
D'ANNUNZIO E EDWARD BURNE-JONES: IL MITO DI PSICHE TRA PRERAFFAELLISMO E
DECADENZA

Author(s): Giuliana Pieri

Source: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, SETTEMBRE/DICEMBRE 2009, Vol.
38, No. 3 (SETTEMBRE/DICEMBRE 2009), pp. 21-29

Published by: Accademia Editoriale

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/23938387>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Italianistica: Rivista di
letteratura italiana*

JSTOR

D'ANNUNZIO E EDWARD BURNE-JONES:
IL MITO DI PSICHE
TRA PRERAFEAELLISMO E DECADENZA

GIULIANA PIERI

L'INTERESSE di Gabriele D'Annunzio per il preraffaellismo inglese, di cui mi sono occupata nel corso dei miei studi sulla ricezione e l'influenza del movimento artistico inglese in Italia, rappresenta una tappa importante nella storia culturale e artistica italiana e un momento fecondo di stimoli iconografici per il poeta italiano. Il fascino di D'Annunzio per le arti figurative è uno degli elementi più interessanti e caratteristici della sua opera, e seguendo si può tracciare una storia dettagliata dell'evolversi del gusto artistico e decorativo in Italia. Il gusto del preraffaellismo, nella sua doppia accezione di gusto dei primitivi e dei maestri dell'Ottocento inglese, mostra come D'Annunzio sia tra i primi in Italia a sviluppare a pieno le potenzialità del medievalismo, reinterpretandolo in chiave 'estetica' prima e pienamente 'decadente' poi. L'interesse per il movimento inglese, e per Dante Gabriel Rossetti e Edward Burne-Jones in particolare, è dettato anche da un'affinità di intenti con i due maestri inglesi che, pur in modo differente, hanno contribuito a fare del tardo preraffaellismo uno dei movimenti più profondamente legati al rapporto parola-immagine. D. G. Rossetti è ovviamente poeta-pittore per eccellenza e crea dei veri *doubleworks*,¹ in cui costantemente la poesia ispira l'opera figurativa e viceversa. Burne-Jones affianca ai modelli puramente pittorici un numero elevatissimo di fonti poetiche, con una predilezione per la poesia di Alfred Tennyson, il poeta laureato della regina Vittoria, dell'amico William Morris, e di Algernon Charles Swinburne. Questo rapporto parola-immagine è particolarmente significativo nel caso dell'illustrazione del testo poetico di cui mi occuperò in questo studio, caso di doppia ecfraasi che crea una saturazione di significati ed è ulteriore riprova dell'esistenza di una complessa rete di rapporti e scambi artistici anglo-italiani nella Roma *fin-de-siècle*.

Nel 1892 D'Annunzio pubblicò il *Poema Paradisiaco*. La sezione «Hortus Larvarum» contiene la poesia *Psiche giacente*, introdotta dall'epigrafe «da Burne-Jones» a indicare che la poesia si ispira al pittore preraffaellista inglese per cui D'Annunzio aveva già mostrato interesse negli anni ottanta a Roma, durante la sua fase più marcatamente preraffaellista.² *Psiche giacente* si presenta quindi esplicitamente come un iconotesto, in cui la relazione parola-immagine è centrale come lo era stata nella raccolta di poesie del 1884-1885 *Intermezzo di Rime* e nel primo romanzo di D'Annunzio, *Il piacere* (1889), entrambi esempi dell'interesse – tipico del D'Annunzio di quegli anni – per il periodo medievale-rinascimentale rivisto attraverso il modello inglese.

¹ Per la discussione dei *doubleworks* si veda l'archivio digitale di Rossetti www.rossettiarchive.org curato da J. J. McGann, all'Institute for Advanced Technology in the Humanities, University of Virginia. Luglio 2007 <http://www.rossettiarchive.org/racs/doubleworks.rac.html>.

² Per una discussione dettagliata delle fonti preraffaelliste di D'Annunzio negli scritti giornalistici e nella sua narrativa, si veda G. PIERI, *D'Annunzio e i Preraffaelliti*, «Letteratura & Arte», 2, 2004, pp. 203-215; EADEM, *The Influence of Pre-Raphaelitism on fin-de-siècle Italy: Art, Beauty and Culture*, Oxford, Maney, 2007.

