
This is the **author's version** of the journal article:

Di Nino, Nicola. «Manus Animam Pinxit. Il racconto Hand and Soul di Dante Gabriel Rossetti e alcune immagini dannunziane». *Ermeneutica Letteraria*, Vol 20 (2024), p. 99-105.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/321168>

under the terms of the  ^{IN}
COPYRIGHT license

Manus Animam pinxit
Il racconto *Hand and Soul* di Dante Gabriel Rossetti e alcune immagini dannunziane

Manus Animam pinxit
Dante Gabriel Rossetti's *Hand and Soul* and some d'Annunzio's images

L'articolo presenta dei possibili collegamenti tra il racconto *Hand and Soul* di Dante Gabriel Rossetti (1849), uno dei manifesti della pittura preraffaellita pubblicato nel 1850 su *The Germ*, la rivista del movimento, e l'opera di Gabriele d'Annunzio, attento alla pittura degli inglesi soprattutto negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento.

Diversi gesti ed immagini descritti da Rossetti sembrano aver ispirato d'Annunzio; in particolare le mani sul volto e quelle esili, l'inginocchiarsi e il pianto, il colore verde e il giglio hanno favorito la nascita di motivi che si ripetono in tutta l'opera del poeta, confermando che l'influenza preraffaellita non si esaurisce alla raccolta poetica della *Chimera* (1890) ma prosegue ben oltre.

Parole chiave: Dante Gabriel Rossetti, d'Annunzio, Preraffaellismo, Stil novo, mano, Dante, Beatrice, Leonardo.

The article offers a possible connection between Dante Gabriel Rossetti's short story *Hand and Soul* (1849), probably the manifesto of the Pre-Raphaelite Brotherhood published in 1850 in *The Germ*, the movement's magazine, and the work of Gabriele d'Annunzio, who was captivated by the artistic movement in the 1880s and 1890s.

Several gestures and images described by Rossetti seem to have inspired d'Annunzio; in particular: the hands on the face, the slender hands, the actions of kneeling and weeping, the color green and the lily fostered motifs that are used throughout the poet's opera, confirming that the Pre-Raphaelite influence does not end at the *Chimera* (1890), as considered so far, but goes far beyond.

Keywords: Dante Gabriel Rossetti, d'Annunzio, Pre-Raphaelite, Stil novo, hand, Dante, Beatrice, Leonardo.

Nicola Di Nino
Universitat Autònoma de Barcelona

L'interesse di Gabriele d'Annunzio per la pittura e la poesia preraffaellita è argomento noto e discusso dagli studiosi e, in particolare, diversi sono gli scritti che ricostruiscono l'influenza artistica di Dante Gabriel Rossetti.¹

Come d'Annunzio spiegò a Enrico Nencioni, la conoscenza di colui che fu tra gli iniziatori del movimento pittorico inglese rimase superficiale almeno fino al 1884, «Del Rossetti io non

¹ Si vedano: GIULIANA PIERI, *D'Annunzio e il Preraffaellismo inglese*, «Letteratura e arte», 2, 2004, pp. 203-215 e Id., *D'Annunzio ed Edward Burne-Jones: il mito di Psiche tra preraffaellismo e decadenza*, «Italianistica», 3, 2004, pp. 21-29; RICCARDO D'ANNA, *Ripetta preraffaellita, d'Annunzio a Roma*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1990 e Id., *Roma preraffaellita*. Roma: Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, 1996.

conosco quasi nulla»,² e furono proprio gli articoli dello studioso ad avvicinarlo al pittore e all'intero movimento inglese.³

In questo scritto vogliamo aggiungere un piccolo tassello all'ampio mosaico delle relazioni tra d'Annunzio e il Preraffaellismo soffermandoci sul racconto *Hand and Soul* che servì, a nostro parere, d'ispirazione per diverse immagini dannunziane.

