

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 45, 2025

'La Crociata degli Innocenti' e dintorni. D'Annunzio al bivio tra i generi

'La crociata degli innocenti' and beyond. D'Annunzio at the crossroads between genres

ANTONELLA DI NALLO

ABSTRACT

Unico soggetto originale che d'Annunzio abbia affidato al cinematografico, *La crociata degli innocenti*, pensata a partire dal 1912, elaborata nello stesso periodo della collaborazione a *Cabiria*, lascia tracce della sua persistenza anche dopo la realizzazione del film, che esce nel gennaio 1917. I generi chiamati in causa per le riscritture de *La crociata* sono l'opera musicale, il teatro (entro cui ormai la componente musicale è pervasiva) e il cinema. Sembra quasi che il plot di quest'opera entri in un circuito che non è azzardato definire narrazione transmediale, un processo lungo il quale gli elementi di un racconto attraversano diversi canali di distribuzione. Al centro del fare artistico non c'è tanto il prodotto in sé, quanto l'insieme delle operazioni che lo determinano e accompagnano. Al bivio fra i generi - una destinazione talvolta non esclude un'altra - l'opera, o meglio, l'idea dell'opera attraversa metamorfosi diverse e diverse responsabilità, sempre sotto la supervisione e il controllo dell'autore. Tutta la vicenda dell'elaborazione della *Crociata* può leggersi come un episodio emblematico all'interno dell'evoluzione del sistema della comunicazione letteraria e dello spettacolo in un momento preciso della storia della cultura italiana, che poi coincide con uno snodo altrettanto significativo nell'am-

bito del succedersi delle stagioni creative di d'Annunzio. Circostanze che portano in superficie adentellati con l'evoluzione dei singoli linguaggi artistici da una parte, e con fenomeni di interrelazione fra gli stessi, dall'altra.

PAROLE CHIAVE: d'Annunzio, cinema, metamorfosi, generi

La crociata degli innocenti, *the only original subject that d'Annunzio wrote for the cinema, conceived from 1912, developed at the same time as his collaboration on Cabiria, leaves traces of its persistence even after the making of the film, which was released in January 1917. The reference genres for the rewrites of La crociata are musical opera, theater (where the musical aspect is pervasive) and cinema. It seems that the plot of this work enters a circuit that we can define as transmedia narration, a process along which the elements of a story pass through different distribution channels. At the center of the work of art there is not so much the product itself as the set of operations that generate and accompany it. At the crossroads between genres - one destination sometimes does not exclude*

another - the work, or rather, the idea of the work goes through different metamorphoses and different responsibilities, always under the authorial supervision. We can read the story of the elaboration of La crociata as an emblematic episode of the evolution of the system of literary communication and entertainment in a precise moment in the history of Italian culture. It coincides with an equally significant turning point in the context of d'Annunzio's creative seasons. All this brings to light in connection with the evolution of individual artistic languages and with the interrelationship between them.

KEYWORDS: *d'Annunzio - cinema - metamorphosis - genres*

AUTORE

Antonella Di Nallo è professore associato di Letteratura italiana presso l'Università "d'Annunzio", dove insegna Letteratura teatrale e Didattica della Letteratura italiana. Ha dato particolare spazio, fra i suoi diversi ambiti di ricerca, al rapporto fra letteratura e teatro, privilegiando una metodologia di indagine interessata ai fenomeni di confine fra i generi, i codici, le forme. I suoi lavori hanno riguardato la narrativa dell'Ottocento, il rapporto fra la parola e l'immagine, il teatro di D'Annunzio, Bracco e Pirandello, le riviste teatrali del Novecento, la ricezione di Shakespeare in Italia. Tra i suoi volumi: Roberto Bracco e la società teatrale tra Otto e Novecento (*Carabba, 2003*); I confini della scena (*Bulzoni, 2010*); L'immagine dei luoghi. Studi letterari dal Barocco al Novecento (*ETS, 2012*); Comoedia e lo spettacolo italiano fra le due guerre (*Loffredo, 2014*); Giovanni Verga (*Mondadori, 2020*). Nell'ambito degli studi dannunziani ha scritto sul rapporto fra d'Annunzio, Rilke e Hofmannsthal; sulle tracce preraffaellite presenti nel teatro dei Sogni, sul Martyre de Saint Sebastien e le interferenze fra d'Annunzio e la produzione di Yukio Mishima; per l'Enciclopedia digitale dannunziana ha redatto la voce Città morta.

antonella.dinallo@unich.it

«Quanto più i mezzi co' quali si imita son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è meravigliosa».

(Galileo Galilei, *Lettera a Ludovico Cigoli*)

La Crociata degli Innocenti è l'unico vero soggetto originale che d'Annunzio abbia affidato al cinematografo. Pensato a partire dal 1912 come libretto per Puccini, subito dopo il soggetto viene riconvertito in scenario per film, nello stesso periodo di *Cabiria* (Pastrone leggerà lo scenario della *Crociata* nel settembre 1913, in giugno si erano conclusi i patti per il kolossal con l'«Itala Film»). Il film, girato nel 1915, esce nel gennaio 1917,¹ ma la versione letteraria viene pubblicata una prima volta nel 1915 per la rivista «L'Eroica», rassegna di Ettore Cozzani²; una seconda volta nel 1918 con il marchio Renzo Sonzogno e C. & Pax Films di Milano come «lavoro originale per cinematografo» con 13 splendide foto di scena; una terza volta nel 1920 fra «I gioielli de L'Eroica», per poi confluire, con *Parisina* e *Cabiria* nel volume mondadoriano *Tragedie - Sogni e Misteri*, e infine nel tomo secondo dei "Meridiani" dedicati al teatro.³

¹ Il visto di censura data 30 gennaio 1917 (cfr. V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano 1917*, Numero speciale di «Bianco & Nero», Nuova ERI, Torino 1991, pp. 76-77).