La prima ad identificare la fonte della *Psiche giacente* fu Bianca Tamassia Mazzorotto a cui si deve il primo studio su D'Annunzio e le arti figurative, punto di partenza ancora fondamentale per gli studiosi di questo aspetto della produzione dannunziana.¹ La studiosa fu anche la prima a riconoscere il legame tra la predilezione di D'Annunzio per il Rinascimento italiano e le fonti inglesi. Nel caso della *Psiche giacente*, afferma che «non si tratta veramente di un quadro, ma di uno dei settanta disegni eseguiti nel 1866 su Amore e Psiche».² L'identificazione di questa fonte non è mai stata messa in discussione, tanto che anche la più recente edizione delle poesie di D'Annunzio conferma l'attribuzione e indica la stessa fonte iconografica: «la Storia di Cupido e Psiche. Quel disegno, che illustra Psiche sorpresa da Cupido mentre dorme ai bordi di una fontana, il D'Annunzio intende trasporre in versi».³

L'attribuzione indicata dalle fonti finora è però tutt'altro che certa e va rivista alla luce degli studi recenti sul preraffaellismo in Italia e sull'uso delle fonti visive caratteristico di D'Annunzio negli anni romani e nei primi anni novanta. Uno degli aspetti più interessanti, come vedremo, della *Psiche giacente* è inoltre legato alla rappresentazione del personaggio femminile nella poesia e narrativa di D'Annunzio, che fu uno degli interpreti più sofisticati ed estremi del tema estetico-decadente della Bella addormentata.⁴

Il mito di Cupido e Psiche è una delle 24 storie che fanno parte del poema di William Morris, *The Earthly Paradise*. Morris iniziò questo ciclo di poesie narrative, che rivisita leggende classiche e medievali, nel 1865 e subito iniziò a progettare un'edizione illustrata con incisioni su legno che sarebbero state eseguite dall'amico Burne-Jones – il progetto iniziale prevedeva 500 illustrazioni. Burne-Jones cominciò a lavorare ai 47 disegni nel 1865, ma nello stesso anno il progetto venne abbandonato e sarebbero passati venti anni prima che Burne-Jones e Morris collaborassero nuovamente all'illustrazione di un volume con la creazione da parte di Morris della Kelmscott Press. *The Earthly Paradise* venne pubblicato senza illustrazioni tra il 1868 e il 1870. I 47 disegni di Burne-Jones vennero stampati utilizzando la tecnica della coltopia e pubblicati per la prima volta nel 1974 insieme alle prove delle 44 incisioni su legno.⁵ Queste ultime sono conservate a Londra alla William Morris Gallery, Waltham Forest.⁶ I 47 disegni, donati da Burne-Jones a John Ruskin, sono invece nella collezione dell'Ashmolean Museum, Oxford, parte del lascito di Ruskin all'Università di Oxford. Esistono inoltre due volumi con schizzi preliminari per le illustrazioni di Cupido e Psiche, conservati al Birmingham Museum and Art Gallery e alla Pierpont Morgan Library, New York.

È evidente dunque che i disegni per l'edizione illustrata di Morris non possono essere stati la fonte di D'Annunzio, la cui poesia sembra però indicare una conoscenza intima della pittura del maestro prearaffaellita, per il quale *The Earthly Paradise* e la storia

¹ B. M. MAZZAROTTO, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Bocca, 1949.

² Ivi, p. 499.

³ G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, 1, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1993 (1 ed. 1982), p. 1168.

⁴ Uno degli studi migliori dell'immaginario femminile nella letteratura europea – inglese e francese in particolare – rimane il saggio classico di M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, La Cultura, 1930; Firenze, Sansoni, 1992.

⁵ W. MORRIS, *The Story of Cupid and Psyche, with illustrations designed by Edward Burne-Jones, mostly engraved on the wood by William Morris*, London-Cambridge, Clover Hill, 1974.

⁶ Cfr. Burne-Jones. *Graphic and Decorative Work of Sir Edward Burne-Jones 1833-98*, Catalogo della Mostra (Londra, Hayward Gallery, 5 November 1975-4 January 1976; Southampton Art Gallery, 24 January-22 February 1976; Birmingham, City Museum and Art Gallery, 10 March-11 April 1976), London, The Arts Council of Great Britain, 1975, cat. n. 268, p. 83.

di Cupido e Psiche in particolare costituiscono la fonte di ispirazione principale durante la sua lunga carriera, come ha notato Christopher Wood: «in all, *The Earthly Paradise* was to provide the inspiration for no fewer than thirty-five paintings, making it by far the most important source for his art» («*The Earthly Paradise* ispirò almeno trentacinque dipinti, divenendo così la fonte di gran lunga più importante dalla quale attinse per la sua pittura.»).¹ Le opere ispirate al poema di Morris includono la serie di dipinti della storia di Pigmalione, la serie di Perseo, e numerose tele individuali quali *The Mirror of Venus*, *The Wedding of Psyche*, e *Pan and Psyche*.

