



Maria Pia Pagani

Dall'*exhibit* alla *performance*: tracce di sinergie creative dannunziane



Abstract

Le mostre d'arte occupano una parte considerevole degli *Scritti giornalistici* di Gabriele d'Annunzio che, soprattutto quando lavorò come cronista modano a Roma, per lavoro dovette visitarne molte. Di solito nei suoi resoconti non si presenta come un critico d'arte professionista, ma piuttosto come un giovane disposto a lasciarsi toccare dalla Bellezza in tutte le sue forme ed espressioni. Uno degli artisti che apprezza maggiormente è Francesco Paolo Michetti. Ed è proprio da un quadro dell'amico, realizzato nel 1895 e subito esposto alla Biennale di Venezia vincendo il primo premio, che nasce nel 1903 l'opera più acclamata del teatro dannunziano: *La figlia di Iorio*. Questo contributo offre una riflessione sulla frequentazione delle mostre di d'Annunzio, e sulle prospettive teatrali che quegli eventi gli offrono.

Art exhibitions occupy a relevant part of Gabriele d'Annunzio's *Journalistic writings*: especially when he worked as columnist in Rome, he had to visit many. Usually, in the reports he does not present himself as a professional art critic, but as a young man willing to be touched by Beauty in all its forms and expressions. One of his most appreciated artists is Francesco Paolo Michetti. From a picture of this friend, painted in 1895 and immediately exhibited at the Venice Biennale – winning the first prize – was derived in 1903 the most acclaimed work of d'Annunzio's theatre: *The daughter of Iorio*. This essay offers a reflection on d'Annunzio's attendance at art exhibitions, considering the theatrical perspectives offered by those events.



«Chi pratica l'arte, m'intende»
Gabriele d'Annunzio

1. Tra mostre e cronache mondane

Per Gabriele d'Annunzio l'arte è stata una passione ma anche un lavoro e, soprattutto negli anni romani, la visita alle mostre ha avuto un ruolo considerevole nell'esercizio del mestiere di giornalista. I suoi articoli dovevano offrire un resoconto

dettagliato e interessante dell'evento, ed essere accattivanti al punto da spingere i lettori a fare una visita.

Per indurre i lettori a diventare visitatori, sceglie di non presentarsi come un critico d'arte professionista (qualifica che, in effetti, allora non poteva attribuirsi), ma piuttosto come un giovane disposto a lasciarsi toccare dalla Bellezza in tutte le sue forme ed espressioni. Una tattica molto astuta dal punto di vista letterario, che gli permette di proporre resoconti brillanti e di usare pseudonimi che ben presto fanno breccia nel pubblico e gli assicurano una vasta popolarità come *arbiter elegantiae*: Bull-Calf, Mario de' Fiori, Vere de Vere, Il Duca Minimo.

Capisce subito che le mostre sono un'imperdibile occasione di vita mondana in cui per i visitatori conta più il *farsi vedere*, il *mettersi in mostra* e il *vivere l'evento* che l'osservare le opere esposte. Si tratta di un approccio di gusto squisitamente teatrale, in quell'accezione di teatro ottocentesco inteso come *rito sociale* in cui ciò che avviene sul palco ha sempre un'importanza minore rispetto agli spettatori. In tale prospettiva l'opera, esposta nel caso delle mostre o rappresentata nel caso del teatro, resta marginalmente relegata sullo sfondo a vantaggio del vero protagonista: il pubblico. E a vantaggio del giovane Gabriele, ovviamente, che già nel descrivere la situazione dimostra di possederla al pari di un attento regista.

Va anche detto che l'opera diventa il pretesto per innescare un gioco tutto umano di sguardi e relazioni sociali: visitare una mostra o andare a teatro, non è altro che una nobile scusa per incontrare un amico o qualche bella signora, per sfoggiare un abito nuovo, per intrattenersi in conversazioni brillanti, per alimentare il *gossip*.

Ciò che avviene nelle sale espositive, dunque, ha molto in comune con ciò che avviene tra i palchi o nel foyer di un teatro: «Della bellezza a d'Annunzio interessa la visibilità; il suo rapporto col fruitore; il suo rappresentarsi ed esporsi allo sguardo: “come moda, come stile o spettacolo di vita”. Il bello reclama un pubblico. O almeno, uno spettatore. E vale per l'effetto che suscita e per il meccanismo che innesca. Un modo mondano di considerare la bellezza che l'esordio giornalistico contribuisce a rafforzare» (Panicali 2002, p. 129).

Non senza ironia, d'Annunzio usa il termine “fiera” per indicare l'esposizione dei bozzetti per il monumento a Vittorio Emanuele II allestita a Roma il 15 dicembre 1881, nel Museo Agrario di via Santa Susanna (“Fanfulla”, 16 gennaio 1882). Si butta nella mischia con il suo inseparabile taccuino e resta sbalordito dall'atteggiamento dei visitatori, decisamente simile a quello di una prima teatrale, nonché dalla mancanza di amor patrio¹ che trasmettono le opere presentate:

¹ La giuria romana decretò vincitore il bozzetto dell'architetto francese Henri-Paul Nétot (1853-1934), assegnandogli un premio in denaro che non comportava la realizzazione del progetto. Dopo varie polemiche, fu indetto un nuovo concorso che vinse Giuseppe Sacconi (1854-1905) il 24 giugno 1884: da quel momento, egli dedicò tutte le sue energie per l'edificazione del complesso del Vittoriano.

Pure io ho oltrepassato eroicamente il cancello e sono entrato anch'io in quella fiera di balocchi mostruosi che è l'esposizione dei bozzetti pel monumento al Re Vittorio Emanuele; sono entrato a malincuore, stringendo in una mano il taccuino vergine, nell'altra il lapis feroce... Ora il taccuino l'ho qui tutto pieno di segnacci energici e di punti ammirativi e di interiezioni irose. Figurarsi: la prima parola è *oibò!*, ed è dedicata alla prima sconciatura che strazia gli occhi del visitatore appena varcata la soglia. Immaginatevi una scalinata larga, quadrangolare, che va a finire in una specie di piattaforma dove sta la statua equestre del Re, e poi su per gli scalini un centinaio di femminelle a coppie, a gruppi come un coro di ninfe sul palcoscenico in atteggiamenti lascivi e svenevoli da intrecciar corone: qualche cosa di sì meschinamente ridicolo da giustificare il mio *oibò* seguito da tre punti... come chiamarli?... ammirativi no, di certo. (Scritti giornalistici, vol. 1, p. 3)



Fig. 1: Il giovane d'Annunzio prende appunti sul suo taccuino [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

D'Annunzio torna sull'argomento con l'articolo *La statua equestre di Vittorio Emanuele II* ("La Tribuna", 22 aprile 1885) in relazione all'esposizione dei bozzetti allestita al Palazzo delle Belle Arti.