² «L'Eroica», V, fasc. VI-VII, agosto-settembre 1915.

³ G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, Sogni e Misteri*, a cura di A. Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, tomo II, Mondadori (I Meridiani), Milano 2013. Inoltre, il testo della *Crociata* si legge nei seguenti volumi: V. VALENTINI, *Un fanciullo delicato e forte. Il cinema di Gabriele D'Annunzio*, Robin Edizioni, Roma 2014, pp. 63-87; GABRIELE D'ANNUNZIO - GIACOMO PUCCINI, *Il carteggio recuperato (1894-1922)*, a cura di A. Simeone, Carabba, Lanciano 2009, pp. 127-150.

Disponiamo dei seguenti materiali: un manoscritto autografo,⁴ una riduzione di Alessandro Boutet⁵ approvata da d'Annunzio, e una vera e propria sceneggiatura⁶ - «messa in scena cinematografica» - approntata da Alessandro Boutet in collaborazione con Gino Rossetti, che rispecchia la struttura prevalente delle sceneggiature del cinema muto italiano fino ai primi anni Venti, quella dello «*shooting script*, ovvero della sceneggiatura divisa in *quadri* redatta prima delle riprese e in funzione di esse».⁷

Va subito detto che la responsabilità della «messa in scena cinematografica», attribuita da più di uno studioso a Edoardo Boutet, la cui scomparsa nel marzo 1915 avrebbe determinato l'interruzione del film, può essere messa in discussione a partire da una lettera che d'Annunzio invia al figlio Gabriellino da Parigi il 28 novembre 1914, in cui viene riferito che Alessandro (e non Edoardo) Boutet sembra ben intenzionato a scritturare nella *Crociata* Gabriellino nel ruolo di San Francesco. La riportiamo per intero:

Mio caro Gabriellino, // Alessandro Boutet è venuto a trovarmi nella mia nuova casa che ti piacerebbe, tanto è silenziosa e pensierosa, fra corte e giardino, in una viuzza della più vecchia Parigi. M'è parso che tu fossi presente ai nostri colloqui, e che questa luce tranquilla ti giovasse più del tumultuoso fumo aragnino, dove il Boutet talvolta s'incontra teco. // Non ho tue notizie da gran tempo. Ove sei? // A Venezia, forse? La mia nostalgia spinge il mio spirito fuor del mio corpo; e so in qual luogo esso viene a ricercarti. // Il Boutet mi fa sperare che tu voglia e possa

⁴ *La crociata degli Innocenti*, autografo di 67 cc. (+2) a inchiostro nero e rosso, con data e firma sull'ultima c.: «Notte del 19 gennaio 1913» (fa parte di una collezione privata ed è conservato al Vittoriale).

⁵ Dattiloscritto senza frontespizio, con data a matita (1914) nell'angolo superiore destro della prima facciata, dove è apposto il timbro «Renzo Bossi Milano viale Regina Margherita» (Vittoriale, AG, XLIV 1), riprodotto in I. CIANI, *Fotogrammi dannunziani. Materiali per la storia del rapporto D'Annunzio-Cinema*, Edgars, Pescara 1999, pp. 131-133 (documento VII).

⁶ Il dattiloscritto (Vittoriale, AG, XLIV 1) reca nel frontespizio la dicitura *Crociata degli Innocenti di G. d'Annunzio. Messa in scena Cinematografica dei signori Boutet & Rossetti, commento musicale di Marco Enrico Bossi* [aggiunto a mano]. In alto a matita blu è aggiunta l'indicazione manoscritta non di pugno dannunziano: *Copione di Archivio*. Conta 61 pp. (numerate a mano), su alcune delle quali sono apposti timbri a inchiostro: «Renzo Bossi Milano via Bronzetti» e «Renzo Bossi Milano viale regina Margherita». Riprodotto in I. CIANI, *Fotogrammi dannunziani* cit., pp. 134-154 (documento VIII).

⁷ Per la sceneggiatura delle origini cfr. S. ALOVISIO, *Scenari. La sceneggiatura nel cinema muto*, in M. P. COMAND, *Sulla carta. Storia e storie delle sceneggiature in Italia*, Lindau, Torino 2006, pp. 33-70.

dare il tuo bel viso macro alla rappresentazione del mio Santo Francesco che predica agli uccelli e ai fanciulli smarriti. // Fa ch'egli ed io siamo esauditi. Amen. // Teneramente ti abbraccio. // Il tuo Gabriele // Parigi, il 28 novembre 1914».⁸

La trama del *mistero*, suddiviso in quattro atti, prende le mosse dalla singolare vicenda, a metà fra storia e mito, della crociata dei fanciulli, che si colloca agli inizi del Duecento «nel tempo che S. Francesco d'Assisi aveva trent'anni», scrive d'Annunzio in calce alla lista delle *dramatis personae*. Muovendo dalla Francia e dalla Germania, due spedizioni di bambini, migliaia, obbedienti a una voce miracolosa si avviarono verso i porti del Sud diretti in Terrasanta, finendo chi per naufragare, chi per morire di stenti, chi per essere catturato e rivenduto da mercanti di schiavi. La prodigiosa storia, di cui si trova traccia nelle antiche cronache,⁹ non poteva non attirare l'attenzione dei poeti, fra i quali citeremo soltanto Marcel Schwob con la sua *Croisade des enfants* del 1896, che non era potuta sfuggire a d'Annunzio, e Yukio Mishima, che invece non ci sorprenderebbe se scopriremo che fu debitore del mistero dannunziano per il racconto *Il mare e il tramonto*,¹⁰ dopo il precedente del *Martyre de Saint Sébastien* da lui stesso tradotto in giapponese.¹¹

Così d'Annunzio, in una lettera del 15 gennaio 1938, due settimane prima della morte, descrive al ministro Dino Alfieri la sala cinematografica dello «Schifamondo» al Vittoriale: «intorno allo Schermo giganteggiano gli Schiavi (così detti dai mercantanti che divulgano i gessi) e nel fondo ondeggia e palpita immobile l'Aurora, quella medicea. [...] E forse ti parrà ingegnosa la mia maniera nell'accordare l'immagine labile ai più eroici rilievi dell'arte scultoria».¹² Galileo Galilei a Ludovico Cigoli, riassumendo in un giro di parole la grande sfida dell'arte, vera poetica della meraviglia, o del «meraviglioso», da scienziato e da poeta aveva scritto che «Quanto più i mezzi

⁸ Lettera conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (ARC. 21. 12/2).

