

La vocazione filmica di Gabriele D'Annunzio

Giovanni Isgro

Nonostante sin dalle prime pagine i *Taccuini* dannunziani presentino frequentemente caratteristiche simili a quelle degli appunti per *location*, documento vivo di potenziali restituzioni visive di ambienti colti ora nel totale ora nel dettaglio, la prima testimonianza artistica che sembra annunciare la vocazione filmica di Gabriele D'Annunzio è il romanzo *Il Fuoco*¹. In esso Venezia si configura come impianto emblematico per una lettura totale di teatro urbano con le caratteristiche di set cinematografico.

In attesa di sia pur parziali riscontri nei luoghi istituzionali del teatro, il romanzo appare, ancora alla fine dell'Ottocento, come forma d'arte in grado di mettere in atto lo scenario visivo immaginato dal Vate e, al tempo stesso, libero campo di prova della sua vocazione teatrale prefilmica.

La struttura reale, tridimensionale, costruita del dispositivo di architettura e d'acqua della nostra città lagunare è il riferimento concreto per un impianto scenico destinato ad un disegno di spettacolarità all'aperto di vaste proporzioni, godibile con un sol colpo d'occhio nell'insieme e nel dettaglio. È così che, come un obbiettivo di una macchina da presa, D'Annunzio sceglie tagli di architettura, scorci, quote orizzontali o slanci verticali, parti di un tutto, effetti di sotto in su, carrelate sull'acqua, che spesso illustra con un ritmo veloce anticipando quello con cui la cinematografia e più in genere l'arte internazionale, compresi i nostri futuristi negli anni successivi, proporranno le accelerazioni e i vorticosi dinamismi delle città moderne. Nel caso de *Il Fuoco*, D'Annunzio affidandosi al mezzo della gondola che scivola lungo i canali si lancia in un vertiginoso gioco di fughe visive:

1. Questo studio è una ulteriore riflessione sul rapporto fra D'Annunzio e la scena, con particolare riferimento alla sua vocazione filmica, a sedici anni di distanza dal mio *D'Annunzio e la mise en scène*, Palumbo, Palermo 1993, al quale pure qua e là questo saggio fa riferimento diretto. Si veda anche il mio *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia da D'Annunzio agli anni Trenta*, Bulzoni, Roma 2009.

Il vigore del gondoliere si raddoppiò. La forcola strideva di tratto in tratto sotto lo sforzo. Si dileguò il Fondaco dei Turchi, avorio meravigliosamente trascolorato e consunto, simile al portico superstite d'una meschina in ruina; passarono il palazzo dei Corsaro e il palazzo dei Pesaro, i due colossi opachi anneriti dal tempo come dal fumo d'un incendio; passò la Cà d'oro, il divino gioco della pietra e dell'aria; ed ecco il Ponte di Rialto mostrò il suo ampio dorso, già tutto strepitoso di vita popolare, carico delle sue botteghe ingombre.

L'occhio dell'artista, come una macchina da presa piazzata sulla gondola, monta in tempo reale una successione di "piani sequenza", che traduce in scrittura narrativa, cogliendo in questa corsa continua sulle acque gli effetti del rapido progressivo allontanarsi degli ambienti appena inquadrati («lo strepito del mercato si perdeva nella salutatione dei bronzi») e persino la suggestione incalzante della «striscia d'acqua [che] andava sempre più risplendendo innanzi al ferro della prua come se l'accendesse la corsa». L'uso della gondola come mezzo tecnico per le immaginarie riprese è, a sua volta, una ideale anticipazione di quanto si verificherà (anche con impiego di natanti più veloci) per la realizzazione di tanti film che nel corso del secolo vedranno Venezia nel ruolo di città/set.

L'orientamento scenografico di D'Annunzio fa sì che l'effetto "sintesi" dei palazzi, delle cupole, delle chiese e del paesaggio venga colto con una sapiente proposta di giochi di luci e di ombre, tale che la quotidianità stessa dell'immagine assuma caratteristiche sceniche di particolare suggestione visiva.

Dietro di lei il palazzo dei Dogi attraversato da larghi chiarori e da confusi strepiti [...]. I due giganti custodi rosseggiavano al rossor delle faci; la cuspide della porta dorata brillava di fiammelle; di là dall'ala settentrionale le cinque cupole della Basilica regnavano nel cielo come vaste mitre tempestate di crisoliti².

La ricerca luminotecnica di D'Annunzio prestata al romanzo ha in realtà agganci concreti con la pratica sperimentale di quegli anni individuabile in particolare nel laboratorio dell'amico Mariano Fortuny, dove il pittore catalano-veneziano fa i primi tentativi di applicazione della luce elettrica al teatro, esercitando sul Vate entusiasmo ed interesse. Siamo dunque davanti ad un fenomeno in cui l'arte della scrittura narrativa fa ancora da ammortizzatore rispetto ad un modo di concepire una forma di rappresentazione scenica da contrapporre a quella di tradizione pas-satista, verso la quale D'Annunzio rivela nel corso della sua coeva produzione drammaturgica prenovacentesca totale ostilità. Una velocissima panoramica sonora su scala urbana, che risponde simbioticamente agli effetti visivi, anticipa a sua volta di circa un trentennio quanto realmente l'industria cinematografica sarà in grado di proporre con l'avvento del sonoro:

Le campane di San Marco diedero il segno della salutatione angelica; e il rombo pos-

2. G. D'Annunzio, *Il Fuoco*, in *Prose di romanzi*, Milano, 1959, II, p. 634.

sente si dilagò in lunghe onde su lo specchio del bacino, vibrò sulle antenne dei navigli, si propagò verso la laguna infinita. Da San Giorgio Maggiore, da San Giorgio dei Greci, da San Giorgio degli Schiavoni, da San Giovanni in Bragora, da San Moisè, dalla Salute, dal Redentore e via via, per tutto il dominio dell'Evangelista, dalle estreme torri della Madonna dell'Orto, di San Giobbe, di Sant'Andrea le voci di bronzo risposero, si confusero in un solo massimo coro, distesero sul muto radunamento delle pietre e delle acque una sola massima cupola di invisibile metallo che parve comunicare nelle sue vibrazioni con uno scintillio delle prime stelle³.

Per effettuare le "inquadrature" dei personaggi D'Annunzio non rinuncia al passaggio dal piano sequenza al "totale" e quindi al "primo piano"; tecnica utile a configurare in modo progressivamente sempre più intenso il loro stato d'animo. Così è quando intende cogliere l'ansia irrefrenabile di Stelio Effrena nel momento in cui cerca tra la folla la Foscarina:

Stelio Effrena per mezzo alla calca che si apriva era penetrato nell'aula [piano sequenza]; era rimasto in piedi vicino a un fianco del palco occupato dall'orchestra e dai cantori [totale]; egli cercava con gli occhi inquieti la Foscarina presso la sfera celeste [...] un'ansietà confusa lo turbava [primo piano]⁴.

La visione cinematografica del "romanzo scenico" si fa prorompente nelle scene di massa. Anche in questo caso la visione dannunziana, spinta all'accelerazione estrema del movimento vorticoso delle masse che tanto sarebbe stata presa a proprio carico ancora dai futuristi e dalla *kinesis* avanguardista, pur contestualizzata nell'ambientazione storica, si esprime in tutta la modernità che sa di anticipazione epocale di forme di rappresentazione ormai prossime:

La folla unanime e strepitosa che s'addensava nella piazzetta, si prolungava verso la Zecca, s'ingolfava per le Procuratie, abbarrava la torre dell'Orologio, occupava tutti gli spazi come l'onda informe, comunicava il suo calore vivo al marmo delle colonne e delle mura premute con violenza nel suo continuo rigurgito. Di tratto in tratto un clamore più forte si levava lontano dall'estremità della piazza propagandosi; e talora andava crescendo di forza finché scoppiava da vicino come un tuono⁵.

A questo punto è opportuno evidenziare il significato che D'Annunzio dà all'impiego delle masse: da un lato, c'è l'idea moderna del movimento come testimonianza di una energia invasiva e dall'altro quella dell'azione cerimoniale, legata alla visione del teatro di festa e della città/teatro. È proprio questo secondo aspetto ad aprire il campo al percorso storico che il Vate metterà in atto nelle rappresentazioni teatrali primonovecentesche. È attraverso esse che D'Annunzio, sia pure inconsapevolmente, pone al centro della sua rivoluzione scenica il punto di vista, se

3. Ivi, p. 591.

4. Ivi, p. 630.

5. Ivi, p. 596.

non il metodo, “cinematografico”, pur rimanendo, come si vedrà, al di fuori del cinema del suo tempo consapevolmente e con convinzione critica. Dal rifiuto del cinema dell'inizio del Novecento, ancora “primordiale” e connotato da prove tecniche, come del teatro troppo vecchio e legato a schemi ottocenteschi, nasce la modernità dell'esperimento dannunziano tra cinema e teatro. Come era accaduto nel romanzo, la cura maggiore di D'Annunzio è quella di garantire omogeneità scenografica all'opera. Così come ne *Il Fuoco* le diverse inquadrature appaiono ricomposte in un montaggio che rispetta l'unità dell'insieme, allo stesso modo D'Annunzio cerca sul palcoscenico di mettere in atto la sua idea unificante. Da un lato, dunque, c'è la città speciale che non muta, esempio unico di impianto dove l'energia creativa dell'artista può esprimersi senza soluzione di continuità; architetture e spazi che si prestano a ruoli scenograficamente attivi, protagonisti essi stessi del racconto visivo e, in quanto tali, ben lontani dal configurarsi come contenitori di azioni. Dall'altro c'è il palcoscenico all'italiana come spazio anonimo dove l'artista cerca di attuare la sua invenzione scenica al di fuori della logica del trovarobato e della pratica capocomicale e passatista di tradizione ottocentesca.

Proprio nei grandi spazi vuoti dei teatri maggiori come il Costanzi e l'Argentina di Roma, D'Annunzio affiderà ai diversi specialisti della scena la sua visione unitaria del dramma, per poi mettere in atto il suo metodo “cinematografico” del rappresentare. Si può pertanto pensare a questi palcoscenici come a non lontani prodomi di quei teatri di posa che già si appresteranno pionieristicamente a partire dal 1907 (anno in cui viene attivato lo studio della CINES), e al tempo stesso immaginare che quell'assenza di regia teatrale che continuerà a pesare nella storia del teatro italiano fino agli anni Trenta viene colmata, oltre che dall'artista-attore, come sosteneva Meldolesi, e dalla ricerca di nuove risorse sceniche, come pure sostengo in un mio recente saggio, anche da questo nuovo modo di affrontare i problemi della messinscena⁶. Mutuando dall'idea della teatralità *en plein air* – riscontrabile, oltre che ne *Il Fuoco*, nel progetto per un teatro di festa da realizzarsi sulle sponde del lago di Albano⁷ – volumetrie paragonabili a quelle su scala urbana, D'Annunzio trasforma i contenitori del teatro all'italiana in laboratori in cui macchine sceniche e masse in azione, insieme ad attori e danzatori e con l'ausilio di musiche, teatralizzano momenti diversi della nostra storia.

In mezzo a questo insieme da coordinare e da amalgamare D'Annunzio cerca di mettere in atto quanto la cinematografia in quegli anni non è in grado di fare: da un lato, per la mancanza del sonoro, dall'altro, per la dominante della sperimentazione tecnica che annulla qualsiasi forma di risoluzione in senso artistico. D'altro canto, di fronte all'impossibilità di attuare in pieno la sua idea di teatro globale, D'Annunzio ricorre a componenti spettacolari quali azioni processionali, rife-

6. C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale*, in “Teatro e storia”, XI, n. 18, 1996, pp. 9-34, e G. Isgrò, *Sviluppi delle risorse sceniche*, cit.

7. Sul progetto dannunziano per un Teatro di Festa da realizzarsi sulle sponde del lago di Albano, rimando per tutti al mio *D'Annunzio e la mise en scène*, cit.

rimenti a tradizioni popolari, grandi architetture, elementi costruiti che rischiano l'equivoco della scena naturalistica. Senonché, tutto è reinventato e risignificato, e soprattutto ogni componente è orchestrata al di fuori da "logiche teatrali". Per questa ragione l'elemento simbolo del teatro, ossia le quinte, sono escluse, così come in un certo senso è escluso persino il pubblico, dal momento che numerose sequenze di drammi sembrano svolgersi in assenza di platea. Nella scatola scenica si consuma tutta la tensione dell'idea che crea e in base alla quale si costruisce. Dai rapporti costanti con lo scenografo Rovescalli e il decoratore De Carolis ai contatti epistolari con l'amico Michetti, impegnato nelle ricerche etnografiche in terra d'Abruzzo, ai lunghi colloqui con Cambellotti chiamato alle arcaiche citazioni costruttive, ai dettagli forniti a Caramba e agli altri costumisti, alle istruzioni date alle masse, agli attori, ai musicisti, ai cori, agli elettricisti, ai macchinisti ecc. si consuma il lavoro febbrile della preparazione. Qui non si tratta di regia, come si diceva, nel senso teatrale del termine ma di costruzioni di *set*. Tanti *ciak* gestibili autonomamente; una moltiplicazione di immagini distribuite in quote e spazi diversi del palcoscenico; tante scene montate in sequenza in un susseguirsi di aperture di siparietti, apparizioni su praticabili, sfondamenti su linee verticali, transiti su linee orizzontali, ingressi in interni, fughe verso l'esterno, successioni di campi e controcampi. Si tratta di un insieme narrativo fatto di segmenti scenici gestiti con l'occhio di un'immaginaria macchina da presa che si sostituisce allo sguardo dello spettatore in un salto continuo dai primi piani ai totali e viceversa, e che spesso arriva là dove quest'ultimo non potrebbe. Certo la definizione di D'Annunzio poeta visionario può costituire un deterrente molto forte nei confronti di una qualsiasi riflessione sulla completezza e sulla attualità del progetto scenico dell'artista. In realtà, il fatto che D'Annunzio ha un senso della pratica scenografica molto forte e diretto, ci spinge invece a dare maggiore importanza alle "inquadrature" del suo teatro e a intravedere la ricerca di un metodo sostanzialmente antiteatrale, ma al tempo stesso più empirico che teorico e men che meno letterario.

È così che, al di là dei criteri comuni che caratterizzano le grandi opere del primo decennio del Novecento, quali la ricerca costante del movimento visto anche come espressione di omogenità e continuità sia nel senso della progressione temporale che della fluidità spaziale, la diversità dei piani e delle zone di azione, la presenza della masse, il costruttivismo scenico ecc., c'è una diversificazione delle tipologie di *set* come per una sorta di sperimentazione dell'intuizione "cinematografica". Nella *Francesca da Rimini* (prima rappresentazione: 9 dicembre 1901 al teatro Costanzi) una delle peculiarità dominanti è la varietà del gioco architettonico di strutture costruite, loggiati, terrazzi, soppalchi, tutti praticabili, sostenuti da arcate, pilastri con numerose scale di accesso e disposti su diverse quote: un insieme estremamente vario, i cui progetti esecutivi affidati a Rovescalli e De Carolis furono seguiti da D'Annunzio in corso di allestimento sulla base di ricerche documentarie da lui stesso effettuate sia su manoscritti medioevali che su edizioni a stampa, oltre che direttamente sul campo. Lavorando come in un vero e proprio teatro di posa l'"ingegnere" D'Annunzio costringe lo scenografo e il decoratore di tradizio-

ne in un inedito sistema componibile di luoghi fra loro collegati in modo da garantire la continuità dell'azione come in una sorta di montaggio a vista. La pioggia di lettere indirizzate a Rovescalli riguardanti la descrizione dello scenario, le indicazioni delle tinte, dei motivi decorativi, delle luci, degli accessori è testimonianza diretta della visione concreta e dettagliata che D'Annunzio ha dell'allestimento scenico. Si tratta di riferimenti precisi e puntuali accompagnati da schizzi e disegni chiarissimi, di spazi misurati al centimetro, fino alle angolazioni più interne, delle strutture costruite, anche quelle al di fuori della vista del pubblico. Così D'Annunzio scrive a Rovescalli:

Nell'esaminare le piante del terzo atto ho veduto che ella, nell'arco dell'alcova, fa un muro dello spessore di un metro! Le accludo il disegno dell'alcova, perché ella comprenda [...] l'arcata deve avere, al più, lo spessore di trenta o quaranta centimetri; in modo che la parete della stanza più piccola sia visibilissima [...] ho molto curato il letto e gli accessori. È dunque necessario che le due pareti della stanzetta interna siano dipinte con cura⁸.

