

Alessia Ruggeri*

Gabriele D'Annunzio tra letteratura e cinema

Il presente intervento si propone di delineare la storia dei rapporti tra D'Annunzio e il cinema. Si cercherà di mettere a fuoco il vincolo che l'autore di Pescara intrattiene con il cinematografo. Quanto proposto muove dalla considerazione che il fare letterario di D'Annunzio eserciti, in un periodo particolare per la cinematografia italiana, una notevole influenza, soprattutto nei confronti del cinema muto.

D'Annunzio, sebbene cosciente del fatto che l'arte cinematografica sia un commercio per il quale bisogna appagare il committente, è attratto da questa in quanto attraverso l'utilizzo del nuovo mezzo espressivo ha la possibilità di sentirsi ancora più in contatto con la Massa e può quindi «produrre la *visione* che *estatzizza* lo spettatore, utilizzando musica (dal vivo), immagine, parola e coreografia»¹. Il Nostro afferma infatti che «il poeta [...] ha tanto più valore e tanta più vitalità la sua opera, quanto più vasto è il dominio degli uomini ch'egli conquista. [...] Ogni via per cui la sua arte possa senza umiliarsi, anzi con passo di conquista, muovere a raggiungere un'anima nuova o a foraggiare dell'anima una nuova incerta energia, è una via su cui il suo fervore lo spinge»².

Il poeta sostiene che, entrato per la prima volta in un cinematografo, prova profondo disgusto per la banalità e il carattere grossolano degli spettacoli. La caustica critica è alimentata dalla considerazione che il pubblico, soprattutto nelle grandi città, abbandona i teatri preferendovi i cinematografi che proiettano, attraendo un'immensa folla, soltanto opere poco significative. Il Nostro si duole in quanto «un vero avvelenamento del gusto popolare si va così compiendo»³. Nell'ottica di D'Annunzio il cinema può tuttavia essere ripulito

* Dottoranda presso l'Università degli Studi di Messina.

¹ Valentini V., *Un fanciullo delicato e forte. Il cinema di Gabriele D'Annunzio*, Biblioteca del Vascello, Roma 1995, p.21

² Janni E., in Oliva G. (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Rocco Carabba, Lanciano 2002, p.130

³ *Ivi*

dalle imperfezioni della bruttezza, tramutandosi in «uno strumento efficacissimo di elevazione del gusto e del pensiero, di raffinamento estetico, d'istruzione. Il popolo ignora tutto di sé, della sua storia, del suo paese, della innumerabile vita. Il cinematografo può molto contro questa mortificante ignoranza»⁴. È lo stesso poeta a compiacersi nell'idea di poter donare qualche saggio della trasformazione da effettuare. D'Annunzio resta difatti ammaliato dall'idea di poter narrare illustri biografie, «rievocate con severa cura di verità storica e di bellezza artistica»⁵, così da poter pervadere l'anima della Massa che finalmente si affaccia al nuovo mezzo espressivo con spirito rinnovato. D'Annunzio stesso dichiara ad uno dei suoi figli, Gabriellino, la sua massima attenzione nei confronti di questo nuovo mezzo, dal quale è sua volontà allontanare ogni elemento di «volgarità e scipitezza che ormai stancano anche gli spettatori più incolti»⁶. Durante un'intervista con Ettore Janni il poeta vate afferma, sottolineando la sua vena artistica, che lavorare al cinematografo comporta la possibilità di innalzamento del gusto del pubblico e della sua istruzione, e che «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?»⁷. Come si evince dalla lettera inviata da Lucio d'Ambra all'avvocato Salvatore Lauro, a prescindere da qualsivoglia motivazione che spinge D'Annunzio a dedicare la sua attenzione al cinematografo, effetto di questo avvicinamento è l'elevazione «per la prima volta della rappresentazione cinematografica a vera rappresentazione di arte e di poesia, pur rispettando quella facilità di comprensione e di accessibilità ad ogni spirito, che sono imposte dall'immensa diversità di grado, di cultura, di sensibilità, di costume e di razza che è propria del pubblico cinematografico»⁸. Ad intravedere le grandi possibilità artistiche dell'arte cinematografica, è anche Ricciotto Canudo, il primo teorico dell'arte del film, il quale definisce il cinema «settima arte»; è soltanto dopo questo che D'Annunzio comincia ad appellare il cinematografo nella stessa maniera.