Il primo problema che ci si presenta è stabilire quale delle numerose versioni di questo episodio del mito di Psiche sia stata la fonte di ispirazione di D'Annunzio dal momento che, come ho avuto occasione di discutere in altro luogo, l'uso delle fonti preraffaellite da parte di D'Annunzio è molto più accurato di quanto non si pensasse in passato.² Mi soffermerò quindi sulle varie versioni di *Cupid and Psyche* e in particolare sui dati attualmente disponibili circa la loro provenienza.

Burne-Jones ha dedicato al mito di Psiche un numero considerevole di opere, che comprendono una serie di acquerelli, dipinti ad olio, disegni, e incisioni. All'interno di questa vasta produzione ci sono numerose versioni del tema di Cupido e Psiche dormiente. La storia, resa famosa da Apuleio ne *L'asino d'oro*, ritrae il momento in cui Cupido, inviato a punire Psiche dalla madre Venere gelosa della bellezza della ragazza, vede per la prima volta la fanciulla che dorme nel giardino del padre. Il momento è descritto da Morris:

As love cast down his eyes with a half smile
Godlike and cruel; that faded in a while,
And long he stood above her hidden eyes
With red lips parted in a God's surprise

Il primo degli acquerelli raffiguranti Cupido e Psiche è quello della Yale Art Gallery Collection, databile al 1865, e proveniente dalla Collezione di William Graham. Battuto all'asta da Christie's a Londra nel 1886, l'opera fu successivamente acquistata dalla signora R. H. Benson e venduta a Londra da Christie's nel 1929.³ Il secondo acquerello, datato 1866, appartiene alla collezione del British Museum.⁴ Gli unici dati disponibili circa la sua provenienza lo indicano come facente parte della Collezione di S. Elliot Lewis e venduto da Christie's nel 1934. Il terzo è un'opera a tecnica mista, acquerello e guazzo, cominciato da Burne-Jones nel 1865, ma completato nel 1887, e si trova nella Collezione di

¹ C. WOOD, *Burne-Jones. The Life and Works of Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1998, p. 46.

² Vedi, p. es., il caso di Lawrence Alma-Tadema in PIERI, *D'Annunzio and Alma-Tadema: between Pre-Raphaelitism and Aestheticism*, «Modern Language Review», xcvi, aprile 2001, pp. 361-369.

³ «*Cupid Finding Psyche*», ca. 1865, watercolour, bodycolour, Yale Centre for British Art, Yale Art Gallery Collection, New Haven. Provenance: William Graham; his sale, Christie's, April 3, 1886, lot 149; Mrs. R.H. Benson; Christie's, June 21, 1929, lot 83; Mortimer Brand, New York, in E. HAVERKAMP-BEGEMANN, A. S. LOGAN, *European Drawings and Watercolours in the Yale University Art Gallery 1500-1900*, Catalogue raisonné, I, New Haven-London, Yale University Art Gallery, 1970, cat. n. 228. Vedi anche *Edward Burne-Jones Victorian Artist-Dreamer*, a cura di S. Wildman and J. Christian, New York, Metropolitan Museum of Art; Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery; Paris, Musée d'Orsay; 1998-1999, cat. n. 37, p. 121.

⁴ «*Cupid Finding Psyche*», watercolour and bodycolour, signed and dated MDCCCLXVI, British Museum, London. Provenance: S. Elliot Lewis (sale, Christie's, 30 November 1934, lot 49; Barbizon House; Cecil French, by whom bequeathed), in J. GERE, *Pre-Raphaelite Drawings at the British Museum*, Catalogo della Mostra, London, British Museum, 1994, cat. n. 58, p. 86.

Manchester City Art Galleries.¹ Di quest'ultimo sappiamo che fu messo in mostra a Manchester nel 1892. L'opera apparteneva ad un famoso collezionista di Manchester, J. F. Haworth, e fu acquistato da James Blair nel 1911.²