La scrittura letteraria sembra aver lasciato il posto alle geometrie delle diverse sezioni dell'impianto scenico, ma anche alla attenzione straordinaria verso gli elementi dell'attrezzatura e la costumistica, i cui materiali, scelti quasi sempre dal Vate, vengono trattati con criteri di estrema raffinatezza o/e di particolare effetto visivo e cura del dettaglio più direttamente rispondenti alle esigenze di uno spettatore ravvicinatissimo, cinematografico appunto, piuttosto che teatrale. Fu così che persino le corazze e le armature appena realizzate, per volere di D'Annunzio, furono deposte in cantina perché arrugginissero, mentre per alcuni dei gioielli femminili si richiese una fattura preziosissima.

Nel I atto la scena multipla rappresenta il cortile principale del palazzo dei Polenta sovrastato da una loggia a sua volta sporgente su una seconda corte interna. Alla sinistra una scala fino alla soglia di un altro luogo deputato, un giardino chiuso; quindi, in fondo, una grande porta e una bassa finestra ferrata. L'area presso la scala è dominata da un'arca bizantina quadrangolare. L'azione si articola tenendo conto di quattro movimenti di base: dalla loggia sovrastante lungo la scala fino alla quota del palco (ossia il pavimento della corte) e viceversa; sul palco a partire dalla grande porta sul fondo, lungo l'intera orizzontale della loggia; dietro l'inferriata che delimita il giardino sottostante. Ad ogni tipologia di movimento corrisponde una inquadratura fissa in totale, in qualche caso integrata da primi piani e persino da controcampi "a seguire", corrispondenti a gesti ed a particolari che lo spettatore teatrale non può cogliere. Così è nella scena v, quando la schiava con un secchio e una spugna si precipita dalla loggia lungo la scala per pulire le macchie di sangue sgorgate dalla guancia di Bonnino che è stato ferito da Ostasio, suo fratello. Sequenza, questa, assolutamente muta che rimarrebbe incomprensibile al

8. Il brano è così riportato da G. Adami, *Le scene e i vestiti*, in "La lettura", 12 dicembre 1908.

pubblico se alle didascalie scritte dall'autore non corrispondesse l'inquadratura di un dettaglio del pavimento insanguinato. Altrettanto impossibile per una regia teatrale è la visione dell'atteggiamento delle donne che sul loggiato «si volgono dall'altra banda e guardano l'altra corte [quella più interna, non visibile al pubblico] che si stende al di là [...] in atto di spiare»; così come soltanto un primo piano cinematografico potrebbe cogliere le fattezze del viso di Bonnino che appare «in fondo di tra le sbarre con la guancia fasciata».

Nel II atto un'enorme volta che funge da secondo arco di proscenio divide la profondità della scena in due zone: una interna (il gigantesco vano costruito largo quanto l'intera orizzontale del palcoscenico) e una esterna, quella della torre malatestiana a sua volta aperta verso la dimensione prospettica del fondale raffigurante il cielo e, in lontananza, la sommità merlata della più alta torre di Rimini. Ribaltando la logica del teatro che vuole il giuoco spettacolare nella zona più vicina allo spettatore, D'Annunzio costringe quest'ultimo a un doppio sforzo di percezione visiva e acustica, essendo la sua capacità ricettiva costretta a coprire distanze inusuali, fino all'interno della scatola scenica. Ancora una volta il criterio cinematografico porta l'artista ad esigere un punto di osservazione ravvicinatissimo rispetto a quanto soltanto l'occhio della "cinpresa" può restituire ad una platea così lontana. Questo spiega le reazioni e l'insofferenza del pubblico impossibilitato ad ascoltare la voce degli attori protagonisti impegnati nel drammatico dialogo, sia per la distanza della platea sia per i contemporanei rumori della battaglia in corso sulla torre malatestiana; quest'ultima effettuata a sua volta con criteri cinematografici, ossia con lancio di frecce e accensione di fuoco greco tale da invadere la platea di un insopportabile odore acre. Le sequenze del combattimento con la balestra di Paolo aiutato da Francesca costituiscono un ideale montaggio di totali, primi e primissimi piani: dal «dardo che rasenta il capo di Paolo Malatesta passandogli attraverso la chioma» a Francesca che «gli cerca tra i capelli la ferita [guardandosi] le mani per vedere se il sangue le tinga». Al tempo stesso il gesto eseguito dalla giovane dell'abbassare e rialzare la bertesca nel momento del lancio della freccia non può consentire, se non attraverso l'obiettivo della macchina da presa, la visione «del grande mare splendente» fino ad una quota superiore a tre metri rispetto allo sguardo dello spettatore. L'orientamento cinematografico della scenografia dannunziana può consentire persino sostanziali varianti: da un lato la scena multipla costruita con i diversi luoghi deputati ben distinti ma al tempo stesso fra loro narrativamente collegati; dall'altro, la visione scomposta della sala ottagonale con prospettive articolate in rapporto al progressivo apparire dei personaggi.

Il III e il IV atto si presentano come testimonianza esemplare di "trattamento cinematografico", anche perché la consequenzialità narrativa arriva a non corrispondere all'assemblaggio reso possibile da una regia teatrale, nonostante gli accostamenti architettonici e decorativi. Il che conferma che la logica della messinscena dannunziana è orientata verso i meccanismi del teatro di posa, dove è possibile procedere a stacchi di inquadratura, piuttosto che del teatro *tout court*. È così che da sinistra verso destra il palcoscenico offre alla vista degli spettatori: un uscio co-

perto da ricchissimo tendaggio dietro il quale è collocato il letto di Francesca, un organo, una serie di arcate corrispondente al piano terra del loggiato, un coretto per musicisti sollevato a metà fra il loggiato basso e quello della quota più alta; «un uscio coperto da una portiera grave; una finestra che guarda al mare Adriatico» ecc., come dire: tanti luoghi di *set* raccolti in un unico ambiente, corrispondenti alle diverse sequenze delle azioni previste per ciascuno dei due atti e per i quali, ove se ne presenti la necessità, appare particolarmente curato il piazzato delle luci.

Ne *La figlia di Jorio* le costanti filmiche della produzione teatrale primonovecentesca si precisano e si arricchiscono ulteriormente. Al di là della presenza delle masse espressa in forma di riti articolati e con caratteristiche diverse (i mietitori, le lamentatrici, i processionanti), ulteriormente spettacolarizzata da suoni e rumori e proposta con le suggestioni di una teatralità a spazio totale più vicina a quella del *set*, è l'approccio ravvicinato al dettaglio e alla profondità di campo che rivela la libertà dell'artista dai canoni scenici. Ne sono una testimonianza i primi piani dedicati ai mietitori ubriachi che si affacciano dall'esterno verso l'interno, la cui efficacia, certamente significativa per un occhio ravvicinato, si perde nella distanza dalla platea. La tecnica dello scrutare dentro la scena sembra ancora più evidente nel III atto, quando D'Annunzio propone l'apertura della porta della casa di Lazzaro, attraverso la quale è possibile scorgere il corpo dell'estinto. Si tratta, come è facile capire, di una negazione netta dell'"occhio da lontano" a favore di un "occhio in scena", proprio della macchina da presa. Problema, questo, che ancora una volta è al bivio fra l'errore di una regia di tipo teatrale (si pensi all'impossibilità di "apprezzare" il corpo disteso sul letto, collocato in una stanza attigua, dunque in situazione di irraggiungibile profondità prospettica) e la pertinenza di una regia di tipo cinematografico. L'orientamento filmico della messa in scena de *La figlia di Jorio* si apprezza ulteriormente attraverso la scelta del campo (interno) e del controcampo (esterno), attuata rispettivamente nel I e nel III atto, per i quali non si può non tener conto di uno dei tanti ruoli avuti da Michetti, ossia quello di fotografo di scena *ante litteram*. La fotografia integra, dunque, in quest'opera, la tecnica del rappresentare ancora per potenziali fotogrammi. A questo fanno pensare i rapidi spostamenti dei personaggi, le improvvise apparizioni, le spezzature dei ritmi, l'avvio di nuove tensioni: un movimento fratto e tuttavia reso omogeneo, continuo e unitario da un altrettanto potenziale montaggio.

L'opera che in questo primo decennio del Novecento costituisce in assoluto la testimonianza più completa di D'Annunzio anticipatore dell'idea cinematografica del teatro è *La Nave*. Gianni Rondolino, in un noto studio pubblicato in occasione del convegno commemorativo del 1988, ha raccolto, proprio a proposito de *La Nave*, qualche pur superficiale approccio al problema⁹. Egli ricorda che Goffredo Bellonci nel suo *Teatro del Novecento* scriveva de *La Nave*: «È uno spettacolo da

9. G. Rondolino, *Gli impacchi taumaturgici dei miti di celluloidi*, in AA.VV., *Gabriele d'Annunzio grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, a cura di R. Alonge e G. Livio, Costa & Nolan, Genova 1989.

riprendere con la macchina da presa, e al quale non mancano i “primi piani” dell’attrice che rappresenta Basiliola»¹⁰. E già nel 1908 Ugo Ricci aveva parlato della natura cinematografica de *La Nave*: «A questo ideale d’arte cinematografica il poeta già si era avvicinato nella sua ultima opera *La Nave*. In essa già si avverte chiaramente il predominio dell’azione sull’espressione»¹¹. In entrambi i casi l’accostamento D’Annunzio/cinema in riferimento a *La Nave* si limita alla dominante dell’azione sulla spiritualità e sull’espressione, così come, più in generale, Rondolino ricorda che la critica imputò all’opera «un carattere cinematografico cioè la risoluzione del teatro di parola e di situazione per una rappresentazione in larga misura modellata sugli schemi cinematografici»¹².

In realtà l’orientamento cinematografico di D’Annunzio, a proposito della messinscena de *La Nave*, è più radicale e complesso e fa parte di una visione che va ben oltre l’estensione alle altre componenti spettacolari che interagiscono con la parola, dalla musica alla danza, peraltro già progressivamente sempre più presenti nella sua produzione drammatica primonovecentesca. Dal punto di vista strettamente drammaturgico ha maggiore rilevanza, semmai, rispetto alle opere precedenti, il ruolo delle masse collegate alla visione eroica di un popolo destinato ad affermare la propria identità, e che rispecchia l’idea di teatro totale e *en plein air* visivamente più facilmente assimilabile al genere del cinema storico e in costume che si affermerà negli anni a venire fino alla dimensione del *kolossal*. La prova più significativa, tuttavia, del progressivo precisarsi del metodo cinematografico di D’Annunzio relativo alla messinscena del suo dramma, sta nella scelta di un luogo al chiuso in apparente contraddizione con quanto aveva fortemente sostenuto nel suo noto articolo *La rinascenza della tragedia* (“La Tribuna” del 2 agosto 1897), ripreso nel suo non realizzato progetto per un teatro di festa all’aperto cui prima abbiamo fatto cenno. Tutto avviene proprio fra il 1907 e il 1908, nei mesi della ripresa dell’organizzazione per la rappresentazione de *La Nave*, dopo il fallito tentativo di messinscena effettuato nel 1906. Convocato ufficialmente dal comitato per le celebrazioni del “Natale di Roma” del 1911, D’Annunzio si oppone all’orientamento del comitato riguardo al restauro del Circo di Massenzio per i grandi spettacoli, proponendo l’adattamento del teatro Argentina a teatro di festa. La ragione di questa scelta da parte del Vate è dovuta, almeno in parte, all’esperienza, acquisita negli ultimi anni, come si è visto, nell’adoperare il palcoscenico all’italiana come un teatro di posa cinematografico; e soprattutto nel gestire il contenitore architettonico in tutte le sue componenti, come un laboratorio multiplo, secondo la pratica degli allestimenti per il cinema che sta per avere inizio proprio in quel tempo. È lì, nello spazio “concluso”, che l’artista sente di potere controllare la scena, di possederla, di qualificare e quantificare ogni spazio. È così che nel 1908, per la prima volta, il palcosceni-

10. G. Bellonci, *Teatro del Novecento*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di S. D’Amico, Bompiani, Milano 1936.

11. Crainquebille (U. Ricci), *L’arte di celluloidi*, in “La Stampa”, 29 luglio 1908.

12. Rondolino, *Gli impacchi taumaturgici dei miti di celluloidi*, cit., p. 218.

co del teatro Argentina si trasformò, nel tempo delle prove, in un vero e proprio arsenale dove, come si scrisse in quell'anno, «si davano il treno le falangi degli attori e le schiere degli operai»¹³, mentre altri settori dell'edificio furono adattati a luoghi di prova: il *foyer* per il coro, il vestibolo per le danzatrici, la sala di rappresentanza per l'orchestra. Pensando al palcoscenico dell'Argentina, D'Annunzio, da vero ideatore e curatore della messinscena, si documenta sulla messa in opera di ogni dettaglio e sulla attendibilità storica delle sequenze di cerimonie e cerimoniali. Egli stesso contatta artigiani (da Cupellini, costruttore di barche sulle sponde del Tevere, alle maestranze e ai battitori della laguna veneta); dà indicazioni ai responsabili delle musiche, delle coreografie, del movimento delle masse, delle luci; porge all'allora esordiente Cambellotti gli schizzi per l'apparato scenotecnico (dalla basilica al sistema di palafitte e ponti tipico della laguna veneta) nonché l'idea del grande fondale raffigurante i pini nautici; segue quotidianamente i lavori sul palco; ma soprattutto stabilisce il rapporto tra il lavoro scenarchitettonico e la sua scansione drammaturgica. Anzi, proprio secondo la tecnica della sceneggiatura cinematografica, adatta, e in parte riformula, la sua scrittura scenica in corso di allestimento. Il risultato complessivo di questo lavoro è la definizione di una sorta di montaggio di tre quadri in successione, che sembrano ruotare su un perno centrale come in un unico grande dispositivo tornante, tale da consentire a ciclo completo gli effetti di mutazioni di campo di un medesimo *set*. È così che il portico non finito, che nel primo quadro si vede (sulla diagonale sinistra/centro) alla sinistra degli spettatori, ricompare frontalmente nel terzo quadro dopo una rotazione in senso antiorario della ideale «sovrapiantazione», nel corso della quale è già stata presentata la «fossa Fuia» del secondo quadro, per cedere il posto, a completamento della circolarità, alla zona dell'arsenale dominata dalla mole gigantesca della nave.

Dalla visione "esterna", come di consuetudine, D'Annunzio si spinge in profondità fino agli interni, là dove lo sguardo della platea non potrebbe arrivare. Da questo punto di vista la carrellata che nel secondo quadro procede dal portico lungo la navata centrale fino all'abside della basilica fra «l'agitazione del popolo che dalle due plaghe invade la navata maggiore» conferma in modo esemplare l'orientamento filmico delle didascalie dannunziane. Per altri versi l'incalzante articolazione di movimenti di masse che si compongono e si scompongono per tutte le quote di scena, con conseguenti rapidi spostamenti di volumi e di colori accompagnati da una successione continua di suoni, rientra, come si è già visto ne *Il Fuoco*, in una dimensione cinetica assimilabile ai ritmi frenetici e alle accelerazioni che il cinema metropolitano degli esordi esalta.

In questa condizione in cui le masse diventano elemento centrale dell'azione scenica, interlocutrici dirette dei protagonisti, D'Annunzio non si astiene dal configurare sequenze nelle quali le masse stesse agiscono volgendo le spalle agli spettatori, talvolta persino impedendo loro la visione di quanto accade in quel momento; sia che si tratti di interventi di attori sia di spostamenti di macchine sceniche.

