

Fotogrammi a parole

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XX • 2020
NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestessie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

FOTOGRAMMI A PAROLE

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella

XX – 2020

NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
xx – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
Universal Book s.r.l. – Rende (CS)

*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Torino.

INDICE

<i>Fotogrammi a parole. La letteratura racconta il cinema</i>	7
---	---

PARTE PRIMA – ALLE ORIGINI DI UN INCONTRO

IRENE GAMBACORTI, «Cineamore» di Carlo Carrà, <i>tra arte, cinema e poesia</i>	13
---	----

CARLO SANTOLI, «Cabiria», <i>cinema, teatro, pittura</i>	35
--	----

SILVIO ALOVISIO, «In verità le sue didascalie furono una palla di piombo». <i>La collaborazione tra d'Annunzio e Pastrone alla luce di una nuova fonte d'archivio</i>	49
--	----

ANDREA BALZOLA, «Si gira!» <i>Le visioni cinematografiche di Pirandello. Genesi di una sceneggiatura dai «Quaderni di Serafino Gubbio operatore», realizzata da Andrea Balzola e Nico Garrone</i>	67
---	----

CLARA ALLASIA, «Cadaveri» e «sartine»: <i>Buñuel, Debenedetti, Sanguineti e il difficile, grande amore fra letterati e cinema</i>	83
---	----

PARTE SECONDA – SCHERMI E PAGINE

EMILIANO MORREALE, <i>Moronic Literature? Novellizzazione, industria culturale e pratiche d'autore</i>	101
--	-----

ENZO NEPPI, <i>Alle prese con la «vita» che è stata: l'incipit della «Passeggiata prima di cena» di Bassani fra ricordo, istantanea, carrellata e parola poetica</i>	117
MARIA RIZZARELLI, <i>«Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato». Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema</i>	141
GABRIELE RIGOLA, <i>Cronache dagli anni Ottanta. Influenze cinematografiche e cultura visuale nell'immaginario di Pier Vittorio Tondelli: alcune ipotesi su «Altri libertini»</i>	157
MARIAPAOLA PIERINI, <i>Lettere d'amore alle star: qualche nota su Joyce Carol Oates, Marilyn Monroe e Marlon Brando</i>	165
CHIARA TAVELLA, <i>Fotogrammi a «cartelli» nel «Work in regress» di Liberovici-Sanguineti</i>	181

PARTE TERZA – SCRITTORI AL CINEMA

ROSA MOGLIASSO, <i>Lector in fabula: dal feuilleton a «Breaking Bad»</i>	197
MARCO ROSSARI, <i>Una voce nel buio. Ascoltare un film per scrivere un romanzo</i>	203
HAMID ZIARATI, <i>La seduzione del cinema prodotto in Occidente e in Oriente</i>	209
ALESSANDRO PERISSINOTTO, <i>«Il vento fa il suo giro» e «Semina il vento»: immagini in cortocircuito</i>	219

Silvio Alovio

«IN VERITÀ LE SUE DIDASCALIE FURONO UNA PALLA DI PIOMBO».
LA COLLABORAZIONE TRA D'ANNUNZIO E PASTRONE
ALLA LUCE DI UNA NUOVA FONTE D'ARCHIVIO

1. *D'Annunzio, Pastrone e «Cabiria»: un enigma senza fine?*

L'analisi dei rapporti, spesso complessi e problematici, tra gli autori letterari o teatrali e i nascenti apparati della produzione rappresenta una prospettiva certo parziale ma indispensabile per meglio conoscere e comprendere le origini dell'incontro tra letteratura e cinema nell'Italia del primo Novecento. Malgrado la sua potenziale fecondità, tuttavia, tale prospettiva non ha ancora oggi condotto a un'indagine su scala nazionale capace di ipotizzare, sulla base di approfonditi studi documentali, alcuni modelli ricorsivi di relazione. Ciò non è accaduto anche per le innegabili complicazioni della ricerca, legate in primo luogo all'esiguità delle fonti primarie sopravvissute alle intemperie dei decenni e di due guerre mondiali.

Le difficoltà nel ricostruire e interpretare la fitta tramatura dei rapporti tra lavoro intellettuale e produzione nel primo cinema italiano sono tuttavia attenuate da una corposa serie di studi dedicati all'analisi di specifiche dinamiche d'incontro¹. Il presente contributo intende collocarsi sul solco tracciato

¹ Si vedano in particolare: S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Contributi per una storia dei rapporti tra letteratura e cinema muto (Verga, De Roberto, Capuana, Martoglio e la settima arte)*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», 3, settembre-dicembre 1982, pp. 501-560; P. IACCIO, *Il cinema inedito di Roberto Bracco*, in «Cinemasessanta», 3-4, maggio-agosto 1992, pp. 48-54 e 5-6, settembre-dicembre 1992, pp. 38-46; C. RICCARDI, *Dalla scienza delle passioni alla finzione della macchina da presa*, in G. VERGA, *Due sceneggiature inedite*, Bompiani, Milano 1995, pp. 5-18; I. CIANI, *Fotogrammi dannunziani*, Ediars, Pescara 1999; *Lucio d'Ambra. Il cinema*, a cura di L. Mazzei e A. Aprà, in «Bianco e Nero», 5, settembre-ottobre 2002; I. GAMBACORTI, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano e d'Annunzio*, Le Lettere, Firenze 2003; G. FUSCO, «*Ab, poeti, romanzatori, drammaturghi, fratelli miei...*». *Matilde Serao e il cinema*, in «Immagine», 2, 2010, pp. 91-109; C. JANDELLI, *Annie Vivanti e il cinema delle dive*, in «Bianco e Nero», 534,

da questa bibliografia, ponendo al centro dell'indagine un caso particolare di relazione tra scrittore e produttore, probabilmente il più celebre di tutta la storia del cinema italiano, ossia quello che vide coinvolto Gabriele d'Annunzio per la realizzazione e la promozione di *Cabiria*, film, com'è noto, diretto ma anche (e soprattutto) prodotto da Giovanni Pastrone², proprietario della casa cinematografica torinese Itala Film³.

