


Renaissance artistique et symbolisme des Vierges et des Princesses chez D'Annunzio et Sartorio

Pietro Della Sala

 10.58048/2263-7664/4376

Vertiges du texte et de l'image

*Belle vergini! a voi chieggo l'arcana
Armoniosa melodia pittrice
Della vostra beltà, si che all'Italia
Afflitta di regali ire straniera
Voli improvviso, a rallegrarla, il carne*

Ugo Foscolo¹

Cette étude porte sur l'analyse comparative d'une œuvre visuelle et d'une œuvre littéraire, le triptyque *Les Vierges sages et les vierges folles*² (fig. 1) du peintre Giulio Aristide Sartorio et le roman *Les Vierges aux rochers*³ du poète Gabriele d'Annunzio. Notre enquête s'intéressera notamment aux figures des protagonistes féminines des deux œuvres, les vierges et les princesses. L'objectif de cette analyse est de mettre en lumière l'identité symbolique de ces figures en tant qu'expression d'une vision esthétique visant à la renaissance d'un art national du passé. Cette vision, partagée par le peintre et le poète, fut élaborée au sein du milieu intellectuel et artistique romain à la charnière des années 1880 et 1890. D'Annunzio et Sartorio, impliqués tous deux dans les

mêmes batailles esthétiques et projets éditoriaux, étaient animés par une volonté de renouveau artistique national désireuse de renouer avec le prestigieux paradigme de la Renaissance, mais leurs sensibilités étaient différentes.



Fig. 1 : Sartorio, *Les Vierges folles et les vierges sages*, 1890-1891, huile sur bois, F188x205 cm, Rome, Galerie nationale d'art moderne

Le tableau *Les Vierges sages et les vierges folles* et le roman *Les Vierges aux rochers* s'avèrent sans doute être les œuvres les plus révélatrices de leur vision commune. Composées à distance de quelques années sur deux sujets différents, elles manifestent néanmoins plusieurs analogies sémantiques et symboliques ; c'est toutefois l'analyse esthétique qui nous permet d'en saisir le mieux la vision créatrice commune. En analysant ainsi le réseau de filiations esthétiques à l'origine des analogies dans leur conception artistique, nous pouvons aussi en saisir les enjeux idéologiques respectifs. Ces enjeux, liés au contexte intellectuel de la Rome de l'époque, émergent donc de la reconstitution des collaborations et des idées artistiques partagées par le peintre et le poète⁴.

Collaborations « byzantines »

Lors de leur première collaboration au sein de la revue *Cronaca Bizantina* (1883-1886)⁵, d'Annunzio et Sartorio travaillèrent souvent ensemble, notamment en 1886 à l'occasion de l'édition d'un recueil de poèmes de d'Annunzio, *l'Isaotta Guttadauro*⁶. Sartorio y contribua avec quatre dessins représentant la protagoniste Isaotta selon un style récurrent dans des œuvres postérieures (fig. 2), comme nous pouvons le constater sur une gravure intitulée *Zodiac*⁷ (fig. 3) réalisée à l'occasion de l'édition italienne du premier roman de d'Annunzio, *L'Enfant de volupté*⁸ : une représentation lascive de la séduisante protagoniste, l'aristocrate Elena Muti, dans un goût symboliste influencé par les toiles de Gustave Moreau. Les collaborations éditoriales entre le poète et le peintre continuèrent au début des années 1890 au sein de la revue culturelle *La Tribuna Illustrata*, où Sartorio illustra quelques épisodes du roman *L'Invincibile (L'invincible)* de d'Annunzio⁹.

Sartorio, *Il biondo Astíoco e Brisenna reína*

Fig. 2 : Sartorio, « *Il biondo Astíoco e Brisenna reína...* », illustration pour Gabrielle d'Annunzio, *Isaotta Guttadàuro ed altre poesie*, Phototypie Danesi Roma, 1886

Image :



Fig. 3 : Giulio Aristide Sartorio, *Eau-forte du zodiaque*, 1889. Contrairement à ce que laisse supposer le titre, il s'agit d'une phototypie réalisée par la société Danesi, à Rome, que D'Annunzio avait commandée à l'artiste pour promouvoir *Il piacere*. La planche est signée du nom du protagoniste du roman, Andrea Sperelli, « Calcographus » (graveur à l'eau-forte).

Ensuite, pris entre 1890 et 1891 par son service militaire, des difficultés financières et, surtout, par une crise artistique, d'Annunzio réorienta ses projets littéraires et se déplaça à Naples, où il participa au milieu intellectuel local et approfondit à la fois sa connaissance de la littérature russe contemporaine, notamment de Tolstoï et de Dostoïevski, ainsi que des Évangiles. Inspiré par ces lectures, il publia son deuxième roman, *L'Intrus*¹⁰, provoquant des réactions scandalisées à cause de l'assassinat de l'enfant illégitime de la protagoniste Julienne par son mari Tullio ; dans la conception de la personnalité de Tullio l'influence du Surhomme de Frédéric Nietzsche, dont d'Annunzio commença à l'époque à connaître la pensée grâce à des traductions françaises, s'avère centrale. Dans ce roman, l'image du sacrifice de l'innocent se reflète dans l'illustration élaborée par Sartorio pour la première édition italienne. En 1893, après cette phase « slave » et le retour de d'Annunzio à Rome, le matériel diégétique de *L'Intrus* et, surtout, la base philosophique du Surhomme de Nietzsche inspirèrent la réalisation du roman suivant, élaboré également à partir de *L'Invincible : Le Triomphe de la mort*¹¹.

Dans cette publication, d'Annunzio exprimait une nouvelle conception esthétique qui faisait suite à la crise artistique vécue entre 1890 et 1892, alimentée non seulement par Nietzsche et son Surhomme, mais aussi par Richard Wagner dont à l'époque le poète italien découvrit l'esthétique grâce à la *Revue Wagnérienne*¹², et son concept d'« œuvre d'art totale » en tant que manifestation d'une lignée nationale. Le cadre du partage et de la diffusion de cette esthétique fut la revue culturelle *Il Convito*, fondée en 1895 en collaboration avec Sartorio ; d'Annunzio y publia en feuilleton son roman suivant, *Les Vierges aux rochers* (1895)¹³.

L'épiphanie pré-raphaélite

Pendant ces années de réflexions esthétiques et de collaborations artistiques, d'Annunzio et Sartorio fréquentaient le même milieu intellectuel, notamment la société artistique *In Arte Libertas*¹⁴, fondée en 1886 par le peintre Giovanni Costa afin d'organiser des expositions d'art international à Rome, et qui joua un rôle primordial dans l'élaboration de l'esthétique du peintre et du poète. L'objectif de Giovanni Costa était, en fait, de diffuser un goût pictural alternatif au Réalisme et à l'Impressionnisme en faveur du Symbolisme et, surtout, du Préraphaélisme. À cette fin, il organisa plusieurs expositions à Rome avec les œuvres de peintres allemands et anglais, tels qu'Arnold Böcklin et Edward Burne-Jones. La fréquentation des revues culturelles *Cronaca Bizantina* et *Il Convito* fut également essentielle.

