colono (Giovanni di Scòrdio nel *Trionfo*) e quelle dai gesti sicuri di Dante, Garibaldi, Cadorna.

Lo smarrimento di Sperelli termina quando «l'emistichio di un poeta contemporaneo», ovviamente d'Annunzio stesso, gli sorride: «Il Verso è tutto». Ripreso dall'*Epodo* dell'*Isottèo* e forse ispirato dal concetto di Schopenhauer secondo cui «Nessuna altra arte può competere con la poesia», il verso racchiude la rinascita artistica di Sperelli che si realizza nella stesura, indice della ritrovata compostezza della mano dell'artefice, di quattro sonetti premonitori dell'ingresso di Maria Ferres nella vicenda (145).¹² L'ultima terzina del secondo anticipa i tratti sacri di Maria: «Alta, in sommo del cerchio, un'assai bianca | donna, con atto di comunicare, | tien fra le pure dita l'Ostia santa». Questa gestualità liturgica era ripresa dall'*Isaotta Guttadàuro* e poi riusata nel *Poema paradisiaco*, prima nel catalogo di *Le mani* e poi assegnata alla madre nei versi di *Consolazione*.¹³

In aggiunta, nella prima terzina del terzo sonetto alla ripetizione dell'atto, «Folgora ne la pura mano vostra | quell'Ostia desiata, come un sole», segue una domanda che anticipa il dubbio della relazione con la donna a venire: «Non vedrò dunque il gesto che consente?» (150). Come abbiamo visto, questa domanda lacera Sperelli quando Maria, negandogli il contatto fisico, gli comunica l'incompatibilità dei loro caratteri.

Da ultimo, come se non bastasse, tutte queste citazioni sono ripetute e arricchite dalla cugina di Sperelli quando annuncia l'arrivo nella villa di Maria. Un gioco letterario che facendo dialogare i personaggi con le sue stesse opere, sembra indicare come l'uomo fosse già consapevole del fallimento delle sue azioni:

La cugina dice: «- Maria è una *turris eburnea*. - Io sono ora un *vas spirituale*. - Guarda! Dimenticavo che tu hai finalmente trovato la Verità e la Via. «L'anima ride li amor suoi lontani...» - Tu citi i miei versi? - Li so a memoria. - Che amabilità! - Del resto, caro cugino, quell'«assai bianca donna» con l'Ostia in mano m'è sospetta. M'ha tutta l'aria d'una forma fittizia, d'una stola senza corpo, che sia alla mercede di quella qualunque anima d'angelo o di demone intenzionata d'entrarci, di amministrarti la comunione e di farti «il gesto che consente». (157-8)

Questa reimmersione nella propria poesia scuote Sperelli e i segni dell'avvenuta guarigione e rinascita sono nelle sue mani d'artefice: «si guardò con compiacenza le mani bene curate ch'eran divenute più sottili e più bianche nella malattia» (158).

¹² La citazione da Schopenhauer è da *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. I, III, cap. 51.

¹³ «Ma ben, pari a le mani di Maria, | altre furono come le ostie sante» in *Le mani* e «La lieve ostia che monda | io la riceverò da le tue dita», in *Consolazione*, entrambe nel *Poema paradisiaco* in d'Annunzio, *Versi d'amore*, 661 e 667.

Il repertorio di figurazioni legate alla mano e al suo gesto non termina qui e almeno altre due immagini vanno ricordate perché topiche in d'Annunzio. La prima esprime il disprezzo per un personaggio tratteggiando negativamente la sua mano. Bersaglio dello Sperelli è il marito di Elena Muti, rivale in amore, del quale, ogniqualevolta compare nel romanzo, è offerta una descrizione turpe della sua mano:

E vedeva anche quelle mani bianchicce, molli, sparse d'una peluria biondissima, che avevano qualche cosa d'inverecondo in ogni loro moto, nel prendere il binocolo, nello spiegare il fazzoletto, nel posarsi sul davanzale del palco, nello sfogliare il libretto dell'opera, in ogni loro moto: mani improntate di vizio, mani *sàdiche*, poiché tali forse dovevan esser quelle di certi personaggi del Sade. Egli vedeva quelle mani toccare la nudità di Elena, contaminare il corpo bellissimo, tentare una lascivia curiosa... Orrore! Il supplizio era insostenibile. Egli si levò, di nuovo; andò alla finestra, l'aprì, rabbrividì all'aria fredda, si scosse. (260)¹⁴