Il testo fu scritto nel 1849 e pubblicato l'anno successivo sul primo numero di *The Germ, thoughts towards nature in art and literature*, la rivista fondata per diffondere l'arte e le idee della *Pre-Raphaelite Brotherhood*.⁴

Nella breve prosa il pittore, rifacendosi alla *Vita Nova* che aveva tradotto tra il 1847 e il '48, racconta la vita, e in particolare due visioni, di Chiaro di Messer Bello dell'Erma, un immaginario pittore aretino duecentesco e suo *alter ego*. Rossetti scrive che Chiaro ebbe un primo incontro con una figura mistica di nove anni e il secondo, quando era ormai un artista famoso ma insoddisfatto, con una donna vestita di verde e grigio e dall'aspetto "gentile". È quest'ultima apparizione ad incidere profondamente sull'uomo che muta nel carattere e nello stile.

Se nel testo sono evidenti le reminiscenze dantesche, è nel ruolo assegnato alla donna che i due scrittori divergono: nella *Commedia* Beatrice diventa il simbolo della teologia, mentre per Rossetti la donna mistica è specchio dell'anima e dell'arte del pittore.⁵

La storia è una riflessione artistica e spirituale e, pertanto, può essere considerata espressione dell'intero movimento preraffaellita e non solo una personale meditazione estetica di Rossetti. Per questa sua importanza è presumibile che la rivista *The Germ* e il racconto circolarono fin da subito negli ambienti culturali italiani vicini al preraffaellismo e possiamo affermare con certezza che d'Annunzio conoscesse il testo di Rossetti anche perché ricorda la rivista in un articolo del 1887.⁶

Per chiarezza espositiva e per far meglio emergere i collegamenti tra i due autori, abbiamo scelto di presentare e discutere una per una le possibili riprese dal racconto di Rossetti.

Le mani esili

Cominciamo dal momento antecedente alla visione nel quale Chiaro, solo nella sua stanza,⁷ riflette sulla propria arte e s'accorge che con essa non è riuscito ad ispirare pace e amore. Il pittore è deluso e, per esprimere il suo malessere, compie un paio di gesti che ritroviamo identici nel movimento e nel significato in d'Annunzio.

Chiaro, frastornato, sta «seduto con il viso tra le mani» come molti personaggi dannunziani quando si trovano in un momento di difficoltà emotiva.⁸ Ad esempio nell'*Innocente*, Tullio

² ROBERTO FORCELLA, *Lettere ad Enrico Nencioni (1880-1896)*, «Nuova Antologia», XVIII, 1939, p. 12.

³ ENRICO NENCIONI, *Le poesie e le pitture di Dante Gabriel Rossetti*, «Fanfulla della Domenica», 17 febbraio 1884 e Id. *Poeti inglesi moderni – Nuovi canti di Mary Robinson*, «Nuova Antologia», 16 giugno 1886.

⁴ DANTE GABRIEL ROSSETTI, *Hand and Soul. The Germ: Thoughts Toward Nature in Poetry*, «Literature and Art», 1, 1, 1850. Il racconto fu poi stampato autonomamente in diverse edizioni, molto eleganti quelle dell'editore statunitense Thomas Mosher del 1899 e 1900. Tutte le citazioni sono traduzioni nostre e segnaliamo l'unica edizione italiana: DANTE GABRIEL ROSSETTI, CRISTINA ROSSETTI, *La mano e l'anima e altri racconti*, intr. Franco Marucci; trad. Paola Saitto-Bernucci e Elisa Bizzotto, Genova: il melangolo, 2004.

⁵ Si veda FABIO CAMILLETTI, *La morta, l'amante, il dio. Il Dio d'amore nell'opera di Dante Gabriel Rossetti*, «Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia», 7, 2, 2002 pp. 399–425.

⁶ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, Milano, Meridiani-Mondadori, vol. I, 1996.

⁷ Rossetti scrive che nella stanza spartana del pittore risalta una figura argentea della Vergine Maria alla quale d'estate era sempre anteposto un bicchiere con una rosa e un giglio.