Sul ruolo di d'Annunzio in *Cabiria* molto è stato scritto sin dal 1914, ossia dalla campagna pubblicitaria orchestrata dall'Itala in occasione dell'uscita del film con l'attivo consenso dello scrittore⁴, votata a promuovere la versione, com'è noto infondata, di un d'Annunzio regista e a nascondere o emarginare il ruolo direttivo e artistico di Pastrone⁵. A porre le basi operative di questa lucida e accorta mistificazione è il contratto siglato il 30 giugno 1913 da d'Annunzio e dai due proprietari dell'Itala Film, Giovanni Pastrone e Carlo Sciamengo⁶. In esso, infatti, si attestano due circostanze in realtà mai avvenute: da un lato d'Annunzio che cede all'Itala un proprio «romanzo inedito per pellicola cinematografica avente per titolo provvisorio *La vittima eterna* e

settembre-dicembre 2012, pp. 22-33; *Scarpetta, pionieri del cinema napoletano*, a cura di P. Iaccio e M.B. Cozzi, Liguori, Napoli 2016; C. GIANETTO, *Il cinema al tempo di Gozzano. Le fiabe e i film perduti*, in «*L'immagine di me voglio che sia*». *Guido Gozzano cento anni dopo*, a cura di M. Masoero, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017, pp. 231-250; F. ANDREAZZA, *Canudo et le cinéma*, Place, Paris 2018; E. NEPOTI, *Alfredo Testoni e il cinema muto italiano*, Persiani, Bologna 2019.

² Per un'introduzione alla biografia e al cinema di Pastrone cfr. S. ALOVISIO, *Giovanni Pastrone. I sogni della ragione*, Ente dello Spettacolo, Roma 2015.

³ Per una storia dell'Itala Film cfr. A. BERNARDINI, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, Persiani, Bologna 2015, pp. 420-454.

⁴ Grazie all'amicizia con il direttore Luigi Albertini, per esempio, d'Annunzio non ha difficoltà a far pubblicare sul «Corriere della Sera», di cui è da anni collaboratore, un'ampia intervista sul film d'imminente uscita (cfr. *A colloquio con Gabriele d'Annunzio*, in «Corriere della Sera», 28 febbraio 1914, poi in *Interviste a d'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Carabba, Lanciano 2002).

⁵ Il primo a esaltare la paternità dannunziana di *Cabiria* fu probabilmente Amerigo Manzini su «L'Illustrazione Italiana», alcuni giorni prima dell'uscita del film: «Il Maestro, durante tutta la lunga esecuzione della sua film, lavorò intensamente, meticolosamente, intervenendo a distanza in ogni minimo particolare, curando personalmente la fedeltà del costume, dell'architettura e dell'esecuzione artistica», A. MANZINI, *Come nacque e crebbe la «Cabiria» di Gabriele d'Annunzio*, in «L'Illustrazione Italiana», XLI, 12 aprile 1914, ora in *Cabiria & Cabiria*, a cura di S. Alovio e A. Barbera, Il Castoro, Milano 2006.

⁶ Archivio storico del Museo Nazionale del Cinema (d'ora in avanti AMNC), GIPA1-A896, *Contratto tra Gabriele d'Annunzio e Itala Film, Parigi 30 giugno 1913*.

descritto sommariamente in 29 fogli⁷, dall'altro sempre lo stesso d'Annunzio che «dà al sig. Pastrone verbalmente tutte le indicazioni per l'esecuzione di detta pellicola». La strategia contrattuale e promozionale eretta dallo stesso Pastrone, e poi da lui solo parzialmente ridimensionata con l'edizione sonorizzata di *Cabiria* del 1931 (la prima in cui si pubblicizza sin dai titoli di testa il suo ruolo creativo, con lo pseudonimo di Piero Fosco), inizia pubblicamente a vacillare dopo la morte del poeta, nel marzo 1938. Proprio in quell'anno esce il primo dei volumi di ricordi e aneddoti dannunziani firmati da Tom Antongini⁸. Le memorie del confidente e segretario particolare del Vate, com'è noto pur non sempre attendibili e precise (già l'anno successivo saranno divulgate, attraverso la mediazione di una biografia anonima pubblicata su una rivista, le puntualizzazioni dello stesso Pastrone⁹), riconoscono per la prima volta a Pastrone un ruolo determinante nella concezione e realizzazione del suo capolavoro. Dal 1952, poi, la controversa questione della paternità del film approda in tribunale. La casa di produzione Renato Seccia Pictures, infatti, acquista dal Vittoriale i diritti per rifare *Cabiria*, mentre la casa Lux li rileva con lo stesso fine da Pastrone. Ne discende una complessa vicenda giudiziaria che si prolungherà sino al 1969¹⁰. Il ruolo creativo di d'Annunzio era stato già rimesso in discussione nel 1951, da un lato con la pubblicazione di un'intervista rilasciata dallo stesso Pastrone allo storico del cinema Georges Sadoul¹¹, dall'altro con l'uscita del primo volume (rimasto purtroppo l'unico) della *Storia del cinema muto italiano* di Maria Adriana Prolo¹². A sostenere che

⁷ La grafia del documento di ventinove fogli citato nel contratto, anch'esso conservato presso l'AMNC (GIP17-A912) è da attribuirsi con certezza a Pastrone. D'Annunzio si limita ad apporre la propria firma su ciascun foglio e a scrivere di suo pugno il titolo *La vittima eterna* sulla prima pagina del manoscritto.

⁸ T. ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 1938.

⁹ Tra febbraio e marzo 1939 la rivista settimanale «Film» pubblicò una biografia anonima di Giovanni Pastrone in sei puntate (*Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*). Autore del testo era in realtà Mino Caudana, pseudonimo del giornalista di origini ebraiche Anselmo Jona (cfr. A. FACCIOLI, *Pastrone, Camasio, d'Annunzio e «Cabiria»: trent'anni dopo*, in *Cabiria & Cabiria*, cit.). La biografia è stata poi ripubblicata in *Giovanni Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino*, a cura di P. Cherchi Usai, UTET, Torino 1986. Come ha dimostrato Faccioli nello studio citato, e come poi confermato anche dal manoscritto pastroniano *Virus et homo* (1943) di cui si dirà a breve, Pastrone contribuì attivamente alla stesura della sua biografia.

¹⁰ Cfr. T. ANTOLIN, «*Cabiria* delenda est? Visione storica del secolo scorso in un prologo e quattro sentenze», in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 349-359.

¹¹ G. SADOUL, *La tecnica rivoluzionaria nella «Cabiria» di Pastrone*, in «Cinema», n.s., 58, 15 marzo 1951.