Dans ce contexte, c'est d'Annunzio qui fit connaître à Sartorio le style préraphaélite, en particulier celui de Dante Gabriel Rossetti, essentiel pour l'élaboration de son esthétique future : « Qui fut le premier à me parler de l'œuvre de Rossetti ? – déclara le peintre – Gabriele d'Annunzio qui, invité à l'époque par Michetti¹⁵, écrivait *L'Enfant de volupté* et qui avait d'innombrables reproductions des tableaux de cet artiste énigmatique¹⁶ ». Sartorio, frappé par le style à la fois mimétique et symbolique des préraphaélites, voulut en étudier les techniques, les sources et la vision : en 1893, il partit en Angleterre pour en avoir une connaissance directe. De ces séjours, il tira des articles publiés dans la revue où il exprimait une critique de l'art moderne visant à formuler une vision esthétique inspirée en particulier par le style d'Edward Burne-Jones et de Dante Gabriel Rossetti. Selon lui, les Préraphaélites avaient récupéré et réactivé l'ancien principe de représentation mimétique des Primitifs italiens, qui « quant au sentiment, étaient

spirituellement humains¹⁷ », si bien que ce principe du « retour absolu à la Réalité¹⁸ » représentait pour Sartorio le véritable noyau esthétique apporté à l'art moderne par la peinture préraphaélite. Loin d'une reproduction objective de l'actualité – à la manière de Gustave Courbet¹⁹ –, le modèle sartorien tiré de l'art italien du xv^e siècle implique une figuration mimétique à la valeur symbolique complexe. D'ailleurs, c'est à cette époque que Sartorio fréquentait le palais du comte Primoli qui organisait des soirées consacrées à la mise en scène de tableaux vivants inspirés de la peinture du Préraphaélisme et de la Renaissance. Comme des photos en témoignent²⁰, Sartorio contribua à ces mises en scène interprétées par des dames de l'aristocratie romaine. Vers 1890, le comte Giuseppe Primoli commanda à Sartorio le tableau *Les Vierges sages et les vierges folles*, cadeau de nocces pour sa future épouse ; presque terminé en 1891, le tableau ne fut jamais achevé ni livré, le projet de mariage du comte n'ayant pas abouti²¹.

Retour à la Renaissance

Cette volonté d'un retour à l'art de la Renaissance, nourrie par la connaissance des Préraphaélites et répandue dans le milieu intellectuel et mondain à Rome à la fin du siècle, émerge également dans les écrits de critique d'art que Sartorio composa à la même époque. Présente dans ses peintures de la même période et dans les articles mentionnés ci-dessus (publiés dans *La Nuova Rassegna*), cette vision est réaffirmée dans une série d'écrits édités dans *Il Convito*, où il formule son idéal de l'art italien à venir :

Les conclusions spirituelles exprimées par l'art anglais ont un langage historiquement amical et familier aux consciences des artistes italiens. [...] Cette compréhension de la grande idéalité italienne, si elle était acceptée, méditée, suivie et développée par nous, qui sommes les mieux disposés – par destin de naissance – à la concevoir et à la mettre en œuvre, redonnerait enfin à notre art l'atmosphère qui lui convient, dignement et impérativement
22.

C'est donc en vertu de leur héritage esthétique que les artistes italiens modernes sont appelés à restaurer l'iconographie et les thématiques de la peinture italienne entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle. Cette vision esthétique, que Sartorio exprima à travers sa théorie et sa pratique artistiques, était cohérente avec l'esprit inspirateur du

Convito. Cofondé avec d'Annunzio, le périodique alliait une conception esthétique à un élan de revendication idéologique. Le poète, dans le préambule du premier numéro publié en janvier 1895, exprimait ces principes d'imminente rédemption de l'art italien grâce au retour à la Renaissance : « Les intellectuels, rassemblant toutes leurs énergies, doivent supporter militairement la cause de l'Intelligence contre les Barbares [...]. Tout allumé d'ardeur par l'Art comme par une flamme de colère, Benvenuto [Cellini] ne se battait-il pas pour une statue avec plus de fureur que pour une amante²³ ? ». Dressant un parallèle entre le culte de la beauté artistique dans la Rome impériale et la décadence esthétique contemporaine, d'Annunzio incitait les artistes et les poètes italiens modernes à s'engager dans une bataille de défense et de réaffirmation de l'art ancien contre les « barbares » de son époque. Contre ces ennemis de la beauté et de l'intelligence, incarnés par la classe bourgeoise émergente de l'Italie d'après l'unification, le poète invoquait l'héritage des ancêtres romains, transmis par les artistes de la Renaissance – tels que Benvenuto Cellini. Il appelait ainsi de ses vœux pour son époque une renaissance artistique de l'Italie en tant que représentante de la « race latine », faisant peut-être écho à l'essai publié en janvier 1895 dans la *Revue des Deux Mondes* par le vicomte Melchior de Vogüé, « La Renaissance latine. Gabriele d'Annunzio : poèmes et romans » : l'écrit, commenté par d'Annunzio lui-même dans l'article « Note sur la Renaissance latine » publié le mois suivant dans *Il Convito*²⁴, parcourait la production littéraire en France et en Italie pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, exprimant « la joie de saluer en Italie un présage certain de la Renaissance latine²⁵ » dans l'œuvre de d'Annunzio.

Pendant les années 1890, la reviviscence du paradigme artistico-intellectuel de la Renaissance, bien qu'entrelacé ici à une nette vision idéologique, tenait sans doute aussi à la récente diffusion des études sur la culture artistico-littéraire des XV^e et XVI^e siècles. Parmi les études consacrées à la Renaissance pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle – représentées en particulier par *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*²⁶ (1860) de Jacob Burckhardt et *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*²⁷ (1877) de Walter Pater, que d'Annunzio connaissait²⁸ –, un intérêt particulier pour le profil historique et psychologique de Léonard de Vinci trouva un large écho parmi de nombreux savants européens, attirés par son génie créateur multiforme. Cette vogue *léonardiste*, qui s'inscrit dans un attrait généralisé pour l'art et la littérature de la Renaissance,

s'affirma très fortement dans la culture italienne et européenne au tournant du siècle. La figure de Léonard inspira la réédition et la traduction de son œuvre littéraire, la tenue de conférences et l'écriture d'essais ; elle fut également le noyau idéal à l'origine de la célèbre revue littéraire dirigée par les intellectuels nationalistes Giovanni Papini et Giuseppe Prezzolini, *Leonardo*²⁹ (1903-1907). Pendant les années 1890, c'est en particulier l'œuvre du critique d'art Gabriel Séailles, *Léonard de Vinci : l'artiste et le savant. Essai de biographie psychologique*³⁰, qui, en présentant Léonard en tant que génie italien de la Renaissance, frappa d'Annunzio. Cet essai lui fournit également l'inspiration pour la représentation de ses protagonistes féminines, stimulée par le sujet du chef-d'œuvre de Léonard de Vinci conservé au Musée du Louvre, l'huile sur toile *La Vierge, l'Enfant Jésus, Saint Jean Baptiste et un ange*, mais connu sous le nom de *La Vierge aux rochers*³¹ (vers 1483-1494 ; fig. 4).