⁸ DANTE GABRIEL ROSSETTI, *Hand and Soul*, Hammersmith, Kelmscott Press, 1895, p. 28.

rivela la sua incapacità di relazionarsi con la moglie stringendosi il capo: «Mi lasciavi cadere su una sedia, accanto al tavolo; e mi presi la testa fra le palme».⁹ Nel *Fuoco*, il gesto è di Foscarina, «si strinse le tempie fra le palme, fece uno sforzo per raccogliersi, per riprendere il dominio di sé, per considerare, per deliberare» e, nel *Forse che sì forse che no*, di Paolo: «Paolo si stringeva le tempie fra le mani, e accennava di non poter più udire».¹⁰

Poi, quando Chiaro toglie le mani dal viso e le osserva, le descrive “esili”¹¹ un segno della sua debolezza e incapacità di produrre un’arte memorabile e ispiratrice di valori positivi. Il motivo è ripreso da d’Annunzio quando descrive mani sgraziate e deformi per indicare il carattere biasimevole di un personaggio. Nel *Piacere*, quelle del marito di Elena Muti disgustano Andrea Sperelli:

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.¹²

Mentre nel *Trionfo della morte* (1894), l’omicida-suicida Giorgio Aurispa prende le distanze da alcuni famigliari che considera abietti per le mani e i gesti poco curati. Per l’uomo impure sono quelle del marito di Ippolita, «Mi pare che, se vedessi la tua carne macchiata da quelle mani, mi si spezzerebbe il cuore...», e del coniuge della sorella Cristina: «Una certa asprezza di gesti, una quasi arroganza di modi facevano un singolare contrasto con quel suo aspetto clericale».¹³ E la repulsione travolge il fratello Diego, «la stessa lanugine gli appariva su le mani dall’unghie poco nette che rivelavano il disdegno delle minute cure»,¹⁴ e soprattutto il padre:

Giorgio taceva, tenendo gli occhi fissi su le carte che il padre sfogliava con quella sua mano gonfia, quasi mostruosa, dai pori visibilissimi, singolarmente pallida a contrasto della faccia sanguigna. [...] E tutte le voci e tutti i rumori avevano un senso di tristezza inesplicabile per lui silenzioso che fissava con una specie di stupefazione quelle dense scritture degli uscieri, su cui passava quella mano gonfia e pallida dove apparivano le minute cicatrici dei salassi.¹⁵

Nella sua opera, d’Annunzio presenta anche l’altra faccia del motivo, implicita in Rossetti, ossia le mani perfette nelle dimensioni e nel colore rivelano una ritrovata salubrità fisica e mentale. Sperelli si accorge del completo recupero dalla ferita a duello guardando «con compiacenza le mani bene curate ch’eran divenute più sottili e più bianche nella malattia».¹⁶ E lo stesso nota Paolo Tarsis nel *Forse che sì forse che no*: «Le sue mani, che nel lavoro avevano conservata la

⁹ GABRIELE D’ANNUNZIO, *Prose di Romanzi*, Milano, Meridiani-Mondadori, vol. I, 1988 pp. 512-513.

¹⁰ GABRIELE D’ANNUNZIO, *Prose di Romanzi*, Milano, Meridiani-Mondadori, vol. II, 1989, pp. 512-513.

¹¹ DANTE GABRIEL ROSSETTI, *Hand and Soul*, cit., p. 29

¹² GABRIELE D’ANNUNZIO, *Prose di Romanzi*, vol. I, cit., p. 260. E anche alle pp. 268, 269, 320, 322 e 323.

¹³ Ivi, pp. 699 e 718.

¹⁴ Ivi, p. 719. Si veda anche la reazione di Giorgio all’accusa mossa dalla madre a Diego di aver rubato dell’argenteria per darla al padre: «Istintivamente gli guardò le mani: quelle mani larghe, robuste, coperte d’una lanugine fulva, che già a tavola, occupate al servizio della bocca vorace, gli avevano prodotto un senso di ripulsione così vivo. - Esci ora, subito - egli ripeté con una voce più squillante e imperiosa - o chiedi subito perdono a mia madre. E mosse un passo contro il fratello con la mano tesa come per afferrargli un braccio», ivi, p. 732.

¹⁵ Ivi, p. 750.