⁹ Si veda: F. CARDINI, D. DEL NERO, *La crociata dei fanciulli*, Giunti, Firenze 1999.

¹⁰ Y. MISHIMA, *Il mare e il tramonto*, in M. SCHWOB, *La crociata dei bambini*, trad. G. Mariotti con uno scritto di Jorge Luis Borges, SE, Milano 2004.

¹¹ Per il rapporto d'Annunzio-Mishima, cfr. A. DI NALLO, *D'Annunzio e Mishima nel segno del Martyre*, in EAD., *I confini della scena. La fortuna di Pirandello attraverso «Comoedia» e altri saggi*, Bulzoni ("La fenice dei teatri"), Roma 2010, pp. 213-238.

¹² Lettera pubblicata il 27 febbraio 1938 in «Il Popolo d'Italia».

co' quali si imita son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è meravigliosa». ¹³ La mente opera un accostamento ingegnoso, si rende ben conto d'Annunzio: questa singolare stanza dello schermo che, racchiusa da sculture accoglie il visibile parlare dell'*arte muta*, o dantescamente dell'«immagine che tace» (*Pg*, X, 39), ha proprio l'aria di un'acutezza barocca. Barocca è l'Aurora che «ondeggia e palpita immobile», ma soprattutto barocca è la metafora della «virtù serpentina della "pellicola"», immagine straordinariamente efficace che d'Annunzio inventa per descrivere la «novissima estetica del movimento» nel famoso articolo sul cinema del 1914. ¹⁴ Questa pellicola-budello è un mezzo tecnico galileianamente lontano dalle «cose da imitarsi», perché riproduce il più grande sogno dell'arte: l'imitazione del movimento.

Qualche anno prima, un misterioso giornalista, tale Crainquebille, aveva scritto che nessuna invenzione «potrà contendere per vastità di azione, profondità di penetrazione, universalità di consenso con l'umile cassetta di legno di cui un disgraziato, eretto su di un trespolo nell'ombra di un retrobottega, gira la manovella, e nella quale si svolge con un ronzio di arnia popolosa l'interminabile nastro di celluloidi seminato di microscopiche immaginette». ¹⁵ In realtà Crainquebille è Ugo Ricci, e questa affermazione è desunta da un suo articolo del 1908, *L'arte di celluloidi*, lo stesso nel quale annuncia l'adesione «sincera ed entusiastica che alla magica macchinetta ha dato un grande artista»: ¹⁶ si riferisce a Gabriele d'Annunzio. Secondo la visione di Ricci, il carattere più spiccato della società moderna è la creazione di surrogati, e l'arte cinematografica è un surrogato: «non c'è elemento più duttile, agile, destro a plasmarsi in tutte le forme e a tramutarsi in tutte le nature dell'umile prodotto della pasta di legno, trattata con acido nitrico ed impregnata di canfora: del celluloidi». ¹⁷ Il discorso si sposta poi dal piano sociologico della ricezione (il celluloidi è «apostolo di conciliazione fra le classi e le fedi, un cospicuo creatore di benessere e di pacificazione sociale») ¹⁸ al piano estetico in quanto, quella «strisciolina

¹³ G. GALILEO, *Opere*, Nuova ristampa della edizione nazionale, *Carteggio 1611-1613*, XI, Barbera, Firenze 1966, p. 283.

¹⁴ G. D'ANNUNZIO, *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*, in «Corriere della Sera», 28 febbraio 1914, pubblicato in G. PASTRONE, *Gli anni d'oro del cinema a Torino*, a cura di P. Cherchi Usai, Strenna UTET, Torino 1986, pp. 115-122 e in I. CIANI, *Fotogrammi dannunziani* cit., pp. 67-72.

¹⁵ CRAINQUEBILLE [UGO RICCI], *L'arte di celluloidi*, «La Stampa», 29 luglio 1908, cit. in appendice al saggio di G. RONDOLINO, *Gli impacchi taumaturgici dei miti di celluloidi*, in *Gabriele D'Annunzio grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*. Atti del Convegno Internazionale, Torino, 21-23 marzo 1988, costa & nolan, Genova 1989, pp. 222- 227 (222).

¹⁶ Ivi, p. 226.

¹⁷ Ivi, p. 224.

¹⁸ *Ibid.*

elastica e trasparente [...] ha fornito il succedaneo a buon mercato delle faticate costruzioni del genio». ¹⁹ Si riferisce al rimpiazzo, da parte del cinematografo, della commedia, della tragedia, del dramma e del poema, nonché dell'opera in musica, alla quale ora fa da sussidio il grammofono, definito «fratello in democrazia».