13. U. Falena, *La prima rappresentazione de "La Nave"*, in "Comoedia", VII, marzo-aprile 1929, p. 3.

Così è nella scena del varo della nave nell'ultimo quadro, ma anche nella scena del prologo, quando il popolo sale sulla ringhiera e si protende a guardare il coro vittorioso reduce dalla traslazione navale. Né mancano situazioni di vero e proprio *théâtre en rond*, ossia di posizione a cerchio completo di masse che si distribuiscono, ad esempio, attorno all'azione dei due duellanti, Sergio e Marco Gratico. Su questa stessa linea antitetica alla prassi teatrale tradizionale a favore di un'idea cinematografica, va vista la sempre maggiore ricerca del dettaglio, sia esso percepibile nell'espressione del viso dell'attore che nel costume o nell'arredo scenico. Le situazioni in cui si configura, attraverso le didascalie, l'esigenza tecnica del "primo" se non del "primitivo piano" sono diffusissime in tutta l'opera. Così, alla fine del primo episodio «ella lo segue con l'irrisione cauta degli occhi obliqui. Quando l'umiliato si curva, il volto di lei, non veduto, si illumina tutto di scherno vittorioso». Nel II episodio, così, all'occhio dello spettatore si mostra il viso del vescovo Sergio: «Di sotto il pileo la corona fosca dei capelli gli grava la fronte bassa; un lieve ansito gli dischiude le labbra forti e sanguigne nel volto ossuto. Di tratto in tratto una contrattura ferina sembra protendere la sua attitudine». Ancora nel II episodio uno sguardo ravvicinato richiede il dettaglio dell'immagine della danzatrice: «Nei moti delle reni e delle anche scricchiolano le scaglie del cinto; per la fenditura laterale apparisce e sparisce tra la mobilità delle pieghe la coscia nervosa; e gli anelli dei malleoli tintinnano; e quando il torso si piega indietro, le mammelle s'ergono sforzando i pettorali di gemme che le comprimono in forma di coppe riverse». Solo attraverso un "primitivo piano" può rendersi tecnicamente la didascalia riguardante l'atteggiamento di Basiliola: «sembra che il gran battito delle tempie faccia tremolare i due grappoli di perle agli angoli della bocca ansante». Le citazioni sul modo cinematografico con cui D'Annunzio concepì e orientò l'allestimento de *La Nave* potrebbero continuare a lungo, senonché si rischierebbe di rimanere ancorati ad una visione parziale della sua ricerca e del bisogno profondo di rinnovamento scenico se non guardassimo alla molteplicità degli interessi e delle curiosità anche tecniche che coevamente creano i presupposti per ulteriori sperimentazioni à côté del cinema.

Le problematiche che D'Annunzio affrontò sull'arte scenica nel biennio che va dal 1907 al 1908 costituiscono in effetti una delle testimonianze più interessanti che possano fare riferimento alla contaminazione fra cinema e teatro. L'incontro con Craig, il successivo progetto di *Fedra*, nonché le prime dichiarazioni del Vate raccolte dalla stampa dell'epoca sulla nascente arte cinematografica sono alcune delle tessere di un mosaico destinato a prendere più chiaramente forma. Certo l'incontro con Craig a Firenze nel 1907 stimola in D'Annunzio desideri non attuati di invenzioni tecniche volte a mutare radicalmente la forma scenica. Come per la parete della Cupola dell'amico Fortuny, dove adesso era possibile proiettare luci e nuvole in movimento, le superfici degli *screens* anch'essi resi cromaticamente cangianti in riferimento all'atmosfera del dramma, tali da escludere qualsiasi presenza scenografica o/e scenotecnica di tradizione, vere e proprie pareti nude da animare artisticamente, stimolarono la mente creativa di D'Annunzio verso percorsi assai con-

tigui a quelli del cinema. Egli stesso, del resto, aveva immaginato sulla parete nuda dell'Acropoli il configurarsi di scene eroiche: «Sul fianco dell'Acropoli ateniese che domina il teatro di Dioniso, v'è un muro nudo, d'una nudità sublime, che sembra fatto per le apparizioni di domani»¹⁴. L'orientamento dannunziano, volto ad utilizzare nuove soluzioni e mezzi tecnici compatibili col cinema, si associa a due componenti fondamentali: la rinascita culturale della nazione italiana fondata sulla conoscenza della propria storia, così come auspicato già da alcuni anni (più recentemente, in occasione della fondazione della Stabile Romana all'Argentina di Roma), e la ricerca del meraviglioso scenico. In una intervista rilasciata al "Corriere della Sera", pubblicata il 29 maggio 1908, egli nel riconoscere le grandi possibilità che ha il cinema di attirare masse di spettatori, da un lato condanna «la grossolanità e la bruttezza» della produzione del suo tempo, dall'altro auspica un uso artistico di questo mezzo di rappresentazione inteso come nuova forma educatrice di teatro. Alla verticalità della superficie animata da immagini (piuttosto che da effetti cromatici) egli attribuisce il ruolo di comunicare allo spettatore estensioni di campo senza limiti, prospettive senza fine, personaggi e storie di ogni epoca, senza tuttavia che la moderna tecnologia crei cesure con l'esperienza dell'antico, anzi trovando in essa prodromi lontani di quanto riproposto dalle nuove invenzioni:

Sarebbe un'impresa simile a quella degli artisti del Rinascimento che nei vetri delle cattedrali istoriavano vite di santi in episodi. Quelle vetrate gloriose non sono, per dir così, dei cinematografi immobili? Si pensi di quale effetto potrebbero essere sull'anima popolare delle biografie cinematografiche d'eroi – vite insigni rievocate nei gesti più belli e più significativi, rievocate con severa cura di verità storica e di bellezza artistica. Con gl'infiniti mezzi di cui si può oggi disporre, i miti, le leggende, nella più ricca varietà di paesaggi, fra mura storiche, nei fantastici abissi del mare, rimuoverebbero la pura gioia estetica del meraviglioso¹⁵.

La novità artistica prospettata da D'Annunzio, più di due decenni prima dell'avvento del sonoro nel cinema, si spinge fino alla rinuncia alla parola a favore delle possibilità evocative del quadro; arte nella quale il Vate ha già maturato ampia esperienza, come si è visto, attraverso le accurate figurazioni indicate dalle didascalie dei suoi drammi. Il poeta pensa adesso a «nuovi canti senza parole, col gesto, con la figura bene scelta all'evocazione, con la elegante composizione del quadro, con la efficacia drammatica dell'azione – aristocraticamente sempre». Poi aggiunge: «Invece dell'ignobile grammofoono e del pianto lamentevole, un'orchestra invisibile svolgerebbe le sue armonie come una trama luminosa dello spettacolo. E pensa, per esempio, a che cosa si potrebbe fare con l'aurea leggenda di S. Francesco d'Assisi nel paesaggio umbro».

14. Il brano, che riprende l'immagine dell'Acropoli riportata ne *Il Fuoco* (cit., p. 631), si contestualizza nell'intervista pubblicata in "Il Corriere della Sera" del 29 maggio 1908, di cui stiamo per rilevare l'importanza.

15. L'intervista è stata così raccolta da Ettore Janni.

La scelta della dominante della visione integrata dalla musica dal vivo rientra, a sua volta, nella prospettiva della rivoluzione della scena internazionale che metterà in discussione il ruolo tradizionale dell'attore e il teatro di parola. Né siamo distanti dal dibattito europeo, laddove l'avvento del cinema viene concepito come un aspetto dell'evoluzione del teatro come spettacolo. Lo stesso Ejzenštein, come è noto, definisce il cinema lo stadio attuale del teatro.

In questo ambito di aperture a prove e ad esperimenti diversi, c'è naturalmente anche la curiosità per «trucchi e truccherie» praticati in ambito cinematografico che D'Annunzio volle personalmente sperimentare proprio nel 1909 a Milano:

fui attratto dalla nuova invenzione che mi pareva potesse promuovere una nuova estetica del movimento. Passai più ore in una fabbrica di *films* per studiare la tecnica e specie per rendermi conto del partito che avrei potuto trarre da quegli accorgimenti che la gente del mestiere chiama "trucchi". Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il "meraviglioso". Le *Metamorfosi* di Ovidio! Ecco un vero soggetto cinematografico. Tecnicamente, non v'è limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno. Volli sperimentare la favola di Dafne. Non feci se non un braccio: il braccio che dalla punta delle dita comincia a fogliare sinché si muta in ramo folto di alloro, come nella tavoletta di Antonio del Pollaiuolo che con gioia rividi a Londra pochi giorni fa. Mi ricordo sempre della grande commozione ch'ebbi alla prova. L'effetto era mirabile. Il prodigio, immoto nel marmo dello scultore o nella tela del pittore, si compieva misteriosamente dinanzi agli occhi stupefatti, vincendo d'efficacia il numero ovidiano. La vita soprannaturale era là rappresentata in realtà palpitante [...]. Ma l'esperimento fu interrotto. Le difficoltà erano gravi e richiedevano una pazienza e una costanza che il risultato pratico non poteva compensare¹⁶.

D'Annunzio si ferma, dunque, davanti alla lunghezza dei tempi di sperimentazione che possono richiedere le sue visioni d'arte. Da un lato l'impazienza di mettere in atto la sua intuizione artistica, dall'altro la constatazione che «il gusto del pubblico riduce oggi il cinematografo ad una industria più o meno grossolana in concorrenza col teatro» tengono D'Annunzio lontano dall'approccio diretto al cinema e lo spingono a continuare percorsi di ricerca configurabili ancora nel solco del teatro paracinematografico. Si tratta, tuttavia, di una indagine per così dire autonoma, dalla quale egli tiene a distanza artisti "compatibili", come lo stesso Achille Ricciardi, che pure già dal 1906 ha iniziato a esporre le sue teorie sul teatro del colore e che lo ammira profondamente, nonostante il Vate non lo aiuti a

16. G. D'Annunzio, *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione come arte di trasfigurazione*, intervista pubblicata in "Il Corriere della Sera" del 28 febbraio 1914. Sui problemi dovuti alle carenze dei mezzi tecnici, ma anche sulla concentrazione con cui visse quell'episodio, D'Annunzio tornerà ancora nel 1925: «In Milano, or è molt'anni, nel primitivo laboratorio del Comerio, volli fare alcune esperienze. E mi ricordo che, fin da allora, tentavo di elevare mezzi e mezzucci tecnici – chiamati in gergo barbarico i trucchi – alla rappresentazione» (dalla lettera inviata da D'Annunzio al Presidente della LUCE De Michelis, il 1° agosto 1925 (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ARC.21.71).

saggi

dare alle stampe il suo studio¹⁷. Non sfugge altresì a Ricciotto Canudo la vocazione cinematografica del teatro dannunziano. Ma anche in questo caso, come era successo con Craig, con Ricciardi e altri, D'Annunzio non giunse mai ad una condivisione che fosse foriera di collaborazione effettiva. Trasferitosi intanto a Parigi, dove aveva organizzato un sodalizio mediterraneo musicale e teatrale, sostenitore dello spettacolo visivo e del teatro *en plein air*, Canudo aveva avuto modo di incontrare il Vate in un suo viaggio a Firenze nell'autunno del 1907 e proprio in quell'occasione aveva dichiarato: «Il sogno della gente è finito per il teatro, e un nuovo sogno del “meraviglioso” imposto dalla scienza ispirerà i nuovi maestri d'arte di domani»¹⁸. Anche Canudo, come D'Annunzio, vede il cinema in rapporto all'evoluzione della storia del teatro. La differenza è però nel fatto che mentre da Canudo il cinema non è visto come espressione separata dalla scoperta ottico-meccanica dei dispositivi di ripresa e di riproduzione, D'Annunzio non smetterà di scrivere e praticare il suo teatro filmico ricorrendo ad un mezzo “improprio” qual è il palcoscenico. Ciò non toglie che Canudo non dia il giusto risalto alla visione creativa dell'artista come atto primario e fondamentale, al punto da risultare isolabile sul piano compositivo:

per sviluppare il “rullo” delle sue immagini davanti agli occhi degli uomini, esso [il cinema] ha bisogno di tempo e strumenti tecnici, così come avviene per la musica contenuta in una partitura. Esso non è interamente dipendente dai suoi mezzi tecnici, dai suoi apparecchi meccanici di proiezione, poiché come un buon musicista può leggere la musica, con tutte le sonorità ed il suo ritmo sulle note, così un buon artista dello schermo può vedere il film col suo ritmo e le sue intensità senza proiettarlo¹⁹.

La scrittura (terminata nel febbraio 1909) e la conseguente messinscena di *Fedra* (teatro Lirico di Milano, 9 aprile 1909), un anno dopo la grande avventura de *La Nave*, testimoniano ulteriormente l'orientamento di D'Annunzio che in questo caso sembra voler dare, più accuratamente che nel passato, particolare attenzione al ruolo della luce, come a volere aprire la sua visione cinematografica anche alla fotografia. Nel I atto D'Annunzio, utilizzando l'architettura scenica dell'atrio, per metà aperto verso l'esterno e per l'altra metà comunicante con l'interno, crea due distinte situazioni di luce contigue che “agiscono” contemporaneamente sulla scena. Inizialmente si tratta di una contrapposizione netta: «l'ombra degli aditi interni» e il «chiarore che raggia dall'ocaso», quest'ultimo utile a mettere in luce di volta in volta i personaggi che prendono la parola, mentre il gruppo delle supplici rimane in ascolto nella zona chiaroscurale. Via via che il dramma evolve, gli effetti e

17. Come è noto, il saggio di A. Ricciardi *Il teatro del colore* (Facchi, Milano) fu pubblicato soltanto nel 1919.

18. Questa dichiarazione di Canudo è riportato da M. Verdone, *Gabriele d'Annunzio nel cinema italiano*, in “Abruzzo”, I, n. 3, 1963, p. 23.

19. Il brano di Canudo è riportato da C. L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952, p. 239.

le gradazioni luminose all'interno delle due zone si diversificano ulteriormente in rapporto alla tensione dell'azione e alla condizione psicologica dei personaggi stessi. Così l'ombra diventa più intensa quando le supplici addolorate lasciano la scena («s'allontana la torma dolorosa lasciando l'ombra dietro di sé più grave»), mentre sull'ultima luce che entra nel propileo, via via si fa sempre più crescente il «bagliore come d'incendio»; un riverbero di fuoco che «agita le ombre, percote le mura e le colonne, irradia il volto della tirannide vertiginosa». Laddove poco prima era stato sufficiente illuminare il dialogo tra Fedra e la schiava con una semplice face portata dalla nutrice, nel momento in cui si accende il desiderio folle della protagonista che porta al sacrificio della prigioniera, tutta la scena progressivamente viene invasa dalla luce delle vampe lontane, riflesses sul volto e sul corpo dei protagonisti.

Per quanto il confronto con le più diverse e molteplici esperienze della scena europea diventerà da qui a poco sempre più aperto, e per quanto su questo piano e sui nuovi statuti che vengono configurandosi vada ulteriormente precisandosi il contributo di D'Annunzio alla rivoluzione del teatro, sarà opportuno non trascurare come, contestualmente a questo percorso, la grammatica del drammaturgo diventi, già in questi anni, sempre più "filmica", e che proprio attraverso essa sia possibile interpretare il linguaggio adottato nella *Fedra* sin da questo primo atto. Lo confermano l'uso della luce e del chiaroscuro, le nimbrature sfumate, l'evocazione dei movimenti di figure nell'ombra, la lentezza di certi passaggi evocativi, o al contrario, il contrasto tra l'azione concitata che porterà al sacrificio della schiava e l'inquadratura "a camera fissa" sul volto di Fedra su cui si muovono i riverberi del fuoco. Si tratta di una scelta "tecnica" volta a meglio evidenziare la riflessione interna nello spazio "cinematografico", in cui gli elementi del mondo circostante sono assunti come partecipi.