Esperto e sagace sin dalla giovinezza nelle tecniche della comunicazione di massa, d'Annunzio capisce che i resoconti delle mostre sono più graditi al pubblico se mantengono il tono della cronaca mondana. Per questo spesso sceglie di usare la mediazione femminile² e lascia che la sua visita si snodi, di sala in sala, sulla scia del passaggio di una figura dall'abbigliamento eccentrico. In questo modo, proietta il lettore in una dimensione di immediata partecipazione e condivisione, inducendolo a guardare ogni cosa con i suoi occhi e a vivere l'evento provando le sue stesse emozioni. Crea, in sostanza, un'empatia teatrale.

Questo espediente narrativo è alla base del primo dei venti articoli (tredici sul "Fanfulla" e sette sul suo supplemento domenicale) che il giovane Gabriele dedica all'Esposizione Romana di Belle Arti del 1883. La situazione è chiara sin dal titolo: *Arte e artisti – Inseguimento* ("Fanfulla", 22 gennaio 1883). L'attenzione del cronista mondano è subito concentrata su colei che definisce la «bionda incognita»: non conosce il suo nome, ma la ritiene assolutamente capace di calamitare su di sé lo sguardo dei presenti per via del suo cappello nero, decorato da una vistosa piuma scarlatta:

L'ho veduta la prima volta là, dinanzi ai tre quadri di Alma Tadema, che aveva la testa un po' china e aperti i grandi occhi pieni di meraviglia e di verdemare. Forse la miniatura fine e quei toni freddi di pietra e metallo, e quei tipi di donne ombrati nella dolce serenità della bellezza, e quell'alito di vita antica circolante fra i marmi e quel non so che di compostamente giocondo l'affascinavano. Ella s'è chinata ancora più su l'*Atelier de sculpture*, sorridendo a quella divina figura muliebre alta e bianca, dai capelli rossi. Poi è uscita dalla sala, volgendosi indietro ancora, a sorridere verso Tadema. (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 13)

Tutta la visita di d'Annunzio si snoda all'inseguimento della bella signora, che sembra non accorgersi dell'ammiratore galante. Vedere tutto ma non essere visto: la discrezione e la distanza di sicurezza permettono al giovane Gabriele di aggirarsi indisturbato «nella fuga colorita delle sale» e di studiare le espressioni della visitatrice man mano procede la visita. Ci sono opere che destano in lei curiosità, stupore, brividi, ma anche quelle che suscitano un po' di noia e la fanno tirare dritto: «Avanti, avanti. Ella passa, guardando alle pareti, con un'aria come di stanchezza, tenendo le manine inguantate di camoscio nel manicotto di martora, facendo a tratti un sorriso» (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 14).

² Una figura femminile accompagna il cronista mondano anche nella visita alla Esposizione Promotrice a Porta del Popolo ("Cronaca bizantina", 1° marzo 1882).

A un certo punto d'Annunzio perde di vista tra la folla la «bionda incognita», per poi ritrovarla di fronte a una delle opere esposte di maggiore potenza espressiva: *Le tre Marie* di Giuseppe Ferrari (1840-1905). Non avendo sulle pagine del "Fanfulla" spazio sufficiente per descrivere tutte le opere esposte, egli fa una carrellata veloce e adduce con scaltrezza il motivo della distrazione che lo svincola dal presentare una rassegna sistematica:

È inutile: bisogna che io rinunci alle osservazioni, per oggi. Io vo dietro agli incantesimi della piuma; passo dinanzi al quadro del Cammarano, quadro pieno di forza; un po' duro in certe parti, un po' arazzo, mi pare. Ma passo. Un viluppo di cavalli del De Albertis, in una umidità di paesaggio piovoso, mi fermerebbe; mi fermerebbero i cani del Cecconi sdraiati voluttuosamente al sole; poi la *Campagna romana* del Vertunni sfugge, con la sua lontananza verdognola e il gruppo d'alberi solitario e tristo. Ecco i cinghiali vivi di Rosa Bonheur; ecco il quadro romano di Miola; ecco i feroci Galli ruinatori del Laccetti; e li acquerelli luminosissimi di Dalbono; e il meraviglioso *Idillio* di Alma Tadema, pieno di giovinezza e di luce mite, e di fiori d'oleandro, sul cielo chiaro.

All'*Idillio* ella si arresta, come a un fascino irresistibile, in quel palmo di carta, tanta è una serena giocondità di poesia antica e una finezza amorosa di pittura. (*Scritti giornalistici*, vol. 1, pp. 15-16)

La gente continua ad accalcarsi nelle sale. La «bionda incognita», però, esce definitivamente dal campo visivo del giovane Gabriele a causa del suo incontro imprevisto con una loquace nobildonna russa che desidera parlare di cose d'arte, e lo riporta al vero senso della visita a una mostra: ammirare le opere esposte.

Ohimè! Sono tra li artigli adunchi di Madama... off, una Russa dai grandi zigomi sporgenti, dai piccoli occhi brillanti, dai denti che sporgono fuori della bocca, ferinamente. Madama mi ferma, vuole comunicare il suo alto entusiasmo, vuole costringermi ad ammirare.

Intanto la mia bionda incognita si dilegua, nella fuga colorita delle sale; ed io resto con i cinguettamenti francesi di Madama... off, e mi volgo intorno costernato per cercare un aiuto, anche l'aiuto di un ombrello contro la spruzzante loquela della torturatrice. Non vedo scampo; ma tutto è perduto. Chi sa che non ritrovi la fuggitiva nelle sale della scultura, tra un bronzo audace di Ximenes e una terracotta felice di Barbella, a sorridere dai grandi occhi pieni di meraviglia e di verdemare? (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 15)



Fig. 2: Fotogramma del film *Arca russa* di Aleksandr Sokurov.

Visto in prospettiva contemporanea, il resoconto dannunziano del 1883 sembra quasi anticipare alcune scene del film *Arca russa* (Russia/Germania 2002) di Aleksandr Sokurov, in cui le riprese nelle imponenti sale dell'Hermitage si snodano attraverso la visita di uno straniero che invita gli spettatori a calarsi completamente in quella realtà, ammirando le opere con i suoi occhi.