⁴ *Ibidem*, p.131

⁵ *Ivi*

⁶ Ciani I., *Fotogrammi dannunziani. Materiali per la storia del rapporto D'Annunzio-Cinema*, EDIARS, Pescara 1999, p.47

⁷ Oliva G. (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Rocco Carabba, Lanciano 2002, p.27

⁸ Ciani I., *Op. cit.*, p.43

Questa è una delle ragioni che vedono il Nostro accostarsi al cinema; un'altra è quella economica. È soprattutto per tale motivazione che il rapporto tra Gabriele e Gabriellino si intensifica, poiché entrambi necessitano denari e vedono nell'arte cinematografica una buona risoluzione ai propri problemi finanziari. Gabriellino, difatti, si arroga il diritto di avere concessa dal padre, in esclusiva, l'autorizzazione a sceneggiare le sue opere e trasformarle in film.

Ma vi è anche un'altra motivazione che porta D'Annunzio ad avvicinarsi al cinema. Egli viene sedotto dalla nuova invenzione, entrandone in contatto per la prima volta a Milano. Il poeta fin da subito riconosce che la visione cinematografica si immerge nel mondo della fantasia; doveroso da parte del Nostro è il compito di, «dalla fantasia e nella fantasia, coi mezzi che solo il cinematografo consente per creare il meraviglioso, dare al popolo del mondo quel «sogno visivo» che, senza rendersene conto, tediato dalla realtà, esso attende»⁹. Tra i progetti di D'Annunzio per il cinema non portati a compimento, a tal proposito, si ricorda quello legato alle *Metamorfosi*, sul quale il poeta vate riflette nel 1909. Affascinato dal cinematografo, in quanto convinto che da questo può scaturire un'arte gradevole i cui elementi essenziali sono il «meraviglioso» e le «truccherie» che esso rende possibili, il Nostro pensa subito alle *Metamorfosi* di Ovidio. Egli racconta di come inizi a lavorare all'opera ma anche di come l'esperimento venga interrotto a causa di gravi difficoltà, alla necessità di possedere un'enorme pazienza ed una costanza che tuttavia non sarebbero mai potute essere ricompensate dal risultato pratico. È durante l'intervista al «Corriere della Sera» del 28 febbraio 1914 che D'Annunzio dichiara che «Portando sullo schermo *Le Metamorfosi di Ovidio* [...] non v'è, «tecnicamente, limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno [...]»¹⁰. Lo scrittore pescarese si dedica alla realizzazione del mito di Dafne, al celebre episodio in cui la mano della ninfa muta le sue sembianze per divenire albero e lui stesso ne realizza l'arto: l'effetto, anche e soprattutto nel cuore del poeta, è indescrivibile, ma un sentimento altrettanto forte colpisce D'Annunzio quando deve abbandonare l'intento di proseguire il progetto appena iniziato. Il poeta più volte afferma che «La vera e singolare virtù del Cinematografo è la trasfigurazione; e Le dico che Ovidio è il suo poeta. O prima o poi, la poesia delle *Metamorfosi* incanterà la folla che oggi si diletta di così sconce buffonerie. [...] Le dico, senza ombra d'ironia, che un buon bagno di mitologia

⁹ *Ivi*

¹⁰ Verdone M., *Temi del cinema dannunziano*, in *Cultura e scuola*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1977, p. 318

mediterranea per il pubblico del Cinematografo sarebbe d'incalcolabile efficacia»¹¹.