L'incolmabile distanza fra la modernità della visione di D'Annunzio e la realtà fattuale del teatro del suo tempo è tutta nell'insoddisfazione del Vate per la realizzazione scenografica di *Fedra*, ancora di tipo tradizionale fra tele dipinte ed eccessi descrittivi del *décor*, per la carenza degli interventi luminotecnici, oltre che per l'interpretazione degli attori diretti da Mario Fumagalli; tutto ciò, nonostante il suo febbrile prodursi in tagli e "cicatrizzazioni" che spesso l'autore fu costretto ad apportare²⁰. Da qui deriva la sterzata progettuale di D'Annunzio che, proprio alla vigilia della prima rappresentazione di *Fedra*, riprendendo il suo percorso visivo rafforzato dai colloqui con Craig, senza escludere le esternazioni di Ricciardi, volto ad immaginare, come si è detto, animazioni su superfici verticali, approda "improvvisamente" ad un'altra sponda artisticamente configurabile anch'essa come paracinematografica. Così D'Annunzio dichiara infatti, in un'intervista pubblicata dal "Corriere della Sera" del 9 aprile 1909:

20. Cfr. in proposito le lettere di D'Annunzio a Fumagalli (marzo-aprile 1909) consultabili presso l'Archivio Generale del Vittoriale, LIX, I, pubblicate da V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, Franco Angeli, Milano 1992, pp. 303-4.

Ho pensata un'opera di passioni libere e forti di pura fiamma, che si svolga davanti ad altissime tende d'un colore profondo. Per ottenere questo colore molto mi gioverà una signora olandese amica mia che ha trovato il modo di dare alle stoffe i bei colori dei vecchi velluti rossi o verdi di Venezia, di Genova o di Lucca. Distenderò una vastità enorme intorno agli interpreti. Essi si muoveranno davanti ad uno scenario di un color solo, alto quattordici o quindici metri. Nella parte superiore di esso correrà un fregio che ripeterà a intervalli eguali, obbedendo alla legge musicale delle pause, lo stesso motivo decorativo. Questi segni armoniosi indurranno, ripetendosi nel pubblico, una suggestione pari a quella dell'orchestra. Tornerà insomma alle scene spoglie e semplici, come usavano del resto, ai tempi di Shakespeare, aggiungendo ad esse questo elemento nuovo, questa specie di ritmo grafico che avrà per gli spiriti un valore musicale. Il pubblico non sarà più distratto dai piccoli particolari della scena e il poeta potrà esprimere la passione dei suoi personaggi in forme nude elementari e ardenti.

Di fronte al problema dell'inaffidabilità dell'attore e dei limiti del tradizionalismo scenografico che D'Annunzio vive nei giorni in cui egli pensa al nuovo progetto artistico, appare evidente che questo non può non basarsi sulla forza espressiva della visione che appare adesso circoscritta a pochi elementi: il gigantismo della tela di fondo, la suggestione drammatica determinata dal colore "profondo", il corpo dell'attore, sia esso statico che in movimento, e ancora, sia pure in forma sottintesa, il rapporto luce/colore. Se noi immaginassimo il corpo dell'attore pienamente contestualizzato nella tela di fondo, non avremmo altro che l'effetto "cinema": una sorta di visione priva di tridimensionalità scenotecnica e di effetti di prospettiva scenografica assai simile ad un film essenziale, fatto di fotogrammi ciascuno dei quali è segnato dal ritmo grafico indicato da una sorta di "fregio" «che avrà per gli spiriti un valor musicale». È l'ultima idea scenofilmica di D'Annunzio prima del suo trasferimento a Parigi. Una sorta di *trait d'union* con le esplosioni progettuali che deriveranno dal ricongiungimento con l'amico Fortuny.

Anche se la capitale europea della cultura e dell'arte del momento lo corteggia e lo contende già al suo arrivo in Francia per dar luogo a forme di collaborazione le più diverse, D'Annunzio ha adesso un solo obiettivo da percorrere con interesse e concentrazione: sperimentare tecnicamente e mettere a fuoco idee ed invenzioni basate su forme sceniche che abbiano come elemento fondamentale e caratterizzante sistemi di proiezioni visive su superfici. Campo di sperimentazione è il teatro della Contessa di Béarn, dove già ha fatto pochi anni prima il suo debutto Appia e dove già da qualche tempo Mariano Fortuny ha impiantato le sue strumentazioni sperimentali. Davanti alla Cupola Fortuny, la ormai celebre calotta sferica destinata a molti dei maggiori teatri d'Europa, sulla cui superficie è possibile proiettare effetti di luce e immagini fisse o/e in movimento, D'Annunzio si alterna con l'amico catalano-veneziano alla centralina di comando dei riflettori a nastri colorati e dei dispositivi di proiezione, provando il giusto dosaggio fra il *décor* delle luci e una variazione continua di azioni mimiche e coreutiche, mentre attori della "Comédie Française" vengono contattati per ulteriori esperimenti. Intanto che il Vate pensa al *Martyre de saint Sébastien*, riprende forma in questo modo l'idea di

un dispositivo per un teatro “totale” come rinnovata espressione del teatro di festa. Così si legge in un servizio particolare pubblicato dal “Corriere della Sera” il 21 luglio 1910:

Nel teatro privato del palazzo di Béarn abbiamo avuto la realizzazione di un sogno: l'infinita immensità del cielo e del mare portata e riprodotta meravigliosamente su un palcoscenico di qualche metro di grandezza. E ciò ottenuto con dei mezzi di una semplicità straordinaria: non più quinte e scene; una concavità, un quarto di sfera, limitava il fondo del palcoscenico e su di essa erano creati tutti i colori che il cielo ci può offrire: il primo chiarore dell'alba, le rose dell'aurora, il meriggio biancastro e uguale, il tramonto di fiamma, la notte azzurra o cupa, il formarsi il rincorrersi il disgregarsi delle nubi. Un cielo di uragano strappò grida di ammirazione. Subito dopo seguì un cielo azzurro più terso e cristallino del cielo di Napoli. E sotto a quel cielo il mare si stendeva e si fondeva mirabilmente colla linea dell'orizzonte. Una mima eseguì delle danze e la scena non perdette nulla della sua grandiosità nonostante le minuscole proporzioni del palcoscenico e quelle, relativamente gigantesche, della danzatrice. E il miracolo veniva operato in mezzo a noi. Dinanzi a un tavolino semplicissimo, collegato con la scena da un grosso carbone di fili elettrici, Fortuny prima e poi D'Annunzio muovevano dei piccoli congegni producendo sulla scena i fantasmagorici mutamenti di luce. D'Annunzio mi disse che per i guasti recati dalle inondazioni dello scorso inverno non si possono ottenere nella sala del palazzo di Béarn tutti gli effetti possibili. Nuove prove assai più affascinanti si terranno nel prossimo autunno col concorso dei migliori artisti della Comédie Française: le illustrerà una conferenza di D'Annunzio.

Il “Théâtre de Fêtes”, proposto da D'Annunzio proprio in quei mesi sperimentali, si presenta invece come sintesi tra i fondamenti del teatro antico e le ultime possibilità offerte dalle nuove tecnologie; dispositivo al coperto tale da garantire la gamma più estesa degli effetti luminotecnici, e predisposto per le esigenze di acustica delle più diverse tipologie di spettacolo, ma anche con le prerogative di impianto *en plein air* per un teatro di massa²¹. Struttura al tempo stesso agile e funzionale, facilmente smontabile in poche ore, tale da consentire qualsiasi forma di *décentralisation*, grandiosa macchina delle meraviglie capace di 4.500 posti distribuiti ad anfiteatro, sorretta da un'armatura in ferro a forma emisferica, dotata al-

21. Per una ricostruzione delle diverse fasi del progetto del “Théâtre de Fêtes” e delle attese del *tout Paris* per l'evento, rimando alle cronache dell'epoca, in particolare, fra gli altri, agli articoli pubblicati ne “Le monde artiste” (29 maggio e 6 agosto 1910), “Les débats” (30 maggio 1910), “Le Figaro” (11 agosto 1910), “Le ménestrel” (20 agosto 1910), “L'orchestre” (26 agosto 1910). Fra i servizi particolari dedicati dal “Corriere della Sera” nell'estate 1910, riportiamo un brano sulle meraviglie del Teatro di Festa, tratto dall'edizione del 21 luglio, perché il più ricco di informazioni: «Quello che più ammalarà nel Teatro di Festa sarà quel cielo artificiale che invece di arrestarsi alla bocca del palcoscenico, avvolgerà tutto il teatro. Da ogni patte l'occhio vedrà la linea dell'orizzonte, rotta solo da festoni di fiori e di piante verdi che contribuiranno a dare in quel teatro chiuso l'illusione dell'aria aperta. Sarà il teatro greco o il teatro romano, senza l'inconveniente di essere esposto alle intemperie. Non solo, ma uno speciale sistema di interferenze permetterà di regolare l'altezza della volta celeste adattando l'acustica del teatro alle esigenze della musica o della recitazione».

l'interno di arredo a verde come se si fosse all'aria aperta. È l'illusione di un teatro *en plein air* precisata da una straordinaria estensione di proiezioni di cielo a nuvole fisse e mobili, che dalla cupola del palcoscenico, senza soluzione di continuità, invade l'intera superficie della copertura dell'impianto, sulla testa e alle spalle degli spettatori, sì da avvolgerli in un'unica atmosfera di luci e suoni, amplificati grazie ad un sistema di regolazione di quota del velario, tale da riproporre, dove necessario, situazioni di interni di architetture, ma anche effetti di immersioni sottomarine, per le quali D'Annunzio prevede la composizione di "miti oceanici". Si tratta di un impianto di spettacolarizzazione, insomma, tale da restituire in forma d'arte quel "meraviglioso" cinematografico che tanto catturava l'artista, e per il quale non si poteva scegliere luogo più significativo ed emblematico del Campo di Marte come *révanche* dell'arte scenica nello stesso spazio che aveva visto il trionfo della spettacolarità feerica e tecnologica messa in atto nelle esposizioni universali.

Il naufragio di tanto progetto, sfumato al termine dell'estate del 1910, probabilmente a causa di disaccordi nati sul piano della distribuzione dei ruoli artistici nella conduzione dell'impresa, costituisce l'ultima occasione mancata di una collaborazione fra D'Annunzio e Fortuny che avrebbe molto probabilmente portato a risultati importanti nel campo paracinematografico.

La mancata realizzazione del progetto per il "Théâtre de Fêtes" spinge D'Annunzio a riprendere con accresciuta ambizione la preparazione della messinscena del *Martyre de saint Sébastien* che il Vate aveva lasciato in sospenso per dedicarsi alla grande avventura andata inaspettatamente in fumo. La vicenda, che sul piano della cronaca ha inizialmente come elemento centrale la mancata collaborazione di Mariano Fortuny e il conseguente spostamento dell'asse tecnico-artistico nella direzione di alcuni dei protagonisti dei Balletti Russi (in particolare Ida Rubinstein e Léon Bakst), riesce a confermare rocambolescamente, e in forma radicalmente diversa rispetto al progetto iniziale, un solido aggancio alla visione filmica del Vate. Dal quotidiano "L'Orfeo", in data 5 dicembre 1910, sappiamo che D'Annunzio, sulla linea della *grandeur* cercata per la messinscena de *La Nave*, ulteriormente amplificata nel progetto per il "Théâtre de Fêtes", «è alla ricerca di un vastissimo palcoscenico che permetta il muoversi delle corti, l'agitazione delle folle, il supplizio e il corteo imperiale». Al gigantismo del luogo scenico, compatibile ancora una volta con le dimensioni dei teatri di posa, D'Annunzio associa alcune condizioni che in parte riprendono orientamenti visivi già espressi in precedenza. Ritorna, questa volta in forma propositiva, l'idea delle vetrate dipinte, che il Vate utilizza in assetto analogico con i fotogrammi della pellicola cinematografica. «Nous avons devant les yeux des vitraux mouvants», scriverà Robert de Montesquiou dopo aver assistito alla prima dello spettacolo²². Lo stesso D'Annunzio, in effetti, in una intervista rilasciata nel corso della preparazione dello spettacolo, dichiarava di avere interpretato la leggenda del Santo «con la fantasia di un maestro vetraio, seguendo per istinto i procedimenti della credenza popolare [...]. I maestri vetrai nei mille

22. R. de Montesquiou, in "Le Théâtre", 1° giugno 1911.

compartimenti delle vetrate offrivano alla luce del cielo e all'anima del popolo le immagini di quelle innumerevoli trasfigurazioni»²³.

È così che all'interno di ciascun atto la successione dei quadri è tale che ogni movimento sembra destinato a fissare l'immagine definitiva prima del cambiamento di scena; come dire che D'Annunzio è alla ricerca di una inedita combinazione fra l'idea cinetica e quella statica, al fine di meglio fissare attraverso quest'ultima quel «meraviglioso che il movimento, sia esso di corpi che di luci, di volta in volta determina». Quindi precisa:

ho diviso la mia vetrata drammatica in quattro grandi compartimenti, riempiendo gli spazi di numerose figure [...]. Tutta l'azione sembra svolgersi veramente tra l'ombra della chiesa e il lume del giorno per trasparenze. Linee nette e forti come i piombi contornano i personaggi; colori franchi e luminosi come quelli dei vetri li distinguono, disposti e contrapposti in masse intiere²⁴.

Sul piano fattuale il contributo di Bakst è in questo senso fondamentale, come dichiara D'Annunzio nella stessa intervista: «Il pittore Léon Bakst ha commentato da par suo la mia invenzione, non conosco colorista più famoso». In realtà, dal punto di vista della visione filmica del teatro, lo scenografo russo ha un ruolo soltanto parzialmente rispondente all'idea scenica del drammaturgo. La geniale invenzione cromatica dell'artista, maturata nei grandiosi allestimenti scenici dei balletti, da un lato infatti ha proprio il ruolo di fissare la meraviglia del fotogramma teatrale, secondo lo stile appunto delle vetrate delle cattedrali. La stessa configurazione piatta e verticale del *décor*, con personaggi in azione davanti a giganteschi *tableaux* dipinti, potrebbe richiamare le ultime visioni dannunziane dei grandi teli immaginati prima del trasferimento a Parigi. Al tempo stesso, l'uso simbolistico dei colori, l'alternanza degli effetti cromatici nel passaggio di quadro in quadro, ben armonizzati col sapiente gioco visivo dei costumi, per molti versi crea una sorta di dirottamento figurativo nel percorso paracinematografico intrapreso da D'Annunzio. In effetti, questo dirottamento crea implicitamente una sorta di *manque* rispetto alle attese iniziali del Vate, quando nel tempo recentissimo del sodalizio con Fortuny aveva concepito per quest'opera articolazioni praticabili in grado di consentire effetti luminotecnici e giochi di proiezioni di luce; come quell'«ouverture circulaire», l'«oeil du ciel» che avrebbe dovuto dominare dall'alto, portando lo sguardo dello spettatore nella quota celeste verso una visione «proiettata» con nuvole in movimento, o verso la «la vouîte des planètes»; mentre meraviglie ottiche applicate alla realizzazione della «camera magica» avrebbero potuto consentire con l'apporto di Fortuny «interminabili» profondità dello spazio scenico. In assenza del *magicien vénétien*, D'Annunzio non manca di integrare le invenzioni cromatiche bakstiane con effetti di luce ottenuti utilizzando le apparecchiature in

23. Dall'intervista a D'Annunzio pubblicata in «Il Corriere della Sera» del 3 maggio 1911.

24. *Ibid.*

dotazione al teatro Chatelet e con trucchi e truccherie attuati con metodi artigianali assimilati nel suo breve apprendistato cinematografico presso il teatro di posa di cui si è detto. La celebre metamorfosi dei grandi fasci di gigli in serafini, ad esempio, fu realizzata attraverso un singolare impianto di luci piazzate su quelle che diventano, ad un certo punto, le ali degli angeli; mentre *top secret* rimase, per volontà del Vate, il trucco da lui stesso inventato per la scena del lancio delle frecce sul corpo di san Sebastiano. «Non le dirò – dichiarava D'Annunzio all'intervistatore – in che modo abbia risolto il problema scenico del saettamento; gli archi sono veri archi dal fusto lungo più di due metri, forniti di ottime corde. Me li costruisce un fabbricante d'origine fiamminga [...] le saette sono vere saette aguzze e temute. Gli arcieri infallibili incoccano e scoccano ma... ma? vedrà»²⁵. E allo stesso cronista che gli chiedeva come avrebbe dissimulato la tradizionale nudità del Santo nell'atto del supplizio, D'Annunzio rispondeva: «Molto ingegnosamente. Io sono soprattutto un operaio di molti ingegni».