¹² M.A. PROLO, *Storia del cinema muto italiano*, I, Il Poligono, Milano 1951.

la paternità di *Cabiria* sia ascrivibile al solo Pastrone interviene nello stesso periodo anche il critico e futuro docente universitario Mario Verdone, tra i primi a ipotizzare la tesi, in verità poco convincente, che il racconto del film debba di più al Salgari di *Cartagine in fiamme* che al Vate¹³.

Nei decenni successivi il dibattito sulla paternità di *Cabiria* non cessa di incrementare ipotesi e congetture sui rispettivi ruoli del produttore-regista e dello scrittore. La potenziale produttività di tale dibattito, tuttavia, è stata quasi sempre compromessa non solo dal *vulnus* originario della falsificazione contrattuale, ma anche dalla carenza di fonti primarie. La corrispondenza pubblicata da Cherchi Usai nel suo studio del 1986 purtroppo non è completa¹⁴. Non sono ancora state rintracciate, per esempio, le lettere di Pizzetti e di Antongini a Pastrone, e di sicuro mancano ancora all'appello anche alcune delle missive che d'Annunzio indirizzò al regista di *Cabiria* tra il giugno 1913 e l'aprile 1914. Risulta purtroppo assente, tra le carte conservate al Vittoriale, anche quella versione del soggetto di *Cabiria* in «sette fogli di scritto a macchina»¹⁵ inviata a d'Annunzio nel luglio 1913, dove Pastrone chiedeva al poeta alcuni consigli per lo sviluppo del racconto. Un recupero integrale della documentazione primaria consentirebbe probabilmente di capire con più esattezza quale fu il reale apporto di d'Annunzio nella gestazione di *Cabiria*, al di là della ben nota riscrittura delle didascalie pastroniane.

Un'ulteriore difficoltà nella ricostruzione e interpretazione dei fatti è motivata dalla ritrosia a ricordare questa collaborazione da parte dei protagonisti. D'Annunzio accenna solo in rare occasioni, e in modo sbrigativo, al suo rapporto con Pastrone¹⁶, ma anche quest'ultimo, in definitiva, non è da meno, almeno dopo il 1952, anno in cui inizia la vertenza giudiziaria. Non a caso Verdone, in un'intervista pubblicata postuma nel 1961 ma rilasciata da Pastrone alcuni anni prima, osserva come «sui suoi rapporti col poeta il regista produttore si mantenne alquanto reticente»¹⁷.

¹³ M. VERDONE, *Chi è l'autore di «Cabiria»?*, in «Araldo dello Spettacolo», 48, 26 marzo 1952. Sui legami tra Salgari, d'Annunzio e *Cabiria*, e più in generale sul mito culturale di Cartagine cfr. L. CURRERI, *Il peplum di Emilio. Storie e fonti antiche e moderne dell'immaginario salgariano (1862-2012)*, Il Foglio, Piombino 2012.

¹⁴ Cfr. *Giovanni Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino*, cit.

¹⁵ Ivi, p. 74, lettera di Pastrone a d'Annunzio, 5 luglio 1913.

¹⁶ Si leggano in particolare le dichiarazioni dannunziane, in parte poco attendibili, riportate nei diari inediti di Gian Francesco Guerrazzi (cfr. F. CORDOVA, *Cinema muto italiano: Gabriele d'Annunzio e «Cabiria». Una testimonianza inedita*, in «Historica», XLIX, 4, 1996, pp. 159-168).

¹⁷ Cfr. M. VERDONE, *Pastrone, ultimo incontro*, in «Bianco e Nero», 12, dicembre 1958, p. 14.

Per provare a superare, almeno in parte, il rischio dell'*impasse* può essere utile, forse, ripartire da un interrogativo piuttosto semplice. Che cosa cercava Pastrone quando pensò al nome di d'Annunzio per il suo progetto cinematografico? Di sicuro non voleva un letterato-sceneggiatore (come Giovanni Verga, che già all'epoca scriveva sceneggiature) o, ancor meno, un letterato-regista (come diverranno di lì a breve Lucio d'Ambra, Guglielmo Zorzi, Alfredo Testoni e non pochi altri): tali ruoli nel 1913, d'altra parte, erano ancora poco definiti e comunque sarebbero stati del tutto incompatibili con la forte personalità di Pastrone.

Quest'ultimo cercava invece uno scrittore non soltanto celeberrimo ma che fosse anche in grado da un lato di influenzare e alimentare la comunicazione mediatica, dall'altro di assicurare e legittimare, grazie all'inconfondibile stile aulico delle didascalie¹⁸, l'artisticità letteraria del film. A garantire entrambi gli obiettivi non poteva che essere il «più mondano dei poeti viventi» (come lo definisce il produttore-regista¹⁹). A quali condizioni, tuttavia, Pastrone ottenne da d'Annunzio tali risultati, e con quali modalità d'interazione?

2. «Un piccolo grande uomo»: Pastrone racconta d'Annunzio

Alcune ipotetiche risposte a questi interrogativi possono oggi essere tentate alla luce dei preziosi documenti acquisiti o presi in deposito dal Museo Nazionale del Cinema di Torino dal 2004 in poi. Il più rilevante tra questi, almeno ai fini di un'indagine biografica, è un corposo manoscritto di Pastrone intitolato *Virus et homo*, risalente al 1943, fortunatamente recuperato in anni recenti sul mercato antiquario. Il documento, costituito da 346 pagine non numerate, è dedicato in larga misura alla medicina, ma nelle prime 60 pagine l'autore scrive anche, finalmente in prima persona, della sua vita, dall'infanzia all'esperienza cinematografica. Si tratta di una fonte eccezionale, poiché in essa l'attività cinematografica (durata solo un quindicennio e sostanzialmente conclusasi con l'ultima regia del 1923) e la ben più lunga sperimentazione medica a fini terapeutici²⁰, protrattasi dalla seconda metà degli anni Venti

¹⁸ Sulle didascalie di *Cabiria* cfr. S. RAFFAELLI, *Il d'Annunzio prosatore nelle didascalie dei suoi film*, in *d'Annunzio e il cinema*, in «Quaderni del Vittoriale», 4, agosto 1977; C. CATENACCI, *d'Annunzio, il cinema e le fonti classiche di «Cabiria»*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», LXXXVIII, 1, 2008, pp. 163-185.

¹⁹ AMNC. GIPA:0181, G. PASTRONE, *Virus et homo*, manoscritto, [1943].