Fig. 4 : Léonard de Vinci, La Vierge, l'Enfant Jésus, Saint Jean Baptiste et un ange, dite La Vierge aux rochers, 1483-1486, transposition de bois sur toile, 199x122 cm, Paris, Mus&e du Louvre

Le triptyque de Sartorio

D'Annunzio et Sartorio partagèrent ces sources d'inspiration communes, et certains de leurs projets artistiques. C'est dans ce contexte que Sartorio créa le triptyque *Les Vierges sages et les vierges folles*. La commande fut réalisée sur la base des photographies des tableaux vivants mis en scène au palais Primoli — le comte Giuseppe Primoli était le commanditaire — ainsi que de la tradition picturale de la Renaissance, filtrée au prisme des tableaux préraphaélites exposés par la société *In Arte Libertas*. Sartorio étudia également les représentations médiévales relatives à la parabole évangélique³². Le triptyque, conçu dans un style inspiré d'Edward Burne-Jones et Dante Gabriel Rossetti, est également une mosaïque de citations de l'art de la Renaissance florentine, notamment des artistes Lorenzo Ghiberti, Sandro Botticelli et Domenico Ghirlandaio.

Même si l'occasion de réaliser ce tableau fut offerte à Sartorio par Primoli et si son style fut élaboré en fonction du paradigme de l'art de la Renaissance suggéré par le modèle préraphaélite, c'est peut-être d'Annunzio qui suggéra à Sartorio le sujet de la parabole évangélique des vierges sages et des vierges folles, qui représentait pour lui un sujet récurrent à l'époque. Le protagoniste de son roman *L'Enfant de volupté*, l'aristocrate André Sperelli, dans sa chambre « religieuse comme une chapelle » a décoré sa cheminée avec « un devant d'autel représentant la parabole des vierges sages et des vierges folles³³ ». Au début des années 1890, d'Annunzio se documenta sur la vie de Jésus-Christ et il développa un tel intérêt pour cette parabole, qu'en 1897 il en publia une version alternative et en offrit le manuscrit au comte Primoli. C'est Jésus qui raconte la parabole dans l'Évangile selon saint Matthieu :

Alors le royaume des cieux sera semblable à dix vierges qui, ayant pris leurs lampes, allèrent à la rencontre de l'époux. Cinq d'entre elles étaient folles, et cinq sages. Les folles, en prenant leurs lampes, ne prirent point d'huile avec elles ; mais les sages prirent, avec leurs lampes, de l'huile dans des vases. Comme l'époux tardait, toutes s'assoupirent et s'endormirent. Au milieu de la

nuit, on cria : « Voici l'époux, allez à sa rencontre ! » Alors toutes ces vierges se réveillèrent, et préparèrent leurs lampes. Les folles dirent aux sages : « Donnez-nous de votre huile, car nos lampes s'éteignent ». Les sages répondirent : « Non ; il n'y en aurait pas assez pour nous et pour vous ; allez plutôt chez ceux qui en vendent, et achetez-en pour vous. » Pendant qu'elles allaient en acheter, l'époux arriva ; celles qui étaient prêtes entrèrent avec lui dans la salle des noces, et la porte fut fermée. Plus tard, les autres vierges vinrent, et dirent : « Seigneur, Seigneur, ouvre-nous. » Mais il répondit : « Je vous le dis en vérité, je ne vous connais pas ». Veillez donc, puisque vous ne savez ni le jour, ni l'heure. (Mt 25, 1-13)

Le texte dit l'attente et la préparation de la venue – indéfinie mais certaine – d'un époux salvateur. Pour passer de la source évangélique à sa représentation picturale, la construction visuelle suppose une synthèse de la chronologie narrative et une transposition symbolique par l'image. Le triptyque de Sartorio réalise ce passage grâce à une sélection d'éléments sémantiquement primordiaux. Les vierges, mentionnées dans le titre et protagonistes du tableau, se manifestent dans les cortèges opposés des figures féminines qui se dirigent vers le portail, réalisant ainsi la symbolisation de l'attente de salut, déclinée selon leur nature sage ou folle. Le motif du siège du salut – symbole du Royaume des Cieux – est représenté par l'édifice central dominé par le portail semi-ouvert, *Janua Cœli* (la porte des cieux représentée comme une porte d'église), que traverse la lumière divine et que surmonte une foule d'anges chanteurs.

Or, si la représentation visuelle de la source textuelle impose une transposition symbolique du matériel narratif, les choix picturaux opérés dans le triptyque concrétisent une vision esthétique particulière intentionnellement sélectionnée par Sartorio. Un regard général sur le tableau permet d'y capter une mise en scène symbolique inspirée de l'art italien de la Renaissance mêlé à des influences préraphaélites. Il est indéniable que les détails décoratifs de la structure architecturale centrale, notamment la mosaïque au sol et les colonnes supérieures, se réfèrent aux édifices religieux de style *cosmatesque* réalisés à Rome entre le XII^e siècle et le XIII^e siècle, édifices appréciés et étudiés par Sartorio³⁴ ; toutefois, le portail central – le *Janua Cœli* – imite clairement les bas-reliefs en bronze de la porte nord (les *Porte del Paradiso*) du Baptistère de Saint Jean à Florence réalisés par Lorenzo Ghiberti (1403-1424)³⁵, alors que la foule des anges en

haut de l'édifice rappelle des figures similaires dans le tableau *Magnificat* de Sandro Botticelli³⁶. Tous ces éléments, dérivés de sources visuelles datant de la fin du Moyen Âge et, surtout, de la Renaissance, constituent une mosaïque de citations iconographiques visant à reconstituer un style national inspiré de l'art italien du passé. Les figures des vierges, protagonistes sémantiques dans l'économie symbolique du tableau, incarnent pleinement l'expression stylistique du retour aux formes de la Renaissance filtrées à travers le Préraphaélisme.