Durante l'indagine dei materiali, soprattutto dall'analisi delle tante interviste rilasciate dallo scrittore, emerge chiaramente che il rapporto tra D'Annunzio e il cinema è una lunga vicenda di amore e odio, di attrazione e repulsione. Egli, infastidito dal fatto che «I fabbricanti ad ogni tentativo oppongono l'esecrabile "gusto del pubblico". Il gusto del pubblico riduce oggi il cinematografo ad una industria più o meno grossolana in concorrenza col teatro»¹², continua tuttavia a dedicare attenzioni all'attività cinematografica fino all'ultimo periodo della sua vita. Sebbene i suoi legami con il mondo cinematografico siano stati agevolati dalle circostanze politiche, fattore che non avvantaggia nessun altro poeta, fino alle due settimane precedenti la sua morte D'Annunzio spende parole dure nei confronti del cinema. Nella lettera indirizzata al ministro Dino Alfieri il 15 febbraio 1938 egli afferma che «io abomino il cinematografo *sonoro*, ed ho in uggia le didascalie letterarie che credono commentare il colore e il movimento delle immagini silenziose»¹³. Il poeta soffre infatti del cambiamento avvenuto già nel teatro, le cui rappresentazioni vedono una sempre maggiore crisi della «parola» e un predominio della musica sempre più largo, tanto da notare che gli spettacoli nei quali intravedere una qualche ricerca nuova sono quelli realizzati con azioni mimiche, accompagnate dalla sinfonia e talvolta dal coro.

Effettuando una panoramica degli scritti dannunziani legati alla cinematografia è possibile ricordare le suddivisioni approntate da Raffaelli¹⁴, secondo il quale possono essere racchiuse in tre sezioni: (a) scritti sul cinema; (b) lavori letterari e teatrali «ridotti per lo schermo»; (c) testi elaborati espressamente dal poeta per la realizzazione filmica. Qualora tale ripartizione non risultasse soddisfacente, si potrebbe far riferimento a quella di Verdone¹⁵, secondo il quale le attività cinematografiche dannunziane devono essere

¹¹ S. F., in Oliva G. (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Rocco Carabba, Lanciano 2002, p.284

¹² Brunetta G. P., *D'Annunzio nella storia del cinema italiano*, in *Quaderni del Vittoriale*, 1977, p.30 nota 5

¹³ Ciani I., *Op. cit.*, p.62

¹⁴ Raffaelli S., *Il D'Annunzio prosatore nelle didascalie dei suoi film*, in *Quaderni del Vittoriale*, 1977, p. 45

¹⁵ Verdone M., *Gabriele D'Annunzio nel cinema italiano*, in *Abruzzo: rivista dell'Istituto di studi abruzzesi (1)n.3*, 1963, pp. 338-339

raggruppate nel seguente modo: (a) soggetti scritti da D'Annunzio appositamente per il cinema; (b) progetti non portati a termine; (c) adattamenti cinematografici di opere letterarie e drammatiche di D'Annunzio non eseguiti dall'autore; (d) rapporti di D'Annunzio con la gente del cinema; (e) idee di D'Annunzio sul cinema; (f) il personaggio D'Annunzio nel cinema; (g) il dannunzianesimo nel cinema.

Per quel che riguarda il dannunzianesimo nel cinema, si ricorda che esso si manifesta in due forme: del film «storico» e dei romanzi. Probabilmente in questa seconda forma esso si mostra maggiormente; difatti si presenta sullo schermo un dannunzianesimo «dorato, sovrumano e sensualissimo», che si esplicita anche in film di ambientazione borghese dove D'Annunzio non ha nulla a che vedere, salvo che nelle pose e negli atteggiamenti, nelle esagerazioni e nelle falsificazioni dei personaggi¹⁶. In definitiva si vengono a creare nel cinema italiano muto una serie di personaggi-eroi dannunziani che si presentano come creature raffinate, aristocratici estetizzanti e che danno origine ad una tradizione di tipo erotico, dorato, passionale. L'avvento del poeta e del cinema dannunziano producono la simbolizzazione di ogni minimo elemento.