In questo clima di sovvertimento di schemi usuali del teatro e di affermazione di un progetto scenico composito, fatto di varietà di sequenze che sembrano nate da singole pose fra di loro montate in un tutto visivo organico, la scomposizione dell'ordine non risparmia il *cast* degli attori costituito da un assortimento di tipologie recitative diverse (enfatica in Adeline Budlay, naturalistica in Vera Sergine, “macelleresca” in Desjardins) che nel caso della messa in scena dannunziana sembrano vivere ciascuna una realtà espressiva chiusa, nel primo piano come nel totale, in una realtà fotodrammatica autonoma. In particolare la protagonista Ida Rubinstein nel ruolo di san Sebastiano, danzatrice/mimo più che attrice, è testimonianza significativa di un teatro che esalta il visivo piuttosto che la recitazione. Con quel timbro metallico, con quell'accento straniero, e con quella voce che stentava ad arrivare al pubblico per mancanza di esercizio all'emissione di fiato, D'Annunzio sottraeva l'artista al teatro di parola per consegnarla inequivocabilmente a quello di visione, creando le prime forme di quel posare figurato fra estasi, moti interiori e sequenze da pantomima che nelle degenerazioni tardodecadenti del “muto” avrebbe portato a quella definizione di “dannunzianesimo” destinata ad entrare nel vocabolario della storia del cinema fino a buona parte degli anni Venti.

In realtà D'Annunzio perseguiva un suo disegno di ideale fusione tra musica, danza e *décor* direttamente ispirata al lirismo espresso dalle ieratiche teorie dei mosaici bizantini, dagli affreschi gotici, dalle splendide vetrate delle ogive francesi. Il risultato crea un insieme “fluttuante”, in cui i gruppi di masse in movimento, a loro volta, sembrano scandire tempi visivi, dando luogo a tonalità drammatiche diverse. È così che il dinamismo costantemente variabile, intrecciandosi con la variabilità stessa dei sempre più frequenti passaggi dai totali ai primi e ai primissimi piani²⁶, con relativi cambi di campo e articolazione di tagli, rende particolarmente

25. Intervista a D'Annunzio pubblicata in “Il Corriere della Sera” del 23 aprile 1911.

26. A proposito di primissimi piani, diamo in successione alcuni esempi di indicazioni sull'atteggiamento del volto formulate da D'Annunzio, e in particolare quelle basate sul movimento delle lab-

complesso il linguaggio filmico, accentuando l'impressione di mutazione rapida della visione.

A questo punto, ossia al termine della prima avventura teatrale parigina e nell'intervallo di tempo che precede la preparazione de *La Pisanelle*, si colloca il primo episodio in cui il Vate sembra decidersi a varcare, sia pure indirettamente, la soglia del cinema. Accade, come è noto, nel 1911 quando la Ambrosio, casa di produzione cinematografica di Torino, stipula con D'Annunzio un regolare contratto in base al quale l'autore si impegna a cedere i diritti per la riduzione e l'adattamento cinematografico delle seguenti opere: *La fiaccola sotto il moggio*, *La Figlia di Iorio*, *Sogno di un mattino d'autunno*, *L'Innocente*, *Gioconda*, *La Nave*. Il contratto prevedeva, fra le altre cose, che D'Annunzio fornisse i soggetti già sceneggiati e che comunque fossero «artisticamente e tecnicamente cinematografabili»²⁷. Al di là dell'effettivo disinteresse artistico per la proposta della Ambrosio che l'artista accettò per pure esigenze economiche, lasciando che fossero altri (in particolare Arrigo Frusta) a «cincischiare», come egli stesso disse, per l'adattamento cinematografico, ci fu a diversi livelli e in forma più intenzionale che concreta un qualche personale avvicinamento all'"arte veloce". Nel rispetto dello stesso contratto del 1911, D'Annunzio scriveva infatti da Versailles a Luigi Albertini: «Appena io abbia la mia tavola e la mia sedia [ad Arcachon] farò le note cinematografiche per le tre films che debbo all'Ambrosio»²⁸.

Ancor più indicativa è la stesura dei primi appunti per un progetto cinematografico originale ideato da D'Annunzio dal titolo *La rosa di Cipro*. Il successivo riciclaggio dannunziano di questa medesima traccia drammaturgica per *La Pisanelle* è un'ulteriore prova della scelta del Vate a favore del teatro, ma anche della immanenza di una vocazione che stenta ad attuarsi concretamente per mancanza di fiducia nelle possibilità tecniche del cinema ai fini di una realizzazione d'arte. D'al-

bra e sullo sguardo: «Marc lutte encore, fermant les paupières, serrant les lèvres, rétenant son souffle» (I atto); «Sébastien bondit, dans un comportement soudain [...] son teint de cuivre jaune semble se décolorer sous ses cheveux noirs et frisés, tandis que sa lèvre charnue tremble» (II atto); «L'empereur assis, appuyé sur le coude, regarde le jeune homme, assemblant la stupeur et la fureur entre ses sourcils froncés» (III atto); «L'empereur regarde de côté ses rhéteurs et ses grammairiens, qui arrondissent la bouche» (III atto); «et les autres femmes s'émeuvent; et toutes les veines de la même race palpitent; et les bras se tendent, et les bouches se gonflent» (III atto). Ma non mancano altri generi di dettagli legati ad un ipotetico uso di «inquadrature strettissime», ad esempio sulla mano di san Sebastiano, quando improvvisamente per un prodigio sacro fuoriesce un fiotto di sangue («ici on voit couler le sang de la main gauche de Sébastien») o quando lo stesso Santo viene proposto nel particolare movimento della mano che tende la corda dell'arco («renversant le corps en arrière et soulevant tout le bras gauche, il tire de toute sa force la corde jusqu'à la grande veine du cou»).

27. Per una ricostruzione puntuale delle vicende relative al rapporto fra D'Annunzio e la Ambrosio, rimando in particolare a: L. Bianconi, *D'Annunzio e il cinema*, in "Bianco e Nero", III, n. 11, novembre 1939; M. Verdone, *Gabriele D'Annunzio nel cinema italiano*, in "Bianco e Nero", nn. 7-8, luglio-agosto 1959; I. Ciani, *Fotogrammi dannunziani*, Ediares, Pescara 1999. In particolare il saggio di Ciani costituisce un contributo fondamentale per la ricchezza di documenti riguardanti i contatti avuti da D'Annunzio con le case di produzione cinematografica dei primi trent'anni del Novecento.

28. L. Albertini, *Epistolario 1911-26*, vol. I, Mondadori, Milano 1968, p. 4.

tro canto, che le porte verso l'“arte veloce” rimanessero aperte già in quegli stessi anni, in attesa e con l'auspicio del verificarsi di condizioni tecniche migliori, ce lo fa intendere lo stesso D'Annunzio in una lettera inviata al direttore dell'Ambrosio l'8 settembre 1913: «Forse, qualora il mio assiduo lavoro me lo consenta, farò qualche esperimento al quale gioverebbe l'intera libertà. So che la sua casa s'è ingrandita ed ha moltiplicato e affinato i mezzi d'arte nell'esecuzione. Per ciò è probabile che un giorno o l'altro ci possiamo ritrovare. Io, da parte mia, ne sarò lieto»²⁹. In questa ambiguità fra cinema e teatro, intanto che le case di produzione perfezionano e ingrandiscono le loro attrezzature, *La Pisanelle* avrebbe dovuto essere, secondo l'intenzione del poeta, testimonianza di un aggiornamento e di una ulteriore sperimentazione. In questo senso l'apporto dei due artisti russi, ancora Ida Rubinstein e Léon Bakst, se da un lato avrebbe dovuto confermare la possibilità di una ulteriore qualificazione del teatro (rispetto al cinema), dall'altro avrebbe potuto proporsi come strumento implicito per una traduzione filmica del progetto artistico-poetico. La configurazione metamorfica della danzatrice/mimo, di per sé espressione di una condizione virtualmente cinetica, versata al cambiamento, nel caso de *La Pisanelle* avrebbe dovuto prestarsi alle “magiche” mutazioni previste dalla trama: meretrice/beata/meretrice. Al tempo stesso, l'ambiguità di volta in volta affiorante come per una demoniaca tensione interna nel corso dell'opera, avrebbe dovuto garantire un moltiplicarsi di visioni da contestualizzare, a sua volta, in un succedersi di quadri scenici tali da accrescere di atto in atto l'effetto del cambiamento slittante delle immagini/fotogrammi.

In realtà D'Annunzio basa il suo progetto scenotecnico ancora su una costante assai lontana da quella bakstiana, puntando sulla praticabilità, necessaria all'articolazione multipla del movimento, piuttosto che sull'ambientazione descrittiva dei quadri. D'Annunzio pensa così, per il prologo e per il II atto, a una scena costruita, composta da un'articolazione di logge, tribune, palchetti dalle cortine mobili, scale, volte, arcate, porte che si aprono su giardini sospesi, dislocati negli interni architettonici grandiosi e animatissimi: un vero e proprio assemblaggio di luoghi deputati diversi. E non è da meno il quadro del I atto del porto di Famagosta con la sua accumulazione di prue navali, passaggi voltati e strade di accesso, luoghi di vendita, porticati, scalinate, luoghi di azione di un brulicare continuo di operosità quasi sclerotica, e ancora spazi di parata e di cerimonialità urbana. Tutto sembra predisposto per una rappresentazione in continua animazione, dove anche l'armonia e la pace spirituale che dominano nel chiostro nell'ora serale, all'inizio del II atto, vengono progressivamente sovvertite fino all'irruzione rumorosa di ruffiani, cortigiani e servitori. La luminotecnica, a sua volta, come elemento portante di una fotografia in continua mutazione scandisce il gioco della variabilità psicologica, della tensione drammatica, delle magiche apparizioni, tutte affidate ancora una volta ad alternanze di totali, di primi e primissimi piani, di tagli. Nella realtà, la vi-

29. Il brano è così riportato da Bianconi, *D'Annunzio e il cinema*, cit., p. 37.

sione dannunziana fu clamorosamente sovvertita dall'interpretazione scenografica di Bakst e dalla regia di Mejerchold. Annullando l'idea del Vate volta ad una accurata articolazione dell'uso degli spazi nella scatola del palcoscenico, Bakst, come è noto, tradusse tutto in uno scenario da Balletti Russi. Fu così che i giganteschi fondali, dipinti con la straordinaria magia del colore e delle sintesi prospettiche, lasciarono ampio spazio ai movimenti delle masse e dei protagonisti diretti da Mejerchold che agì in assoluta autonomia rispetto alle meticolose didascalie "filmiche" di D'Annunzio³⁰. Basti pensare alle geometrie dell'impostazione del regista russo calcolate secondo il criterio del movimento delle masse sul fondo e del progressivo avanzamento dei protagonisti al limite del proscenio al momento dell'"assolo". Come dire che il processo di "russificazione", per quanto godibile sul piano spettacolare, portava l'invenzione dannunziana inequivocabilmente verso una forma di teatro-*tableau*, la cui modernità rispetto agli schemi passatisti, che D'Annunzio stesso combatteva, era orientata verso un'idea di messinscena esattamente polare a quella pensata dal Vate, evidentemente giocata sul piano della pantomima e della lussuosa e sfolgorante *féerie* imbastita di immaginario storico. Lo stesso uso delle luci, pensate da D'Annunzio per far sì che via via, "fotogramma" dopo "fotogramma", lo stato d'animo dei personaggi e l'atmosfera del dramma si rivelassero visivamente in tutta la loro mobilità, fu impostato come strumento di esaltazione del *décor* e del colore degli scenari-fondali. A sua volta, la regia di Mejerchold, molto apprezzata per quanto atteneva l'articolazione dei movimenti, soprattutto di massa, non fece altro che imporre e confermare uno stile, riconoscibile nel panorama internazionale, applicabile a qualsiasi testo teatrale e in quanto tale, come accadde per i Balletti Russi, necessariamente lontano da quel teatro di poesia "cinematografica" che D'Annunzio intensamente cercava. Un'occasione mancata sicuramente dovette apparire, alla fine, questa avventura consumata allo Chatelet, rispetto alla quale lo stesso Vate continuò, negli anni successivi, a ribadire le potenzialità filmiche della sua opera. Non a caso nel 1928 egli ancora avrebbe richiesto al direttore della Itala Film: «Sarei molto contento che tu volessi osare di porre in movimento la mia *Pisanella*, che è il più plastico e il più vario dei miei poemi»³¹.

La spettacolarizzazione del teatro messa in atto dagli artisti russi, con relativo annullamento di qualsiasi risoluzione scenica di ispirazione cinematografica pensata da D'Annunzio per *La Pisanella*, spinge l'artista ad attivare un ulteriore esperimento ancora una volta caratterizzato da un orientamento filmico. Per *Le Chevreuille* messo in scena nel dicembre del 1913 al Théâtre de la Porte Saint-Martin, D'Annunzio questa volta esclude l'ingombro delle masse e del grande cantiere scenico a favore di una messinscena essenziale ma al tempo stesso innovativa. Sul piano scenografico l'invenzione prefilmica è centrata nel III atto nella originale realizzazione del fondale-schermo. Non più dunque l'invenzione ma al contrario la ri-

30. Sui contrasti nati durante le prove dello spettacolo fra D'Annunzio e Mejerchold rimando per tutti al mio *D'Annunzio e la mise en scène*, cit., pp. 188 sgg.

31. Lettera del 7 dicembre 1928 pubblicata da L. Bianconi, *D'Annunzio e il cinema*, cit., p. 48.

produzione al vero di una boscaglia di alti cipressi le cui caratteristiche naturali, rispondenti alle esigenze del dramma, furono oggetto di un'accurata ricerca fotografica effettuata personalmente da D'Annunzio ad Arcachon e in altre località della Francia³².

La visione dei cipressi raffigurati nel grande fondale è proposta, al tempo stesso, come elemento pittorico staccato in lontananza dalla platea; al punto che D'Annunzio costringe lo sguardo dello spettatore fino alla quota aerea della terrazza antistante il bosco dipinto, «avanzata nel cielo in guisa di un'alta prua». Il fondale perde quindi la sua funzione canonica per assumere quella di un grande schermo che dialoga "cinematograficamente", pur nella sua apparente staticità, con l'azione al punto da sollecitare lo sguardo dello spettatore ad una visione ravvicinatissima, come ad entrare dentro la dinamica di un *set* tra scenografia di teatro di posa (talvolta risolta anch'essa in quegli anni con il sistema della fotografia in sostituzione del telaio dipinto) e ambientazione per ripresa in esterno. Ancora alla tecnica scenografica del teatro di posa si accosta la messinscena per i primi due atti. Al di là dell'intenzione simbolista che caratterizza la scelta degli elementi di arredo e del *décor* e del ruolo attivo che essi hanno nello sviluppo del dramma³³, il processo stesso di identificazione e definizione dell'ambientazione scenica si discosta dagli *standard* teatrali. La ricerca del dettaglio e la configurazione dello stile del *décor* sembrano anticipare, ad esempio, percorsi tecnico-creativi che soltanto scenarchiteti cinematografici del valore di Virgilio Marchi e Antonio Valente, a partire dal decennio successivo, inizieranno a prendere a loro carico. In assenza di questi maestri, D'Annunzio sceglie con cura filologica i mobili dell'arredo (del Rinascimento toscano) e configura attentamente gli stucchi del soffitto (del I atto) affidandosi a meticolosi studi fotografici in grado di consegnare ancora una volta allo sguardo ravvicinato dello spettatore quanto la distanza palcoscenico-platea non è in grado di consentire³⁴. Al tempo stesso, l'articolazione del piazzato delle luci (di fondo, in dettaglio, d'atmosfera, a zone, e ancora i giochi a contrasto luce/ombra) porta verso la soglia della fotografia di scena tecnicamente riconducibile al cinema. Come dire: un movimento visivo che si coniuga con la magia delle invenzioni scenotecniche tendenti spesso a moltiplicare gli spazi (ad esempio, la vetrata di fondo che immette nel giardino) pur nelle superfici limitate della scatola scenica. La stessa interpretazione richiesta da D'Annunzio ai suoi attori, tutta interiorizzata, esce dalle regole correnti del teatro di parola per affidarsi a movimenti contratti, fatti di arresti improvvisi, di lunghe immobilità, di abbandoni, alternandosi e integrandosi con zone di ombre e tagli di luce. Si attua così una sorta di reciproca compenetra-

32. Le testimonianze fotografiche di cui si parla sono oggi consultabili presso l'Archivio del Vittoriale, Lemma 2038, cc. 22904-22910.