L'espedito narrativo dell'inseguimento creato dal giovane Gabriele trova una forte consonanza, nella dimensione tecnologica attuale, con la pellicola del cineasta russo che – come noto – è un lungo piano sequenza girato in digitale. Gli spettatori si ritrovano *dentro* la rappresentazione, e hanno la sensazione di camminare davvero in quelle sale piene di tesori d'arte, procedendo all'unisono con lo straniero.

La cinepresa di Sokurov percorre lo spazio in soggettiva, e riesce subito a rendere straordinariamente vivo tutto ciò che incontra. La scrittura dannunziana irradia la stessa forza: ogni opera, da quelle descritte con dovizia di particolari a quelle di cui è menzionato soltanto un dettaglio, produce un immediato impatto visivo.

Per il giovane Gabriele parlare di un quadro o di una statua è un compito delicato e mai banale, aldilà dell'apparente leggerezza che il tono da cronaca mondana conferisce al suo scritto: il lettore deve essere stuzzicato nello sguardo e invogliato ad andare a vedere l'opera d'arte. Anzi, ad ammirarla e a contemplarla con il dovuto tempo e rispetto.

Visto in prospettiva contemporanea, il resoconto dannunziano del 1883 sembra anche anticipare la tendenza che vari musei hanno di organizzare *visite teatralizzate* in cui alcuni attori accompagnano il pubblico realizzando, di sala in sala, una *performance* finalizzata a rendere ancor più accessibile e gradevole l'approccio alla mostra.

Ogni resoconto dannunziano di una mostra non è mai imparziale e oggettivo, poiché arriva sempre a trasmettere un messaggio personale per i contemporanei. Attraverso la descrizione dell'inatteso incontro con la dama russa che spezza il suo idillio, il giovane Gabriele vuole dire al pubblico che recarsi a una mostra non è tanto un rito sociale, quanto un atto di elevazione spirituale e di affinamento culturale. Le lusinghe della vita sociale non devono mai far dimenticare il valore autentico della visita a uno spazio espositivo: «Il Duca Minimo amerà infatti i musei romani nei mesi estivi, in virtù della diserzione di un qualsivoglia intruso, britanno o germano che sia, destinato a disturbare l'individuale fruizione e, in definitiva, il signoreggiamento dell'opera d'arte» (Costa 1983, p. 60).

Come giornalista sul campo, egli sembra indossare volentieri e con disinvoltura la maschera dell'uomo di società (e maschere, a ben vedere, sono anche i suoi pseudonimi giornalistici): il mestiere glielo impone, così come gli impone di ricavarci, di stagione in stagione, un ruolo di spicco nel gran teatro del bel mondo romano. Ma ha saputo trarre dalle sue tante visite alle mostre una lezione ben più solida e duratura del passaggio di un cappello piumato: in questi anni, infatti, matura un credo estetico-figurativo che trova la sua più concreta espressione nel teatro.

2. L'amico Francesco Paolo Michetti

Osservatore attento, curioso e appassionato, d'Annunzio trae dalla visita alle mostre la possibilità di documentarsi su quanto giunge dall'estero in Italia, come nel caso dei nitidi paesaggi del pittore norvegese Adelsteen Normann (1848-1918) e delle raffinate scene dell'olandese naturalizzato britannico Lawrence Alma Tadema (1836-1912)³, che ammira all'Esposizione Romana di Belle Arti del 1883.

Aldilà della passione per la pittura rinascimentale italiana⁴, uno degli artisti che stima di più è Francesco Paolo Michetti (1851-1929), affettuosamente detto Ciccillo, suo amico fraterno e sodale abruzzese, le cui opere occupano sempre un posto di particolare rilievo nei suoi resoconti.

Presente all'Esposizione Romana di Belle Arti del 1883 con *Il voto*, la pittura possente di Michetti non lascia indifferente neppure la «bionda incognita»:

³ La figlia del pittore, Laurence Alma Tadema (1865-1940), era amica di Eleonora Duse.

⁴ La pittura di Sandro Botticelli domina l'articolo *Nella Galleria Borghese* ("La Tribuna", 22 luglio 1887), e ispira il racconto *La tiranna di Policoro* (1887).

Eccola qui, dinanzi al gran quadro di Michetti, ferma, tormentandosi le labbra con i dentini aguzzi, rabbrivendo un poco. Il quadro è potentissimo e largo di fattura e di composizione: da quel gran mucchio di uomini e di femmine, pare che si levi un vero alito di corpi viventi, fra l'indecisione dell'ariapregna di vapori e di fumo azzurrognolo. Le figure striscianti sul pavimento, sono di una terribilità quasi tragica, prone, simili a rettili, con le braccia muscolose e pelose, con le gambe ignude, in una contrazione di sforzo, con le piante dei piedi aggrinzate e bianchicce di polvere.

Si prova un brivido strano, a pensare lo spasimo di quelle lingue umane lacerate su i mattoni e sulla pietra. Il gruppo principale, l'abbraccio fra il devoto e il santo, è di una potenza che atterrisce: tutta la faccia del vecchio si confonde con l'argento del busto sacro, nel sangue. Da vicino non si vede nulla, non si comprende: allontanandosi, l'abbraccio di quei due esseri si fa sempre più distinto e spaventoso. (*Scritti giornalistici*, vol. 1, pp. 13-14)

Nel descrivere le reazioni della bella signora dinanzi a un quadro che illustra con realismo e precisione fotografica un atto di fede dell'Abruzzo rurale, l'attento Gabriele segnala il gioco prospettico che permette ai visitatori di cogliere alcuni raffinati dettagli utili ad apprezzare ulteriormente l'opera. E non manca di sottolineare l'impatto degli studi preparatori – dodici pastelli misti a tempera – che testimoniano il lungo e impegnativo lavoro di Michetti, durato dal 1881 al 1883.



Fig. 3: Francesco Paolo Michetti, *Il voto* (1883).

Come cronista mondano, è inevitabile che d'Annunzio faccia notare il notevole divario sociale tra la «bionda incognita» e le popolane abruzzesi:

Ma ella si volge a guardare li *studi* che, per forza di esecuzione, superano il quadro. Lo studio dell'uomo che porta la croce è stupendo, certi visi di donna pare vengano fuori dal vetro che li copre. Ella guarda lungamente quella figura femminile che si china in atto di pietà, bella, con de' grandi pendenti alli orecchi, avvolta in uno scialle traforato, di lana.