La représentation des Vierges évoque sans aucun doute l'influence préraphaélite d'Edward Burne-Jones mêlée au style de Domenico Ghirlandaio. Effectivement, si la séquence des femmes, leurs poses variées et leurs robes flottantes peuvent évoquer les figures féminines représentées dans *La Nativité de la Vierge* (1486-1490) de Ghirlandaio³⁷, les coiffures relevées, les regards pensifs, les robes sombres et austères ainsi que la gestuelle et les poses des corps rappellent les protagonistes féminines des tableaux d'Edward Burne-Jones. Cette inspiration, née en Italie lors de la réalisation du triptyque, lui fut offerte par des œuvres du peintre anglais observées à Rome, comme nous pouvons le lire dans les articles tirés de ses voyages en Angleterre, où il exprimait toute son admiration pour le style de Burne-Jones. À l'occasion des expositions de la société *In Arte Libertas* en 1890, l'artiste romain eut en effet l'opportunité de voir les tableaux *Cupidon et Psyché* (1872-1881), *L'enchantement de Merlin* (1872) et *La Roue de la Fortune* (1884). Si la procession des figures féminines longilignes présente dans *Cupidon et Psyché* peut inspirer les deux séquences de personnages représentées par Sartorio, la posture, les gestes et les robes ainsi que les couleurs sombres et froides adoptés pour les personnages féminins présents dans *L'enchantement de Merlin* et dans *Le Roi Cophetua et la Jeune Mendicante* (1884 ; fig. 5) ne peuvent qu'évoquer les traits et les gestes des Vierges du triptyque. De ce dernier tableau, il apprécie particulièrement l'harmonie globale liant dessin, couleur et composition, harmonie mise en relation avec l'abandon de la perspective par les « artistes du xv^e siècle [...] soucieux d'une vision harmonieuse de l'espace³⁸ », dont il semble reprendre également l'idée de la construction architecturale verticale ainsi que la présence des figures au sommet. C'est, toutefois, le tableau *Roue de la Fortune* (fig. 6) que Sartorio montre apprécier pour la figure féminine et pour l'aura générale du tableau, « heureuse fusion de spiritualité païenne et de spiritualité chrétienne³⁹ ».

Burne-Jones, Cophetua

Fig. 5 : Edward Burne-Jones, *Le roi Cophetua et la mendiante*, 1884, huile sur toile, 135,9x293,4 cm, Londres, Tate-Britain

Burne-Jones, Roue de la Fortune

Fig. 6 : Edward Burne-Jones, *La Roue de la Fortune*, 1863, huile sur toile, 200x100 cm, Paris, Musée d'Orsay

Attiré par la récupération d'une représentation picturale mimétique à la complexe sédimentation symbolique, Sartorio semble apprécier le style de ces tableaux de Burne-Jones surtout pour les choix stylistiques, qu'il traduit sous forme d'ensemble de citations iconographiques. Sans distinction entre les divers modèles italiens adoptés par les Préraphaélites – Ghiberti, Botticelli ou Ghirlandaio –, l'esprit de l'artiste romain est séduit par leur révolution conservatrice non seulement pour le souci du détail qu'elles manifestent, mais aussi par la valorisation qu'elles proposent de la prestigieuse tradition visuelle nationale. Bien qu'attiré également par des symbolistes français ou allemands contemporains tels que Gustave Moreau et Franz von Stuck, Sartorio privilégie les peintres anglais, car l'Italie « pourrait compter sur le mouvement [préraphaélite] en raison de nombreux droits, de facilités d'attitude et d'une tradition riche⁴⁰ ». Cette vision esthétique, mûrie au sein du milieu intellectuel des revues ainsi que des expositions de la société *In Arte Libertas* entre la fin des années 1880 et le début des années 1890, fut profondément nourrie par sa collaboration artistique avec d'Annunzio. C'est justement à la suite de ses collaborations, de ses lectures et de ses voyages des années précédentes, que Sartorio contribua à la fondation de la revue artistico-littéraire *Il Convito*. Né – comme le préambule de d'Annunzio le déclare – pour « porter en triomphe un simulacre de beauté » et « défendre contre les Barbares les pénates de l'esprit latin⁴¹ », le périodique concrétise ainsi la collaboration entre artistes et poètes dans le même projet de régénération esthétique de l'Italie suggéré par le modèle préraphaélite : « Le retour initié par les Anglais – déclara Sartorio dans la revue – aux formes de la Renaissance italienne est d'une logique moderne⁴² », si bien que « nous pourrions [le] reprendre par héritage légitime » car nous sommes « favorisés par la civilisation ». Son ami d'Annunzio, qui collabore à la revue à la même époque, y publia son roman *Les Vierges aux rochers*.

Le roman-poème de d'Annunzio

Publié en feuilleton en 1895 dans *Il Convito*, *Les Vierges aux rochers* fut composé entre 1894 et 1895. Ce roman de d'Annunzio, est à la fois son plus bref écrit et l'un des plus complexes. Pendant la période « slave » passée à Naples entre 1891 et 1893, d'Annunzio traversa une phase de transmutation esthétique stimulée par l'influence de la pensée philosophique de Frédéric Nietzsche ainsi que de l'idée d'œuvre d'art totale de Richard Wagner. Cette évolution littéraire se manifesta dans ses essais publiés à l'époque dans *La Tribuna*, ainsi que dans son roman le *Triomphe de la mort*, édité en 1894 : dans la lettre de préface dédiée à son ami, le peintre Francesco Paolo Michetti, il déclare que dans son nouveau roman « il y a, surtout, le propos de faire une œuvre de beauté et de poésie, une prose plastique et symphonique, riche d'images et de musiques », avec laquelle « nous préparons dans l'art, avec une foi solide, la venue de l'*Uebermensch*, du Surhomme⁴³ ». Si, pour ce roman, l'idée wagnérienne d'œuvre d'art totale approfondie grâce aux essais de Théodore de Wyzewa publiés dans la *Revue Wagnérienne*⁴⁴ et la philosophie de Nietzsche développée dans *Ainsi parlait Zarathoustra* et *Par-delà le bien et le mal* s'avèrent centrales⁴⁵, d'autres sources d'inspiration artistico-littéraires émergent. Outre la trilogie *Culte du moi*⁴⁶ de Maurice Barrès, l'étude *Léonard de Vinci* de Gabriel Séailles, concernant l'image de Léonard comme artiste et génie créateur de la Renaissance italienne, est essentielle dans l'élaboration de la mise en scène symbolique et visuelle du roman. La richesse et la variété de ces sources concourent à l'élaboration d'un roman à la prose poétique, un roman-poème qui trouve son inspiration dans les peintures de la Renaissance italienne (notamment de Léonard de Vinci). Le roman *Les Vierges aux rochers* permet donc à la prose italienne moderne de franchir une nouvelle étape : « plus une chose est poétique, plus elle est réelle⁴⁷ », déclarait alors d'Annunzio.