Si tratta di riflessioni che non solo sono anticipatrici - per la data in cui furono scritte - di una moderna concezione dell'arte *nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* - è il caso di dire - ma anche si riconnettono da vicino alle ipotesi estetiche formulate di lì a qualche anno, il 28 febbraio 1914 da d'Annunzio, l'idea cioè che le potenzialità espressive del nuovo *medium* si innestavano, per «virtù di liberazione e di distruzione» nel solco della crisi del teatro, il basso commercio entro cui «trafficcanti di dramaturgia vendono la lor merce abominevole». ²⁰

Nell'articolo dannunziano, letto generalmente in rapporto a *Cabiria*, tra i molteplici spunti utilizzabili invece per decodificare la stratificazione di materiali e idee che caratterizzano la *Crociata degli Innocenti*, assieme a quella sorta di teoria evolucionistica dei generi appena accennata, c'è la celeberrima esaltazione della «vera e singolare virtù del Cinematografo», che si realizza attraverso quelli che «la gente del mestiere chiama trucchi»: la trasfigurazione. Il richiamo ovidiano, l'esperimento della favola di Dafne, la poesia delle *Metamorfosi* che incanterà la folla - tutti ingredienti di nuovo profondamente barocchi, anche nella relazione fra *Augenkultur* e società di massa - hanno molto a che vedere con quello che secondo d'Annunzio doveva essere il testo filmico della *Crociata*, e ci danno la certezza che lo scrittore abbia partecipato alla sceneggiatura con diversi suggerimenti, alcuni dei quali, per esempio la trasformazione dei bambini in angeli, da ottenersi mediante «truccherie» ed espedienti tecnici come la dissolvenza. ²¹ È inoltre la difficile realizzabilità in palcoscenico dell'atmosfera fantastica e di sogno che spinge lo scrittore a puntare verso il cinema, secondo quanto già nel 1908 ha intuito e dichiarato in un'intervista a Ettore Janni: la settima arte può rinnovare «la pura gioia estetica del meraviglioso». ²² E poi, metamorfica è anche la scrittura dell'opera, per gli svariati passaggi da una redazione all'altra, a cura dell'autore o di altre mani.

¹⁹ Ivi, p. 225.

²⁰ G. D'ANNUNZIO, *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*, in I. CIANI, *Fotogrammi dannunziani* cit., p. 67.

²¹ A. ANDREOLI, *Note e notizie sui testi (La crociata degli Innocenti)*, in G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, Sogni e Misteri* cit. pp. 1732-33.

²² *Un colloquio con G. d'Annunzio*, intervista di E. Janni, «Corriere della Sera», 29 maggio 1908, in *Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Carabba, Lanciano 2002, p. 131.

La domanda alla quale cercheremo di rispondere è la seguente: se e fino a che punto tutta la vicenda dell'elaborazione della *Crociata* possa leggersi come un episodio emblematico all'interno dell'evoluzione del sistema della comunicazione letteraria e dello spettacolo in un momento preciso della storia della cultura italiana, che poi coincide con uno snodo altrettanto significativo nell'ambito del succedersi delle stagioni creative di d'Annunzio. Circostanze che oltretutto portano in superficie addentellati con l'evoluzione dei singoli linguaggi artistici da una parte, e con fenomeni di interrelazione fra gli stessi, dall'altra.

Anche la complicata storia della *Crociata* è un'ulteriore riprova di come D'Annunzio fosse perfettamente calato - come ha notato Ezio Raimondi - nel ruolo di produttore «che sta alle regole del mercato e non perde mai il contatto con il pubblico», ricercando per la propria opera sbocchi plurimi, spinto certamente da bisogni economici, forse dall'insterilirsi della vena creativa, sempre però proponendo sé stesso alla stregua di un «mito che va insieme vissuto e amministrato secondo il canone industriale della domanda e dell'offerta».²³ E, detto per inciso, questa «identità completa col proprio prodotto», per dirla con Fabre,²⁴ la sua capacità di amministrarlo, l'aveva ben notata Pirandello quando, alludendo proprio a d'Annunzio, la contrapponeva alla nobile discrezione di un Verga, il quale aveva il costume «di lasciar che l'opera sola, senza spinte di nessun genere, senza scampanio attorno, si faccia strada da sé».²⁵

A dimostrare il ruolo fondamentale di D'Annunzio nell'estetica della comunicazione, la sua capacità di risemantizzare e trasfigurare il presente, intercettando le aspettative di un pubblico alla ricerca di rappresentazioni in grado di appagare il «bisogno del sogno», basterebbe una semplice considerazione: il suo apporto al cinema, a ben guardare, forse con la sola eccezione della *Crociata*, non si concretizza in una diretta partecipazione, per esempio alla scrittura («ho in uggia le didascalie letterarie che credono comentare il colore e il movimento delle immagini silenziose»),²⁶ bensì si traduce, oltre che nel fenomeno della «moltiplicazione dei soggetti

²³ cit. da A. BERTONI, *Le immagini dell'Imaginifico*, in *Sperduti nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, a cura di R. Renzi, Cappelli, Bologna 1991, p. 70.

²⁴ Giorgio Fabre scrive qualcosa di simile alle osservazioni di Raimondi: «D'Annunzio è l'artista che ha ipotizzato l'identità completa col proprio prodotto [...]. È l'artista tutto segno che ha imposto al prodotto estetico di socializzarsi attraverso di lui». (G. FABRE, *L'incontenibile ascesa dell'esteta*, in «Sociologia della letteratura», n. 2, 1977, p. 72).

²⁵ L. PIRANDELLO, *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania nell'ottantesimo compleanno dello scrittore* (2 settembre 1920), in ID., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Mondadori (I Meridiani), Milano 2006, p. 1000.

²⁶ Così scrive al ministro Dino Alfieri il 15 febbraio 1938 (la lettera fu pubblicata sul «Popolo d'Italia» il 27 febbraio 1938).

d'Annunzio»,²⁷ nel contributo fondamentale alla legittimazione del nuovo linguaggio, alla definizione di uno stile (il dannunzianesimo cinematografico), di un'estetica, alla necessità di ancorare cioè su basi teoriche la nascente arte cinematografica. Esattamente nell'accezione che gli dà Lucio D'Ambra quando riflette sulla "funzione d'Annunzio": dare «alla cinematografia la compiutezza artistica che si chiama stile». ²⁸ In questo senso va letta non soltanto la decisione di "firmare" *Cabiria* ma soprattutto di promuoverne il lancio con un fondamentale articolo di natura teorica. È il segnale di una grande intuizione: non è tanto il prodotto in sé, quanto l'insieme di operazioni che lo determinano e lo accompagnano, opportunamente comunicate, ad essere al centro del fare artistico.