²⁰ Sull'attività medica di Pastrone cfr. L. DE NICOLA, *Scrutando nel fosco. Pastrone prima e dopo «Cabiria»*, in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 310-334.

alla morte avvenuta nel 1959, ossia le due principali fasi della vita di Pastrone, trovano un consapevole e deliberato punto di integrazione. In *Virus et homo*, infatti, l'attività nel cinema è descritta come un'esperienza fondamentale, mai ripudiata ma poi ampiamente superata da obiettivi più alti, nella coerente progressione di un percorso che pone sempre al centro delle proprie scelte la sperimentazione dei rapporti tra l'organico e l'inorganico, o meglio, tra l'uomo e la tecnologia (in particolare l'elettricità).

Nella parte del manoscritto riservata agli anni dell'Itala Film, Pastrone si concentra proprio sulla sua breve ma intensa collaborazione con il Vate. In nessun'altra fonte conosciuta, il produttore di *Cabiria* si sofferma così a lungo, e con tanta dovizia di particolari, su d'Annunzio, sulla sua personalità ma anche sulla sua immagine esteriore, sulle sue abitudini e sul suo ambiente di lavoro.

Pastrone osserva il poeta con uno sguardo freddo, distaccato, analitico, quasi entomologico. Talora affiorano persino toni da anatomo-patologo positivista, come quando si sofferma a descrivere in dettaglio la dentatura dello scrittore:

Gli incisivi erano righellati di traverso nella faccia esterna. Ricordavano in ciò un particolare dei denti dell'Hutchinson o certe lesioni da rachitismo, da disturbi nella nutrizione in genere. Particolare strano: la direzione di congiunzione delle sue arcate dentarie cadeva in giù per rispetto alla commessura labiale che tendeva anormalmente in su. Le labbra abbozzavano un permanente sorriso, la maschera, mentre le arcate dentarie lo smentivano²¹.

Altrettanto impietosa, nella sua pretesa oggettività, è la descrizione del «sacratio»²², ossia lo studio del poeta nell'appartamento di 44 Avenue Kléber, al tempo della seconda trasferta parigina di Pastrone (nel dicembre 1913), nuova residenza dell'artista solo da poche settimane:

Entrando ebbi la prima delusione. Una camera squallida, dalle pareti nude con sulla tappezzeria l'impronta dei mobili del locatario precedente. Senza un quadro, senza una stampa. E che ne avrebbe fatto dal momento che non le vedeva? Ma nemmeno un *plâtre*, una di quelle copie dal reparto *moules* del Museo del Louvre a lui tanto care che numerose adornavano Villa Saint Dominique ad Arcachon, che poi troneggeranno al Vittoriale e che a lui bastavano in mancanza di marmi autentici. Il mio occhio, che intravedeva solo la

²¹ PASTRONE, *Virus et homo*, cit., [Foglio 30].

²² Ivi, [Foglio 28].

massa, non era disturbato dalla miseria della materia gessosa. M'accorsi subito di essere entrato nelle quinte. Una povera scrivania quale sarebbe stata adatta per uno studente liceale. Di legno chiaro. Un panno già verde sul piano dello scrittoio, un po' scollato in un angolo con abbondanti pillacchere d'inchiostro. Ristretto il posto per scrivere da una corona di dizionari italiani, italiani e francesi, francesi, dei sinonimi, grammatiche e molti rimari. Tutti ben schierati di fronte e per dritto. Nemmeno quel divino disordine sovente caro ai grandi, ma che richiede buon colpo d'occhio. Una poltrona scompagnata. Due sedie ed un divano lettuccio di quel brutto liberty con la testiera a scaffaletto ingombro di libri di ignoti autori. Tutti ben morti, alcuni da secoli²³.

«D'un ammiratore del poeta Ella ha fatto un innamorato dell'uomo»: così il 5 luglio 1913 Pastrone, da Torino, aveva scritto a d'Annunzio per commentare la «benevolenza» con la quale il poeta lo aveva accolto a Parigi nel mese precedente²⁴. Parole in quel momento forse sincere, o forse dettate dall'accorta ed elegante diplomazia di un produttore che cerca di ottenere quello che vuole. In ogni caso, però, si tratta di parole ampiamente smentite, trent'anni dopo, in *Virus et homo*. Qui infatti le considerazioni di Pastrone sull'uomo d'Annunzio, come si può già intuire dai passi appena citati, sono molto critiche, se non addirittura severe. Il Vate è definito perentoriamente come un «piccolo grande uomo dominato dai sensi e dalla sconfinata vanità»²⁵. Un po' più sfumato ma non meno aspro è un singolare giudizio metaforico d'ispirazione musicale, probabilmente suggerito all'autore dalle sue note competenze in materia²⁶. D'Annunzio, egli scrive, era come

un violino d'autore dal suono raro e perfetto. Sarebbe bello che un violino tale servisse solo a suonare l'*Ave Maria* di Schubert e la *Messa* di Bach mentre per la *Sarabanda* o peggio per le *Streghe* di Paganini o il *Trillo del Diavolo* di Tartini occorresse un altro strumento. Egli era buono, per contro, per ogni argomento; sacro, profano, patriottico od erotico-passionale. Era il fantasma che manovrava l'istrumento che vantava. Necessità di cassetta o di cartellone lo

²³ *Ibidem*.

²⁴ Lettera di Pastrone a d'Annunzio, 5 luglio 1913, in *Giovanni Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino*, cit., p. 74.

²⁵ PASTRONE, *Virus et homo*, cit., [Foglio 30].

²⁶ Pastrone aveva studiato presso il Liceo Musicale del Conservatorio di Asti e poi nei primi anni del suo soggiorno torinese aveva lavorato come violinista nelle stagioni liriche dei teatri della città e della provincia, ma anche nei ritrovi pubblici e privati.

facevano cambiare dopo tre ore, quanto dura un dramma sulla scena, o dopo otto giorni, quanto occorre per la lettura di un romanzo. Quando poi egli viveva l'avventura, il cartellone poteva tenere per qualche mese, per un anno. Poi si esauriva. [...] S'egli fosse stato ricco non avrebbe forse scritto un rigo²⁷.