Construit en séquences surtout descriptives et en images d'inspiration picturale, *Les Vierges aux rochers* se révèle être un conte symbolique à la trame minimale. L'intrigue est située à Rome et, surtout, dans les environs de la ville de Trigente, dans la campagne du sud de l'Italie. Le protagoniste, le jeune aristocrate Claude Cantelmo, hostile aux changements politiques et aux tendances libérales de l'Italie d'après l'unification nationale (1861) et l'intégration de Rome au Royaume d'Italie (1870), entend rétablir le prestige de la « race latine » en engendrant un héritier destiné à devenir le nouveau « roi de Rome ». Pour ce faire, il souhaite se marier avec une des trois descendantes d'une illustre famille aristocratique, les Capece Montaga, restés fidèles à la monarchie des

Bourbons, les anciens souverains du Royaume des Deux-Siciles. Il entreprend alors un voyage de Rome vers l'Italie du sud où les trois princesses se sont exilées avec leur famille dans l'attente d'un retour à l'ancien ordre social et politique. Ce retour à la terre de ses ancêtres se traduit ainsi par une remontée dans l'espace et dans le temps vers des origines personnelles et collectives qu'il souhaite récupérer. Ce voyage à Trigente, lieu fictif, opère le franchissement d'un seuil vers un au-delà inconnu : un espace indéfini entre la veille et le rêve, les vivants et les morts ; le récit de Claude apparaît comme le souvenir d'un rêve, ou le fantasme d'une catabase.

Arrivé à Trigente, Claude pénètre dans le monde enchanté du « château baronial » et du « jardin clos », où habitent Maximilla, Anatolia et Violante – les « belles endormies ». Il y poursuit donc son projet matrimonial, à travers un parcours de découverte et de séduction en vue de l'union finale avec l'« élue ». Pourtant lointaines, énigmatiques et impénétrables, les trois princesses n'apparaissent pas comme de véritables personnes, mais plutôt les charmantes figures d'un tableau ancien, chargé de significations symboliques à décrypter. Ces « secrets » sont exprimés par de nombreux détails caractérisant leur corps, leur apparence et le décor dans lequel elles vivent, tels que les sculptures, les fontaines et les fleurs du jardin. La quête matrimoniale de Claude n'est pas seulement un voyage fantasmé par le « désir » et la « perplexité » ; elle prend aussi la forme d'un chemin initiatique à travers des rituels ésotériques. Inspirée surtout par la peinture de Léonard de Vinci, l'histoire des *Vierges aux rochers* ne correspond pas à une trame de faits narratifs, mais bien à un réseau d'images symboliques à la dense sédimentation sémantique. Parmi ces images, celles des princesses s'imposent de manière nette.

Esthétique et idéologie des princesses

Les personnages des princesses, forgés sous l'influence prédominante de la peinture de la Renaissance, expriment d'abord un projet politique. Ce projet, alimenté en particulier par la réélaboration de la réception du Surhomme de Nietzsche, était cohérent avec les tendances esthétiques de sensibilité conservatrice à l'origine de la fondation de la revue *Il Convito*. Dans le roman, cette conception idéologique de l'art se reflète dans les options du contexte historique de la narration, des enjeux politiques de la dimension sociale ainsi que du net positionnement idéologique exprimé par Claude : « Il semblait –

déclare-t-il dans le *I^{er} Livre* – que soufflât sur Rome un ouragan de barbarie qui menaçait de lui arracher cette radieuse couronne de villas princières⁴⁸ » ; cette vision est confirmée par les antiques rituels perpétués par la famille Capece Montaga – tels que la promenade en chaise à porteurs de la « mère démente » dans le parc, la princesse Aldoïna⁴⁹, ou encore les repas dans la salle à manger du palais en présence des « domestiques avec leurs livrées bleues » qui « avaient l’air de sortir d’une garde-robe du siècle passé⁵⁰ » ; un autre exemple est fourni par les convictions légitimistes que leur père, le prince Luzio, réaffirme : « le Roi des Deux-Siciles finira glorieusement ses jours sur son trône légitime⁵¹ ». Les princesses elles-mêmes, avant d’être des figures d’origine visuelle, incarnent les pratiques sociales d’un milieu élitiste à la nette orientation idéologique et, au vu de cela, elles sont impliquées dans l’ambitieux projet matrimonial de régénération de leur lignée familiale (et *raciale*) décadente, élaboré par Claude. Ce projet de régénération de la « race latine » à travers la conception d’un héritier (« celui qui devait venir ») précède la pure ambition matrimoniale, à tel point que le voyage initiatique de Claude s’avère être une initiative individuelle au service d’un projet idéologique beaucoup plus général. Et pourtant, bien que transfiguré dans une mission transcendantale, ce projet n’aboutit pas dans la réalité.

L’idéologie conservatrice, moteur diégétique du roman, apparaît plutôt subordonnée à l’esthétique picturale qui en inspire la mise en scène visuelle. La volonté de d’Annunzio d’une renaissance esthétique à son époque à travers un retour à la Renaissance fut influencée par les tendances *léonardistes*, notamment par l’essai de Gabriel Séailles. Comme des analyses comparatives l’ont démontré⁵², il étudia et utilisa cet essai en tant que source d’inspiration dans la mise en scène symbolique des personnages des princesses dans le paysage de Trigente. Léonard hante également le roman en tant que modèle théorique de perception et de représentation visuelles à travers les citations du *Trattato della pittura* mises en exergue de certains chapitres et paragraphes⁵³. Ainsi la première citation : « Je ferai une fiction qui signifiera de grandes choses⁵⁴ » clarifie l’intention de d’Annunzio de configurer le roman tout entier selon la représentation mimétique que Léonard attribue à l’ancien peintre grec Apelle, évoqué dans le tableau *La Calomnie d’Apelle* (vers 1495) de Sandro Botticelli. De même, la figure de Léonard émerge sous forme de personnage dans une reviviscence historique dans le *I^{er} Livre* du roman⁵⁵, où Claude évoque un ancêtre ayant vécu à la fin du XV^e siècle, le comte et

chevalier Alessandro Cantelmo, dont Léonard aurait réalisé un portrait (en réalité inventé), qu'il considère tant artistiquement que spirituellement comme précieux. Ce portrait serait l'« icône votive » d'une figure protectrice, un « Démoniaque » socratique⁵⁶ ; Léonard sert ainsi de médiateur dans le processus de transformation fantasmatique que d'Annunzio fait subir à l'image.

Toutefois, pour la représentation symbolique des princesses, le poète tira sa source d'inspiration majeure du célèbre tableau de Léonard conservé au Musée du Louvre, *La Vierge aux rochers*, comme il le déclara à son traducteur français, Georges Hérelle :

Les trois figures des vierges évoluent sur un fond de paysage qui s'accorde avec l'ardeur et la désolation de leurs âmes. Une chaîne de rochers acérées se déploie à leur horizon, se dessinant dans le ciel, tantôt bleu, tantôt blanc et rayonnant, tantôt pourpre comme la flamme, tantôt délicat et rosé [...]. On pense à la *Vierge aux rochers* de Léonard [...] Et voici un titre poétique et bref : *Les Vierges aux rochers*⁵⁷.