¹⁶ Ivi, p. 158

loro nuova bianchezza e ch'egli aveva lasciate ignude, gli parevano anch'esse una forma della vita ideale».¹⁷

Sull'origine dell'interesse del poeta per la mano e il gesto diremo più avanti, per ora ritorniamo al racconto di Rossetti e al momento della visione. L'incontro tra Chiaro e la donna mistica si articola in una serie di sensazioni, gesti e immagini ripresi e rimeditati da d'Annunzio.

Il tremore e il conforto. La rosa e il giglio.

Quando Chiaro trova la donna davanti a sé, i suoi occhi si bagnano e la sua unica reazione fisica è un leggero tremore alle labbra. Rossetti, per meglio spiegare il turbamento provato dall'uomo, aggiunge: «Era come uno che, scalando una grande altura, sente la propria voce echeggiare in un luogo molto più alto di quanto possa vedere e del quale non conosce il nome»;¹⁸ la frase chiarisce che il brivido provato non è di paura e nemmeno causato dal pianto, ma è la manifestazione di un sentimento tanto grande da essere indicibile.

Nel *Piacere*, il tremore ha lo stesso significato. Quando incontra Elena la prima volta, le sensazioni provate da Andrea sono espresse dal solo tremolio della sua bocca:

Nell'atto, l'ampia manica del mantello scivolò lungo il braccio, oltre il gomito. 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 femminile acquista allor quando è mal celato da una veste folta e grave. Un piccolo fremito gli moveva le labbra; ed egli tratteneva a stento le parole desiose.¹⁹

Poi, quando è Maria a negare il contatto fisico ad Andrea, questi reagisce ancora tremando: «Oggi, in un minuto in cui Francesca non era presente, 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».²⁰ In tutte e due le occasioni, il fremito delle labbra lascia intuire il sentimento di Andrea anche se, come in Chiaro, non è rivelato a parole.

Nella visione, il silenzio è rotto dalla donna mistica che rimprovera Chiaro di aver cercato la fama invece di dedicarsi con umiltà all'arte; l'uomo, messo di fronte al suo errore, piange e si inginocchia. Il gesto di sconforto, con il quale chiede allo stesso tempo perdono e consolazione, muove la donna che si avvicina, lascia cadere i capelli su di lui e gli appoggia le mani sulla fronte.

Una scena drammatica cui d'Annunzio ricorre quando i protagonisti sono chiamati a spiegare tradimenti e bugie. È sufficiente esemplificare dall'*Innocente*, il romanzo nel quale la coppia si accusa di reciproca infedeltà. La prima a prostrarsi in cerca di perdono è Giuliana:

Ella teneva il capo chino. E d'un tratto, liberando le sue mani, afferrò le mie e si mise a baciarmele furiosamente; e io sentii su la mia pelle il caldo della sua bocca, il caldo delle sue lacrime. E, come io tentavo di sottrarmi, ella dalla sedia cadde in ginocchio, senza lasciarmi le mani, singhiozzando, mostrandomi la sua faccia sconvolta, dove il pianto colava a rivi, dove la contrazione della bocca rivelava l'indicibile spasimo da cui tutto l'essere era convulso.²¹

¹⁷ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Prose di Romanzi*, vol. II, cit., pp. 865-866.

¹⁸ DANTE GABRIEL ROSSETTI, *Hand and Soul*, cit., p. 33.

¹⁹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Prose di Romanzi*, vol. I, cit., pp. 62-63.

²⁰ Ivi, p. 217.

²¹ Ivi, p. 520.

E quando tocca a Tullio ammettere il tradimento, la moglie rompe in pianto e lui s'inginocchia per scusarsi e cercare conforto: «Giuliana! - io proruppi, non reggendo più, sentendomi sgorgare dall'intimo del cuore un flutto di parole appassionate e dolci, provando un bisogno folle d'inginocchiarmi davanti a lei su la ghiaia, e di abbracciarla alle ginocchia e di baciarle la veste, le mani, i polsi, furiosamente, senza fine».²²