Poi s'allontana ancora, nella fuga colorita delle sale, tra la folla; ed io seguo la lunga piuma scarlatta che le ondeggia sul cappello nero. (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 14)

Il quadro di Michetti racconta la devozione degli abitanti di Miglianico per il loro patrono, San Pantaleone, la cui solennità liturgica cade il 27 luglio: durante la tradizionale processione, per sciogliere un voto alcuni devoti leccano il pavimento sporco della chiesa del paese e strisciano fino al busto d'argento del santo. L'artista si era documentato molto e, accompagnato dall'amico Gabriele, aveva anche scattato alcune fotografie sul posto per aiutarsi nella realizzazione dell'imponente tela. Essa colpisce, e a tratti ferisce, per il suo squarcio schietto in tema di religiosità popolare, superstizione, eccessi.

Nella seconda parte dell'articolo intitolato *La grande arte* ("Il Corriere di Napoli", 20-21 aprile 1889)⁵, d'Annunzio spiega le linee fondamentali della ricerca espressiva e antropologica dell'amico:

Essendo vissuto sempre nella campagna, Francesco Paolo Michetti, a simiglianza di quelli artefici, ha sempre avuto d'innanzi alli occhi l'oggetto dell'arte sua nelle condizioni in cui egli voleva studiarlo; ha sempre veduto l'uomo all'aperto, nelle diverse attitudini e nelle diverse espressioni; ed ha quindi potuto osservare e riprodurre le diverse scene della natura patetica nei luoghi stessi ove si svolgevano; ha potuto sempre considerare i suoi modelli animati dal loro particolar sentimento in mezzo all'universale animazione delle circostanti cose.

Qui sta la sua superiorità e quella delli antichi. A simiglianza delle opere antiche, le sue opere parrebbero destinate a non essere esposte in un museo ma sì bene, per adoperar la frase di Joseph Joubert, *à être placées au milieu du monde*.

⁵ La prima parte di questo articolo, molto importante per comprendere i rapporti tra d'Annunzio e Michetti, comparve su "Il Corriere di Napoli" il 16-17 aprile 1889.

Oltre la ricerca formale (spinta, come abbiamo veduto, alla estrema intensità plausibile), la ricerca psicologica è quella che mette il pittore del *Voto* sopra tutti i pittori contemporanei, ad inarrivabile altezza. Certo, il Vinci lo chiamerebbe suo figliuolo.

Questo quattrocentista meditativo, passionato e instancabile investigator di misteri, psicologo acutissimo a cui si debbono forse le più sottili analisi della fisionomia umana, immerso di continuo nello studio e nella ricerca delle difficoltà più ardue e dei segreti più occulti, a me par veramente il divino padre intellettuale di chi nel *Voto* ha dipinto la donna ammantata di nero e il tragico vecchio che bacia il santo. (*Scritti giornalistici*, vol. 2, pp. 12-13)

Non tutti i critici dell'epoca hanno espresso un giudizio positivo per *Il voto*. Dal canto suo, d'Annunzio sa che la tela sprigiona la fascinazione dell'Abruzzo arcaico snodandosi, nella sua secolare vitalità, fra rito e teatro per poi passare a uno spazio espositivo. Il suo resoconto del 22 gennaio 1883 sintetizza la scena con efficacia drammatica e attenzione – si direbbe oggi – per l'antropologia teatrale. Ma già qualche giorno prima i lettori avevano trovato un suo lungo articolo intitolato *Il voto. Quadro di F. P. Michetti* ("Fanfulla della Domenica", 14 gennaio 1883).

L'esperienza a Miglianico e la suggestiva opera di Michetti portano d'Annunzio a sperimentare una "sua" commistione tra arte figurativa e letteratura: un anno dopo l'Esposizione Romana di Belle Arti, infatti, scrive il racconto *Gli idolatri* ("Fanfulla della Domenica", 15 giugno 1884), mutando nel 1886 il titolo in *San Pantaleone*.

Sempre in riferimento al tema della ricca ed elegante signora amante dell'arte, il 28 gennaio 1883 d'Annunzio pubblica sul "Fanfulla della Domenica" un lungo articolo che riprende quello del 22 gennaio, offrendo una più esauriente descrizione delle opere esposte. Il bilancio è sempre favorevole all'amico: «la grande armonia solenne di Michetti copre tutto d'intorno e domina vittoriosamente» (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 107).

Il giovane Gabriele non perde l'occasione di svelare ai lettori la promessa fatta a una dama romana che spesso lo aveva invitato al *five 'o clock tea* (altro importante rito sociale ben noto al cronista mondano): visitare insieme una mostra. In questo modo riesce anche a spiegare il suo approccio di visitatore, che prima preferisce fare una ricognizione generale lasciandosi cullare dall'incanto delle sensazioni estetiche, per poi tornare ad ammirare in dettaglio le singole opere.

Visitare l'Esposizione Romana di Belle Arti del 1883 significa uscire di casa sfidando il freddo dell'inverno, ma d'Annunzio è convinto che ne valga la pena poiché se ne ricava un alto appagamento morale dell'animo. Le opere esposte sono da

gustare come una tazza di buon tè, e il pubblico si deve lasciar progressivamente coinvolgere come quando ascolta la musica di un concerto:

Io ripenso spesso, mia signora, con un po' di malinconia e di nostalgia, ai bei fochi di dicembre che scoppiettavano nel vostro caminetto, sotto i dragoni azzurri e i putti del bassorilievo di maiolica. Vi rammentate? Parlavamo quasi sempre di arte, fumando certe sottili sigarette di Russia giallognole, mentre l'aroma del tè vaporava caldo fuor delle tazze di porcellana. L'arte intanto era da per tutto e torno. [...] Ed eccomi ora a mantenere le promesse ch'io vi feci prima di partire. Malinconiche promesse, mia signora.

Come invece avrei amato di accompagnarvi per le sale ampie e luminose dei quadri e delle statue, portando tra la folla il chiaccherio ilare, bevendo con una voluttà lenta ad ogni pura vena d'arte!

Voi, freddolosa, avreste occultata nella mollezza di un'armatura di pelliccia tutta la elegante esilità della figura. Tutta la gaia ribellione dei riccioli sarebbe stata domata dalla fermezza di un cappello quasi maschile. Io vi avrei sentita rabbrivire di freddo con quelle piccole scosse, con quei piccoli tremiti, come fate voi aprendo un po' le labbra e battendo i dentini eguali.

Saremmo andati la prima volta in giro a caso, come in una specie di sogno, per quella fuga di tele, senza fermare la sensazione che ogni nota di colore avrebbe destata, senza analizzare; appagandoci di quella fantasmagoria variissima, godendo come di una sinfonia indistinta che si levasse d'intorno sommessamente a crescere.