L'inclemenza di queste affermazioni e la ferma volontà di mantenere «l'un rispetto l'altro agli antipodi»²⁸ sono temperate tuttavia da un sincero rispetto e da una certa ammirazione per lo scrittore:

Forse sarete indotti a credere ch'io voglia qui accusare un morto. Dio me ne guardi! Io sono sempre stato e resto suo fedele amico malgrado tutto. Dopotutto, bisogna sinceramente ammetterlo, era un uomo simpatico. Come indiscutibile è la sua arte anche se molto più sudata e meno spontanea di quello ch'egli cercò di gabellarci²⁹.

3. *Dentro l'officina dannunziana*

Prima di entrare nel merito del lavoro svolto da d'Annunzio per *Cabiria*, Pastrone ci tiene a ribadire quale fu il lucido obiettivo che ispirò, con «ferma [...] calcolata e [...] severa preparazione»³⁰ quella straordinaria, e per l'epoca inedita, operazione produttiva:

Quale scopo mi ero prefisso con *Cabiria*? Di dimostrare che la cinematografia era un'arte. Un mezzo diverso, ma non inferiore a quelli classici, per creare opere d'arte. Perché il giudizio fosse sereno e superiore a qualsiasi considerazione personale, applicai il mio sforzo dissimulandomi dietro ad un nome indiscusso, quello del più mondano dei poeti viventi. Il mondo intero accettò *Cabiria* per opera prettamente Dannunziana. Perché la burla riuscisse a pieno, quel ragazzo di trent'anni rinunciò allora alla giusta parte di paternità. Di quest'atto permettetemi d'essere ora orgoglioso e vogliate annottarlo a mio credito³¹.

²⁷ PASTRONE, *Virus et homo*, cit., [Foglio 30].

²⁸ Ivi, [Foglio 27].

²⁹ Ivi, [Foglio 2; Foglio 25].

³⁰ Ivi, [Foglio 23].

³¹ Ivi, [Foglio 24].

L'autore si concentra poi sul principale contributo creativo di d'Annunzio al film, ossia la riscrittura delle didascalie già predisposte dallo stesso Pastrone. E qui il racconto si fa davvero straordinario perché ci riporta direttamente al dicembre del 1913, quando Pastrone, a opera ormai quasi ultimata, si reca dal Vate a Parigi, per ottenere *brevi manu* la versione definitiva delle didascalie di *Cabiria*, senza che lo scrittore abbia mai visto una sola sequenza del film.

All'inizio, d'Annunzio sceglie ovviamente di lavorare da solo. Ricorda Pastrone nelle sue memorie inedite:

Forse io solo ho avuto il privilegio di vederlo scrivere, di vederlo meditare, di vederlo alle prese con il problema di racchiudere un concetto preciso in poche parole forbite. Egli tentò dapprima di occultarsi, di sottrarsi ad occhi indiscreti. Si pattuì che io sarei rimasto al tavolo della camera da pranzo. Avrei scritto su di una listarella di carta la prima didascalia in pastroniano. Egli l'avrebbe presa e, ben chiuso nel suo studio, al di là della sala e del corridoio, l'avrebbe trasformata in dannunziano. Così s'iniziò. Passo una mezz'ora. Finalmente arrivò di passo celere, buttò sul tavolo una mezza pagina dicendomi: «Svelto! Ha scritto la seconda?». La seconda era scritta da ventinove minuti prima. Gliela passai e egli sparì. Lessi avidamente. Era [...] un magnifico brano di parole risonanti, ma che non diceva quel che occorreva dire. Vi lascio immaginare il mio imbarazzo ed il mio disappunto. [...] Un'altra mezz'ora era trascorsa ed egli non tornava! Mi nacque il sospetto che se ne fosse andato. Ma la porta si spalancò ed egli entrò con minor slancio. Si vedeva che non era soddisfatto. Mi domandò: «Ha letto?». La domanda mi diede coraggio ed io gli dissi tutto il mio pensiero facendo una dissertazione sulla levatura media del pubblico, sulle necessità tecniche, sul numero di fotogrammi necessari in media per parola, sulla lunghezza del film che già era al di là di ogni metraggio mai visto fino allora. [...] Gli dissi tutto, meno che la sua versione non andava! Ma egli lo capì! Con dispetto si riprese la prima e la seconda didascalia e risparì. Non vi so dire quanto attesi. Certo molto, perché annottava. Finalmente la porta si schiuse. Le due didascalie erano passabili. Passai la terza, ma il poeta si dichiarò stanco e domandò di rimandare il lavoro all'indomani. Fissammo l'ora. Fui puntuale. Arrivò con un'ora di ritardo. Si scusò. Si concentrò e ne nacque un mostro impossibile. [...] Tornò al lavoro con stizza. Dopo un quarto d'ora la versione era peggiorata. Glielo dissi francamente. Di quel passo ne avremmo avuto per due mesi. Ebbe un moto di collera e buttò la penna terra insudiciando il tappeto³².

³² Ivi, [Fogli 27, 28].

La crescente preoccupazione del produttore è confermata anche da Antongini: «Il disgraziato Pastrone», ricorda il segretario del Vate, «non viveva più (...) Veniva a casa mia cinque o sei volte al giorno, telegrafava a Torino, mi scongiurava d'intervenire in suo favore presso il Poeta»³³.

Di fronte a queste crescenti difficoltà e irritazioni di d'Annunzio, Pastrone osa avanzare a quest'ultimo una proposta di scrittura condivisa:

Lo lasciai sbollire. Poi gli feci presente che dovevamo scrivere assieme, egli dicendo ad alta voce il suo pensiero, prima ancora di scriverlo così ch'io potessi suggerire in tempo prima che egli s'addentrasse oltre fuori strada, con inutile sciupio di forze. «Per carità! Non ch'io voglio tenere a Lei la penna, Maestro, Lei sa la mia venerazione ma si tratta di una praticaccia in un mestieraccio». Finalmente si decise a introdurmi nel sacrario. [...] Il lavoro procedette meno penoso. Dovetti cedere talvolta per poter resistere ed impormi dove era necessario. Purtroppo egli non aveva la più lontana idea delle caratteristiche di una didascalia cinematografica³⁴.