Contrariamente alla maggior parte degli intellettuali che mostra diffidenza nei confronti della nuova arte, l'adesione di D'Annunzio alle attività cinematografiche offre la possibilità di esaltare il cinema, richiamando l'attenzione di altri scrittori. La presenza del Nostro diviene significativa prima di tutto come esempio. Col tempo gli adattamenti per il grande schermo di opere letterarie o teatrali di D'Annunzio aumentano sempre più insieme al dannunzianesimo, che caratterizza alcune pellicole nelle quali non appare il suo nome ma che sono di spirito dannunziano. In quanto a relazione tra scrittori italiani e cinema, nel primo Novecento sono molti a risultare ammaliati dal fascino di questa nuova musa. Tra di essi si ricordano, oltre D'Annunzio, Verga, Gozzano, Pirandello e moltissimi altri che contribuiscono più o meno intensamente alla realizzazione di sceneggiature per il cinematografo.

Benché sembri scontato affermare che fare del cinema sia profondamente diverso dal fare letteratura, in quanto «il romanzo racconta [...] mentre il film

¹⁶ *Ibidem*, pp. 355-356

rappresenta»¹⁷, è doveroso ricordare come il cinema si sviluppi in stretto rapporto con la letteratura, la quale è regolarmente depredata ma esercitando a sua volta un'influenza nei confronti dei *media*. Ci si accorge chiaramente infatti che, soprattutto negli ultimi decenni, un certo tipo di letteratura (ad esempio i best-sellers americani) sia stata realizzata espressamente sul modello del linguaggio cinematografico; si è quindi venuto a creare un panorama entro il quale si scorge non più soltanto un cinema che si omogeneizza sulla letteratura (i romanzi sceneggiati), bensì anche una letteratura che sconfessa sé stessa: «così come si uccide il cinema pensando che esso possa ispirarsi alla letteratura solo per rispettarne la nobiltà originaria, altrettanto si uccide la letteratura facendole inseguire il mito mercantile della popolarità del cinema»¹⁸.

Sebbene il ruolo stesso del cinema sia quello di lasciare nel dimenticatoio l'identità dello scrittore, esaltando le capacità produttive del regista, e soprattutto di 'mettere a salario' il letterato che è costretto ad assecondare il gusto del pubblico e sottostare alle esigenze cinematografiche, per D'Annunzio il rapporto cinema-scrittore è differente. Egli tenta di conservare la propria «aura» di creatore e di autore.

L'avventura dannunziana nel cinema comincia con la «Comerio» dalla quale D'Annunzio riceve, nel 1909, un compenso di dodicimila lire a seguito di un contratto che prevede la realizzazione di sei soggetti entro l'anno; tuttavia, come spesso fa il Nostro in altre occasioni, il patto non viene mantenuto.

Il 1913 diventa l'anno decisivo per l'intervento del poeta vate nella collaborazione cinematografica. Il caso di *Cabiria* è particolarmente importante. Giovanni Pastrone, desideroso di dare un'impronta culturale ben distinta alla propria pellicola e di battere il rivale Ambrosio, che ha già comperato i diritti di sei opere letterarie del Nostro, scrive al poeta chiedendogli di prestare il proprio nome per un'opera da lui già redatta, intitolata *Il romanzo delle fiamme*, e scriverne le didascalie. D'Annunzio accetta, dichiarando di farlo per «sfamare i propri levrieri»¹⁹. Questo lungometraggio diventa il capolavoro del colosso storico e trasforma D'Annunzio nel «profeta del nuovo verbo