In tutte le versioni Psiche dorme presso una vasca marmorea, ha alle spalle un roseto, e sulla destra della composizione si erge un'alta colonna di marmo sormontata da una testa di animale. L'atmosfera creata è di perfetta immobilità. Nella versione di Manchester, Psiche indossa una veste rosa pallido e un drappo grigio le cinge la vita. Nella versione del British Museum, l'acqua zampilla nella fontana e Psiche, col petto nudo, è avvolta in un panno arancione. La posizione di Psiche rivela l'influenza di D. G. Rossetti nella caratteristica curvatura del collo della fanciulla, volto all'indietro e visto di scorcio in modo da creare una più lunga curva, e nell'uso del colore che ha lo sfumato caratteristico delle opere di Rossetti dello stesso periodo. La versione di Yale è simile a quella del British Museum nella posizione e raffigurazione di Psiche, ma se ne distanzia nel trattamento dello sfondo: il roseto è qui molto basso, termina all'altezza della testa della fanciulla, e lascia intravedere le mura di una città e un orizzonte di cielo alto, particolare inusuale nell'equilibrio compositivo di Burne-Jones, che preferisce, come del resto il Rossetti nelle sue serie di ritratti di donne a partire dagli anni sessanta, costruzioni spaziali claustrofobiche, in cui lo sfondo è vicinissimo alle spalle delle figure quasi a spingerle sull'orlo dello spazio pittorico e a limitarne così fisicamente e metaforicamente il movimento.³

Gli olii che ritraggono lo stesso episodio della storia di Psiche eseguiti da Burne-Jones comprendono una versione di cui attualmente non si conosce la collocazione,⁴ appartenente alla collezione di F. R. Leyland, un armatore di Liverpool, e un olio su tela nella Collezione del Birmingham Museum and Art Gallery che faceva parte di un fregio a dodici pannelli per la sala da pranzo della dimora londinese di George Howard, no. 1 Palace Green, progettata dall'architetto Philip Webb, che Burne-Jones aveva eseguito con l'aiuto di Walter Crane tra il 1872 e il 1881.⁵ Il pannello di Birmingham rappresenta *Cupid Finding Psyche asleep by a Fountain*.

In mancanza di un catalogo ragionato completo delle opere di Burne-Jones, i dati sulla provenienza di olii e acquerelli sembrerebbero escludere la presenza di una versione di *Cupido e Psiche* in Italia. L'ipotesi dell'uso da parte di D'Annunzio di una riproduzione, anche se plausibile, è difficilmente sostenibile in questo caso dal momento che non solo gli studi fatti finora sulla diffusione delle riproduzioni di opere di Burne-Jones non

¹ «*Cupid Finding Psyche*», 1865-1887, watercolour and bodycolour, Manchester City Art Galleries. Provenance: Bought by James Blair, 1892; bequeathed by him, 1917, in Edward Burne-Jones *Victorian Artist-Dreamer*, cit., cat. n. 38, p. 121.

² I dati sulla provenienza discussi qui provengono dalla scheda del Catalogo della Galleria di Manchester e differiscono da quanto pubblicato in altri cataloghi. Ringrazio Melva Croal, curatrice della Galleria, per queste informazioni.

³ Nel caso di Rossetti questa caratteristica compositiva è stata notata ed analizzata nel contesto della creazione di uno spazio estetico da I. MARIN, *Rossetti's Aesthetically Saturated Readings: Art's De-Humanizing Power*, in *Art and Life in Aestheticism. De-Humanizing and Re-humanizing Art, the Artist, and the Artistic Receptor*, a cura di K. Comfort, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 42-61.

⁴ J. A. GERE, *Pre-Raphaelite drawings in the British Museum*, Catalogo della Mostra, Londra, British Museum, 1994, p. 86: «An oil painting (untraced) was in the collection of F. R. Leyland».

⁵ Sul fregio di no. 1 Palace Green si veda «The Studio», xv, 1898, pp. 3-13; B. WATERS, *Painter and Patron: the Palace Green Murals*, «Apollo», cii, novembre 1975, pp. 338-341; Burne-Jones, *dal preraffaellismo al simbolismo*, catalogo della mostra, a cura di M. T. Benedetti, G. Piantoni, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1986, pp. 168-171. Il Birmingham Museum and Art Gallery possiede 12 schizzi ad acquerello che con ogni probabilità Burne-Jones utilizzò come modelli per il fregio nel 1872.

segnalano *Cupid and Psyche*,¹ ma rilevano pure che Burne-Jones cominciò a mostrare interesse verso questo tipo di diffusione delle sue opere relativamente tardi e non prima del 1892, anno in cui D'Annunzio pubblica il *Poema*.² Una testimonianza del tempo sembra però indicare un'altra possibilità e suggerire una conoscenza diretta dell'opera del maestro inglese da parte di D'Annunzio. Il pittore romano Giulio Aristide Sartorio, raffinato interprete del preraffaellismo romano e attento critico della pittura inglese contemporanea, nel primo saggio dedicato a Burne-Jones pubblicato in Italia nel 1893, descrivendo la versione di Cupido e Psiche vista a casa Benson durante il suo viaggio in Inghilterra (la versione ora a Yale), indica l'esistenza di un'altra copia a Roma nella Collezione Stillman.³