L'incisività e la profetica novità degli argomenti teorici dannunziani sono dimostrate per esempio dall'evidente richiamo al quel fondamentale assunto ravvisabile nel *Manifesto per una rivoluzione cinematografica*, rivoluzione improntata a un cinema fantastico, che apparve nel numero di settembre della neonata rivista «Apollon» a firma di Bellonci, suo direttore, il quale, non certamente immemore delle ipotesi dannunziane (in particolare l'idea che «non v'è limite alla rappresentazione del prodigio e del sogno») ²⁹, scriveva che «la tecnica cinematografica consente l'espressione dei più strani mondi fantastici che la parola o il pennello non potrebbero significare». ³⁰

I generi chiamati in causa per *La crociata* sono l'opera musicale (o più precisamente il poema lirico), il teatro, entro cui ormai la componente musicale è pervasiva, ³¹ e il cinema. Ma c'è anche l'arte grafica e tipografica. Sembra quasi che il plot di quest'opera entri in un circuito che non è azzardato mettere a paragone con quella

²⁷ di cui parla l'avvocato Barduzzi scrivendone a Gabriellino in una lettera del 6 luglio 1916 (cfr. I. CIANI, *Fotogrammi dannunziani* cit., p. 31).

²⁸ Nella lettera di Lucio D'Ambra a Salvatore Lauro, riprodotta in I. CIANI, *Fotogrammi dannunziani* cit., p. 43.

²⁹ G. D'ANNUNZIO, *Del cinematografo considerato ...* cit., p. 69.

³⁰ G. BELLONCI, *Manifesto per una rivoluzione cinematografica*, in «Apollon», I (1916), n. 8.

³¹ Si vedano per esempio le lettere a Sonzogno in cui d'Annunzio mette in rilievo la centralità dell'ispirazione musicale in *Parisina*, per esempio quella del 9 febbraio 1912 «[...] i cori del primo e del secondo atto richiedono un musicista che conosca a fondo il suo mestiere. Già vede quale effetto egli potrebbe trarre dal coro iniziale, dove - dopo il lamento della Verde, accompagnato dall'orchestra - le quattro parti dovrebbero esser tessute *a voci sole*, come in quel mirabile "Yver, vous n'estes qu'un villain" di Claude Debussy. Come tutta la tragedia è pensata *musicalmente*, converrà che io abbia un colloquio col Maestro eletto per indicargli le mie intenzioni». (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ARC 21.72/7).

che gli studiosi di teoria dei media chiamerebbero *narrazione transmediale*, così frequente nell'odierna industria culturale, un processo lungo il quale gli elementi di un racconto attraversano diversi canali di distribuzione.³²

Lasciamo per ora *a latere* un discorso sulla poesia e concentriamoci sui formati "mediali" della *Crociata*, che sono: il soggetto (sorta di archetipo dei successivi stadi), le due diverse riduzioni, la pellicola e le molteplici pubblicazioni a stampa, prima e dopo l'uscita del film, in rivista e in volume. Tra queste spicca un opuscolo di lusso illustrato con l'opera originale ed il sunto (in italiano e in francese), disponibile assieme a cinque tipi di manifesti di due formati, a una serie di quaranta fotografie, ingrandimenti e materiale d'orchestra, con adattamento musicale del Maestro Masini.³³

Ma va osservato che fin dalle origini del cinema si palesa una sorta di vocazione intermediale del nuovo genere, riconducibile sia alla disparata provenienza degli operatori sia alla molteplicità di discipline artistiche coinvolte nelle varie fasi del processo filmico. Oltretutto, la stessa storia degli albori della sceneggiatura ci dice che nel percorso di formalizzazione del testo, ibrido per sua stessa natura, sono ravvisabili attraversamenti di genere, scambi interdisciplinari e sconfinamenti fra linguaggi, codici e canali, ma soprattutto un legame significativo tra la formazione dello stile di scrittura e le modalità ricettive del pubblico, gli orizzonti di attesa.

Da quando concepisce l'idea e il disegno della *Crociata* fino all'uscita del film, senza contare il seguito, che termina con il pregiato volumetto per l'«Eroica», se poniamo attenzione al numero e alla tipologia degli interlocutori coinvolti nel processo (direttamente: Puccini, Mascagni, Tito Ricordi, Pastrone, Boutet, Renzo Sonzogno, Cozzani), abbiamo immediatamente la misura di un continuo aprirsi e chiudersi di sbocchi e di possibilità formali, con al centro un canovaccio adattabile ad usi diversi. Avvicinandosi le ipotesi di genere, al bivio fra possibili linguaggi - dove una destinazione talvolta non esclude un'altra - l'opera, o meglio, l'idea dell'opera attraversa metamorfosi diverse e diverse responsabilità, sempre sotto la supervisione e il controllo dell'autore.

Tramontata l'ipotesi della collaborazione con i musicisti, Puccini prima, Mascagni poi, è probabile che, immediatamente dopo, D'Annunzio indirizzi la *Crociata* verso l'approdo cinematografico. Il 21 gennaio 1913 Puccini, dopo aver ricevuto lo schema del primo atto, scrive: «l'ho letto e lo rileggo: mi penetra a poco a poco e voglio che mi trapassi...!», ma raccomanda al contempo «laconismo = cioè l'economia

³² Cfr. A. MINUZ, *Letteratura, cinema e media*, in *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, a cura di S. SINI-FRANCA SINOPOLI, Pearson, Milano-Torino 2021, p. 342; *Cinema, letteratura, intermedialità*, a cura di G. Carluccio, A. Masecchia, S. Rimini, Roma, Carocci, 2023.