¹⁷ Viganò A., *Dalla letteratura al cinema: problemi di trascrizione*, in Bussi G. E. – Salmon Kovarski L. (a cura di), *Letteratura e Cinema. La trasposizione. Atti del Convegno su Letteratura e Cinema. Forlì, dicembre 1995 – Bologna, gennaio 1996*, CLUEB, Bologna 1996, p. 22

¹⁸ *Ibidem*, pp. 25-26

¹⁹ Verdone M., *Op. cit.* (1977:319)

visivo»²⁰. Caratteristico di *Cabiria* è il passaggio in secondo piano del regista, nonché reale autore del testo. È indiscusso difatti che la paternità dell'opera sia da attribuire a Patrone mentre il poeta si limita esclusivamente a ricoprire l'incarico di revisore delle didascalie, per altro già abbozzate nel copione, a dare una nuova *facies* letteraria al romanzo, a variarne il titolo e alcuni nomi dei personaggi e ad impegnarsi a redigere un testo di presentazione, come anche a seguire le ultime fasi della lavorazione del film. Tuttavia il Nostro, seppur a sua insaputa, per la scrittura dell'avvio della pellicola, attinge ad Emilio Salgari: lampante è difatti il richiamo al romanzo d'avventure *Cartagine in fiamme*. Ciò nonostante, sebbene risulti inoppugnabile che il poeta abbia preso spunto dal soggetto del romanzo salgariano, non sarebbe corretto sminuire l'importanza del suo intervento nell'attività cinematografica che ruota intorno alla realizzazione di tale film. Benché D'Annunzio collabori quindi ad un'opera non sua e il suo apporto, unicamente letterario, avvenga sul modello di didascalie da lui non inventate, non manca di lasciare un'impronta della propria personalità, tanto in ambito tematico quanto in quello linguistico. Già il sottotitolo che egli aggiunge a *Cabiria*, «Visione storica del III Secolo a.C.», è rivelatore di una poetica: il sostantivo *visione* era ignoto nel significato di «film, opera»²¹. Inoltre, desideroso di trarre il massimo profitto dalla riduzione a merce della sua opera, sceglie di redigere le didascalie di *Cabiria* impiegando una lingua alta, privilegiando un linguaggio letterario forgiato su strutture metaforiche o sintattiche latine o su una sintassi aulica, allontanandosi dallo stile impiegato per la composizione delle didascalie del primo cinema muto che avevano svolto una funzione referenziale ed informativa; il sistema linguistico della didascalia e della parola dannunziana va infatti in direzione opposta. Le semplici didascalie del Pastrone vengono mutate in solenni frasi dannunziane. Il gusto per l'espressione non usuale, tipico del D'Annunzio, impregna perciò anche le didascalie di *Cabiria*, per le quali peraltro si delineano due registri stilistici: uno alquanto sostenuto che contraddistingue le esortazioni alle divinità e l'altro, diffuso in modo particolare nei passaggi narrativi, che è meno solenne ma quasi mai dimesso. Il fascino che questa ostentazione di erudizione suscita sul pubblico d'una qualche cultura appare indiscutibile. *Cabiria* si presenta come l'unico lungometraggio pervenuto con le didascalie dannunziane integrali. Probabilmente esso si conserva grazie alla popolarità della questione storico-filologica intorno al reale apporto dello scrittore. Il film riscuote un grandissimo successo prodotto plausibilmente, oltre che dalla spettacolarità del

²⁰ Oliva G. (a cura di), *Op. cit.*, p.28

²¹ Raffaelli S., *Op. cit.*, p. 48

film storico, dall'apoteosi del leggendario passato dell'Italia colto in questo caso nella romanità. Tra le motivazioni che portano la pellicola alla fama c'è anche quella da attribuirsi all'importanza educativa del film che concede al pubblico la possibilità di conoscere un periodo della storia patria. Molteplici risultano poi le indicazioni al mondo classico e costanti sono i richiami alla mitologia greco-romana; lo stesso poeta presenta la pellicola come un «dramma greco-romano-punico»²². *Cabiria* sfoggiando le glorie e la nobiltà di Roma, getta le fondamenta di un genere che ebbe immensa fortuna. Esso è citato come il più conosciuto e acclamato film storico delle origini, in quanto rappresenta una vera rivoluzione per la fastosità e le rivoluzioni tecnologiche, che consentono al regista di creare impressionanti scene di massa.