La pittrice e musa preraffaellita Marie Spartali Stillman (1843-1927) visse a Roma insieme al marito William James Stillman tra il 1889 e il 1896.⁴ Marie Stillman era legata da una profonda amicizia con Burne-Jones, il quale la riteneva un'ottima pittrice e non manca mai nella loro corrispondenza di lodare il suo lavoro. L'influenza di Burne-Jones sulla pittura di Marie Stillman è evidente soprattutto nelle figure e nel colorito, oltre che nella predilezione per i temi medievali, anche se nel caso della pittrice questo è un Medioevo intensamente italiano, visto che a partire dagli anni settanta scelse regolarmente soggetti ispirati alle traduzioni di Dante Gabriel Rossetti degli stilnovisti, *Dante and his Circle*, e alla celebre traduzione sempre del Rossetti della *Vita Nuova*.⁵ La presenza di Marie Stillman a Roma in questi anni è interessante sotto vari punti di vista. Le sue opere intensamente preraffaellite furono la fonte diretta più significativa a cui i pittori romani preraffaelliti poterono attingere nei decenni in cui l'influenza del movimento inglese in Italia si fece più forte – sappiamo infatti che ella soleva mostrare ad amici e conoscenti le sue tele prima che venissero spedite a Londra alle mostre annuali della Grosvenor Gallery, il tempio dell'estetismo e preraffaellismo inglese. Sappiamo anche che gli Stillman avevano una collezione di opere di maestri preraffaelliti nella loro residenza romana, che comprendeva un ritratto di Dante Gabriele Rossetti di Marie Stillman, un ritratto di W. B. Richmond di Lisa Stillman, figlia di W. J. Stillman dal primo matrimonio e anch'essa pittrice di talento;⁶ e alcune opere di Burne-Jones tra cui la tela *Venus Epithalamia*, donata alla coppia in occasione del loro matrimonio, un ritratto della signora Stillman, e infine, come riportato da Sartorio, fonte estremamente accurata nei suoi saggi di arte, l'acquerello di *Cupido e Psiche*, probabilmente nella versione attualmente al British Museum, che fu esibito alla Mostra annuale della *In Arte Libertas*, la società di artisti fondata nel 1887 da Giovanni (Nino) Costa, il cui contributo alla diffusione del gusto e dello stile preraffaellita a Roma furono fondamentali.

¹ Cfr. *The Reproductive Engravings after Sir Edward Coley Burne-Jones*, London, Julian Hartnoll, 1988.

² C. NEWALL, *Burne-Jones and his Printmakers*, in *The Reproductive Engravings*, cit., pp. 8-13.

³ «Gli acquerelli [di Burne-Jones] della prima epoca appartengono al momento più intenso della sua passione coloristica. Di questa prima epoca ho visto poco: *Cupid's Forge* sempre in casa Benson, ed un altro acquerello fine e delicato, *Amore e Psiche* di cui a Roma fu esposto (in grazia alla signora Stillmann che lo prestò all'*In Arte Libertas*), un altro esemplare fors'anche più ricco ed intenso»: G. A. SARTORIO, *Edward Burne-Jones*, «Nuova Rassegna», I, 33, 3 settembre 1893, p. 306.

⁴ Cfr. D. B. ELLIOTT, *A Pre-Raphaelite Marriage. The Lives and Works of Marie Spartali Stillman & William James Stillman*, Woodbridge (Suffolk), Antique Collectors' Club, 2006, in part. il capitolo *Marie in Rome 1889-1896*, pp. 168-187.

⁵ Cfr. *The Early Italian Poets*, London, Smith, Elder & Co., 1861, e D. G. ROSSETTI, *Dante and His Circle*, London, Ellis & White, 1874.

⁶ A proposito di questi ritratti si veda la testimonianza di M. LUCAS, *Two English Women in Rome 1871-1900*, London, Methuen, 1938, p. 204