Per far capire le difficoltà spesso insormontabili di questa collaborazione, Pastrone si prodiga in alcuni esempi. Uno di essi, in particolare, merita una citazione estesa:

Massinissa invia a Sofonisba [...] un cofanetto colmo di gioie e di profumi. Lo consegna ad una schiava numida che noi dopo vediamo nell'appartamento segreto di Sofonisba. Questa, seduta, sta frugando con evidente emozione nel cofanetto; la schiava le è inginocchiata accanto a capo chino. La vittima che per ragion di stato non dovrebbe conoscere il suo signore se non al momento delle nozze, con un'ansia tutta femminile cerca di averne notizia. Nel testo pastroniano si legge: «Di', com'è egli?...» La schiava solleva il volto, osa guardare in volto Sofonisba e, da donna a donna, [...], protendendo ambe le braccia dice: «Come il sole più alto che abbaglia e infiamma». Testo d'Annunziano: «Come il vento che valica il deserto con piedi di nembo, recando l'odore dei leoni ed il profumo d'Astarte». Questa disgraziata versione provocò la sciocca beccata di tutte le platee del mondo che rievocavano il lezzo sgradevole dei serragli come profumo³⁵.

³³ T. ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio. Prima parte*, Lantana, Roma 2013, p. 139.

³⁴ PASTRONE, *Virus et homo*, cit., [Foglio 28].

³⁵ Ivi, [Foglio 29].

Non stupisce dunque che nel loro complesso, al di là di felici ma isolate eccezioni, le didascalie dannunziane, frutto di tanta sofferta gestazione, siano giudicate da Pastrone in modo molto critico:

In verità le sue didascalie furono una palla di piombo al film perché troppo verbose od astruse. [...] Certo alcune sono indovinatissime, sonore, lapidarie. Ma purtroppo in genere tutte verbose. Per quantunque siano state degne del poeta agli occhi di una minoranza intellettualoide, per la massa furono un'autentica palla di piombo che intralciò la marcia del film³⁶.

Nello studio di Avenue Kléber, insomma, si confrontano e si scontrano non solo due personalità forti, ma anche due mondi. Come ha recentemente osservato Luciano Curreri,

d'Annunzio è un uomo che sostanzialmente arriva all'inizio del Novecento quasi come una specie di Giano Bifronte: ha tutto il secondo Ottocento dietro di lui e tutto il primo Novecento davanti a lui. Pastrone nasce nel 1882 ed è invece, come dire, l'«uomo nuovo», sogna un mondo slegato da certe preziosità. Il suo modo di lavorare rispetto a quello di D'annunzio, in questo senso, è davvero diverso. Pastrone mira al sodo, ad avere quello per cui ha sborsato inizialmente almeno 50.000 lire al poeta, mentre il poeta continua a fare il poeta³⁷.

È vero, come scrive Cherchi Usai, che spesso le grandi personalità del muto, chiamate a ricordare il loro passato a molti anni di distanza dai fatti e prese da una certa nostalgia, «hanno volentieri esagerato o deformato notizie che, verosimilmente, nessuno potrà mai confermare né smentire; e i loro racconti, gradevoli all'ascolto, nascondono numerose insidie per gli analisti»³⁸. Questo vale anche per Pastrone, ma tutte queste precisazioni non devono indurre alla diffidenza, anche perché i ricordi da lui scritti nel 1943 sono convalidati almeno da un altro, straordinario, documento inedito conservato presso il Museo Nazionale del Cinema: il manoscritto delle didascalie vergate da d'Annunzio a partire dal «palinsesto» delle didascalie pastroniane. I brevi testi dannunziani, scritti «con quel suo caratteristico corsivo a bastoncino

³⁶ Ivi, [Fogli 27 e 29].

³⁷ L. CURRERI, Intervista in *Pastrone!* [film], regia di Lorenzo De Nicola, Italia, 2019.

³⁸ *Giovanni Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino*, cit., p. 21.

(pennino smussato da scrittura gotica)»³⁹ presentano almeno una cinquantina d'interventi a matita (cancellature, correzioni e aggiunte) in parte imputabili alla mano di Pastrone. In non pochi casi il produttore reintroduce motivi, passaggi ed espressioni presenti nella sua versione delle didascalie. Tutti segni, questi, di un attento (e severo) lavoro di revisione che pare ispirato da diversi obiettivi: esplicitare le azioni dei personaggi; chiarire la collocazione temporale degli eventi; drammatizzare ulteriormente le vicende; attenuare certi slanci stilistici e lessicali eccessivamente aulici e quindi poco comprensibili, le ridondanze inutili, le digressioni erudite⁴⁰. In altri casi, infine, il problema è far sì che il testo delle didascalie sia coerente con le immagini, vincendo le resistenze dannunziane, imputabili alla scarsa conoscenza tecnica del nuovo medium da parte del Vate. Emblematici, in particolare, sono due momenti di imbarazzante confronto ricordati da Pastrone:

Certi pirati approdano alla costa sicula per fare legna. Sullo schermo si vedono quando hanno fasci di ramaglie in spalla o sottobraccio. D'Annunzio scrive: «Sono pirati fenici scesi a terra per acquistare». Io che fiuto la beccata certa, l'avverto: «Badi che hanno della legna». «Faccia raschiare le fascine ed al posto metta un otre pieno d'acqua». Ribatto che certo l'otre sarebbe stato preferibile come accessorio caratteristico dell'epoca, ma che ora il quadro era fatto così e che non si poteva modificare. Bizzze di d'Annunzio che non voleva saperne di rinunciare al suo verbo equivoco. Analogo dibattito avvenne per Massinissa il re dei cavalieri numidi. Gli era uscito un «Galoppa sul bianco cavallo ecc.» dal quale ci vollero gli argani per smuoverlo. Gli piaceva il ritmo ed io convenivo con lui, ma malauguratamente Massinissa montava uno stallone tutto nero senza un pelo bianco. «Ma io non capisco! Lo faccia tingere di bianco. Via, si dia un po'di pena per accontentarmi!». *Sic*⁴¹.

L'analisi della meticolosa revisione dei testi dannunziani svolta da Pastrone restituisce un quadro più complesso della filogenesi delle didascalie del film. Oggi, anche grazie al recupero di *Virus et homo*, si può infatti sostenere con certezza che c'è stato non solo un passaggio delle didascalie da Pastrone a d'Annunzio, come sempre ha sostenuto la migliore tradizione storiografica, ma anche un secondo e conclusivo passaggio da d'Annunzio a Pastrone. A

³⁹ PASTRONE, *Virus et homo*, cit., [Foglio 27].

⁴⁰ Per un'analisi più approfondita delle varianti: S. ALOVISIO, *Il film che visse due volte. «Cabiria» tra antichi misteri e nuove scoperte*, in *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 24-26.