33. Per questo aspetto rimando al mio *D'Annunzio e la mise en scène*, cit., p. 198.

34. Per le testimonianze degli studi fotografici effettuati da D'Annunzio in proposito, rimando alle riproduzioni conservate presso l'Archivio del Vittoriale, Lemma 2038, c. 29901. Sugli interventi diretti di D'Annunzio nella cura dell'arredo fino alla vigilia della rappresentazione, descrizioni dettagliate si leggono negli articoli pubblicati ne "La Tribuna" del 12 e 14 dicembre 1913.

zione che spinge fino all'assimilazione del corpo del personaggio all'elemento naturale. Emblematica è l'immagine dell'«immobilità spaventosa» di Laurence del III atto, simile ai cipressi che «fremono continuamente nella musica della morte e nel vento della sera», e si potrebbe continuare con un lungo elenco di pose (sulla sedia, sulla poltrona, sul tavolo, sulla balaustra, presso l'arcata ecc.) facilmente identificabili in fotografie di scena e in fotogrammi.

Portata a questa tensione, la frattura tra la visione dannunziana e l'indisponibilità soprattutto dell'attore di prosa a seguire le esigenze di questa sorta di *mise en scène* paracinematografica è inevitabile; ed è questa la ragione per la quale D'Annunzio, deluso e amareggiato per non potere attuare le sue invenzioni artistiche, decide di abbandonare definitivamente lo spazio del palcoscenico³⁵. E non è un caso che proprio in questa stagione dell'addio irreversibile alle scene, si collocano due eventi significativi fra loro strettamente collegati riguardanti il cinema, come per un puntuale aggiornamento del suo punto di vista sull'"arte veloce" e che danno avvio ad un percorso costante di apertura verso questa disciplina. Da un lato c'è la colossale avventura del film *Cabiria*, rispetto alla quale D'Annunzio, pur limitandosi a scrivere le didascalie, e pur consapevole dei limiti artistici di quell'evento da lui giudicato «polpettone sublime», non poté non avvertire il progresso delle potenzialità tecniche da parte delle case di produzione. Dall'altro, c'è la lunga dichiarazione del Vate dal titolo *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*. Nata come intervista rilasciata al "Corriere della Sera", pubblicata il 28 febbraio 1914 come lancio di *Cabiria*, essa è una chiara testimonianza di come il cinema sia visto da D'Annunzio come lo strumento tecnico-artistico in grado di ri-edificare il teatro, ormai precipitato in una «ignobile decadenza»³⁶. In questo senso l'auspicio della "liberazione cinematografica" formulato nel 1914, all'indomani del tonfo teatrale de *Le Chevrefeuille*, è uno snodo fondamentale che diacronicamente appare allineato in modo consequenziale rispetto alle prove artistiche fin qui analizzate.

Punto di partenza dell'esaltazione del cinema come strumento di liberazione formulata dal Vate è che

La recente industria del cinematografo – che pretende rinnovare l'arte antica della Pantomima e potrebbe forse promuovere una nuovissima estetica del movimento – deve essere considerata come un'ausiliaria provvidenziale di quegli artisti coraggiosi e severi che, nella ignobile decadenza del teatro d'oggi, aspirano a distruggere per riedificare.

Il cinema, dunque, è visto da D'Annunzio come strumento di una rifondazione del teatro. Per raggiungere il migliore risultato, tuttavia, è per lui indispensabile iden-

35. Sui contrasti scoppiati a Parigi fra D'Annunzio e gli attori scritturati per la rappresentazione de *Le Chevrefeuille*, rimando per tutti al mio *D'Annunzio e la mise en scène*, cit., p. 202.

36. Una rielaborazione di questa dichiarazione di D'Annunzio è stata ripubblicata in *Giovanni Pastre. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, a cura di P. Cherchi Usai, Utet, Torino 1986, pp. 115-22.

tificare le caratteristiche del pubblico che egli individua nella folla e non nelle platee dei teatri borghesi, definite «baracche dorate», dove trafficanti di drammaturgia consumano il loro basso commercio:

Bisogna in verità augurare che il gusto sempre più vivo della folla per le rappresentazioni cinematografiche determini la rovina del basso commercio teatrale ond'è disonorata l'epoca nostra. Poiché abbiamo fino a oggi invocato invano un Aerostato che incendiò le vecchie baracche più o meno dorate ove i trafficanti di drammaturgia vendono la loro merce abominevole, bisogna sperare nella virtù serpentina della pellicola.

L'immagine della «serpentina della pellicola» indicata come strumento risolutore del problema “teatro” conferma implicitamente la ricerca del modernismo e l'attrazione verso la magia tecnologica, utile ad umiliare ed annullare quella realtà pas-satista che l'artista ama mettere in ridicolo. Non a caso, per analogia, il pensiero del Vate va alle trovate beffarde di Leonardo da Vinci

quando egli si piaceva di radunare e di congiungere insieme una gran quantità di budelli di pecora e poi, avendo prima accolti nel suo studio i più semplici dei suoi amici, soffiava nascostamente con un manticcetto nella massa di quei budelli; i quali si gonfiavano tanto smisuratamente che in breve cresciuti occupavano tutta la stanza, cosicché gli invitati erano costretti a rifugiarsi negli angoli e infine a fuggirsene sbigottiti. Leonardo, che si diletta di profezie e di allegorie – continua D'Annunzio – sembra offrirci una immagine buffonesca della scena moderna liberata de' suoi personaggi sciocchi dall'improvviso e smisurato sviluppo della “pellicola” girante. Ecco perché io stesso, col mio manticcetto, mi adopero a gonfiarla.

Con quest'ultima dichiarazione, dunque, D'Annunzio rivela di voler cimentarsi e prendere parte direttamente al lavoro cinematografico, invitando gli altri artisti a seguirlo nella scelta rivoluzionaria: «che i poeti seguano il mio esempio, attribuendo al cinematografo una virtù di liberazione e di distruzione». E non è un caso che in questo appello D'Annunzio abbia come riferimento esemplare Gordon Craig, l'artista del teatro visivo al quale egli si era sentito più vicino: «L'arte del teatro ha bisogno di essere vendicata. Come ben dice il precursore Gordon Craig. Il primo passo verso il nuovo teatro non deve essere se non un passo verso una condizione di libertà».

Su un altro versante c'è il ritmo incalzante della grande stagione eroica iniziata con le “messinscena” dei discorsi interventisti del maggio 1915, seguite a breve dai primi voli spettacolari su Trieste (agosto 1915) e quindi, appena un mese dopo, su Trento. Ancora alcuni mesi più tardi, il 16 gennaio 1916, durante la preparazione dell'azione di volo su Trieste, l'incidente avvenuto durante l'ammarraggio con l'idrovolante sulle acque di Caorle, che costò al Vate la perdita dell'occhio destro, aprì, come è noto, la parentesi lunga alcuni mesi, quanti furono da lui impiegati per la prima stesura del *Notturmo*. In esso l'artista sembra accentrare le sue straordinarie doti di comunicatore della visione in una forma spesse volte assimilabile a

quella della sceneggiatura di un film. Per il *flash back* che ricorda il suo stato d'animo alla notizia della morte del pilota Giuseppe Miraglia, così egli rivede la sua corsa concitata per raggiungere l'ospedale di Venezia dove giace l'amico eroe ormai cadavere:

Mi metto a correre in cerca d'un modo qualunque di arrivare alla meta e di sfuggire alla curiosità dei passanti. Il marinaio ci raggiunge e ci offre un motoscafo che attende a Santa Maria del Giglio. Si va. Il bacino di San Marco azzurro. Il cielo dappertutto. Stupore, disperazione. Il velo immobile delle lacrime. Silenzio. Il battito del motore. Ecco il giardino. Si volta nel canale. A destra la ripa con gli alberi nudi, qualcosa di funebre e di remoto. Davanti a noi, nel cielo basso, in prossimità del suo rifugio, la forma stupida e oscena di un pallone frenato, color d'argento. Sono le tre del pomeriggio circa. Arriviamo. Salto su l'imbarcatoio. Entro. Chiedo di Giuseppe Miraglia all'ufficiale di guardia. M'è indicata una porta. Entro. Sopra un lettuccio a ruote è disteso il cadavere³⁷.

All'alternarsi dei "piani sequenza" dedicati a se stesso nelle vesti di protagonista e degli "stacchi" sul cielo e sul bacino di San Marco, D'Annunzio fa seguire i "primissimi piani" sul corpo del pilota estinto:

La bocca serrata. L'occhio destro offeso, livido. La mascella destra spezzata: comincia il gonfiore. Il viso olivastro: una serenità insolita nell'espressione. Il labbro superiore un poco sporgente, un po' gonfio. Batuffoli di cotone nelle narici. L'aspetto di un principe indiano col turbante bianco. Le mani conserte sul petto, giallastre. I due piedi fasciati di garza bianca³⁸.

Sia che si tratti di ricordi di azioni di guerra in mare o in terra o in cielo, o di altri drammatici momenti di vita vissuta, come la cavalcata nella pineta di Arcachon in fiamme, il racconto prosegue come per fotogrammi. Sono visioni minuziosamente descritte, tali che le parole non trascurano alcun particolare delle immagini da offrire al lettore/spettatore. In questo senso la tecnica dei cartigli, ossia delle strisce di carta su cui riportare il testo della sua narrazione, oltre a configurarsi come geniale (quanto ampiamente pubblicizzata) invenzione ispirata dalla temporanea cecità, fa pensare ad una successione di vere e proprie didascalie (simili agli odierni "sottopancia") collegate a potenziali fotogrammi di un film. Quando poi la narrazione visiva stringe il campo sul corpo dell'autore e sugli oggetti immediatamente circostanti, l'unico suo occhio rimasto integro assume la funzione dell'obiettivo della macchina da presa. Si susseguono così campi e controcampi, assolvenze/dissolvenze e persino giochi ottici che talvolta si risolvono in impressionanti metamorfosi, fino al limite delle "truccherie" paragonabili soltanto a quelle rese possibili dal cinema. Così il Vate, dopo essere stato sbendato ed essersi osservato

37. G. D'Annunzio, *Notturmo*, Mondadori, Milano 1995, p. 26.

38. Ivi, p. 27.

sul suo piccolo specchio, inizia a descrivere la trasformazione fisica del suo corpo tra realtà ed immaginazione:

La tristezza umana è diventata una materia plastica. Non so qual pollice misterioso la modelli incessantemente. È il mio viso, come nello specchio, come nella luce vivida, ma carico di una vecchiaia quale non patì mai alcun essere perituro. Da qual fondo di dolori e di colpe mi ritorna? Quanti anni di servitù hanno solcato quella fronte? Quanti anni di fatica hanno aggrinzito quella gota? Quanti anni di stanchezza hanno avvizzito quelle labbra? Ringiovanisco, d'un tratto con un aspetto tirannico e folle. L'alito mi fuma e luccica tra i denti taglienti, come se mi fossi intossicato di fosforo. Rapidamente la materia si deforma, mostruosa, come in una successione di spere concave e convesse. Sembra che una spatola la sbatta e rimescoli come creta da rendere più cedevole. Le linee si ricompongono in una figura di spiritualità intenta e attonita. È un viso di giovinetto. È il mio viso di sedici anni. Ecco che tutta la mia disperazione s'affoca e sfavilla come sotto un gran colpo di maglio. La fronte è liscia sotto le masse dense dei capelli scuri. I sopraccigli sono disegnati con tanta purezza che danno qualche cosa d'indibilmente virgineo alla malinconia dei grandi occhi. La bella bocca socchiusa lascia passare l'ansia, come quando il cuore si gonfia di un sogno che minaccia di schiantarlo [...]. La forza cieca della trasformazione è inarrestabile³⁹.

Anche in questo caso il Vate riesce a sdoppiarsi e a farsi regista di se stesso. Come dire che in qualsiasi condizione esistenziale si trovi, il "meccanismo" della visione è sempre pronto a cogliere e comunicare una scena in corso. È così che alla ripresa del suo ruolo di eroe sul campo dopo la guarigione, i piani di volo si trasformano in veri e propri tracciati filmici, studiati in modo che la componente spettacolare costituisca elemento fondamentale del progetto. Così è per l'azione di appoggio all'avanzata della III armata e per le incursioni aeree su Pola (1917), accompagnate dalla ideazione di rituali spettacolari che soltanto sistemi di riprese cinematografiche avrebbero potuto consegnare al pubblico. «Quando le bombe siano state mandate a segno, ciascun equipaggio, prima di virare per la rotta del ritorno, si leverà in piedi, compreso il pilota di destra, e lancerà il grido attraverso i fuochi di sbarramento»⁴⁰. Le successive note tappe della carrellata eroica, dal volo su Vienna alla beffa di Buccari fino all'impresa di Fiume, non fanno altro che confermare la costante della ricerca della spettacolarità secondo una visione aperta e senza limiti, configurabile come insieme di potenziali *set*. In questo senso si tratta di una sorta di dimostrazione in avanti rispetto a quanto da pochi anni la cinematografia italiana, pur giunta alla stagione d'oro, dopo il successo di *Cabiria*, riusciva a fare, sia all'interno dei teatri di posa che all'esterno, con tecniche di costruzione di *set* e di riprese all'avanguardia sul piano internazionale. Già per la stessa *Cabiria* (i cui esterni furono girati in Tunisia, sulle Alpi e in Sicilia), Pastrone aveva del resto inaugurato l'uso del "carrello", superando quello della macchina da presa fis-

39. Ivi, p. 77.

40. Dall'*Avvertimento agli aviatori* dato da D'Annunzio prima dell'inizio del terzo ed ultimo volo su Pola (agosto 1917).

sa e consentendo di dare alla scena grande profondità di spazio, di muoversi tra gli attori, di passare dal campo lungo ai primi piani senza stacco di ripresa ecc.

Gli anni della grande guerra, a loro volta, erano stati caratterizzati da ulteriori processi di innovazione tecnologica, di studio e di progettazione di nuovi impianti volti a moltiplicare il numero della produzione e a ridurre i costi, migliorando al tempo stesso la qualità tecnica dei dispositivi di ripresa, di illuminazione e di riproduzione su pellicola in un contesto di ampliamento e ridefinizione architettonica degli spazi e di modernizzazione dei laboratori scenografici e scenotecnici. È così che al di qua degli anni Venti, ossia pochi anni prima del suo fallimento avvenuto a seguito della crisi post-bellica, la Ambrosio poteva consentirsi, oltre agli uffici e ai luoghi di progettazione, un capannone vetrato di m 50 x 25 alzato su due livelli: la parte superiore destinata alle riprese e quella inferiore ospitante magazzini e laboratori con relativi montacarichi per il trasferimento verticale delle scene⁴¹. Notevole per quell'epoca era inoltre il patrimonio scenografico: più di 500 pezzi di pinti su telai di legno con misure variabili da 6 a 24 metri, oltre ad alcune stanze complete⁴²; il tutto, integrato da centinaia di pezzi di arredamento di varia misura (finestre, camini, vetrate, tappeti, tende ecc.) e di elementi vari (canotti di automobili senza motore, macchine da guerra, slitte, ghigliottine ecc.). E ancora: circa 2.500 selle, 1.000 paia di scarpe, 500 parrucche, gessi, quadri, veicoli, migliaia di costumi ecc. A fronte di tanto patrimonio scenico, la Ambrosio poteva disporre di ben 12 macchine da presa e di una ricca dotazione di macchine fotografiche, 11 macchine da stampa con relativo materiale per il trattamento delle pellicole, nonché di un parco automezzi di prim'ordine da utilizzare nel corso degli spostamenti necessari per le riprese in esterno.