Abbiamo scelto l'*Innocente* perché il rapporto tra gli sposi è teso e sull'orlo della rottura, come quello dei genitori del poeta. Nelle pagine memorialistiche del *Libro segreto*, rievocando l'episodio della confessione paterna dell'adulterio, il poeta ricorda con nitidezza i gesti compiuti dai genitori: il padre, in lacrime, s'inginocchiò chiedendo perdono, mentre la madre «tese la mano verso di lui a toccargli il capo», «gli asciugò le lacrime» e «lo riaccolse nella sua purità e nella sua misericordia»,²³ proprio come fece la donna mistica con Chiaro. È, dunque, probabile che nei romanzi lo scrittore abbia rimeditato l'immagine rossettiana attraverso la memoria biografica, anche se questa fu rivelata soltanto più tardi.²⁴

Nel descrivere il momento drammatico, Rossetti aggiunge un interessante particolare: la donna si avvicina e lascia cadere i suoi capelli su Chiaro. Negli episodi dannunziani, e non solo in quelli appena citati, questo elemento manca, anche se non passa inosservato all'attento scrittore.

Nel terzo componimento del *Libro primo* del *Canto novo* del 1881, il poeta descrive l'apparizione di «una bianca figlia di Fiesole, / alta e sottile» la quale, come la donna comparsa a Chiaro, lo avvince con i suoi «lungi capelli».²⁵ I versi possono sembrare poco più che una suggestione, ma quando il poeta rimaneggia la lirica per inserirla nella nuova edizione del *Canto novo* del '94 il collegamento con il testo di Rossetti diventa esplicito.

Nella riscrittura, il poeta unisce il componimento citato con il terzo del quarto libro e in questa nuova lirica all'ispirazione preraffaellita sono aggiunti riferimenti alla poesia del Duecento, a Dante e a Beatrice che gli inglesi, al pari d'Annunzio, considerano modelli di stile e di grazia.

Nei versi della prima versione, la donna bacia l'amante infondendogli nella bocca un «licore fatale»; il sortilegio di questa "maga" stimola l'arte, «**dàl sangue [...] rigermogliano** / impazienti le strofe»,²⁶ e la trasfigura a simbolo della poesia anche se i modelli artistici non sono ancora ben delineati nella mente del poeta.

Questi, al contrario, diventano espliciti nella riscrittura; la donna ora rappresenta la poesia stilnovista (imitata anche nel lessico: il 'licore' da 'fatale' diventa 'vitale', una 'linfa nova' che fa 'rifiorire' il 'cor') come si legge nei vv. 36-60 interamente ritoccati: i versi "germogliano" negli stessi luoghi del "sogno di Dante" e di Beatrice e dove Guinizzelli, Cino e Poliziano scrissero le loro poesie. Ai riferimenti letterari, di Cino si citano un paio di versi, seguono quelli artistici: le figure dipinte da Frate Giovanni e Mino da Fiesole, sfocate nella prima versione tanto da sembrare "fantasimi", diventano adesso delle "èsili vergini".²⁷

Il binomio stilnovismo-preraffaelliti ritorna in un'altra lirica e, per meglio inquadrarla, è necessaria una piccola regressione nel racconto di Rossetti che il lettore ci perdonerà. Ci riferiamo al momento in cui il pittore descrive la stanza pisana di Chiaro e, nello spartano arredamento, risalta una figura argentea della Vergine Maria alla quale d'estate era sempre anteposto un vaso con una rosa e un giglio. La nota simbologia dei fiori, emblema della passione

²² Ivi, p. 438.

²³ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, Milano, Meridiani-Mondadori, 2005, t. II, p. 1671.

²⁴ Ricordiamo che nella *Figlia di Iorio* anche Candia appoggia la mano sulla fronte del figlio Aligi per cercare di capire quali pensieri lo turbassero.

²⁵ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, Milano, Meridiani-Mondadori, vol. I, 1982, p. 175

²⁶ Ivi, p. 176.

²⁷ Ivi, p. 140.

il primo e della purezza il secondo, è ricorrente nei quadri preraffaelliti con una preferenza per il candido fiore. Si pensi a *Ecce Ancilla Domini* di Rossetti dove l'Arcangelo Gabriele si presenta a Maria con un giglio in mano per annunciarle il concepimento.