Le poète trouve son inspiration dans le chef-d'œuvre de Léonard pour bâtir son roman sur l'idée d'une intime correspondance entre les figures et le paysage. Les traits, les gestes et les attitudes des figures, porteuses de significations complexes, reflètent en réalité l'atmosphère énigmatique qui les entoure, déterminée par l'interprétation psychologique du tableau de Léonard élaborée par Séailles, pour qui l'artiste « va de l'âme au corps, du dedans au dehors ; il imagine des sentiments, puis leur expression par le geste et la physionomie⁵⁸ ». Immergées dans ce contexte naturel, les trois princesses sont donc représentées comme des images symboliques inspirées de la Vierge de Léonard et revisitées par l'interprétation « psychologique » de Séailles. Le roman semble d'autant plus inspiré par le tableau de Léonard qu'au début du *Prologue* les princesses apparaissent d'abord comme une seule unité, à la faveur de l'ombre qui empêche de les distinguer : « l'ombre faisait semblable la diversité de leurs visages et confondait leurs trois âmes en une seule⁵⁹ ». Cependant à l'arrivée de Claude - « celui qui choisit et qui promet⁶⁰ » -, elles se séparent en trois figures distinctes et « échangèrent un regard qui eut la violence d'une illumination subite⁶¹ ». S'exprime ainsi un caractère fou ou sauvage qui évoque aussi le paysage rocheux. Elles s'auto-présentent avec des images formulées selon les trois profils évoqués par la figure mariale : la Sainte, la Mère et la

Reine. Cet autoportrait triple commence par l'image de Maximilla :

« Un besoin effréné d'esclavage me fait souffrir, » dit Maximilla silencieusement, assise sur le banc de pierre, soutenant son genou las dans ses mains aux doigts entrelacés. « Je n'ai pas le pouvoir de communiquer le bonheur ; mais nulle créature vivante et nulle chose inanimée ne pourraient comme ma personne tout entière devenir la possession parfaite et perpétuelle d'un dominateur⁶².

Destinée au couvent, elle confirme son désir de sacrifice religieux. Apparaît alors Anatolia, image de la mère :

« Je souffre », dit Anatolia, « d'une vertu qui à l'intérieur de mon être se consume inutilement. [...] À mon flanc, le plus irrésolu des hommes retrouverait l'assurance ; celui qui a perdu la lumière reverrait au bout de son chemin le signal fixe ; [...] C'est pourquoi m'agite ce désir de créer, de devenir par l'amour celle qui propage et perpétue les idéalités d'une race favorisée des Cieux. Ma substance pourrait nourrir un germe surhumain⁶³.

À son profil s'oppose celui de Violante, image frustrée d'une reine sans couronne :

Violante dit : « Je suis humiliée. À sentir sur mon front peser la masse de mes cheveux, j'ai cru que je portais une couronne ; et, sous ce fardeau royal, mes pensées étaient vermeilles. [...] Dans les aspects des choses les plus diverses, j'ai su découvrir de secrètes analogies avec les aspects de ma propre forme et, par un art secret, les manifester à l'émerveillement des humains ; et j'ai su assujettir les ombres et les rayons, comme les vêtements et les bijoux, à composer la parure imprévue et divine de mon être périssable⁶⁴.

Symboles d'une déclinaison spécifique des traits associables à la figure mariale, les trois princesses révèlent toutefois des aspects sombres : elles semblent cacher une dimension énigmatique, démoniaque et folle, qui ne correspond pas à l'âme bienveillante, vertueuse et sage que représente l'image de la Sainte Vierge. Maximilla souffre dans un

« besoin effréné d’esclavage » au service d’un « dominateur » ; une douleur similaire agite l’esprit d’Anatolia, frustrée dans son « désir de créer », alors qu’un sentiment de fierté blessée domine Violante qui regrette l’absence du « fardeau royal » de la « couronne » : les trois images symbolisent surtout une condition de douleur due à un manque matériel, terrestre. Aucun trait de pureté céleste ni d’espoir transcendantal ne semble caractériser les images des trois princesses. Bien qu’elles soient décrites comme « les plus belles, et les plus ardentes », elles sont également « les plus misérables⁶⁵ », « prisonnières dans l’aride ennui des jours⁶⁶ », « sous le coup d’une sombre menace⁶⁷ » ainsi que dévorées par une « obscure consommation⁶⁸ », si bien qu’à l’arrivée de Claude « un obscur instinct de lutte les effrayait⁶⁹ ». Les trois princesses, peintes alors en clair-obscur comme le mystérieux paysage rocheux qui les abrite, révèlent la même déclinaison ambiguë que les Vierges de Sartorio.

En 1894, auprès de son ami Hérelle, d’Annunzio évoquait la possibilité d’intituler *Les Vierges aux rochers* « la vierge sage, la vierge folle et la vierge morte⁷⁰ », confirmant ainsi non seulement la nuance obscure attachée au roman, mais aussi une certaine inspiration reçue du triptyque de Sartorio. D’ailleurs, comme les Vierges sages et les Vierges folles de la parabole évangélique inspirant le triptyque « allèrent à la rencontre de l’époux », ainsi chaque princesse représentée par le poète, « dans le secret de son cœur, attendait peut-être l’Époux », car « elles semblèrent préparer aussi le destin de Celui qui devait venir⁷¹ ». Les images des princesses, nées de la figure de la Sainte Vierge, apparaissent « belles » et « ardentes », mais elles évoquent néanmoins une âme énigmatique, mystérieuse, obscure – voire sage ou folle. Cette duplicité spirituelle émerge dans la recomposition finale de l’unité visuelle des trois princesses, éternelles gardiennes d’un mystère surhumain : « Je rassemblai – affirme Claude – pour la dernière fois en une harmonie infiniment belle et douloureuse la beauté et la douleur des trois princesses⁷² ». Alors, images symboliques d’une esthétique du retour à la Renaissance de l’art national – notamment à Léonard de Vinci –, les trois princesses de d’Annunzio expriment également les tendances obscures de la peinture de son époque – notamment de celle de Sartorio.

Symboles de renaissance artistique

Dans la Rome des années 1880 et 1890, d'Annunzio et Sartorio, tous deux favorables à la nécessité d'un renouveau de l'art national, s'engagèrent dans une mission d'étude, de création et de diffusion d'un idéal novateur pour l'Italie de l'époque en tant qu'héritière d'une illustre tradition artistique : notamment celle de la Renaissance. Parmi les œuvres qu'ils créèrent à l'époque, les plus représentatives de cet effort de configuration d'un style national inspiré de la tradition de la Renaissance sont sans doute le roman *Les Vierges aux rochers* de d'Annunzio et le triptyque *Les Vierges sages et les vierges folles* de Sartorio. Réalisées à distance de quelques années sur des sujets différents, ces œuvres révèlent de profondes analogies de conception esthétique, en particulier dans la représentation de leurs protagonistes : les vierges et les princesses. Si les vierges de Sartorio furent élaborées à partir de la parabole évangélique appréciée par d'Annunzio, qui en même temps permit à Sartorio de connaître les peintres préraphaélites, essentiels à l'élaboration du style du tableau, d'Annunzio, bien qu'inspiré par la vogue *léonardiste* de l'époque, ne put qu'être influencée par la déclinaison sombre et ambiguë des vierges sartoriennes.