Il secondo *topos* è quello delle unghie. Come per la mano, quelle del marito della Muti hanno tratti animaleschi, in contrapposizione a quelle «lucenti» come gemme della moglie. Mentre le unghie di Maria sono supplizievoli, nella volontà di inferire sulla propria carne, e premonitrici della difficile relazione con Andrea quando segnano su un libro due versi di Shelley:

Nel cercare, ella vide sopra un tavolo il libro di Percy Bysshe Shelley, il medesimo volume che Andrea le aveva prestato al tempo di Schifanoja, il volume in cui ella aveva letto la *Recollection* prima della gita a Vicomile, il caro e triste volume in cui ella aveva se-

¹⁴ Secondo la Andreoli la descrizione sarebbe ripresa dal *Journal* dei Goncourt, in d'Annunzio 1988, 1225. Come detto insistito è il disgusto per le mani dell'aristocratico inglese. Cf. «A una porta, il cappellino di Elena urtò una portiera mal messa e si piegò tutto da un lato. Ella, ridendo, chiamò Mumps perché le sciogliesse il nodo del velo. E Andrea vide quelle mani odiose sciogliere il nodo su la nuca della desiderata, sfiorare i piccoli riccioli neri, quei riccioli vivi che un tempo sotto i baci rendevano un profumo misterioso, non paragonabile ad alcuno de' profumi conosciuti, ma più di tutti soave, più di tutti inebriante. Senza indugio, egli si congedò, affermando d'essere aspettato a colazione. Noi verremo a star qui definitivamente il primo di febbraio, martedì - gli disse Elena. - Allora sarete, spero, un nostro assiduo. Andrea s'inchinò. Avrebbe dato qualunque cosa per non toccare la mano di Lord Heathfield»; «Rivide nell'immaginazione le mani di Lord Heathfield, quelle pallide mani, così espressive, così significative, così rivelatrici, indimenticabili»; «Le sue mani oscene si facevano carezzevoli intorno i libri osceni rilegati in cuoi ed in tessuti di pregio. Ad ogni tratto sorrideva sottilmente»; «si mise a sfogliare la raccolta, sotto gli occhi dello Sperelli, parlando di continuo, indicando con l'unghia scimiesca, affilata come un'arma, le particolarità di ciascuna figura»; «E le mani, le mani odiose, gestivano con gesti brevi ma concitati, mentre i gomiti rimanevano rigidi, d'una rigidità paralitica. La bestia immonda, laida, feroce appariva in lui, senza più veli», in d'Annunzio 1988, 268, 269, 320, 322 e 323.

gnato con l'unghia i due versi: «And forget me, for I can never Be thine!» Ella lo prese, con una commozione visibile; lo sfogliò; trovò la pagina, i segni dell'unghia, i due versi. – *Never!* – mormorò, scotendo il capo. – Ti ricordi? E son passati otto mesi appena! (56 e 346)

Le unghie conservano nel *Piacere* questa duplice connotazione, mentre in *Maia* l'autore assegnò ad esse un significato principalmente negativo paragonandole agli artigli delle bestie.

Seppur limitata al *Piacere*, la nostra analisi, rileggendo il romanzo seguendo i gesti compiuti dai personaggi, dimostra il rilievo del tema nella vicenda. L'accenno a Leonardo nella lettera al Michetti e nelle prime pagine del romanzo, testimonia come la conoscenza del maestro rinascimentale non si limitasse allo studio della rappresentazione pittorica da imitare secondo il credo *ut pictura poesis*, ma guardasse anche alle teorie fisionomiche elaborate dal Vinciano: studi di anatomia nei quali l'artista dedusse possibili risponderenze tra i gesti e l'animo di un individuo, siano essi un movimento della mano o un sorriso appena accennato.

D'Annunzio innestò quest'idea sul fertile terreno della letteratura europea dove le dominanti correnti simboliste cercavano significati nascosti dietro l'apparenza del reale. Nel nostro, quest'esplorazione delle zone d'ombra si spinse fino all'interesse per la psicologia tanto che i romanzi sono frequentati da personaggi malati, affetti da nevrosi, in preda a pulsioni suicide e assassine fino al limite della follia. E per comprendere il carattere complesso e i comportamenti dei personaggi con cui interagisce, d'Annunzio sollecita il suo *alter ego* narrativo a studiare con attenzione le mani, a soffermarsi sul colore della pelle, sulla forma delle dita e delle unghie e sui gesti compiuti.