³³ Opuscolo edito dalla Musical Films - Renzo Sonzogno e C. & Pax Films, Milano, s.d. [ma 1918].

delle tue belle parole - per la mia brutta musica!».³⁴ Dopo cinque giorni, letto tutto il canovaccio, dichiara che «il perno dell'azione» non è quello che si aspettava.³⁵ E a Sybil Seligman, senza mezzi termini, il 27 gennaio 1913 scrive: «D'Annunzio has given birch to a small, shapeless monstrosity [informe mostruosità], unable to walk or live!».³⁶

I tentativi di collaborazione fra d'Annunzio e Puccini, esiziali perché destinati a non concretizzarsi mai, sanno di incompatibilità di carattere fra i generi, sembrano cioè situarsi, fatte salve miracolose o più docili intese, nel solco dell'annosa - per non dire secolare - relazione conflittuale fra poeta e musicista, fra lingua della poesia e lingua della musica. Puccini inizialmente cerca nel poeta quel che gli occorre per raggiungere un ideale completamento della sua arte: è suo il suggerimento per l'imbastitura della tela, ottimo spunto per un tema che era già nell'aria e nelle corde del poeta; lo si capisce dalla lettera del 27 agosto 1912, che ci consente di retrodatare a quell'estate la prima concezione della *Crociata*:

«Persisto per avere da Te ciò che mi manca [...]. Dunque persisto perché tu faccia vibrare il mio spirito musicale e con esso trascinare al pianto al riso alla compiacenza amorosa il mio pubblico -

Non grande costruzione:

Trovami 2 o 3 (meglio) atti vari, teatrali animati da tutte le corde sensibili - piccoli atti - di dolci e piccole cose e persone - de la tua Sirenetta.

Lascia alla parte visiva grande campo - metti in azione quanti personaggi vuoi [...]. metti dei bimbi -

dei fiori -

dei dolori e degli amori.

Ho tanta voglia di lavorare e nessuno fin'ora [sic] mi ha dato quello che veramente voglio! Tu, io sono sicuro, puoi fare il miracolo - ma bisogna che tu venga a me completo - vibrante - originale. [...].³⁷

Puccini attende, sollecita, suggerisce. Sul versante opposto, si impone il punto di vista del poeta, che non intende sacrificare la sua poesia alla «strofetta banale e solita». È un'espressione di Tito Ricordi che, nel ruolo di moderatore, a conoscenza delle perplessità di d'Annunzio, lo rimprovera perché, inviando la tela del lavoro al Maestro, non ha «creduto al sogno che aveva pervaso il Puccini al pensiero di mettere in musica un dramma tuo intessuto sulla storia tragica e dolorosa dei Crociati

³⁴ Puccini a d'Annunzio, 21 gennaio 1913, in GABRIELE D'ANNUNZIO - GIACOMO PUCCINI, *Il carteggio recuperato (1894-1922)* cit., p. 224.

³⁵ Puccini a d'Annunzio, Milano, 26 gennaio 1913, ivi, p. 226.

³⁶ Puccini a Sybil Seligman, Milano, 27 gennaio 1913, ivi, p. 227.

³⁷ Puccini a d'Annunzio, 27 agosto 1912, ivi, pp. 199-200.

innocenti».³⁸ Credo che sia molto vicino alla verità quello che scrisse vari anni dopo Vincent Seligman (figlio di Sybil, amica cara di Puccini), che Aldo Simeone ci rende noto:

Egli [d'Annunzio] era solito esporre le proprie idee a Puccini, che ascoltava e ne restava affascinato [...] Ma il problema sembra essere sempre stato che non appena il poeta metteva su carta le proprie idee, esse avevano uno strano modo di cambiare completamente rispetto alla concezione originaria.³⁹

Nell'estate successiva, in una lettera dell'11 agosto 1913, D'Annunzio, dopo aver riferito a Pastrone del tentativo di convincere Pizzetti a comporre la musica per *Cabiria*, gli comunica:

vorrei farle conoscere uno "scenario" d'un mio mistero intitolato *La crociata degli Innocenti*, ove la novità e singolarità dell'azione s'avvicenda con una profonda commozione mistica. Credo che si potrebbe di questo soggetto fare un'altra opera d'arte, degna d'ispirare un così nobile maestro.⁴⁰

Pastrone risponde il 19 settembre 1913 dichiarando di aver provato «una profonda impressione» nel leggere il lavoro ricevuto, che tuttavia, proprio per le sue alte qualità, non ritiene sia adatto al pubblico:

La mia penna è troppo arida per esprimere tanta commozione. E purtroppo tale temo anche la cinematografia, per ritrarre o meglio per comunicare, nel suo muto linguaggio, ad un pubblico in maggioranza ancor cieco o quasi, il cumulo di sfumature, e di dettagli che costituiscono quest'opera d'arte.⁴¹

In quello stesso anno, in novembre, mentre ancora spera di coinvolgere Mascagni, per il tramite dell'avvocato Barduzzi d'Annunzio intavola trattative con Renzo Sonzogno, a cui era molto piaciuto lo scenario, prevedendo la doppia «utilizzazione» teatrale e cinematografica.⁴² La richiesta puntava a un compenso di ventimila lire per quella teatrale e di quarantamila per quella cinematografica.

È questo il primo significativo incrocio, che ci induce a pensare di trovarci di fronte a un testo anfibio. E in effetti la versione che oggi leggiamo (grosso modo il testo delle due edizioni dell'Eroica e quello dell'opuscolo Sonzogno coincidono) ha

³⁸ Tito Ricordi a d'Annunzio, 27 gennaio 1913, ivi, p. 229.

³⁹ Ivi, p. 70.