Partageant tous deux une mission de révolution esthétique à travers le retour à la Renaissance, ils élaborèrent un style tant visuel que littéraire à la sensibilité conservatrice, que le projet de la revue du *Convito* concrétisa de manière nette. Cette vision esthétique, produite par le « partage⁷³ » du milieu intellectuel de la Rome de l'époque, se construit alors comme un ensemble de citations formelles modernes et anciennes, mêlées selon un principe artistique de représentation mimétique-symbolique et, en même temps, selon un élan idéologique révolutionnaire-conservateur. Images de la renaissance esthétique voulue par leurs créateurs, les vierges et les princesses devaient ainsi annoncer la régénération spirituelle de la Troisième Italie.

Pietro Della Sala, CAER, Aix-Marseille Université, France

1 Ces vers ouvrent le poème inachevé de Foscolo dans sa première édition posthume : *Le Grazie. Carme di Ugo Foscolo riordinato sugli autografi per cura di F. S. Orlandini, Florence, Le Monnier, 1848.*

2 Giulio Aristide Sartorio, *Le vergini savie e le vergini stolte*, 1890-1891, huile sur panneau, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Rome.

3 Gabriele d'Annunzio, *Le Vergini delle rocce* [1896], dans *Id.*, Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi, vol. II*, ed. diretta da Ezio Raimondi, a cura di Niva Lorenzini, intr. di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 2011 ; éd. française : *Id.*, *Les vierges aux rochers*, traduction de l'italien par G. Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, 1897.

4 Nous nous référons ici au paradigme du « partage du sensible » en tant que réseau de filiations, de collaborations et d'influences de nature tant esthétique que politique au sein d'un précis milieu social, élaboré par Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000, p. 12-25.

5 Emanuella Scarano, *Dalla Cronaca bizantina al Convito*, Firenze, Vallecchi, 1970, p. 61-87.

6 Cf. Anna Maria Damigella, *La pittura simbolista in Italia. 1885-1900*, Torino, Einaudi, 1981, p. 55 sq. ; Gianni Oliva, « "Buon dì, messer cantore!": Isaotta, la bellezza e i modelli europei », dans *Archivio d'Annunzio*, VII, Venezia, Ca' Foscari, 2016, p. 19-27 ; Gabriele d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria, vol. I*, ed. diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, intr. di Luciano Anceschi, Milano, Mondadori, 1989, p. 1027-1031, et 1057-1062.

7 Simone Maiolini, Patrizia Paradisi, *I motti di Gabriele d'Annunzio. Le fonti, la storia, i significati*, Milano, Silvana, 2022, p. 315.

8 Gabriele d'Annunzio, *Il Piacere* [1889], dans *Id.*, *Prose di romanzi, vol. I*, ed. diretta da Ezio Raimondi, intro. di Annamaria Andreoli, intr. di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 2005 ; éd. française : *Id.*, *L'Enfant de volupté*, traduction de l'italien par G. Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, 1895.

9 Vito Salierno, *D'Annunzio e i suoi editori*, Milano, Mursia, 1987, p. 33-37.

10 Gabriele d'Annunzio, *L'Innocente* [1892], dans *Id.*, *Prose di romanzi, vol. I op. cit.* ; éd. française : *Id.*, *L'Intrus*, traduction de l'italien par G. Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, 1893.

11 Andrea Lombardinilo, *L'ora della chimera: segno, simbolo, linguaggio in d'Annunzio*, Lanciano, Carabba, 2008, p. 117-171.

12 Cf. Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi, vol. I op. cit.*, p. 1243 ; Agostino Ziino, *D'Annunzio, Wagner e gli anni "anni napoletani": poco più di un flash*, dans Angelo R. Pupino (a cura di), *D'Annunzio a Napoli*, Napoli, Liguori, 2005, p. 333.

13 Cf. *Il Convito*, volumes 1-6 (janvier-juin 1895).

14 Cf. Giuliana Pieri, « The critical reception of Pre-Raphaelitism in Italy. 1878-1910 », dans *The Modern Language Review*, vol. 99, n. 2 (avril 2004), p. 364-370 ; cf. aussi Federico de Mattia, *La Società In Arte Libertas. 1886-1903*, Città di Castello, Luoghi Interiori, 2024.

15 Francesco Paolo Michetti (1851-1929), peintre paysagiste originaire des Abruzzes, la région de d'Annunzio. Il accueillit le poète et le peintre dans sa maison-atelier, un ancien couvent à Francavilla al Mare ; cf. Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi, vol. I op. cit.*, p. 1105 et Pier Andrea De Rosa, Paolo Emilio Trastulli (a cura di), *Giulio Aristide Sartorio. Il realismo plastico tra sentimento ed intelletto*, catalogo della mostra (Orvieto maggio - luglio 2005), Orvieto, Arte Cultura Sviluppo, 2005.

16 Giulio Aristide Sartorio, *Lettera a Tomaso Sillani. 5 ottobre MCMXXX a. VIII, ibid.*, p. 208. Cette traduction, comme toutes les suivantes (hormis celles du texte de d'Annunzio), nous appartient.

17 Giulio Aristide Sartorio, « Edward Burne-Jones », dans *La Nuova Rassegna*, a. 1, 1893, n. 33, p. 308.

18 *Id.*, « Ancora dei Prerafaeliti », *La Nuova Rassegna*, a. 2, 1894, n. 17, p. 526

19 *Ibid.*

20 Renato Miracco (a cura di), *Giulio Aristide Sartorio. 1860-1932*, Firenze, Maschietto, 2006, p. 105-107.

21 *Ibid.*, p. 176-178 ; le tableau, selon les plus récentes hypothèses chronologiques, fut presque terminé en 1894 (cf. Lorenzo Mainini, « Vergini savie e vergini stolte fin de siècle . Committenza e immaginario », dans *Id.* (a cura di), *Vergini savie e vergini stolte. Sartorio, Primoli e D'Annunzio*, Roma, Tab Edizioni, 2025, p. 11-15).

22 Giulio Aristide Sartorio, « Nota su D.G. Rossetti. Pittore », dans *Il Convito*, I. II, 1895, p. 283.

23 Gabriele d'Annunzio, *Proemio*, dans *Id., Scritti giornalistici, vol. 2 1889-1938*, a cura e con introduzione di Annamaria Andreoli, testi raccolti da Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, p. 286.

24 *Ibid.*, p. 312 sq.