Come a teatro D'Annunzio disprezza le scene di cartapesta, così in *Cabiria* e in *La Crociata degli Innocenti* fanno da padroni i paesaggi naturali, più confacenti agli eventi presentati e, dove è indispensabile riprodurre la maestosità di un'epoca lontana, di costumi e ambienti esotici, il poeta tramanda al cinema l'accortezza della realizzazione di ricostruzioni storiche accurate che contraddistinguono le sue messe in scena teatrali.

Da questo momento in poi gli adattamenti per lo schermo di opere letterarie e teatrali di D'Annunzio aumentano e si sviluppa sempre più il dannunzianesimo in ambito cinematografico. La stagione cinematografica derivante dalla letteratura dannunziana padroneggia indiscussa il ventennio che va dagli anni Dieci al Venti, ma nei decenni seguenti lo scenario si amplia e l'intera Italia diviene un palcoscenico sul quale si interpretano rituali ai quali D'Annunzio assegna una grandissima spinta. In seguito al trionfo di *Cabiria*, nel 1912 D'Annunzio redige per il cinema il suo primo soggetto originale, *La rosa di Cipro*, che tuttavia diviene testo teatrale, assumendo il titolo di *La Pisanella*. Con lo scoppio della guerra, durante tutto il 1915 D'Annunzio quasi si disinteressa del cinema. Di quest'anno è *Il fuoco* realizzato da Giovanni Pastrone; si tratta di un soggetto messo in scena da chi ebbe un debole per la letteratura dannunziana: difatti, se il film non è dannunziano d'origine, lo è certamente nei personaggi. Tra il 1916 e il 1920 sono realizzare molte pellicole tratte da opere di D'Annunzio, probabilmente senza alcun intervento da parte del poeta.

Il cinematografo torna sull'orizzonte di D'Annunzio con l'inizio del 1916 a seguito della richiesta di portare sullo schermo *Il ferro*. Tuttavia bisogna attendere il 1917 per ammirare il film dannunziano più importante messo in

²² Verdone M., *Op. cit.*, (1977:319)

scena, sebbene in principio concepito per lo schermo, all'inizio della prima guerra mondiale, ovvero *La Crociata degli Innocenti*, probabilmente l'unico lavoro originale di D'Annunzio per il cinema; il poeta ne scrive infatti il testo. Esso seppur non appare nelle cineteche risulta leggibile grazie alla pubblicazione di un libretto.

Il 12 settembre 1919 inizia l'avventura fiumana. Sono tre i progetti cinematografici concepiti durante questa stagione. La vicenda del primo avrebbe dovuto avere «per sfondo la città e la vita di Fiume in quei mesi di passione»; il finanziatore principale è l'americano Wilbur H. Williams ma il film non è mai stato realizzato in quanto D'Annunzio «pur godendo l'occupazione militare della città un momento di calma, non ne trovò la voglia». Il secondo lungometraggio, riguardante *La Pisanella*, non vede mai la luce perché i finanziatori statunitensi procacciati da un altro figlio del poeta vate, Veniero, si tirano indietro. Il terzo film avrebbe avuto come titolo *L'uomo che rubò la Gioconda*, alla cui stesura D'Annunzio prende ispirazione a seguito del clamoroso furto del dipinto di Leonardo dal Museo del Louvre, ma non è mai portato a termine poiché, come lo stesso poeta scrive al figlio Gabriellino, D.W. Griffith, Direttore artistico degli Stati Uniti, non ritiene possibile «metterla in iscena in modo tale da assicurare un successo»²³.