⁴⁰ Lettera di D'Annunzio a Giovanni Pastrone, Arcachon, 11 agosto 1913 - Archivio del Museo Nazionale del Cinema, "Fondo Pastrone", A 898 (cit. in *Cabiria & Cabiria*, a cura di S. Alovio e A. Barbera, Museo Nazionale del Cinema/Il Castoro, Milano 2006, p. 53).

⁴¹ In *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino* cit., p. 79.

⁴² I. CIANI, *Fotogrammi dannunziani* cit., p. 23.

una natura piuttosto ambigua. Tutte le edizioni (a partire dall'«Eroica») riportano la stessa definizione di categoria generica, «mistero in quattro atti», compreso Sonzogno 1918, dove però si legge anche: «lavoro originale per cinematografo», di sicuro un contrassegno aggiunto contestualmente all'operazione editoriale connessa all'uscita del film e alla sua promozione: a questo servono anche il sunto bilingue, in italiano e in francese, le foto di scena, un grande primo piano dell'autore in apertura. La stesura del testo (datato «Notte del 19 gennaio 1913») è invece sicuramente anteriore alla riduzione e alla sceneggiatura, scritture sulla cui natura derivativa è possibile addurre una convincente documentazione testuale. La fisionomia non formalmente definita (né libretto, né sceneggiatura, né testo drammaturgico) del canovaccio riflette anche l'incertezza del programma dannunziano: ancora in sospeso sulla scelta del *medium* o, perché no, di più *media*.

Proprio la tipologia testuale della *Crociata degli Innocenti* ha fatto pensare a un'idea di *riuso* che d'Annunzio attribuirebbe alla scrittura filmica, considerata perciò non come un genere codificato che lo prefiguri verbalmente, ma come un testo che abbia carattere di abbozzo, confluenza appunto di opere mai scritte.⁴³ Questa convinzione si appoggia a una dichiarazione piuttosto ambivalente che d'Annunzio enuncia in una lettera a Ettore Cozzani⁴⁴ e che l'editore premette alla ristampa della *Crociata* nell'edizione de «I Gioielli dell'Eroica»:

Mio caro amico, || Ella riceverà il manoscritto di un disegno compiuto della mia *Crociata degli Innocenti*. È questa una delle tante opere che non scriverò mai. Penso infatti di pubblicare tutti i disegni e tutti i frammenti dei libri che da me furono annunciati, studiati, amati e poi abbandonati [...].⁴⁵

È vero che il terzo e quarto atto sono poco più che l'imbastitura di uno schema, come due lunghe didascalie; cosa che autorizza a ipotizzare un testo incompiuto, seppur consegnato alle stampe. Ma è anche da considerare come nel tempo in cui scrive questa lettera, erano state ultimate sia la riduzione che la sceneggiatura della *Crociata*. Questo ci fa pensare che d'Annunzio non stia descrivendo in assoluto la sua maniera di concepire la sceneggiatura, dato che ha affidato ad altre mani questo incarico, reputando, come si dirà in seguito, di scarso interesse intrinseco la didascalia letteraria. Se perciò si considera la destinazione cinematografica del testo, allora la sua *facies* di incompiutezza trova giustificazione all'interno dell'intera filiera delle operazioni di scrittura filmica, assumendo un carattere di *work in progress*. E, d'altra

⁴³ V. VALENTINI, *Un fanciullo delicato e forte. Il cinema di Gabriele D'Annunzio* cit., p. 14.

⁴⁴ Parigi, 9 marzo 1915.

⁴⁵ A Ettore Cozzani direttore dell'Eroica in G. D'ANNUNZIO, *La Crociata degli Innocenti. Mistero in quattro atti*, L'Eroica 1920, pp. 9-12.

parte, lo stesso Cozzani, allo scopo di chiarire il paradosso delle parole dello scrittore, sembra attribuire tale significato al «mirabile abbozzo d'un mistero» che sta offrendo ai lettori «[...] questa sua incompiuta opera ma compiuto disegno»,⁴⁶ percorrendo una prassi editoriale che è dei nostri tempi, quella di affidare alla stampa i materiali preparatori di un film.

Più che un abbozzo, il testo avrebbe perciò la fisionomia di una scrittura che è a metà strada fra il soggetto e il trattamento, uno stadio cioè preliminare rispetto a quelle fasi che si chiameranno scaletta e sceneggiatura, dalle quali si distingue specialmente perché conserva intero il suo valore letterario, lo stesso che dovrà guidare le successive fasi della scrittura, che però avranno carattere tecnico. E difatti, sia la riduzione che la sceneggiatura, nel caso della *Crociata degli Innocenti*, avranno la funzione di convertire direttamente nel linguaggio delle immagini tutta la carica poetica del racconto: un'operazione di vera e propria traduzione intersemiotica. Acquista dunque notevole significato, quanto alle categorie generiche, il fatto che in Sonzogno 1918, se nel frontespizio si legge «lavoro originale per cinematografo», all'interno, subito dopo il titolo, appena prima delle *dramatis personae*, figura la dicitura «versione letteraria».

Ciò che forse può desumersi invece con buona approssimazione al vero è che nel testo resti inscritta una traccia evidente di una prima intenzione teatrale. Questo spiegherebbe l'ineguale fattura del lavoro - presentato a più riprese a Puccini - che si prosciuga man mano che si procede verso il finale: da un primo atto che può dirsi completo e codificato secondo l'idea che d'Annunzio ha del mistero medievale - sulla falsariga del *Martyre de Saint Sébastien* - al sintetico schema dei due atti finali, passando per un secondo atto che insegue la completezza del primo - del quale è di gran lunga più breve - ma che ormai non presenta più la ripartizione in scene. La lunga didascalia iniziale, «equivalente a un'*ouverture* degli uccelli»⁴⁷ debitrice dell'*Ornitologia toscana* del Savi, virtuosistico omaggio alla passione venatoria di Puccini, lascia la parola ai personaggi, che alternano qualche scambio dialogico, commisto a indicazioni didascaliche, a frequenti brani poetici di diversa lunghezza e di metro breve, sequenze che fanno pensare rispettivamente ad un succedersi di recitativi ed arie:

⁴⁶ E.C., *Introduzione alla I edizione nei quaderni de "L'Eroica"*, in *ivi*, p. 8.