⁴¹ PASTRONE, *Virus et homo*, cit., [Foglio 28].

quest'ultimo, quindi, il Vate riconobbe ciò che oggi, nell'ambito dei processi della produzione cinematografica, viene chiamato il diritto di *final cut*.

Pastrone interagisce con d'Annunzio sempre mantenendo, il ruolo del committente, con una determinazione garbata, sempre rispettosa ma ferma e del tutto priva di soggezione nei confronti dell'autore di fama e dell'ideologia letteraria ad egli sottesa. «Se mi rivolsi a d'Annunzio», egli scrive a conclusione dei suoi ricordi dannunziani in *Virus et homo*, «come in seguito a tutti i grandi che potei avvicinare, fu per il desiderio di guardare con la testa in su un vero grande uomo. Ma che non fu per questo né allora né dopo che mi buscai il torcicollo»⁴².

4. *Il lungo viaggio verso la modernità: scrittori e produttori nel primo cinema italiano*

Sarebbe un errore, tuttavia, valutare le ultime parole di Pastrone con quella categoria dell'*eccezionalità* che informa tutta l'operazione *Cabiria*. La forza del caso appena descritto, al contrario, risiede proprio nella sua esemplarità rispetto a un più ampio contesto di relazioni tra lavoro intellettuale e primo cinema italiano che, come si diceva in apertura, andrebbe indagato a fondo e in modo sistematico.

Anche in altri casi, infatti, i soggetti della produzione, per quanto strategicamente interessati al coinvolgimento dei letterati a supporto della loro incessante battaglia – prima di tutto industriale – per la legittimazione estetica del cinema, manifestano un atteggiamento tutt'altro che subalterno nei confronti degli autori. Già nel 1912 Verga dimostra, in una lettera indirizzata a Dina di Sordevolo di aver colto lucidamente questa «istintiva» volontà di prevaricazione dei soggetti economici sugli sforzi creativi dello scrittore, quando scrive: «L'opera di sceneggiatura spetta alla Casa, non solo, ma la Casa imposta e sposta, e a nulla servirebbe la vostra o la mia fatica»⁴³. Altrettanto prevaricante, in fondo, è l'atteggiamento di Pastrone e Sciamengo, quando impongono nel contratto siglato con d'Annunzio per *Cabiria* una clausola

⁴² PASTRONE, *Virus et homo*, cit., [Foglio 30].

⁴³ Lettera di Giovanni Verga a Dina di Sordevolo, 24 marzo 1912, in I. FABRI, C. SIMONIGHI, L. TERMINE, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Testo & Immagine, Torino 1998, p. 19.

(«Il sig. d'Annunzio dichiara [...] di rimettersi completamente a quanto farà l'Itala Film»⁴⁴) che susciterà poi le riserve dello scrittore⁴⁵.

Non sono pochi i casi in cui l'offerta da parte dell'autore, anche celebre, di un intervento diretto nelle pratiche della scrittura per il cinema è respinta al mittente dai soggetti economici, poco fiduciosi nelle competenze cinematografiche dei letterati. Tra il 1913 e il 1914, ad esempio, Pirandello propone inutilmente all'amico Nino Martoglio (prima attivo alla Cines e poi fondatore della Morgana Films) tre soggetti, di cui due ricavati da sue novelle⁴⁶. Verga, quando propone alcune sceneggiature tratte dai suoi lavori e da lui stesso composte (come *Caccia alla volpe*, o *Storie e leggende*, dalle *Storie del castello di Trezza*) si vede opporre una serie di pesanti rifiuti dall'Ambrosio, dalla Cines e dalla Silentium Film, che respinge anche due sceneggiature di Federico De Roberto. *San Francesco*, l'«orditura fotogrammatica» di Guido Gozzano, non diventa un film per circostanze ancora poco chiare e non spiegabili soltanto con la prematura scomparsa dell'autore. Analogamente, il soggetto de *L'uomo che rubò la Gioconda* di d'Annunzio resta un progetto per un film che non vedrà mai la luce.

I produttori appaiono più inclini a comprare dagli autori la semplice idea di partenza, da sottoporre a un successivo lavoro di «inquadratura» per mano di sceneggiatori specializzati. Già nel 1909, per esempio, Riccardo Bollardi (il presidente della Saffi-Comerio), nel sollecitare d'Annunzio al rispetto delle clausole contrattuali (che gl'imponevano la consegna di sei soggetti entro l'anno), precisa che non è nelle sue intenzioni esigere dallo scrittore un lavoro di sceneggiatura: «Io non domando a Lei dei copioni con disposizioni ecc. ecc., no, mi dia i soggetti svolgendoli secondo i suoi concetti, penserà poi il mio Direttore Artistico a dividerli, segnare i personaggi, scegliere le località ecc.»⁴⁷.

Nel 1914 Martoglio, offrendo a Verga, a nome della neonata Morgana Films, una proposta di collaborazione fattiva, si premura di limitare l'eventuale intervento creativo dello scrittore: «Non si preoccupi della sceneggiatura speciale. Ella mi dia anche la sola idea, la semplice trama ed io vi costruirò su gli scenari, che sottoporro alla di Lei approvazione»⁴⁸. Questa precisazione

⁴⁴ *Contratto tra Gabriele d'Annunzio e Itala Film, Parigi 30 giugno 1913*, cit.

⁴⁵ Lo si può dedurre indirettamente dalla lettera che Pastrone gli scrive nella tarda estate del 1913 (ora in *Giovanni Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino*, cit., p. 75).

⁴⁶ Cfr. Lettera di L. Pirandello a N. Martoglio, 5 febbraio 1914, in ZAPPULLA MUSCARÀ, *Contributi per una storia dei rapporti tra letteratura e cinema muto*, cit., p. 542.

⁴⁷ Cit. in CIANI, *Fotogrammi dannunziani*, cit., p. 12.