Sul piano sperimentale, intanto, fra le ricerche più significative condotte nel periodo bellico, si collocano quelle sulla sonorizzazione, condotte in particolare dai fratelli Pineschi, che integrano quelle da essi stessi effettuate sulla luce. I Pineschi, insieme a Dante Santoni, creano nel 1916 la Società Tecnoteatro Italiano Brevetti Pineschi per produrre "film parlanti" e realizzano uno stabilimento a Roma attrezzato di un sistema di lampade d'avanguardia e dell'insolita forma concava delle pareti laterali per garantire al meglio l'acustica⁴³.

D'Annunzio segue direttamente o/e indirettamente l'accelerazione di questi progressi tecnologici che possono costituire garanzia maggiore che nel recente passato per un suo eventuale coinvolgimento artistico. Già per *La Crociata degli Inno-*

41. Le notizie sul patrimonio della Ambrosio si riferiscono all'inventario fallimentare (anni 1924/5) della casa di produzione pubblicate da A. Friedemann in "Le culture della tecnica", n.s., n. 14, 2002.

42. Citiamo fra gli altri: salone "ricchissimo" con stucchi, capanne tipo svizzero, salone floreale di tipo viennese, ricchissimo salone medievale con cinque finestre gotiche, enorme fornello ed arcate per soffitto, un secondo salone medievale con stemmi, casetta olandese ecc. Fra gli scenografi sono indicati nell'inventario citato i nomi di Bonifanti, Riccobaldi, Gheduzzi, Stratta.

43. Lo stabilimento cinematografico, sito in via N. Porpora a Roma, è descritto dallo stesso Lamberto Pineschi in una lettera inviata a "Progresso fotografico" e ivi pubblicata nel n. 1, gennaio 1917, e successivamente in "Immagine", n.s., n. 4, 1986-7, pp. 23-4.

centi, unico fra cinque soggetti di D'Annunzio pattuiti con Renzo Sonzogno, ridotta per il cinema da Alessandro Boutet⁴⁴, il Vate aveva potuto apprezzare, nel trattamento dello stesso Boutet, la combinazione fra le tecniche di allestimento riguardanti le riprese in esterni (Roma, Amalfi, lago Trasimeno) e quelle del teatro di posa. Per l'arredamento di una delle navi peraltro si trattava di riutilizzare l'attrezzatura de *La Nave*, con le modifiche suggerite dal barone Kangler direttore del Museo Vaticano; preoccupazione filologica, questa, che sembrava essere in linea con i suoi trascorsi teatrali, mentre le assicurazioni di Boutet su alcuni azzardi per le riprese in esterni dovettero risultare molto convincenti secondo lo spirito del Vate:

Pel naufragio potrebbe essere preferibile la costa Flegrea, occorrendo che innanzi allo scoglio ove devesi infrangersi la nave sia una secca dove possono collocarsi gli operatori per la presa. La nave può spezzarsi in due come mi è stato assicurato dai competenti, segandole precedentemente la chiglia e conducendola verso gli scogli⁴⁵.

Ancora più convincente, sul piano progettuale, dovette essere la risoluzione cinematografica della sequenza conclusiva, chiaramente in linea con la visione scenica dannunziana. Così si legge nella didascalia:

La scena finale deve svolgersi in una dissolvenza per la quale tutto il paesaggio e il gregge condotto da Gaietta scompaiono per dar luogo ad una teoria di Angeli luminosi mentre innanzi alla visione luminosa restano in primissimo piano le ombre oscure di Odi-mondo e la madre e Novella in ginocchio come nella pittura dei Primitivi⁴⁶.

Prima ancora che possa assistere alla proiezione de *La Crociata degli Innocenti* (distribuita nel febbraio 1917), D'Annunzio adesso va oltre il genere di trattative da alcuni anni attuate con "mercantanti" cinematografici sulla concessione dei diritti di utilizzare i soggetti di sue opere teatrali. D'Annunzio sente che è arrivato il momento di cimentarsi per far compiere alla cinematografia il salto della qualità artistica. Nel dicembre 1916 scrive ad Antongini di un suo contatto col banchiere franco-italo-americano Mercurio: «Scrissi al Mercurio. Bisognerebbe, veramente, dopo la guerra, fondare una grande casa cinematografica per produrre quattro o cinque films secondo la mia teoria. Il cinematografo è ancora *en enfance*»⁴⁷.

Il proposito di un cimento diretto si mantiene forte nonostante l'incalzare della guerra. Nel 1917 comunica infatti a Gabriellino: «Ti ho tegrato che sono dispostissimo ad inventare i due soggetti, se le proposte sono serie e se v'è speranza che

44. La realizzazione di questo film, per il quale D'Annunzio aveva sperato nel ruolo protagonista (san Francesco) del figlio Gabriellino, subì numerose interruzioni – dovute anche alla morte di Boutet (nel marzo 1915) – fino all'uscita all'inizio del 1917.

45. *La Crociata degli Innocenti* di G. D'Annunzio, messa in scena cinematografica di Boutet e Rossetti, parte IV. Il trattamento scenico è così riportato da Ciani, *Fotogrammi dannunziani*, cit., p. 152.

46. Ivi, p. 137.

47. La lettera è pubblicata in T. Antongini, *Quarant'anni con D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1957, p. 457.

le condizioni saranno mantenute». Al di là di queste trattative di cui non si conosce l'esito, e di alcuni lusinghieri auspici espressi da critici e intellettuali che individuano nell'opera letteraria dannunziana «elementi essenziali per il grande successo di questa forma di teatro»⁴⁸, si registrano progetti importanti per una crescita dell'industria cinematografica, come quello per la costituzione di una Unione Cinematografica Italiana nel quale si prevede un coinvolgimento diretto del Vate. Scrive infatti l'ideatore dell'iniziativa a D'Annunzio: «Ho pensato alla possibilità di creare sulla base di questo gruppo finanziariamente solido una sezione autonoma, esclusivamente destinata a Lei, diretta da Lei, con quei concorsi che riterrà necessari»⁴⁹. Nella stessa lettera si parla ancora di «teatri cinematografici», come a ribadire la persistenza del concetto di cinema come estensione e altra idea di teatro; ma al tempo stesso c'è il riconoscimento del ruolo avuto da D'Annunzio nel processo di modernizzazione dell'arte scenica. A lui si guarda infatti come garante per abbandonare «i vecchi metodi e sistemi per indirizzare la produzione cinematografica secondo le esigenze odierne»⁵⁰. Ancora una volta è la Ambrosio, con il suo straordinario patrimonio di attrezzature e di mezzi, tuttavia, a trascinare concretamente nel 1919 D'Annunzio in un grande progetto per la ripresa cinematografica de *La Nave*. Da un lato esso è legato direttamente al vissuto teatrale del Vate (con Ida Rubinstein nel ruolo di Basiliola e con Ciro Galvani interprete della rappresentazione storica del 1908), dall'altro è alimentato dal clima esaltante che sta per portare all'impresa fiumana. Come dire: una significativa sovrapposizione fra la visione scenica del Vate e l'atmosfera eroica che sta per giungere al suo culmine; due espressioni di un'unica anima, che non smette di metterle costantemente in comunicazione fra loro. Così D'Annunzio durante il suo soggiorno fiumano scrive a Gabriellino incaricato della riduzione cinematografica de *La Nave*: «Mio caro Gabriellino [...] *La Nave* – che si plasma nella laguna – ebbe la sua prima vita verbale qui, a Fiume! Ho riveduto la stanza della lettura nell'albergo d'Europa»⁵¹. C'è tutta la febbre di D'Annunzio uomo di teatro in questo aggiornamento cinematografico alla vigilia dell'avventura fiumana, confermato peraltro dalla pressante ricerca di notizie riguardanti la presenza e il lavoro di Ida Rubinstein, adesso esaltata dal Vate nella versione di *star* (ma anche di eroina) «continuamente in volo fra Venezia e Parigi su uno SVA pilotato da Alberto Barberis quando non impegnata in avventurose battute di caccia in India»⁵². È il preludio di un lavoro che sarà con-

48. È questo il pensiero di Alighiero Castelli tratto da un articolo dal titolo *Gabriele d'Annunzio e la scena muta* per la rivista cinematografica romana "Penombra" (cfr. M. Corsi, *Le prime rappresentazioni dannunziane*, Treves, Milano 1928).

49. Dalla lettera di Barduzzi a D'Annunzio dell'11 dicembre 1918.

50. È l'appello di Alfonso Cavallaro, direttore della rivista torinese "La vita cinematografica", 11 marzo 1919.

51. Dalla lettera di G. D'annunzio a Gabriellino del 9 ottobre 1919 pubblicata in "La rivista cinematografica", 1, n. 3, 10 febbraio 1920. L'articolo in cui è riportata la lettera ha come titolo *Une entrevue avec Gabriellino D'Annunzio sur "La Nave"*. Per altre notizie in proposito rimando a Ciani, *Fotogrammi dannunziani*, cit., p. 36, n. 109.

52. *Ibid.*

dotto sul piano artistico e organizzativo da Gabriellino fino al successo nelle sale cinematografiche nell'inverno del 1921, e che sarà salutato da D'Annunzio con l'orgoglio del comandante nel suo ruolo e l'emozione del padre verso il figlio artista anch'egli: «So che *La Nave* ha un gran successo a Roma. E mi rammarico di non poterla vedere. Mandami se puoi, qualche fotografia dei grandi quadri (con Ida/Basiliola) mi congratulo teco e ti ringrazio»⁵³. La trasposizione dell'azione irredentista in un progetto cinematografico avente come «sfondo la città e la vita di Fiume in quei mesi di passione»⁵⁴ è la testimonianza ulteriore di una estensione a spazio totale della rappresentazione visiva del suo protagonismo che non manca di sfiorare il documentarismo, mentre la ripresa di contatti anche con case di produzione americane per l'adattamento cinematografico di sue opere teatrali e persino de *Il Fuoco*, ancora durante il soggiorno fiumano, lasciano intendere l'attenzione alla strategia del lancio pubblicitario dell'immagine dell'eroe-artista intento a prodursi personalmente anche nella stesura di un nuovo soggetto per il cinema dal titolo *L'uomo che rubò la Gioconda*⁵⁵.

Il rapporto simbiotico fra il comandante e l'arte cinematografica intesa come sintesi metateatrale è tale da estendersi al di là degli anni dell'impresa di Fiume. Negli anni Venti D'Annunzio diventa, infatti, riferimento primario per quanti intendono «nazionalisticamente» rilanciare il cinema italiano dopo la crisi dovuta al sorpasso della produzione americana. Dall'Impresa Rappresentazione Italiana alla Cooperativa Cinematografica ex Combattente di Torino (1922) al Sindacato per l'Istruzione Cinematografica (destinato a diventare l'Istituto LUCE)⁵⁶ all'Associazione Cinematografica Italiana per la rivalorizzazione del film nazionale di Napoli (1926) alla Littorio Film di Firenze promossa dall'ex legionario fiumano Ottaviano Torgioni Tozzetti, scorre un lungo elenco di proposte di presidenza onoraria⁵⁷; e ancora nel 1930 la costituenda Società Anonima Industria Cinematografica Italiana di Roma chiedeva al Comandante di «condurre, attraverso un mare difficile, una bella nave ad una più bella proda»⁵⁸.

Fra le testimonianze del prestigio riconosciuto al Vate nel campo, particolarmente significativa è una lunga lettera di Lucio D'Ambra all'avvocato Salvatore Lauro, nella quale il romanziere e autore cinematografico dichiara l'importanza che avrebbe un diretto intervento di Gabriele D'Annunzio nell'attività cinematografica ai fini della formazione di «un'arte nuova espressa nelle immagini mobili», sì da «portare il più audace tentativo artistico a contatto diretto delle folle sensibili ed impressionabili, senza dover a nulla rinunciare nel servaggio imposto alla ci-

53. Il brano della lettera (12 dicembre 1921) è così riportato da Ciani, *ivi*, p. 41, n. 123.

54. La notizia è riportata da Antongini, *Vita segreta di D'Annunzio*, cit., p. 183.

55. Su questa esperienza dannunziana ripresa da un progetto avviato dal 1911, rimando per tutti a G. D'Annunzio, *Carteggio inedito con il figlio Veniero (1917-19379)*, Mursia, Milano 1994, pp. 95-6.

56. Cfr. in proposito le lettere conservate presso l'Archivio Generale Del Vittoriale, IV, 1 e VI, 1.

57. Cfr. in particolare, per quanto riguarda queste ultime due imprese cinematografiche, le lettere del 20 luglio e del 23 settembre 1926 conservate presso l'Archivio Generale del Vittoriale, VI, 4 e XXVIII, 1.

58. Dalla lettera del 7 aprile 1930, oggi presso l'Archivio Generale del Vittoriale, VI, 1.

nematografia dagli spiriti pavidì e consuetudinari degli sfruttatori commerciali, i quali dominano e conducono, ora, ogni attività commerciale»⁵⁹. In questa stessa lettera si legge un attacco diretto contro l'appiattimento della tematica filmica del momento: «il solito dramma borghese della vita qualunque ha nell'abuso esaurito ogni risorsa [...] le grandi ricostruzioni storiche d'eroi e di eventi stancano e sono, variati i costumi, sempre le stesse». Si ripete in questo modo anche nel cinema il ritardo del teatro italiano ancora in parte legato alla tradizione ottocentesca, mentre si fa appello alla fantasia del poeta il quale

coi mezzi che solo il cinematografo consente [potrà] creare il meraviglioso e dare al popolo del mondo quel "sogno visivo" che, senza rendersene conto, tediato dalla realtà, esso attende [...]; potrà inoltre, con la vastità delle sue visioni, allargare il dramma cinematografico dall'individuo alla folla e portare la rappresentazione muta ad essere veramente un mezzo di educazione morale ed estetica delle moltitudini in ciò che le anime e le coscienze degli uomini, sotto ogni latitudine, possono avere di comune e di universale.

A fronte di queste dichiarazioni di D'Annunzio, mentre continuano le offerte per l'adattamento cinematografico di sue opere teatrali e non⁶⁰, ci sono da un lato le esternazioni di riflessioni tecnico-artistiche mirate alla creazione filmica, dall'altro la personalizzazione dell'uso del cinematografo e la conversione in controtendenza di una forma di rappresentazione che egli sente di non poter gestire direttamente.

Volendo schematizzare l'articolazione del percorso dannunziano nel decennio 1920-30 si può dire che, fino al 1925:

a) D'Annunzio tenne in considerazione proposte di adattamento cinematografico di sue opere dietro lauti compensi in denaro al fine di far fronte allo straordinario impegno economico che comportò la costruzione del grandioso monumento del Vittoriale degli Italiani. In questo senso il contatto con il mondo del cinema fu orientato esclusivamente verso la teatralizzazione permanente delle memorie dell'eroe, come una sorta di riconquista di un'arte del rappresentare che non aveva niente e a che vedere con il cinema stesso.

b) Le non frequenti indicazioni mirate all'applicazione della tecnica e dei mezzi cinematografici alla sua produzione artistica furono dominate da una visione "teatrale" del cinema; e come in passato D'Annunzio aveva concepito il teatro fuori dal teatro istituzionale, così adesso vede il cinema fuori dal cinema. Ne è un esempio quanto egli scrive a Gabriellino il 27 aprile 1922 a proposito di *Fedra*, l'opera che egli ripropone, a distanza di più di 10 anni, come «una grande figurazione ritmica intorno al mito centrale di Elena Argiva». Il Vate parla di «linee plasti-

59. Lettera del 21 febbraio 1922 ora in Archivio Generale del Vittoriale, XXI, 5.

60. In particolare sulle trattative riguardanti *La Figlia di Iorio*, *L'innocente* e *La Gioconda*, rimando a Ciani, *Fotogrammi dannunziani*, cit., p. 46 n.

che» e di «ritmi visibili più diversi». Poi passa ad indicazioni tecnico-costruttivo-spaziali fra iconografia e *kinesis*: «sarà possibile – per quella tecnica sintetica in cui tu consenti – ottenere i più vasti ed intensi effetti con poco numero di cose e di persone. Bisogna, sullo schermo, rimettere in onore l'arte degli spazii – essenziale e non solo nell'architettura, ma nella pittura, dal ritratto all'ampio affresco – e la forza espressiva dei movimenti simultanei ed iterati». Poi aggiunge: «darò la mia opera attiva all'attuazione dello “scenario” e alla risoluzione dei problemi tecnici».