25 Eugène-Melchior de Vogüé, « La Renaissance latine. Gabriele d'Annunzio : poèmes et romans », dans *Revue des Deux Mondes*, vol 127, n. 1 (1^{er} janvier 1895), p. 187-206.

26 Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel, Schweighauser, 1860 ; éd. italienne : *Id., La Civiltà del secolo del Rinascimento in Italia*, traduito sulla seconda edizione tedesca dal professore Diego Valbusa con aggiunte e correzioni inedite fornite dall'Autore, Firenze, Sansoni, 1876.

27 Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, London, Macmillan & Co., 1873 ; réédité ensuite : *Id., The Renaissance studies in Art and Poetry*, London, Macmillan & Co., 1877.

28 Cf. Gabriele d'Annunzio *Prose di romanzi, vol. I op. cit.*, p. 1117-1125 ; cf. aussi Maria Teresa Marabini Mœvs, *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*, L'Aquila, Japadre, 1976, p. 23-30.

29 Cf. Ricciarda Ricorda, *Angelo Conti e il leonardismo di fine secolo*, dans Angelo Conti, *Leonardo pittore*, a cura di Ricciarda Ricorda, Padova, Programma, 1990 ; cf. aussi Alessandro Del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 139-156 et Mimmo Cangiano, *La nascita del Modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura, 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 69-197.

30 Gabriel Séailles, *Léonard de Vinci : l'artiste et le savant. Essai de biographie psychologique*, Paris, Perrin, 1892.

31 Léonard de Vinci, *La Vierge, l'Enfant Jésus, Saint Jean Baptiste et un ange*, dit *La Vierge aux rochers*, vers 1483-1494, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

32 Sartorio, financé par Primoli, pu visiter des églises situées en Toscane, Émilie-Romagne et Vénétie (outre qu'en Latium) pour approfondir l'imaginaire iconographique relatif à la parabole (cf. les lettres entre Sartorio et Primoli dans Lorenzo Mainini (a cura di), « Lettere e *Mémoires* », dans *Id.* (a cura di), *Vergini savie e vergini stolte op. cit.*, p. 101-103 ; pour des possibles inspirations picturales sur la parabole, cf. Jessica Calipari, « La parabola iconografica delle vergini savie e delle vergini stolte nel XIX secolo », dans *ibid.*, p. 59-63).

33 Gabriele d'Annunzio, *L'Enfant de volupté op. cit.*, p. 244 (cf. *Id.*, *Il Piacere* [1889] *op. cit.*, p. 233).

34 Cf. les tableaux *Madonna* (1888) ; *Visione medievale o La Vestale* (vers 1889) ; *Le tre parche (Sera di primavera ; 1890-1892* (cf. Renato Miracco (a cura di), *Giulio Aristide Sartorio op. cit.*, p. 175, p. 178-179 et Francesco Parisi, « Precisazioni su Giulio Aristide Sartorio, il revival bizantino e le tendenze neorinascimentali alla fine del XIX secolo », dans Lorenzo Mainini (a cura di), *Vergini savie e vergini stolte op. cit.*, p. 25-41). Sur l'inspiration romane-cosmatesque à l'origine de ce goût moyenâgeux cf. *Id.*, « Fra d'Annunzio e lo *Sponsus*. Cercatori di romanico nella "Roma bizantina" », dans *Studj romanzi*, editi da Roberto Antonelli, XVI (nuova serie), Roma, Società Filologica Romana, 2020, p. 128-143.

35 Lorenzo Ghiberti, *Porte du Paradis*, 1425-1452, bronzes et or, Baptistère de Saint Jean, Florence.

36 Sandro Botticelli, *Vierge avec l'Enfant et anges (Madone du Magnificat)*, vers 1483, tempera sur panneau, Galleria degli Uffizi, Florence.

37 Domenico Ghirlandaio, *La nativité de la Vierge*, fresque, Basilica di Santa Maria Novella, Florence, 1486-1490.

38 Giulio Aristide Sartorio, « Edward Burne-Jones » art. cit., p. 308.

39 *Ibid.*, p. 305.

40 *Ibid.*, p. 309.

41 Gabriele d'Annunzio, *Proemio op. cit.*, p. 286.

42 *Ibid.*

43 Cf. *Id.*, *Prose di romanzi, vol. I op. cit.*, p. 644.

44 Notamment les essais « La religion de Richard Wagner et la religion du comte L. Tolstoi » (1885) et « Notes sur la littérature wagnérienne » (1886). Cf. Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi, vol. II op. cit.*, p. 1095.

45 Cf. Maria Teresa Marabini Mœvs, *Le estetiche op. cit.*, p. 23-30.

46 Maurice Barrès, *Culte du moi*, nouvelle éd. augmentée d'un examen des trois romans idéologiques, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1894, notamment le volume *Sous l'œil des barbares* (1888) ; cf. Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi, vol. II op. cit.* p. 1098-1099).

47 Lettre du 29 mars 1895 à Georges Hérelle (Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi, vol. II op. cit.*, p. 1093).

48 Gabriele d'Annunzio, *Les Vierges op. cit.*, p. 81 ; cf. aussi *ibid.*, p. 54-57.

49 *Ibid.*, p. 218-220.

50 *Ibid.*, p. 154-158.

51 *Ibid.*, p. 158-159.

52 Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi vol. II op. cit.*, p. 1089-1109.

53 Cf. Gabriele d'Annunzio, *Les Vierges op. cit.*, p. 3, 6, 21, 87, 229.

54 *Ibid.*, page de titre (cf. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, conduit sur Cod. Vaticano Urbinate 1270, con prefazione di Marco Tabarrini, preceduto dalla *Vita di Leonardo* scritta da Giorgio Vasari, con nuove note e commentario di Gaetano Milanese, ed ornato del ritratto autografo di Leonardo, Roma, Unione Cooperativa Editrici, 1890, p. 11).

55 Cf. Gabriele d'Annunzio, *Les Vierges op. cit.*, p. 66-74.

56 Cf. *ibid.*, p. 34-38 et p. 64-66.

57 Lettre à Georges Hérelle du 12 octobre 1894 (Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. II op. cit., p. 1091).

58 Gabriel Séailles, *Léonard de Vinci op. cit.*, p. 31.

59 Gabriele d'Annunzio, *Les Vierges op. cit.*, p. 9.

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*, p. 12.

63 *Ibid.*, p. 15.

64 *Ibid.*, p. 16-17.

65 *Ibid.*, p. 3.

66 *Ibid.*, p. 4.

67 *Ibid.*, p. 5.

68 *Ibid.*, p. 8.

69 *Ibid.*, p. 10.

70 Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. II op. cit., p. 1091.

71 Gabriele d'Annunzio, *Les Vierges op. cit.*, p. 5.

72 *Ibid.*, p. 361.

73 Jacques Rancière, *Le partage du sensible op. cit.*, p. 12-25.