Nel tempo l'autore costruisce un vero e proprio repertorio di immagini e gesti ricorrenti ai quali assegna significati sempre più complessi. Il candore della mano come neve o come giglio, nel *Piacere* ancora con significato oscillante tra passione e purezza, nel tempo diverrà esclusivo delle donne pure e caste il cui tocco è taumaturgico come quello della madre e della sorella rievocate, per offrire qualche esempio, nel *Poema paradisiaco (Consolazione)* nella *Chimera (Ave, sorella)*, nell'*Innocente* (le «care mani» della madre) e nel *Fuoco* (Foscarina ricorda la sorella di Stelio).

L'immagine della mano che torna ferma e prolifica nella scrittura, segno per Sperelli del suo pieno recupero fisico e mentale, è ampliata nell'*Innocente* dove d'Annunzio contrappone alle mani malate di Tullio quelle del contadino Giovanni di Scòrdio «ossute, asciutte, brune, che parevano fuse in un bronzo animato, non si fermavano mai, non conoscevano forse la stanchezza», una giustapposizione che torna anche nelle *Vergini* dove le mani «pallide nervose e inquiete come quelle delle isteriche» di Antonello e Oddo Montaga (47) sono

contrapposte a quelle forti di un colono. S'intenda che l'interesse di D'Annunzio non è tanto per il vigore contadino, un tema ricorrente nella letteratura del tempo, quanto per il gesto sicuro di 'spargere la semenza', un atto cui assegna un significato simbolico. Se quello di Giovanni di Scòrdio dimostrava la maestria dell'uomo, quello compiuto dagli eroi della patria Garibaldi e Mario Bianco diventa emblema del loro lascito di valori morali e civili, semi da cui doveva germogliare una generazione migliore.

Un'ultima immagine su cui ci soffermiamo è quella del palmo della mano che nel *Piacere* è una coppa con cui Elena disseta il desiderio dei suoi amanti. Un primo mutamento di significato è nel *Fuoco* quando Stelio, di fronte all'ennesimo dubbio d'amore di Foscarina, prende il volto della donna tra le mani e «senti un'anima nel cavo delle sue palme, un'immagine di fonte viva, infinitamente bella e preziosa» (335). Questa sensazione di innocenza e purezza anticipa il recupero del significato originale del gesto che si compie nelle opere successive: nella Bibbia i profeti sono descritti mentre bevono dal loro palmo, una metafora della loro predisposizione ad accogliere il divino. Di conseguenza il poeta attribuisce il gesto a coloro che intendono riempire il cavo con la purezza, una cristiana disposizione trovata unicamente nei personaggi legati alla famiglia (la madre e la sorella nel *Poema paradisiaco*, Anatolia nelle *Vergini* devota alla cura dei propri cari e il poeta stesso in *Maia* e *Alcyone*) e in quelli dalla moralità esemplare come Dante e Hugo (*A Dante* e *Primo centenario della nascita di Vittore Hugo*).

Crediamo che questi pochi esempi siano sufficienti per dimostrare non solo la ricorrenza del tema nell'opera e la sua conseguente importanza ma soprattutto il diverso significato che d'Annunzio attribuisce ad alcune immagini e gesti nel corso degli anni. In quasi tutte le sue opere, la mano e il movimento diventano peculiari di ogni personaggio e sono fondamentali per comprendere le relazioni tra essi, una nuova chiave di lettura che crediamo possa arricchire l'interpretazione della poetica dannunziana.

Bibliografia

- D'Annunzio, G. (1982). *Versi d'amore e di gloria*. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio, G. (2021). *Le Vergini delle rocce*. Edizione critica a cura di N. Di Nino. Gardone Riviera: Il Vittoriale. Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele d'Annunzio.
- D'Annunzio, G. (1988). *Il piacere. Prose di romanzi*. A cura di A. Andreoli. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio, G. (1989). *Il Fuoco. Prose di romanzi*. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio, G. (1995). *Isaotta Guttadàuro. Versi d'amore*. A cura di R. Bertazzoli. Torino: Einaudi.
- D'Annunzio, G. (1996). *L'ultimo romanzo. Scritti giornalistici 1882-1888*. A cura di A. Andreoli, N. Lorenzini. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- De Macina, A. (2003). «Simbologie dannunziane: lettura delle *Vergini delle rocce*». *La Nuova ricerca*, 12, 165-80.
- Testaferrata, L. (1972). *D'Annunzio 'paradisiaco'*. Firenze: La Nuova Italia.
- Lorenzini, N. (1984). *Il segno del corpo: saggio su d'Annunzio*. Roma: Bulzoni.
- Verlaine, P. (1902). *Les chères mains qui furent miennes. Sagesse. Œuvres complètes*. Paris: Vanier.