Tamassia Mazzarotto, e con lei molti studiosi successivi, sosteneva che le fonti iconografiche di D'Annunzio non derivassero da una conoscenza diretta delle opere preraffaellite ma dalle riproduzioni e soprattutto dalle illustrazioni delle riviste d'arte romane quali «Convito» e «Cronaca Bizantina». Questa affermazione è solo parzialmente corretta e legata ad una conoscenza ancora incompleta della diffusione delle fonti preraffaellite in Italia. Le Mostre romane della *In Arte Libertas* costituirono infatti un'importante, seppur ridotta, occasione per gli artisti italiani di accedere a originali preraffaelliti. D'Annunzio compose il *Poema Paradisiaco* tra il 1891 e il 1892: è quindi altamente probabile che, all'apice del suo interesse per la pittura preraffaellita, egli abbia visto la Mostra della società costiana del 1890, in cui Sartorio afferma essere stato esposto l'acquerello della Collezione Stillman, e abbia tratto ispirazione dall'acquerello di Burne-Jones, che aveva definito nel 1887 «il più gran pittore inglese contemporaneo».¹ Una serie di motivi tematici e iconografici facevano dell'opera di Burne-Jones, come vedremo, un modello che si adattava alle preoccupazioni tematiche di D'Annunzio durante la stesura del *Poema Paradisiaco*, in cui sussiste ancora il fascino per l'immaginario medievale in ambito però ormai pienamente simbolista/decadente.² Annamaria Andreoli, nell'introduzione al *Poema Paradisiaco*, concorda con Binni, che era stato tra i primi a sottolineare la centralità del *Poema* nel decadentismo italiano, e nota come la raccolta, nonostante sia stata criticata anche fortemente, rimanga tappa fondamentale nella storia della poesia dannunziana.³

Molti dei temi della *Psiche giacente*, oltre che rimandare in generale alla cultura francese contemporanea, mostrano un'affinità con i temi iconografici cari alla seconda generazione preraffaellita di cui Burne-Jones fu il caposcuola indiscusso. Si pensi al fascino per le chiome femminili,⁴ o alla predilezione per le rose che qui divengono bocche voluttuose,⁵ un tema ricorrente in D'Annunzio, nella poesia e nella narrativa contemporanea.⁶ L'ambientazione in un giardino è anche significativa: *Psiche giacente* fa parte della sezione *Hortus conclusus* del *Poema* che si apre con il tema dei giardini antichi e chiusi. Questo tema, già caro ai crepuscolari, è importante nell'immaginario dannunziano di questi anni e in questa raccolta poetica in particolare.

Giardini chiusi, appena intraveduti,
O contemplati a lungo pe' cancelli
Che mai nessuna mano al viandante
Smarrito aprì come in un sogno!⁷

Sono giardini vuoti e silenziosi, colmi di mistero, cosparsi di fiori costantemente erotizzati e trasformati in sorrisi femminini; giardini pieni di rose e sedie marmoree (si veda p. es. *La donna del sarcofago*, sempre nel *Poema Paradisiaco*) ma soprattutto spazi del sogno e del mistero. La poesia *Hortus conclusus*, che apre la sezione omonima, si chiude proprio con l'identificazione della donna con un giardino chiuso: «voi, signora, / siete

¹ G. D'ANNUNZIO, *Un poeta d'autunno*, «Tribuna», ottobre 1887, in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1881-1888*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1996, p. 937.

² Per il simbolismo di D'Annunzio, si veda *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Atti del Convegno di Studio, a cura di E. Mariano, Milano, il Saggiatore, 1976.

³ Cfr. A. ANDREOLI, *Poema Paradisiaco*, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, pp. 1141-1152.

⁴ «il bel chiomato capo»: v. 6; «la chioma della vergine sublime»: v. 11; «capelli / divini»: vv. 29-30.

⁵ «Le rose / protendon, mal frenate da i cancelli, / le umide bocche lor voluttuose. / Vive, come di carne, palpitanti, / anelano»: vv. 30-34.

⁶ Ne *Il piacere*, p. es., la sessualità di Elena Muti è legata alla descrizione quasi ossessiva della sua bocca e delle sue mani.

⁷ *Hortus conclusus*, in *Poema Paradisiaco*, vv. 1-4.

per me come un giardino chiuso» (vv. 58-59). Questo è anche un motivo iconografico ricorrente nella pittura di fine Ottocento, e in particolare nell'immaginario preraffaelita, ed è anche un motivo preferito da Burne-Jones. Gli spazi fisici e metaforici della femminilità nella cultura ottocentesca sono rappresentati perfettamente dall'immagine del giardino: spazi privati, protetti, e soprattutto chiusi, metafora ultima del contenimento della sessualità femminile in una società profondamente misogina. Il tema dei giardini nel *Poema* fa anche riferimento alle immagini dei giardini nella poesia rinascimentale e particolarmente in quella dei poeti della cerchia di Lorenzo il Magnifico, una delle fonti più importanti da un punto di vista sia stilistico che iconografico per D'Annunzio nelle raccolte poetiche degli anni ottanta, specialmente *Intermezzo di Rime* e *Isotta Guttadauro*. Si pensi, p. es., all'ambientazione della *Cantata 1 di calen d'aprile* ne *L'Isotteo* in cui D'Annunzio introduce il lettore descrivendo l'ambientazione: «la scena è un orto vasto, arborato e rigato di acque, e ad austro limitato da un fiume sinuoso». Nelle *Elegie Romane* i giardini diverranno il simbolo della distruzione imminente di una civiltà a seguito della scomparsa dei giardini storici delle ville romane negli anni del boom edilizio della nuova capitale italiana.