L'iconografia ispira i versi dannunziani di *Viviana* nell'*Isaotta Guttadàuro* (1886), «O Viviana May de Penuele, / gelida virgo preraphaelita, / o voi che compariste un dì, vestita / di fino argento, a Dante Gabriele, / tenendo un giglio ne le ceree dita»,²⁸ con l'ecfrasi che continua negli ultimi versi dove la donna diventa una "beata Beatrice", come la protagonista di un'altra tela di Rossetti (e titolo poi scelto per uno dei *Sonetti dell'anima* nella *Chimera*): «Or cantarti m'è dolce, o Viviana / Splendimi ne la chiara ode, vestita / de la tunica verde e redimita / d'argentei fiori, in calma sovrumana / tenendo un giglio tra le ceree dita!».

Il collegamento con i quadri di Rossetti e il dialogo tra arte e poesia si consolida con il disegno di Giulio Aristide Sartorio che accompagna la lirica e con il quale anche l'artista dimostra di conoscere il racconto di Rossetti. Ispirandosi al momento in cui Chiaro dipinge la donna mistica, Sartorio disegna Dante che ritrae Beatrice apparsa davanti a lui benedicente, in abito bianco e circonfusa di luce, un biancore risaltato da un vaso pieno di gigli alle spalle del poeta. E, per chiarire ulteriormente il contesto e il nesso pittura-poesia aggiunge i versi incipitali del sonetto della *Vita nova* scritti in occasione del primo anniversario della morte di Beatrice: «Era venuta nella mente mia / La gentil donna, che per suo valore / Fu posta dall'altissimo Signore / nel ciel de l'umildate, ov'è Maria».

Quando d'Annunzio riorganizza l'*Isaotta Guttadàuro* decide di ripartire le liriche in due volumi; quelle della prima parte, con l'aggiunta di alcuni inediti, confluiscono nell'*Isottèo* (1886) mentre le altre nella *Chimera* (1888). Come per il *Canto novo*, approfitta della riscrittura per rafforzare il collegamento tra lo Stil novo e il Preraffellismo. Così, i versi di *Viviana* diventano il secondo pannello di un dittico intitolato le *Due Beatrici*.

Nel primo, il poeta invoca l'ispiratrice del *Canto novo*, «Musa, l'arguta rima in cui mi piacque / laudare Isotta da la bianca mano», sperando che possa dargli «l'arguta rima e schietta / al modo de' poeti fiorentini»²⁹ e, menzionando ancora Guinizzelli, Petrarca, Cino e Dante, crea un collegamento diretto con i versi del *Canto novo* discussi in precedenza. E nei versi il bianco evoca continuamente il giglio fino alla conclusione: «E per man mi trattenne. In su le prode / più forte i gigli presero ad aulire; / onde le man (tremando ella assentia) / non isciogliemmo più per quella via».³⁰ Il fiore serve a unire questa lirica con la seconda del dittico dove protagonista è l'immaginaria Viviana, una musa del periodo romano ritratta, come detto, guardando alle figure femminili dei due quadri di Rossetti.

È come se con queste riscritture d'Annunzio riesca a superare lo stesso limite che Chiaro-Rossetti rimproverava a se stesso. Il «freddo simbolismo» e la «personificazione astratta»,³¹ che non chiariscono i riferimenti artistici e il ruolo della donna, sono superati da entrambi con l'avvicinamento allo Stil novo e alla scelta di Beatrice come modello di femminilità.

Non si dimentichi, infine, che d'Annunzio fa ampio uso dell'iconografia della rosa e del giglio nella sua opera (nel *Piacere* Elena Muti vestiva di rosso come una rosa, simbolo della sua passionalità, e Maria Ferres era pura come un candido giglio) e a livello macrotestuale unì il simbolismo cristiano del fiore e del numero tre con le suggestioni preraffaellite nei nomi delle etichette *Trilogia della Rosa*, per i suoi primi tre romanzi (*Il piacere*, *L'innocente* e *Il Trionfo*

²⁸ Ivi, pp. 462-466.

²⁹ Ivi, p. 462.

³⁰ Ivi, p. 464.

³¹ DANTE GABRIEL ROSSETTI, *Hand and Soul*, cit., p. 18.

della morte), del *Giglio* e del *Melograno* per la seconda e la terza serie, entrambe incompiute, composta la prima dalle sole *Vergini delle rocce* e la seconda dal *Fuoco*.