⁴⁷ Cfr. A. ANDREOLI, *Note e notizie sui testi (La crociata degli Innocenti)* cit., p. 1727. A proposito dell'inequivocabile carattere di *ouverture* sinfonica della prima didascalia, Aldo Simeone scrive: «Ecco dunque che "guattare delle volpi", l'"anatrare" del germano "tra le canne", il "grido chioccio" del "tarabuso", il richiamo delle folaghe, il verso della fifa, del chiurlo, del becchino, della gallinella, dei corvi formano nelle ambizioni del Poeta le innumerevoli note timbriche di un "concerto vespertino" congegnato per impressionare, prima che il pubblico, soprattutto Giacomo Puccini, cacciatore appassionato». (GABRIELE D'ANNUNZIO - GIACOMO PUCCINI, *Il carteggio recuperato (1894-1922)* cit., pp. 126-127.

fra questi componimenti di carattere lirico d'Annunzio inserisce diverse sezioni corali e un dialogo in settenari tra madre e figlio, sorta di pianto della Madonna esemplato sulla lauda jacononica («Donna del Paradiso» proferisce Novella)⁴⁸ e innestato nel momento di massima tensione, quando «il sentimento della scena - scrive nella didascalia -, giunto al colmo dell'orrore, si esala in una sorta di lamentazione alterna, come in una leggenda di popolo, come in una lauda umbra».⁴⁹

Ora, la questione che più mi preme rilevare, a conclusione di questo discorso, concerne il significato più largo e profondo che *La Crociata degli Innocenti*, come si diceva, può assumere all'interno sia della storia evolutiva delle stagioni creative dannunziane, sia all'interno della storia del rapporto fra i linguaggi, sul crinale che divide e connette il letterario non solo più con la musica e con il palcoscenico ma con i dispositivi della comunicazione e con l'immaginario dei nuovi *media*.

Intanto, è un dato incontrovertibile che l'opera si posizioni in un torno d'anni che rappresenta uno snodo cruciale per la creatività dannunziana, caratterizzata ora più che mai da un'alta ricettività rispetto alle sollecitazioni che provengono da ogni campo dello spettacolo, dal teatro al melodramma, dalla musica alla danza, dalla pittura alla regia, dalla scenografia al cinema. È poi indubbio che l'interesse verso la settima arte si configuri in successione e in connessione con la sperimentazione che ha alle spalle, in via di esaurimento, una intensa e diversificata produzione drammaturgica.

Senza dubbio, il D'Annunzio di questi anni (1912-1917) è uno scrittore al bivio fra i generi, al bivio anche tra scrittura e silenzio quando, scoppiata la guerra, incanala la propria creatività in azioni più che in opere letterarie. L'ipotesi che le diverse opzioni di genere, al di là del bisogno remunerativo, siano legate alla crisi della parola, come se la parola fosse destinata «a decadere come genuino ed originario strumento di comunicazione»,⁵⁰ e l'idea che il cinema rappresenti, all'esaurirsi della sua vena creativa, una maniera di «immettersi ancora da protagonista in un nuovo circuito produttivo», più adatto del teatro a rimettere in circolazione «le scorie della sua produzione»⁵¹ e ad avvicinare un pubblico di massa, queste ipotesi, si diceva, accomunate da un'idea involutiva del suo creare, vanno perlomeno controbilanciate dalla possibilità di vedere anche negli sconfinamenti e nelle indecisioni di genere il segno di un'esigenza di sperimentazione espressiva che fa della constatazione

⁴⁸ G. D'ANNUNZIO, *Tragedie, Sogni e Misteri* cit., p. 1419.

⁴⁹ Ivi, p. 1414.

⁵⁰ L. BIANCONI, *D'Annunzio e il cinema*, in «Bianco e Nero», III (1939), n. 11 (poi in *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943*, vol. 3, tomo I, a cura di L. Autera, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1964, p. 219.

⁵¹ V. VALENTINI, *Un fanciullo delicato e forte* cit., p. 27.

dell'insufficienza della parola come canale privilegiato - «felice di potermi così ammutolire» aveva detto a Tosti⁵² - uno stadio di passaggio per una nuova metamorfosi. E certo questa metamorfosi passa anche dal silenzio. Tutto sta, forse, nel mettersi d'accordo su quale valore dare a quelle «scorie» di cui s'è parlato. Del resto, alcune scritture di quegli anni, come la *Leda*, sono testi di frontiera che assumono altro significato quand'anche solo si pensi alla rifunzionalizzazione dei frammenti, alla confluenza di materiali e detriti antichi verso quell'opera estrema, dopo anni di silenzio, che fu per esempio *Il Libro segreto*, «lago in cui confluiscono rivi di vari generi»,⁵³ ma entro le cui pagine c'è pur sempre la riaffermazione ultima della parola, che si è rarefatta, sì, ma in un nuovo ritmo di pause e silenzi che gli fa proclamare: «La scrittura, l'arte del verbo, è veramente fra tutti i giochi mentali il compiuto: di là della pittura, di là della scultura, contiene l'opera della creazione».⁵⁴

⁵² Lettera riprodotta in F. DI TIZIO, *Francesco Paolo Tosti*, Tip. Brandolini, Pescara 1984, pp. 126-133.

⁵³ P. GIBELLINI, Introduzione a GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il Libro segreto*, BUR, Milano 2010, p. 12.

⁵⁴ G. D'ANNUNZIO, *Il Libro segreto* cit., p. 395.