Così tutti i quadri vibrano li accordi dalle pareti nella mitezza della luce.

(*Scritti giornalistici*, vol. 1, pp. 103-105)

Spesso d'Annunzio si compiace di posare per l'amico Michetti, diventando il protagonista assoluto di tele e fotografie⁶. Intende la vita come opera d'arte, in un cammino estetico che progressivamente sfocia – di pari passo con l'ascesa divistica e la costruzione del mito di sé – nel suo “vivere inimitabile”. La frequentazione di un *atelier* consolida la convinzione del cronista mondano che il *mettersi in posa* equivale al *mettersi in mostra* tipico degli altolocati frequentatori dei teatri.

Il Duca Minimo, in un articolo per “La Tribuna” del 14 dicembre 1887 (rubrica “Cronaca bizantina”), offre una gustosa carrellata delle personalità che affollano i palchi del Teatro Drammatico Nazionale di Roma al debutto del *San Clemenzo* di Augusto Sindici (1839-1921). Il suo sguardo attento si sofferma su una dama che indossa un copricapo particolare:

⁶ Cfr. Andreoli 2004, in particolare i capp. “Un museo di fotografie” e “Per un'Italia filmata”.

Nella barcaccia a destra, la principessa Odescalchi con la principessa Falconieri rappresentava il puro fiore della nobiltà. Ella aveva un cappellino mirabile, tutto intessuto di *jais* luminoso e coperto di penne un po' iridescenti alla maniera di quelle dei bersaglieri. Io non ho mai vista in teatro una ignora più attenta e benevola. Ella ha seguiti i cinque atti, dal primo all'ultimo, senza perderne una parola; e la sua testa, così fine di colore e così elegante di forme, come già la ritrasse il divino Francesco Paolo Michetti in un pastello portentoso, tutta rivolta al palco scenico, con il mento roseo appoggiato alla palma della mano coperta d'un lunghissimo guanto, prendeva, in quell'attenzione un po' infantile, certi *petits airs penchés* d'una dolcezza non esprimibile. (*Scritti giornalistici*, vol. 1, p. 1004)

L'eccentrico cappello accomuna questa nobildonna, splendidamente ritratta da Michetti, alla «bionda incognita» incontrata all'Esposizione Romana di Belle Arti del 1883. Senza dubbio ella conosce tutte le regole del rito sociale e, stando seduta sul palco, fa mostra di sé. Ma, con il suo contegno, permette a d'Annunzio di lanciare un messaggio importante: c'è anche chi va a teatro per assistere alla rappresentazione, esattamente come chi va alle mostre per ammirare le opere d'arte.



Fig. 4: Francesco Paolo Michetti ritrae nel suo studio l'amico Gabriele d'Annunzio (1895) [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

3. *La figlia di Iorio*

È proprio da un quadro di Francesco Paolo Michetti realizzato nel 1895 e subito esposto alla Biennale di Venezia aggiudicandosi il primo premio, che nel 1903 nasce l'opera più acclamata del teatro dannunziano: *La figlia di Iorio*.

Sullo sfondo della Maiella, si vede una giovane popolana – Mila di Codra, la figlia del mago Iorio, avvolta in un ampio scialle per nascondere la bellezza dei suoi lineamenti e delle sue forme – che passa davanti a un gruppo di uomini intenti a guardarla, ciascuno lasciando trapelare dal volto un sentimento differente. Ben consapevole del suo fascino magnetico, la protagonista cerca di *non* fare mostra di sé, ma il suo incedere veloce e il suo volersi a tutti i costi proteggere dagli sguardi maschili non fanno che aumentare l'interesse nei suoi confronti.

Torna il tema dell'Abruzzo rurale (Andreoli 2014). A ispirare il quadro, infatti, è stata una scena alla quale Michetti e d'Annunzio assistettero molti anni prima (presumibilmente nel 1883, l'anno in cui venne presentato *Il voto* all'Esposizione Romana di Belle Arti) nel paese natale del pittore – Tocco da Casauria: in una giornata d'estate, videro irrompere sulla piazza del paese una fanciulla scarmigliata, inseguita da un gruppo di contadini eccitati dal vino e dal sole. Una situazione pericolosa e ai limiti della follia, da cui si generano ulteriori sviluppi tragici.

In un articolo pubblicato su "La Tribuna Illustrata" nel maggio 1893⁷, nella rubrica "I nostri artisti", d'Annunzio torna sui temi abruzzesi che dominano le tele di Michetti, offrendo una significativa anticipazione de *La figlia di Iorio*:

Qui è tutta la nostra razza, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale: la vivace antica razza d'Abruzzi, così gagliarda, così pensosa, così canora intorno alla sua montagna materna d'onde scendono in perenni fiumi all'Adriatico la poesia delle leggende e l'acqua delle nevi. Qui sono le immagini eterne della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare. Qui passano lungo il mare pacifico nell'alba le vaste greggi condotte da pastori solenni e grandiosi come patriarchi, a simiglianza delle migrazioni primordiali. Qui si svolgono lungo i campi del lino fiorento, lungo i campi del frumento maturo, le pompe delle nozze, dei vòti e dei mortorii. Qui gli uomini accesi da una brama inestinguibile seguono atorme la femmina bella e possente che

⁷ Stavolta d'Annunzio riprende e amplia il lungo articolo *La grande arte*, dedicato a Francesco Paolo Michetti, comparso in due puntate su "Il Corriere di Napoli" nell'aprile 1889. Con ulteriori aggiunte e varianti, il testo compare di nuovo su "Il Convito" nel luglio-dicembre 1896 per celebrare la vittoria dell'amico alla prima Biennale di Venezia nel 1895.

emana dal suo corpo una malia sconosciuta; e si battono a colpi di falce, tra le biche gigantesche, in un tramonto sanguigno al cui lume si fan più nere e più tragiche le loro ombre sul suolo raso. (*Scritti giornalistici*, vol. 2, p. 189)



Fig. 5: Francesco Paolo Michetti, *La figlia di Iorio* (1895).

Il vincitore Michetti deve molto all'amico d'Annunzio, sia nell'incoraggiamento a portare a termine il lavoro, sia nell'interessamento presso gli organizzatori Riccardo Selvatico (1849-1901) e Antonio Fradeletto (1858-1930) per ottenere lo spazio espositivo più adatto a valorizzare la grandezza della tela e a dare il giusto risalto ai colori.