La donna con l'abito verde.

Nel racconto di Rossetti, la donna mistica si presenta a Chiaro come l'immagine della sua anima³² e l'autore aggiunge minimi e stilizzati particolari per descriverla: ha un'espressione gentile, è bionda ed è avvolta in un capo verde-grigio come Beatrice era apparsa a Dante, «donna m'apparve, sotto verde manto / vestita di color di fiamma viva» (*Pg XXX*, 32-33), e come Rossetti l'aveva dipinta nel celebre quadro *Beata Beatrix* (1864 e prim'ancora nel *Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice* 1856), evocato da d'Annunzio nella poesia della *Chimera* che abbiamo appena commentato.

Se consideriamo che il verde è uno dei colori preferiti dai preraffaelliti per gli abiti delle figure femminili e che la donna mistica rappresenta, come detto, la coscienza di Chiaro, crediamo che d'Annunzio abbia preso questi due elementi per completare il profilo di Ornella nella *Figlia di Iorio*.

In tutta l'opera del poeta, la sorella di Aligi è l'unico personaggio che veste di verde, un dettaglio ricordato con precisione finanche nel *Notturmo*: «L'infermiera ha detto: "La facciata della casa è già tutta vestita di verde come Ornella"».³³

La preferenza per il colore non è casuale in quanto la giovane spiega che la scelta dell'abito da indossare il giorno delle nozze del fratello Aligi è in onore del Santo Giovanni.³⁴ Nonostante il motivo contenga una piccola incongruenza, il colore è attribuito dell'Evangelista, mentre il matrimonio è officiato il giorno precedente la festa del Battista, celebrata il 24 giugno,³⁵ è evidente che siamo in un contesto spirituale simile a quello dell'apparizione raccontata da Rossetti e, nell'iconografia delle virtù teologali, il colore è quello della speranza accanto al bianco della fede e al rosso della carità.

Inoltre, come detto, non solo l'abito, ma anche il ruolo della giovane è affine a quello della donna mistica; Ornella è infatti la voce della coscienza prima dell'intera comunità, quando convince la madre e le ospiti in casa a proteggere Mila dagli appetiti sessuali dei contadini, e poi della sua famiglia, quando con il fratello Aligi si contrappone ai soprusi di un padre violento e lussurioso. Una ribellione mossa contro le ingiustizie di una società patriarcale con la speranza che un cambiamento possa permettere ai giovani di vivere liberamente le proprie emozioni, come Aligi chiedeva per il suo rapporto con Mila nato da un sentimento sincero e non forzato come quello con Vienda, la moglie imposta dai genitori.

Il vago della Luna. Petrarca e Keats.

Torniamo al racconto e agli ultimi istanti della visione. Chiaro è stanco e si addormenta dopo lo sforzo di ritrarre la donna, lei si avvicina e l'accompagna nel sonno parlandogli dolcemente. Se l'assopirsi del pittore è forse la conclusione più ovvia per far svanire la donna mistica, è anche vero che l'ultima posa assunta dalla coppia pare modellata su quella di Endimione dormiente protagonista, tra gli altri, dell'omonimo poemetto di John Keats (1818), un autore molto

³² Ivi, p. 34.

³³ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, t. I, cit., p. 256.

³⁴ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, Milano, Meridiani-Mondadori, t. I, 2013, p. 768.

³⁵ Non condividiamo il collegamento con l'abito verde di Ermione, proposto da De Michelis (CESARE DE MICHELIS, *Introduzione*, in GABRIELE D'ANNUNZIO, *La Figlia di Iorio*, Milano, Oscar Mondadori, 1967, p. 30), in quanto nell'*Alcyone* il contesto è mitico-panico mentre nella *Figlia* il rinvio è all'iconografia di San Giovanni.

apprezzato dai preraffaelliti e dallo stesso d'Annunzio che lo considera «il vero precursore del cosiddetto movimento estetico».³⁶