L'anno successivo, sempre a Fiume, all'interno di un *Progetto fiumano* riguardo il quale si interessa un produttore americano, viene girato un documentario dal titolo *Il paradiso all'ombra delle spade* (o *Fiume d'Italia durante l'occupazione dei legionari*) e presentato dalla Monopolio Industriale di Roma con «titoli autografi di D'Annunzio», cioè con sue didascalie²⁴. È a questo punto che il poeta comincia ad adoperare il cinema come mezzo di propaganda politica e di trasmissione di un modello di comportamento. Egli si rende infatti conto delle potenzialità di questo mezzo di diffusione di massa e della sua capacità di trasformare il comportamento collettivo. È allora che vengono elaborati nuovi modelli dei rituali di massa. Per un ritorno 'disinteressato', per lo meno non legato all'ambito militare, alla settima musa, bisogna attendere il 1933, anno della *Figlia di Iorio* che probabilmente viene realizzato dal figlio Gabriellino ma di cui resta come documento soltanto una lettera.

I film autenticamente dannunziani sono, quindi, quelli realizzati tra gli anni Dieci e Trenta e riconducibili a due filoni: quello *arcaico* e quello *florescente-decadente*. Il primo annovera lungometraggi che si ispirano a soggetti e misteri

²³ Ciani I., *Op. cit.*, p.37

²⁴ Verdone M., *Op. cit.*, (1977:323)

dell'antichità. Il filone decadente (legato all'epoca liberty) racchiude tanto le pellicole italiane divistiche imperniata su romanzi dannunziani di ambiente moderno quanto film ispirati da testi di altri scrittori nei quali è presente, all'interno del quadro floreale, «un comune denominatore di svenevolezza dorata, di fatuità elegante, di passionalità disumana o superumana»²⁵. Questi due filoni ritraggono una consistente parte del cinema italiano muto, ma gli apporti diretti di D'Annunzio sono legati a quello arcaico, mentre le pellicole rientranti nella catalogazione dei film del filone decadente sono perlopiù realizzati da altri produttori e «risultano spesso la limitazione, la volgarizzazione, anche la deformazione del dannunzianesimo»²⁶.

Nei decenni a seguire due sono i lungometraggi più importanti, entrambi realizzati postumi, legati al poeta che vedono la luce. Il primo è *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Alberto Lattuada, del 1947, messo in scena probabilmente nel «periodo meno adatto per il rilancio di D'Annunzio nel cinema, giacché siamo in piena epoca neorealista: cioè semplicità, penuria di mezzi, antiletterarietà, antiestetismo, rifiuto di ogni retorica, problematiche attuali: le quali avevano ben poco a vedere col mondo dannunziano». Il secondo, del 1976, è *L'innocente* di Luchino Visconti che tuttavia «non va preso come esempio di film dannunziano, ma di film realizzato partendo dalla base di un testo di D'Annunzio. [...] I film d'oggi che guardano a D'Annunzio non possono che ricostruire in senso imitativo, descrittivo, archeologico, interpretativo anche, l'epoca di D'Annunzio, ma – questo è il punto – non lo rappresentano in modo legittimo, perché nati in un'altra epoca. Essi sono altra cosa»²⁷.

I rapporti tra D'Annunzio e il cinema non si limitano ai lungometraggi realizzati, o non portati a termine, dal poeta o a quelli a lui riconducibili in quanto facenti parte di quello che viene definito dannunzianesimo cinematografico. Un altro aspetto di questo legame è connesso alla presenza, reale o caricaturale, del poeta all'interno delle pellicole. Difatti nel film ungherese *Agyu es harang* (t.l.: *Cannone e campagna*) di Imre Pinter realizzato nel 1915, la sua figura viene presentata insieme ai Reali d'Italia in maniera caricaturale; esso infatti probabilmente è il primo film caricaturale di personaggi viventi. Il poeta viene rappresentato «seduto, calvo, attorniato da una donna e da un altro personaggio. ... La scena è costruita secondo lo stile