Nell'aprile 1895 – attraverso le pagine della rivista “Il Convito” – d'Annunzio esprime compiacimento per l'evento veneziano alla sua prima edizione, definendolo l'avvenimento più importante di quella primavera:

Basti notare che per la prima volta in Italia una grande Esposizione Artistica parve ordinata secondo un concetto logico e rigoroso che vogliamo sperare sia di ottimo esempio per l'avvenire. Ponendola sotto il patronato de' migliori Artisti d'ogni nazione (solo non sappiamo comprendere e poco siamo disposti a scusare l'aver dimenticato in quella eletta schiera i più nobili artisti d'America, che pure nel Salon di Parigi e in altre Esposizioni possono dimostrare quali forze gloriose e operose abbia nel campo dell'Arte quel grande illustre Paese, alcune delle quali ben note e care all'Italia) gli ordinatori intesero onorare i più eletti artisti ed insieme Venezia, invitando a prender parte a questo glorioso

agone estetico quanti gloriosamente tengono il campo nella pittura e scoltura contemporanea. (*Scritti giornalistici*, vol. 2, pp. 329-330)

Un anno dopo, sempre attraverso le pagine de “Il Convito” (luglio-dicembre 1896), d’Annunzio torna a parlare dell’arte di Michetti sottolineando la sua vittoria all’unanimità – cosa niente affatto scontata – alla Biennale di Venezia:

Francesco Paolo Michetti sta per conquistare l’ultima cima dell’Arte. Egli non è soltanto il più possente e il più felice organismo pittorico apparso in questo secolo; ma è ben anche la più acuta intelligenza che sia penetrata nel pieno spirito dell’Arte moderna. [...]

La figlia di Iorio – la vastissima tela che nel passato autunno ottenne a Venezia, mirabile caso!, il suffragio degli eletti e quello del popolo – è, come più sopra io diceva, opera significativa quant’altra mai “per il maggiore sviluppo dato alla maggior potenza”.

Così fiera è la sincerità di questa manifestazione che gli spiriti deboli o falsi ne han ricevuto un urto rude, quasi una percossa violenta. Mai natura d’uomo erasi rivelata per lo strumento dell’arte con una energia e con una semplicità più schiette e più dirette. Mai il colore aveva assunto un valor morale tanto chiaro e tanto alto. Ecco un’opera dinnanzi a cui gli spiriti liberi si sono arrestati con una commozione indicibile, riconoscendo in lei il potere di quella suprema virtù ch’eglino cercano di estrarre dalla lor propria sostanza per polirla e farne lo splendore di lor vita. (*Scritti giornalistici*, vol. 2, pp. 338-330)

La tragedia pastorale dannunziana scritta nel 1903 sviluppa – in tre atti – la tela di Michetti, portando in scena ciò che scaturisce dal passaggio di Mila di Codra: giovane donna nota a tutti nella zona, scatena «la diversità del riso e dell’ironia su i volti degli uomini giacenti» (*Scritti giornalistici*, vol. 2, p. 344), lasciando presagire un intreccio di vite complesso e dai toni sinistri.

Il passo agile e veloce della magalda sembra voler indicare le sinergie creative che uniscono la tela alla dimensione performativa, in una rappresentazione della vita che non conosce sosta né limiti. Sembra quasi diretta fuori dalla cornice del quadro e proiettata nella cornice del palcoscenico, in un ininterrotto successo. Va infatti detto che *La figlia di Iorio* è l’unica opera teatrale dannunziana – a differenza di quelle precedenti – ad aver avuto un trionfo assoluto sin dal debutto, avvenuto al Teatro Lirico di Milano il 2 marzo 1904.

I problemi e le incomprensioni legate a questo allestimento hanno scatenato la fine del sodalizio arte-vita tra il Poeta e la Duse. La grande attrice sognava di

interpretare il ruolo di Mila di Codra, creato appositamente per lei, ma la sua compagnia non era adatta per allestire la tragedia pastorale dannunziana ed erano già stati fissati vari impegni all'estero (alcuni maligni affermarono che ormai non aveva più l'età giusta per affrontare un personaggio giovane di quel tipo...)⁸

Dunque d'Annunzio è stato costretto a cercare un altro *ensemble*, e ha finito per scegliere la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi (attiva negli anni 1900-1905) che, all'epoca, era costituita da giovani talenti del teatro italiano.



Fig. 6: *La figlia di Iorio*, foto di scena (1904) [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

Come racconta Virgilio Talli (1858-1928) nelle sue memorie, basilare è stata l'amicizia collegiale intrecciata con d'Annunzio al Cicognini di Prato: dopo una buona carriera d'attore era diventato un apprezzato impresario teatrale e l'ex-convittore Gabriele nel 1903 aveva pensato di contattarlo per affidargli l'allestimento.

⁸ Anche questo episodio aiuta a comprendere la sfida che negli Anni Venti caratterizzò lo stile dell'ultima Duse, quello della cosiddetta "recitazione spirituale": portare in scena un personaggio giovane mantenendo i capelli bianchi di sessantenne, senza ricorrere al trucco per camuffare la vistosa differenza d'età. Il risultato fu sbalorditivo poiché non si percepì alcun elemento "dissonante": il personaggio e l'interprete erano completamente e armoniosamente fusi nella stessa donna, in un lavoro di immedesimazione esclusivamente finalizzato alla resa dell'interiorità del personaggio, al di là dell'età anagrafica e dei tratti fisici dell'interprete.

La figlia di Iorio è l'opera di ambientazione abruzzese alla quale d'Annunzio teneva di più: lo si evince anche dalla toccante dedica, in cui traccia con crescente coinvolgimento emotivo – equiparabile alle nitide pennellate e alle intense sfumature di Michetti – tutto l'amore per le sue radici (Moschino 1904):

ALLA TERRA D'ABRUZZI
ALLA MIA MADRE ALLE MIE SORELLE
AL MIO FRATELLO ESULE AL MIO PADRE SEPOLTO
A TUTTI I MIEI MORTI A TUTTA LA MIA GENTE
FRA LA MONTAGNA E IL MARE
QUESTO CANTO
DELL'ANTICO SANGUE
CONSACRO

Va comunque precisato che d'Annunzio ha sollecitato la presenza della Duse come protagonista almeno per il debutto – per dare maggior prestigio all'evento e, nel complesso, al lancio nazionale dell'opera – ma Talli e gli artisti della sua compagnia lo hanno fortemente dissuaso, alla luce di fondate ragioni economiche e di resa successiva dello spettacolo in *tournée*. Sfumò anche l'autorevole presenza di Giacinta Pezzana (1841-1919), sicché il ruolo di Candia della Leonessa andò a Teresa Franchini (1877-1972).