Il poeta sceglie, infatti, un verso del poema *Endymion, I shall be young again, be young!*, come epigrafe del Libro Primo del *Canto novo* dell'82 e, poi, ne riecheggia dei versi nella *Sestina della lontananza* dell'*Isottè* (1886). Isaotta è «candida e mite», come la sera che scende sull'orto, e «tendendo ambo le braccia» si avvicina all'uomo che cede: «Fulgida aurora a me parve la sera, / ne 'l cerchio de le sue morbide braccia. // Dolce cosa languir tra le sue braccia!». Il piacere provato è identico a quello del «vago de la Luna», ossia ad Endimione rievocato guardando a Keats ma anche a Petrarca.³⁷ L'immagine è poi ripetuta in *Sera su i colli d'Alba* nelle *Elegie romane* (1891): «deh foss'io, come il vago de la Luna, / addormentato, e alfin tra le tue braccia / mi risvegliassi e bere il tuo fiato / potessi ancora, in letto alto di rose!».³⁸

Leonardo e la fisiognomica.

Nelle ultime pagine del racconto, Rossetti torna al presente e ricorda che, durante una visita alla Galleria Pitti di Firenze nel 1847, trova la «Figura mistica di Chiaro dell'Erma», il quadro fatto dal pittore su invito della donna, e in un angolo legge «*Manus Animam pinxit 1239*».³⁹ Quest'iscrizione testimonierebbe il cambiamento umano e artistico del pittore che dall'essere un «imitatore della natura», com'era stato presentato all'inizio del racconto,⁴⁰ è diventato capace di dipingere l'anima e non la mente.

Come abbiamo avuto modo di dire, il racconto è aureferenziale e Rossetti con questi commenti si riferisce alla propria pittura e, a più ampio raggio, a quella preraffaellita. In queste parole si trova poi un implicito riferimento a Leonardo che suggeriva di non copiare ma di continuare la natura; un tema forse noto a Rossetti poiché presto fu al centro della riscoperta del genio di Vinci nell'Ottocento.⁴¹ E, com'è noto, dopo qualche accenno nel *Piacere*, l'arte di Leonardo diventa un modello per d'Annunzio come si vede soprattutto nelle *Vergini delle rocce*. Nel romanzo-poema, lo scrittore guarda al Vinci non solo per il titolo, gli eserghi ai tre libri e per delle immagini riprese dal *Trattato della pittura*, ma ripensa e fa sua l'idea vinciana secondo cui sarebbe possibile comprendere l'indole di un individuo studiando le espressioni facciali, la forma e il colore delle mani e soprattutto i gesti.

Nella sua brevità, il racconto *Hand and Soul* ha quindi avuto un'influenza significativa in d'Annunzio aiutandolo a chiarire e, in alcuni casi, a dare una forma più precisa a certi motivi che presenta nella sua opera. Inoltre, il legame tra i due si stringe anche nella preferenza per comuni modelli letterari e artistici che vanno dallo Stil novo e Dante fino a Leonardo.

³⁶ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, vol. I, cit. pp. 936-937.

³⁷ «Deh of foss'io col vago de la luna / adormentato in qua' che verdi boschi, / et questa, ch'anzi vespro a me fa sera, / con essa et con Amor in quella spiaggia / sola venisse a starsi ivi una notte; / e 'l dí si stesse e 'l sol sempre ne l'onde» (CCXXXVII, 31-36).

³⁸ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, vol. I., cit. pp. 446-447.

³⁹ DANTE GABRIEL ROSSETTI, *Hand and Soul*, cit., pp. 49-50. Si ricordi che Rossetti non visitò mai l'Italia. Segnaliamo che nel racconto il dipinto di Chiaro è maliziosamente posto sotto un immaginario quadro di Raffaello intitolato il «Berrettino».

⁴⁰ *Ivi*, p. 4.

⁴¹ Si vedano: Walter Pater, *The Renaissance – Studies in Art and Poetry*, London, Macmillan 1873; Gabriel Séailles, *Léonard de Vince, l'Artiste et le Savant*. Paris, H. Laurens, 1892; Angelo Conti, *Giorgione*. Firenze, Fratelli Alinari, 1894 e Id., *La Beata riva. Trattato dell'oblio*, Milano, Treves, 1900.