Se la disponibilità di D'Annunzio, è, in questo caso, rivolta ad una esperienza concreta e diretta è perché riconosce in *Fedra* le potenzialità filmiche di cui si è detto in precedenza, e al tempo stesso è trascinato dalla proposta formulatagli da Gabriellino a seguito di una trattativa con l'Unione Cinematografica Italiana⁶¹.

Nel biennio 1925-27, intanto cioè che prendeva avvio da parte del regime il controllo della produzione cinematografica italiana, D'Annunzio sembra recuperare energie e stimoli periodicamente rivolti in passato ad un risveglio dell'arte nazionale. Come era avvenuto all'epoca dell'articolo su *La Rinascenza della Tragedia*, con conseguente progetto del teatro di Albano (fra Otto e Novecento) e con l'utopia della Stabile Romana nel primo decennio del secolo, adesso si lascia coinvolgere da L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE) per la realizzazione di un “grande film nazionale” nell'ambito del progetto per la produzione di una “Enciclopedia Storica Italiana Cinematografica”, comprendente circa 30 film che percorressero la storia dell'Italia dal “Ratto delle Sabine” all'impresa di Garibaldi. Anche se ormai è Gabriellino a tenere in buona parte i contatti con la LUCE, D'Annunzio comunica personalmente al direttore della nuova struttura cinematografica la sua partecipazione costruttiva sia nella scelta dei soggetti che nella tecnica della rappresentazione, per la quale rimane ancora evidente l'orientamento verso l'uso artistico del cinema come forma di messinscena metateatrale:

La settima arte ha un modo misterioso di illuminare le sommità e le profondità umane, non ancora condotte al massimo sforzo [...]. Io mi propongo di seguire da vicino la grande opera [...] e già penso a un san Francesco *virile*, nel senso che dà a questo epiteto Caterina da Siena: penso al Francesco dei personaggi d'oltremare, a colui che in Damietta fu sì pronto e fiero “giudice di guerra”. E anche penso a Marco Polo e ai “tre latini”, precursori di lume e di dominio nell'oriente prossimo e nell'estremo. Accolga, mio caro Signore, questo conforto schietissimo all'impresa bella⁶².

Dopo pochi mesi D'Annunzio avrebbe aggiunto anche la proposta di un ulteriore soggetto dedicato a Pier Luigi da Palestrina. Per tutte queste ipotesi di lavoro la LUCE, oltre a mostrare entusiastico interesse, rispondeva alla fine di dicembre

61. La lettera di D'Annunzio a Gabriellino si conclude con una euforica promessa di nuove creazioni artistiche: «ecco che, dopo avere scritto la *Leda senza Cigno*, sono sul punto di restituire il Cigno e la *Leda suavius ut canat*».

62. Dalla lettera di G. D'Annunzio a De Michelis del 1° agosto 1925, cit.

1925 invitando il Vate a preparare la trama di una «grande pellicola» sull'impresa di Cristofolo Colombo: «Nessuno meglio di voi potrebbe far rivivere le gesta di oltre mare che da un Genovese audace furono scolpite nell'immortale bronzo dei secoli», aggiungendo che la pellicola «dovrà essere, auspice il vostro nome, auspice la volontà magnifica del Duce, lanciata per tutte le terre che i mari incastonano della loro fremente azzurra purità»⁶³.

In questo clima ricco di entusiasmi e di promesse che tuttavia non approdano a risultati concreti, spesso anche per problemi di ordine finanziario⁶⁴, domina l'immagine del Vate che si configura adesso sempre più nettamente come il comandante-eroe che dal silenzio del Vittoriale è legittimato a dare l'*imprimatur* all'azione di propaganda nazionalistica promossa dal Duce. In questo senso non mancò da parte del regime la disponibilità ad offrire al Vate occasioni di aggiornamenti sullo *status* della cinematografia non soltanto nazionale, mediante il periodico invio di dispositivi di proiezioni e di pellicole da visionare direttamente nella sede del Vittoriale⁶⁵.

Di fronte a questo intreccio di eventi, D'Annunzio sul piano della concretezza non può rinunciare a ricondurre la scena in quella dimensione che gli è congeniale e che egli può controllare direttamente. Lo fa emblematicamente adesso, in pieno regime fascista, nello spazio del Vittoriale, accogliendo da Gioacchino Forzano nel 1927 la proposta di mettere in scena *La figlia di Iorio* all'aperto. Si mette in atto così attraverso l'articolazione dei diversi luoghi di *set*, con la collaborazione dell'architetto del Vittoriale Maroni, una forma di rappresentazione fra cinema e teatro, in un contesto d'eccezione fra il celebrativo e lo sperimentalismo metateatrale destinato ad un pubblico ristretto e selezionatissimo.

Come è noto, infatti, alla rappresentazione assisterono soltanto cinquecento ospiti illustri, fra i quali esponenti di casa Savoia e delle più alte gerarchie del regime, tutti collocati in un fossato dal quale era possibile assistere, come in una sala cinematografica *en plein air*, ma con sedie mobili, al movimento a 180° delle settecento comparse e ai cambiamenti dei luoghi scenici. Fu così che, implicitamente, lo spettacolo si trasformò in un originale quanto singolare evento a spazio totale, nel quale non ci fu casa della popolazione del territorio da Gardone Riviera a Salò che non partecipò, attraverso almeno un suo rappresentante, a questa forma di protagonismo collettivo, ambientato tuttavia in terra d'Abruzzo: vera e propria *fiction* d'arte ma al tempo stesso popolare; esperimento esemplare, utile riferimento sia per le tante feste e sagre promosse negli anni immediatamente successivi dal regime, sia per i meccanismi di produzione cinematografica di qualità.

63. Lettera del 29 dicembre 1925 (Vittoriale degli Italiani, Archivio Generale, I, 6).

64. Sui molteplici contatti tenuti da Gabriellino e sulle difficoltà ad addivenire ad accordi risolutivi, rimando per tutti a Ciani, *Fotogrammi dannunziani*, cit, pp. 50 sgg. e *passim*.

65. Il primo ingresso di un proiettore cinematografico nel Vittoriale, accompagnato da «famous pellicole», risale al luglio 1927. Seguirà quindi nel novembre 1928 la permanenza di un operatore con film da proiettare per circa dieci giorni; e così di seguito fino alla realizzazione di una sala di proiezione permanente di cui si parlerà fra breve.

Per questo evento D'Annunzio rifiutò categoricamente qualsiasi forma di intervento che potesse richiamare le pratiche del teatro istituzionale: «niente però lo spettacolo [...] dovrà avere di fittizio. Niente carta, niente tela, Natura, soltanto natura, co' suoi prati, i suoi boschi, i fianchi scoscesi e selvaggi del monte, ed una casa di pastori abruzzesi vera ed una vera grotta»⁶⁶. Dunque, ancora il vero trasferito nella *fiction*, con i palcoscenici naturali addossati ai due colli contrapposti, con la grotta ornata di stalattiti e stalagmiti ricavate da una grotta abruzzese, utilizzate anche per gli effetti di luce, e la casa di Lazzaro costruita in legno e pietra su progetto di Maroni (una continuità operativa tra effimero e reale da parte dell'architetto del Vittoriale). Nessuna presenza a vista di elementi provvisori o di quanto potesse lasciare pensare ai codici della scenotecnica. Nessun velario fra un atto e l'altro e, ben nascosti nelle anfrattuosità delle colline, i fari piazzati per rendere più abbagliante il sole del primo atto durante l'«incanata» della mietitura. Nessun cambiamento di scena agli occhi degli spettatori/testimoni. Unica mutazione, quella del III atto, realizzata con una rapida sovrapposizione di una costruzione solida raffigurante il portico, a mascherare l'interno della casa di Lazzaro vista nel I atto, ed eseguita intanto che gli spettatori erano rivolti verso il lato opposto, per seguire l'azione del II atto. L'assenza di qualsiasi forma di convenzione si estese anche alla drammaturgia. Venne annullato così l'uso dei «fuori scena» e dei «fuori campo», al fine di creare nuove ed ulteriori possibilità rappresentative. Furono i quadri dei mietitori ubriachi di sole e di vino, inseguenti ferocemente per la montagna Mila di Codra fino al suo ingresso presso il focolare di Aligi. Ma fu anche la processione degli autentici pastori che scese giù dai monti del Garda e che si avvicinò progressivamente in scena nelle ultime ore del tramonto.

La tentazione di affrontare direttamente il cinema sarebbe tornata ancora a D'Annunzio periodicamente nel quadriennio 1928-32. Subito dopo aver visionato alcuni film importanti del panorama internazionale (fra gli altri: *Metropolis* e *Sigfrido* di Fritz Lang, *Il segno di Zorro* di Fred Niblo, *La febbre dell'oro* di Charlie Chaplin), D'Annunzio così scrive il 16 luglio 1917 a chi gli aveva procurato quelle pellicole:

Io ho voluto accertarmi dei limiti raggiunti oggi dall'arte veloce; e so che il limite estremo è ancor lontanissimo [...]. Incomincio a meditare, a cercare, ad sperimentare. E la undicesima musa Kinesis mi assista! Ho detto a Tom che sarei molto contento se tu volessi osare di porre in «movimento» la mia *Pisanella*: che è il più plastico e il più vario dei miei poemi.

La lettera è indirizzata a Maso Bisi, sottosegretario dell'economia nazionale, nominato – su segnalazione dello stesso D'Annunzio a Mussolini – direttore dell'Ente Nazionale per la Cinematografia, che aveva a sua volta comunicato al Vate l'inten-

66. Dichiarazione raccolta da Mario Corsi e pubblicata in C. Lari, *Teatro dannunziano*, Milano 1927, p. 66.

zione di regolarizzare con provvedimenti di legge *ad hoc* la riapertura dei teatri di posa ed esternato la speranza che D'Annunzio stesso potesse dare il suo geniale contributo per la rinascita della cinematografia italiana.

Anche questa volta, tuttavia, il progetto di collaborazione che prevedeva fra l'altro, oltre alla riduzione de *La Pisanella*, la realizzazione del precedente soggetto sulla vita e l'opera di Palestrina e l'adattamento de *La figlia di Iorio*, rimase inattuato. Ancora *La figlia di Iorio* sembrò potesse essere ripresa nel 1932, questa volta in forma sonora e parlata, a seguito dell'avvenuta fusione tra l'Ente Nazionale per la Cinematografia e la "Pittaluga" nella nuova etichetta della CINES; e l'anno successivo sarebbe stata la volta della Società Anonima Zeta di Roma, disposta a finanziare l'impresa. Di fronte a quest'ultima offerta così scriveva D'Annunzio a Gabriellino:

Tu sai che *La Figlia* ha una specie di resurrezione fiammante sul teatro e che il popolo è rapito nella poesia popolare, come non mai. *Il cinema* anche una volta si sostituisce alla ribalta annosa. Non discuto, in questo caso. Ma confermo i miei disegni che tu conosci. *Il cinema* deve dare agli spettatori le visioni fantastiche, le catastrofi liriche, le più ardite meraviglie: risuscitare – come nei vecchi poemi cavallereschi – il “meraviglioso”, il “meravigliosissimo” dei tempi moderni e degli spiriti di domani. Scrivo in fretta, e in pena. Credo che tu conosca in parte le mie dottrine. Ti ricordo queste, perché tu sappia – oggi – che io volentieri, dopo questo esperimento della tragedia pastorale, comporrei un grande mito moderno servendomi del «trucco» che abolisce i limiti alle invenzioni. “Trucco, trucchi, truccherie...” Non chiamate così le stupende frodi che tesson lo schermo col ritmo dei rapsodi? So che oggi i *trucchi* sono innumerevoli e penso che nei *trucchi* appunto sia la potenza vera e invincibile del *Cine*⁶⁷.

L'ennesimo fallimento dell'accordo per l'attuazione di questo progetto filmico, per il quale D'Annunzio aveva chiesto l'apporto di Giovanni Pastrone, segue di pochi mesi la mancata stipula di un contratto con l'Istituto LUCE per la realizzazione di un documentario da girare al Vittoriale, nel quale D'Annunzio avrebbe animato con la sua presenza e la sua parola, in una successione di “quadri”, i luoghi deputati di questo monumentale spazio «sacro a tutti gli italiani». Un progetto crollato di fronte ai tre milioni richiesti da D'Annunzio a fronte delle centomila lire offerte dall'Istituto LUCE.

Il ritardo con cui il regime si interessò concretamente al cinema e in particolare la prudenza di Mussolini ad offrire al Vate uno strumento di propaganda culturale assai importante e delicato, accompagnati dalle richieste economiche esorbitanti fatte da D'Annunzio, il persistere presso le case di produzione cinematografica di un orientamento commerciale e di basso profilo artistico, una certa effettiva ritrosia da parte dello stesso D'Annunzio a dedicarsi all'arte veloce dovettero essere fra le cause ostative di un pieno e reale impegno creativo nel cinema, nono-

67. Cfr. M. Verdone, *D'Annunzio nel cinema italiano*, in “Bianco e Nero”, XXIV, n. 7-8, luglio-ago-
sto 1963, pp. 9-10, e Ciani, *Fotogrammi dannunziani*, cit., pp. 60-1.

stante la sua visione paracinematografica del teatro. In questo senso, neppure la nascita di teatri di posa importanti, come la Pisorno, e della stessa Cinecittà, corrispondenti tuttavia all'ultimo quadriennio della sua vita, furono in grado di accendere in lui un vivo interesse. Si spiega così come il cerchio si chiuda in forma davvero rivelatrice con la lettera inviata due settimane prima di morire, il 15 febbraio 1938, al ministro Dino Alfieri che gli aveva messo a disposizione numerose pellicole da proiettare nella sala dello "Schifamondo", adattata dall'architetto Maroni a originale, quanto esclusivo, cinematografo:

Sappi che io ho costruito con miei criteri d'ingrandimento e di annobilitamento – nella nuova casa che sotto il nome di schifamondo si distingue dal Vittoriale – una vasta sala del "cinematografo", attratto da certe possibilità espressive di quella che in su' principi mi piacque chiamare *arte muta*. E ti dichiaro subito che appunto io abomino il cinematografo *sonoro*, ed ho in uggia le didascalie letterarie che credono commentare il colore e il movimento delle immagini silenziose. Questo mi serve a spiegarti come io ti sia grato del privilegio che tu mi accordi nelle mie ricerche dandomi il modo di conoscere tutte le "pellicole" e di fare la scelta a me conveniente. Che il mio gusto non sia per nulla pervertito t'è significato dal fatto che intorno allo *Schermo* giganteggiano gli Schiavi (così detti dai mercatanti che divulgano i gessi) e nel fondo ondeggia e palpita immobile l'Aurora: quella medicea. Ti comunicherò più tardi il mio studio; e forse ti parrà ingegnosa la mia maniera nell'accordare l'immagine labile ai più eroici rilievi dell'arte scultoria⁶⁸.

Con questa lettera/testamento D'Annunzio sottrae definitivamente il cinema alla sua autonomia per innestarlo in una forma d'arte e di spettacolo multipla, animatrice di un progetto interartistico originale e innovatore che la fine della sua vita non gli consentì di realizzare.

68. La lettera è stata pubblicata in "Il Popolo d'Italia" del 27 febbraio 1938.