²⁵ Verdone M., *I film di D'Annunzio e da D'Annunzio*, in *Quaderni del Vittoriale*, 1977, p. 23

²⁶ Verdone M., *Ibidem*, p.26

²⁷ Verdone M., *Ibidem*, pp. 22-23

delle dimore dannunziane: stipata di scanni pesanti e di antiche armature, stracarica di fiori e di «*abat-jours*». Tale pellicola con molta probabilità viene prodotta con lo scopo di propagandare la guerra contro l'Italia, poiché essa non è affatto sentita in tal periodo e in un paese come l'Ungheria. Il lungometraggio viene sovvenzionato dal governo austro-ungarico e indirizzato ai soldati magiari, che si rifiutano di combattere contro gli italiani. D'altro canto invece, seppur brevemente, D'Annunzio compare di persona in numerose pellicole rievocanti la prima guerra mondiale o l'epoca fascista (tra questi si ricordi *Allarmi siam fascisti!*)²⁸.

Quello che emerge da questo intervento è che D'Annunzio decide di adoperare un mezzo moderno per commercializzare e promuovere la propria immagine e le proprie idee. A questo intellettuale, si deve attribuire il merito di aver intuito l'importanza del cinema come espressione artistica; egli offre «un esempio di operosità infaticabile [...] la sua vena è così ricca che sembra traboccare da una sorgente perenne»²⁹. Sebbene si sia calcato sul fatto che l'interesse del poeta attorno alla settima musa sia scaturito da necessità economiche, non bisogna infatti mai dimenticare che il suo avvicinamento a questo mezzo di comunicazione di massa è un segno esplicito della sua acuta sensibilità per il moderno. Anche se il cinematografo concede la possibilità al poeta vate di aumentare la sua smania di protagonismo, di successo e di guadagni, come ricorda Mario Ricciardi, Presidente del Museo Nazionale del Cinema, si deve altresì sottolineare che D'Annunzio riesce ad amalgamare egregiamente l'elemento economico a quello artistico; egli è infatti «il mago che affascina e seduce un pubblico [...] rafforzando il proprio ruolo di dominatore sia dell'opera sia degli spettatori. [...] Quindi anche la potenza, l'enfasi, la forza dell'impressione ottenute con i trucchi, la simulazione, l'illusione sono accettabili purché mantenuti sotto controllo dell'autore»³⁰.

Con questa ricerca si è indagato sul rapporto tra D'Annunzio e il cinema soprattutto esaminando le lettere redatte dal Nostro e le interviste da lui rilasciate; proprio attraverso queste è stato possibile tracciare un percorso, poco battuto, relativamente all'opera e alla personalità di D'Annunzio nel settore cinematografico. Dalle interviste, soprattutto, è emersa la sua dedizione e il suo prodigarsi nei confronti del cinema; è proprio grazie a queste che il poeta vate espone e chiarisce le sue scelte. L'analisi, condotta adoperando dei testi che

²⁸ Verdone M., *Op. cit.*, (1963: pp. 354-355)

²⁹ S. F., *Op. cit.*, pp.278-279

³⁰ Bertetto-Rondolino (1998)

permettono di ricostruire un contesto, con lo scopo di documentare e tenere viva l'attenzione su questi temi, vuole offrire la possibilità di allargare ed irrobustire gli orizzonti della ricerca, restituendo un profilo del personaggio, dell'intellettuale e dell'uomo da un'angolazione non molto studiata fino ad ora. Sebbene la perdita pressoché totale dei testi e la difficoltà di accedere ai pochi documenti sopravvissuti hanno determinato la caduta di un fenomeno culturale al di fuori della memoria sociale, ci si augura che da questi studi possa prendere il via un progetto di recupero, salvataggio e analisi del D'Annunzio cinematografico.