Fig. 7: Irma Gramatica nel ruolo di Mila di Codra (1904) [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

La figlia di Iorio è passata alla storia come il capolavoro indiscusso del “teatro di poesia” dannunziano. Il ruolo di Mila di Codra venne assegnato a Irma Gramatica (1867-1962). Inoltre il cast comprendeva Ruggero Ruggeri (1871-1953) nel ruolo di Aligi, Oreste Calabresi (1857-1915) nel ruolo di Lazaro di Roio, Lyda Borelli (1887-1959) nel ruolo di Favetta.

Fu un allestimento complesso, di portata sbalorditiva per l'epoca, realizzato – si direbbe oggi – a tempo di record. Scenografia e costumi vennero immancabilmente affidati a Francesco Paolo Michetti, che per raccogliere tutto il materiale autentico necessario, girò le campagne abruzzesi insieme ad Arnaldo Ferraguti (1862-1925). Talli ricorda la frenesia del loro lavoro:

Fin dall'autunno, a novembre inoltrato, Michetti, nel suo ex convento di santa Maria Maggiore a Francavilla, si era accinto a preparare tutto quanto sarebbe occorso all'allestimento scenico del poema del suo fratello spirituale. Ma dopo una settimana di lavoro a tu per tu con le sole didascalie del testo, l'impegno assunto gli si era rivelato di una vastità preoccupante e lo aveva deciso a invitare Ferraguti, suo allievo e amico devoto, a raggiungerlo e ad aiutarlo.

I bozzetti a tempera dei tre scenari, concepiti in perfetto tono con le fatalità sensuali gravanti sulle figure vive della vicenda, li aveva già spediti a Milano a Rovescalli che li avrebbe tradotti sulle grandi tele. Ma c'erano acconciature e monili di angeli e di madonnine da mandare all'intagliatore, e più di cento persone da vestire fra prime e seconde parti, cori di *mietitori* e di *lamentatrici* e *turba*; un'impresa, insomma, tutt'altro che lieve, venti anni fa, quando gli spettacoli drammatici si combinavano con adattamenti assai più che con severe discipline. (Talli 1927, pp. 194-195)

Michetti si adoperò con lo stesso ardore con il quale era solito preparare gli studi per i suoi quadri, e Ferraguti assecondò volentieri il suo ritmo:

Per un mese maestro e allievo, armati del copione della tragedia, avevan camminato le terre d'Abruzzo, fra i gioghi nevosi della Majella e il mare e gli argini del sacro fiume della Pescara, per requisire abiti antichi, tappeti rustici, arnesi pastorali, culle, zampogne, aratri, sacchi di cuoio, zucche, maioliche, mestoli, tutto un raro corredo adatto a stilizzare ambienti e creature che avrebbero dovuto lasciar tracce e solchi del loro passaggio saettoso sui palcoscenici d'Italia. Tutta la regione era stata rovistata a questo scopo da Francavilla a Caramanico, dalla Grotta del Cavallone a Sulmona e a Chieti. Amici



Fig. 8: *La figlia di Iorio*, foto di scena (1904) [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

e coetanei di *Gabriè* e di *Ciccillo* avevan dato tutto quanto era loro rimasto di vecchie stoffe, di ricami a disegno primitivo, di scialli e di gemme negli antichi cassoni delle loro case gentilizie; e da ogni casolare, da ogni mercato, da ogni crocchio sorpreso a caso sulla strada maestra e sulle salite della montagna diaccia qualche oggetto adeguato alla necessità, o anche soltanto utilizzabile e soccorrevole, era stato conquistato in un modo o nell'altro da quei due pellegrini mossi da uno stesso orgasmo e accaniti nel proposito di non trascurar nulla perché *La figlia di Iorio*, nella sua sintesi scenica, risultasse (com'era nata) l'opera armonica di due artisti magnifici: un Pittore poeta e un Poeta pittore. (Talli 1927, pp. 195-196)

Con estrema chiarezza e precisione, Talli indica *La figlia di Iorio* come il risultato perfetto dell'arte di un «Pittore-poeta» e di un «Poeta-pittore». È il frutto sublime della frequentazione delle mostre del giovane d'Annunzio, e delle prospettive teatrali che quelle occasioni gli offrirono.



Fig. 9: *La figlia di Iorio*, foto di scena (1904) [Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico].

Del trionfale debutto, anche a distanza d'anni scrive con emozione Talli:

Quando la tela calò sull'ultimo atto, e pubblico e palcoscenico parvero per mezz'ora invasi dallo stesso delirio, Gabriele, tranquillissimo, passò dal mio camerino, mi strinse la mano e mi offrì la primissima copia della tragedia che Treves avrebbe lanciato per tutta l'Italia nella edizione squisitamente disegnata ed incisa da Adolfo De Carolis. Rimasto solo, mentre dalla platea le chiamate entusiastiche pareva non dovessero finire più, apersi il piccolo libro e, nella più chiara scrittura del Poeta, nitida come la sua voce indimenticabile, lessi queste parole che furono il mio maggior premio: *"A Virgilio Talli, per commemorare un'amicizia quasi d'infanzia, che s'è riaccesa al fuoco della Poesia. Il poeta riconoscente"*.

Ero commosso e stanco, e non volevo che si vedesse. Mi attaccai al braccio di Calabresi appena l'ebbi vicino; uscimmo senza parlare dalla parte della vecchia "Via del Pesce" e, nel buio di via Rastrelli, ci mescolammo alla folla che rincasava festosa sotto la neve. (Talli 1927, pp. 202-203)

Questo risultato così brillante è stato il coronamento di uno sforzo artistico, produttivo e organizzativo che ha trovato il suo slancio più intimo e vitale nel passaggio dall'*exhibit* alla *performance*, nella forza dirompente di sinergie creative che soltanto la genialità di d'Annunzio poteva cogliere e sviluppare.

L'autrice

Maria Pia Pagani è una studiosa dell'Università di Pavia, traduttrice e autrice di parecchi saggi scientifici sul teatro nell'Europa Orientale, i "folli in Cristo" della tradizione bizantino-slava, i rapporti teatrali italo-russi e russo-americani, la figura e l'arte di Eleonora Duse. Dottore di ricerca in Filologia Moderna, ha partecipato a molti convegni internazionali e ha al suo attivo docenze per i corsi di laurea magistrale degli atenei di Pavia, Parma, Venezia, Siena. Ha ricevuto, tra gli altri, il Premio Giovani Ricercatori in ricordo di Maria Corti (2003), il Premio Cesare Angelini (2004), il Premio "Foyer des Artistes" (2006) per gli studi e le traduzioni di letteratura teatrale dell'Europa Orientale. È la traduttrice italiana del medico scrittore e drammaturgo Michail Berman-Cikinovskij.