⁴⁸ Lettera di Nino Martoglio a Giovanni Verga, 23 gennaio 1914, in FABRI, SIMONIGH, TERMINE, *Il cinema e la vergogna*, cit., p. 30.

nasconde una diffidenza, motivata dalla convinzione che il «significar per verba» tipico dell'immaginazione letteraria non riesca a conciliarsi con le nuove esigenze del cinema. Lo scetticismo da parte degli apparati di produzione nei confronti della presunta competenza tecnica degli scrittori è ben descritto da Pirandello in *Si gira...*, quando Serafino Gubbio riflette sul contrastato rapporto tra il regista Cocò Polacco e quegli scrittori che ciclicamente gli propongono un soggetto:

In fondo, Cocò Polacco, se rifiuta i loro soggetti, fa pure un elogio: dice loro che non sono stupidi abbastanza per scrivere il cinematografo... Il dubbio, che l'elogio della loro intelligenza e il disprezzo del cinematografo quale strumento d'arte siano messi avanti per rifiutare con un certo garbo i soggetti, balena a qualcuno di loro; ma la dignità è salva e se ne possono andar via a testa alta⁴⁹.

Questa pratica, secondo Luciano Zuccoli, non deve stupire né offendere il letterato italiano:

Le celebrità cinematografiche non sono le celebrità letterarie; un direttore di case cinematografiche non è un editore; innanzi a quello un romanziere noto può essere zero e un rifiuto della letteratura può essere dio. Da ciò il fatto che i nostri più celebrati scrittori non si occuparono del cinematografo che a tempo perso, con danno proprio ed altrui⁵⁰.

Gli scrittori, precisa Lucio D'Ambra, non considerano che «il compratore [ossia il produttore, *n.d.r.*] non è il capocomico. Non si contenta d'un titolo e d'un nome illustre. Il compratore vuol vedere il film»⁵¹.

I casi citati dimostrano come il rapporto tra scrittori e produttori nel primo cinema italiano vada interpretato all'interno una dinamica complessa, segnata da tensioni e contraddizioni in buona parte tutte interne alla borghesia italiana.

Pur non essendo riducibile a una sola dimensione, il cinema del primo Novecento si sviluppa infatti anche come il fenomeno-chiave di una logica capitalistica votata alla mercificazione e alla massificazione dell'estetico. Con questo fenomeno la borghesia italiana, anzi, le diverse anime e le diverse

⁴⁹ L. PIRANDELLO, *Si gira...*, Treves, Milano 1916, p. 96.

⁵⁰ Luciano Zuccoli *raccontato da Luciano Zuccoli*, Modernissima, Milano 1924, p. 87.

⁵¹ L. D'AMBRA, *Consigli d'uno scrittore agli scrittori in sette assioi e tre corollari*, in «Lux», II, 5, maggio 1920, p. 16.

culture della borghesia italiana non interagiscono allo stesso modo, anzi, assistiamo quasi a un conflitto interno.

Senza dubbio esiste un ampio settore della sfera pubblica borghese, non solo quella più conservatrice, che contesta la massificazione dell'estetico e critica la logica puramente economica della produzione cinematografica come danno per la cultura e la moralità. Dall'altro lato, però, questa logica del profitto a scapito dell'arte è un'espressione tipica della stessa borghesia capitalistica moderna. È sostenuta con energia, tale logica, dalle forze economiche del nascente cinema italiano, e dai capitali finanziari, in vero mai troppo consistenti, che lo alimentano.

I sintomi di queste tensioni interne alle culture della borghesia italiana si avvertono anche e soprattutto nei rapporti tra letteratura e cinema. Da un lato infatti, si sente, forte come in pochi altri contesti produttivi nazionali, il peso della tradizione estetico-letteraria con tutti i suoi pregiudizi anti-industriali. Si pensi allo stesso d'Annunzio, quando in una lettera persino troppo citata dichiara di aver collaborato a *Cabiria* solo per «pourvoir à la bonne viande rouge qui entretient le courage de mes nobles chiens»⁵². O si consideri il caso di Verga, che chiede di restare nell'ombra quando lavora alla sceneggiature tratte dai suoi lavori perché teme di perdere la propria integrità artistica. Da ricordare, infine, le parole di Gozzano, quando definisce i film commerciali come «una speculazione abietta, una delle nostre vergogne artistiche»⁵³. Dall'altro lato, però, il letterato, anche quello più legato alla tradizione, non è insensibile ai cambiamenti. In non pochi scrittori affiora la consapevolezza che i tempi stanno mutando e che la produzione culturale ormai sia entrata in una nuova dimensione industriale di fronte alla quale l'artista deve in qualche modo ricollocarsi. Poco fa si è detto della diffidenza di Verga e Gozzano, eppure entrambi progettano interessanti lavori per il cinema, rivelando una

⁵² Lettera di G. d'Annunzio a Hertz e Coquelin, 22 dicembre 1913, in ANTONGINI, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 189. Ancora più severo il giudizio del Vate in una altrettanto nota lettera a Treves dell'8 aprile 1914: «*Cabiria* è quel che il buon Pascarella chiamerebbe "una bojata": è un saggio ironico di arte per la folla avida e melensa. Non vale la pena di occuparsene» (cit. in A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, p. 498). Riguardo alle critiche su *Cabiria* espresse in quest'ultima lettera, tuttavia, Catenacci invita giustamente a non enfatizzarle, considerando il fatto che sono indirizzate a un editore «impegnato a inseguire d'Annunzio per ottenere opere letterarie preannunciate e onorate con lauti anticipi» (cfr. CATENACCI, *d'Annunzio, il cinema e le fonti classiche di «Cabiria»*, cit., p. 164).

⁵³ C. CASELLA, *Poesia e cinematografo. Conversando con il poeta Guido Gozzano*, in «La Vita Cinematografica», I, 2, 20 dicembre 1910, p. 2.

conoscenza profonda delle possibilità espressive offerte dal nuovo mezzo. I loro non sono casi isolati, e dopo l'avventura dannunziana di *Cabiria* il coinvolgimento attivo degli scrittori di fama negli apparati di produzione crescerà esponenzialmente, sin quasi ai limiti della saturazione.

Il confronto tra ideologia letteraria dell'Autore, massificazione dell'estetica, profitto industriale, ruolo dell'intellettuale e cinema genera dunque una tramatura di tensioni talvolta negoziabili e di contraddizioni spesso risolvibili. In ogni caso si tratta di dinamiche decisive, perché accompagnano e caratterizzano la controversa e faticosa definizione, in pieno corso negli anni Dieci, di una possibile modernità italiana. Non si può dunque studiare *Cabiria* (il più potente tentativo del primo cinema italiano di integrare cultura letteraria alta e cultura popolare) o altri casi di feconda collaborazione tra industria cinematografica e lavoro intellettuale senza considerare questo quadro di fondo così problematico, complesso e stimolante.