Il motivo fondamentale della *Psiche giacente* di D'Annunzio e della *Psyche* di Burne-Jones è però rappresentato dai temi del sonno, del sogno e dell'immobilità. A queste tematiche Burne-Jones dedica numerosissime opere e soprattutto la serie che ritrae la leggenda medievale della Bella Addormentata, iconograficamente molto vicina alla Psiche. Anche D'Annunzio subì il fascino di questa leggenda medievale attraverso l'esempio della poesia del Tennyson, proprio negli stessi anni in cui l'interesse per il preraffaellismo e per Burne-Jones si faceva più intenso.¹

Nel suo studio ormai classico sull'iconografia femminile nell'arte europea di fine secolo, Bram Dijkstra vede un legame indissolubile tra le varie figurazioni del sonno come ideale della remissività femminile e il motivo decadente per eccellenza della morte come ideale ultimo di bellezza e passività femminile.² D'Annunzio fu uno dei massimi propulsori di questo tema decadente e proprio in quegli anni immagina nel *Trionfo della morte* (1894), un tipo di bellezza femminile che segna il passaggio dalla vergine medievale addormentata alla *femme fatale* di ispirazione decadente, tanto che nel romanzo il tema del sonno, presente sotto forma di languore o di malattia, si trasforma nel tropo della donna vampiro e del cadavere: «Così affranta, mi piace di più. Io riconosco la donna che mi passò d'innanzi quella sera di febbraio: la donna che *non aveva una goccia di sangue*. Io penso che morta ella raggiungerà la suprema espressione della sua bellezza».³

Uno dei commentatori più sensibili dell'opera di Burne-Jones, Julian Trueherz, ritiene che la caratteristica principale delle opere del maestro sia «an overwhelming sense of dreamlike beauty, purified of the worldliness» («Un senso travolgente di bellezza fan-

¹ Il legame tra D'Annunzio e Tennyson non è stato ancora studiato e sarà oggetto prossimamente di un mio studio approfondito. Basti per ora ricordare che D'Annunzio legge Tennyson fin dagli anni del Cicognini e continua ad interessarsi del poeta laureato vittoriano durante il periodo preraffaelita anche sotto l'influenza del critico e maestro Enrico Nencioni. La poesia a cui faccio riferimento qui è *La bellezza dormente*, in *Intermezzo di rime* (1884), e successivamente in *Intermezzo* (1894), traduzione di *The Sleeping Beauty* di Tennyson, pubblicata originariamente nel 1830 e poi divenuta parte di *The Day Dream* (1842).

² Cfr. B. DIJKSTRA, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

³ G. D'ANNUNZIO, *Trionfo della Morte*, Milano, Mondadori, 1987, p. 204. Vedi anche quest'altra descrizione di Ippolita: «Giorgio, sollevato sul gomito, la guardava [...]. Era pallida ma di quella singolare pallidezza che Giorgio non aveva ritrovata in nessuna altra donna mai: d'una pallidezza quasi mortale, profonda, cupa, che un poco pendeva nel livido quando s'empiva d'ombra».

tastica, purificata dei suoi caratteri terreni») e che il mondo creato dall'artista vittoriano sia un universo totalmente personale e lontano da qualsiasi riferimento alla realtà: «a world of his own, a claustrophobic world of soft glowing colours where tall, androgynous figures drift about, their impassive gazes hinting at a mysterious sadness, a world of deliberate unreality» («Un mondo tutto suo, un mondo claustrofobico fatto di colori di tenue brillantezza nel quale si muovono figure androgine di alta statura, che con sguardo imperturbabile sembrano alludere ad un senso di tristezza misteriosa: un mondo di irrealtà voluta.»).¹ Il modo in cui Burne-Jones ha tradotto il testo poetico di Morris sembra la riprova di questo spazio personale. La sua *Psyche*, nelle tante versioni e nel suo *Doppelgänger* di Bella addormentata, nasce dalla qualità eterea ed onirica dell'opera di Burne-Jones, che a commento della sua opera affermò: «I mean by a picture [...] a beautiful romantic dream of something that never was, never will be, in a light better than any light that ever shone – in a land no-one can define or remember, only desire – and the forms divinely beautiful» («Per dipinto [...] intendo un sogno romantico di qualcosa che mai esistette né che mai potrà esistere, con una luce che superi qualsiasi altra che mai risplendette prima – in una terra che nessuno può determinare o ricordare, ma solo desiderare – e forme di divina bellezza».)²