Web: pagina personale in www.academia.edu
e-mail: paganimariapia@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

Andreoli, A (ed.) 1990, *Album d'Annunzio*, I Meridiani Mondadori, Milano.

Andreoli, A (ed.) 2004, *La figlia di Iorio: cent'anni di passione*, Catalogo della Mostra (Pescara, 30 settembre – 8 dicembre 2004), De Luca, Roma.

Andreoli, A 2004, *D'Annunzio*, Il Mulino, Bologna.

Andreoli, A 2005, 'D'Annunzio giornalista e la tutela del patrimonio artistico', in *D'Annunzio e la comunicazione di massa*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Brescia, 24 aprile 2004), Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia, pp. 9-34.

Andreoli, A 2014, *Il popolo autore nella "Figlia di Iorio" di Gabriele d'Annunzio*, Edizioni Sinestesie, Avellino.

Ciani, I 1979, 'Da giornalista a superuomo', *Quaderni del Vittoriale*, n. 14, marzo-aprile 1979, pp. 29-36.

Ciani, I 1984, 'D'Annunzio giornalista a Roma', in *D'Annunzio giornalista*, Atti del 5° Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara, 14-15 ottobre 1983), Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, pp. 13-36.

Costa, S 1983, 'Per una strategia "ossidionale": d'Annunzio cronista mondano', *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, vol. XXXVI n.s., fasc. 1, 1983, pp. 49-69.

Costa, S 1984, 'Un apprendistato estetico-letterario: d'Annunzio e "La Tribuna"', in *D'Annunzio giornalista*. Atti del 5° Convegno Internazionale di Studi Dannunziani (Pescara, 14-15 ottobre 1983), Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara, pp. 199-206.

D'Annunzio, G 1996, *Scritti giornalistici*, ed. A. Andreoli, vol. 1 (1882-1888), I Meridiani Mondadori, Milano.

D'Annunzio, G 2003, *Scritti giornalistici*, ed. A. Andreoli, vol. 2 (1889-1938), I Meridiani Mondadori, Milano.

- D'Annunzio, G 2012, *Pagine sull'arte*, eds. P. Gibellini & S. Fugazza, Abscondita, Milano.
- D'Annunzio, G & Duse, E 2014, *"Come il mare io ti parlo". Lettere 1894-1923*, ed. F. Minnucci e sotto la direzione di A. Andreoli, Bompiani, Milano.
- De Berardinis, A & Appignani, A (eds.) 2014, *La figlia di Iorio*, Atti del Convegno (Pescara, 16 febbraio 2013), Archivio di Stato, Pescara.
- De Michelis, E 1976, 'Gli anni romani di d'Annunzio', *Studi romani*, n. 2, aprile-giugno 1976, pp. 181-205.
- Di Tizio, F 2002, *D'Annunzio e Michetti: la verità sui loro rapporti*, Ianieri, Pescara.
- Di Tizio, F 2007, *Francesco Paolo Michetti: nella vita e nell'arte*, Ianieri, Pescara.
- Fabre, G 1981, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1900)*, Liguori, Napoli.
- Fagiolo Dell'Arco, M & Marini, M (eds.) 1977, *Pittori dannunziani: letteratura e immagini fra 800 e 900*, Bulzoni, Roma.
- Gatti, G 1966, 'Il periodo romano della vita di Gabriele d'Annunzio', *Strenna dei Romanisti*, pp. 195-200.
- Gazzetti, M 1986, *Gabriele d'Annunzio giornalista nella cultura europea di fine secolo (1883-1888)*, Pacini, Pisa.
- Minnucci, F (ed.) 2004, *La figlia di Iorio: "Era mia, era mia e me l'hanno presa!". Lettere inedite di Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio*, Ianieri, Altino.
- Miraglia, M 1975, *Francesco Paolo Michetti, fotografo*, Einaudi, Torino.
- Molinari, C 1987, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma.
- Moretti, V 2001, *D'Annunzio pubblico e privato*, Marsilio, Venezia.
- Moschino, E 1904, 'Riti e costumi abruzzesi della "Figlia di Jorio"', *L'Illustrazione Italiana*, n. 11, 1904, pp. 215-218.
- Pagani, M P 2013/a, 'D'Annunzio: a Hero for Contemporary Italian Theatre', *UpStage: A Journal of Turn-of-the-Century-Theatre*, eds. H. Gurfinkel & M. Paul, Issue 6 – Summer 2013.
- Pagani, M P 2013/b, 'Dalla scena alla pagina: le "trasfigurazioni" di Eleonora Duse', *Enthymema*, n. 9, 2013, pp. 269-282.
- Pagani, M P 2014, 'Un gioco di specchi per la Foscarina. Foto di Eleonora Duse al Vittoriale', *Ricerche di S/Confine*, n. 1, 2014, pp. 139-157.
- Panicali, A 2002, 'L'idea di bellezza nelle cronache, nelle "Favole mondane", nel "Piacere" di Gabriele d'Annunzio', *Rivista di Letteratura Italiana*, n. 3, 2002, pp. 127-148.
- Schino, M 2008, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma.
- Scotoni, S 1981, *D'Annunzio e l'arte contemporanea*, SPES, Firenze.
- Scotoni, S 1982, 'La prima critica d'arte di Gabriele d'Annunzio', *Quaderni del Vittoriale*, n. 31, gennaio-febbraio 1982, pp. 83-90.
- Scotoni, S 1982, 'D'Annunzio critico d'arte. Le cronache per l'Esposizione romana del 1883', *Quaderni del Vittoriale*, nn. 34-35, luglio-ottobre 1982, pp. 234-246.

Talli, V 1927, *La mia vita di teatro*, Treves, Milano.

Tamassia Mazzarotto, B 1949, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Bocca, Milano.

Vecchioni, M 1963, *Quando d'Annunzio era critico d'arte*, in *D'Annunzio romano e altri saggi*, eds. Ceccarius & F. Gerra, Palombi Editore, Roma, pp. 181-190.

Vecchioni, M 1982, *Il Cenacolo dannunziano di Francavilla al Mare (1880-1980)*, Solfanelli, Chieti.

Esprimo la mia gratitudine alla Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" per aver cortesemente messo a disposizione le preziose immagini alla base di questo contributo.