Fu proprio questo ideale di bellezza sovranaturale a creare un vero culto di Burne-Jones nel decennio 1885-1895 in Francia negli ambienti estetico-simbolista, tanto che il maestro inglese venne regolarmente invitato ad esporre ai Salons e ricevette anche l'invito da parte di Josephine Péladan a partecipare al salone dei Rosa Croce, a riprova della lettura misticizzante della sua opera.³

La *Psiche giacente* di D'Annunzio sta sul limitare tra l'ideale femminile della vergine medievale e la sua controparte decadente. Psiche è ancora una bellezza virgine, immota, immersa in un'atmosfera sognante, di serena tranquillità e di silenzio rotto solo dal mormorio dell'acqua che «diffonde / pel gran palagio un lento incantamento» (vv. 22-23). D'Annunzio coglie perfettamente l'atmosfera di sogno tipica dell'universo pittorico di Burne-Jones, descrivendo minuziosamente la posa di Psiche, ma ne coglie anche il senso di immobilità sospesa, pregna di uno strano senso di mistero e premonizione che d'Annunzio trasmette al lettore attraverso l'immagine dell'acqua nel bacino marmoreo,⁴ e dell'ansia di Cupido.⁵ «Misteri» (v. 2), «insidia / lenta» (vv. 13-14), e «ansia» (v. 39), rompono l'incantamento e dimostrano come nel nuovo clima simbolista / decadente non ci sia più spazio per una bellezza dormiente e serena, che l'immagine innocente contiene ormai i segni di un'ansietà sottile e diffusa.

¹ Cfr. J. TREUHERZ, *Pre-Raphaelite Paintings from Manchester City Art Galleries*, London, Lund Humphries, 1980; Manchester, Manchester City Art Gallery, 1993.

² Ivi, p. 113.

³ Nel 1887, dopo un periodo di assenza dalle esposizioni sia in Inghilterra che all'estero, Burne-Jones partecipò all'Esposizione Universale di Parigi con due tele, *The Beguiling of Merlin* e *Love Among the Ruins*, entrambe esempi dello stile maturo dell'artista in cui l'influenza di Botticelli è evidente. L'Esposizione segnò l'inizio dell'enorme successo di Burne-Jones in Francia. Per la fortuna critica di Burne-Jones in Francia si veda C. ALLEMAND-COSNEAU, *La fortune critique de Burne-Jones en France*, in *Dessins du Fitzwilliam Museum de Cambridge*, Catalogo della Mostra, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1992. In Italia, il primo studio su Burne-Jones fu quello di Sartorio, seguito da un lungo saggio apparso sulla rivista d'arte «Emporium»: SARTORIO, *Artisti contemporanei: Sir Edward Burne-Jones*, II, «Emporium», III, 13, gennaio 1896, pp. 43-44. Sulla fortuna di Burne-Jones in Italia si vedano R. BOSSAGLIA, *Note sulla fortuna italiana di Burne-Jones*, in *Burne-Jones dal preraffaellismo al simbolismo*, Catalogo della Mostra, Milano, Mazzotta, 1986, pp. 82-85; PIERI, *The Critical Reception of Pre-Raphaelitism in Italy 1878-1910*, «Modern Language Review», XCIX, 2, aprile 2004, pp. 364-381.

⁴ «sale per lei baciare, con insidia / lenta, al margine l'acqua» (vv. 13-14).

⁵ «par che tutta nel suo profondo petto / l'ansia diffusa ne la primavera / de la terra e del cielo si raccolga, / mentre ei s'inclina» (vv. 39-41).

Mentre Burne-Jones trasforma il testo poetico di Morris in un universo totalmente personale, d'Annunzio mostra un'attenzione minuziosa nei confronti della sua fonte figurativa, secondo un percorso caratteristico nell'uso dei modelli sia letterari che figurativi. L'approccio che il poeta ha verso le sue fonti, che fu visto dalla critica a lui contemporanea in luce totalmente negativa, è spesso predatorio, ma sempre attento e indissolubilmente legato ad un processo creativo che si nutre di stimoli esterni. Nel caso delle fonti visive quella di d'Annunzio è ecfrasi puntuale che scaturisce dal gusto per le arti del poeta e nel caso preso in esame in questo studio diviene interpretazione sensibilissima del mondo figurativo di Burne-Jones.