

Ut pictura poesis D'Annunzio, Fortuny e la scena totale

Alfredo Sgroi
(Università degli Studi di Catania, Italia)

Abstract The theme of the work is d'Annunzio and Fortuny's art. In the essay the different phases of the relationship between the two artists are reconstructed, until d'Annunzio's theatrical productions that were realised in collaboration with the painter, especially *Francesca da Rimini*. The two artists work in the wake of Wagner's innovations and want to create a 'total' theatre, taking care of the different aspects of the *décor*: scenography, lighting effects, costumes. In this regard, Fortuny's contribution was decisive. In fact, they will not have a happy outcome, even though the affinity between these two protagonists remained firm in the late nineteenth-century culture.

Keywords D'Annunzio. Fortuny.

Le traiettorie artistiche di d'Annunzio e Mariano Fortuny scorrono per diversi anni parallelamente, per poi incrociarsi nello scorcio finale dell'Ottocento, esattamente quando il poeta e il pittore si incontrano a Venezia nel 1894.¹ È infatti nella città lagunare che, dopo un lungo periodo di incubazione, finalmente può vedere la luce un sodalizio artistico che procederà a fasi alterne, ma che avrà un peso non marginale per entrambi i protagonisti. Tutto ciò avviene sotto l'egida di alcuni numi tutelari, che prima ancora dell'avvenuto incontro preparano, per così dire, il terreno, approntando suggestioni e creando le premesse per la successiva convergenza, che si realizzerà soprattutto nello spazio magico del palcoscenico.

Considerando quindi il noto episodio dell'abortita (almeno in parte) collaborazione per la messa in scena della *Francesca da Rimini* non un punto di partenza ma di arrivo, la prima questione che deve essere affrontata riguarda il dato cronologico. Non è semplice, infatti, datare esattamente l'incontro tra d'Annunzio e Fortuny, mentre è più agevole, paradossalmente, individuare quei momenti della rispettiva evoluzione artistica che fa confluire i due artisti nel medesimo clima culturale, in cui la mescolanza delle arti, la contaminazione tra musica, poesia e pittura, è rivendicata come la cifra autentica della nuova sensibilità estetica che si afferma alla fine del secolo. Certamente, in questo senso, un ruolo centrale lo ha avuto Angelo

1 Un appunto dei *Taccuini*, risalente a questo periodo, riporta l'indirizzo veneziano di Fortuny. Cf. Bianchetti, Forcella 1965, 25.

Conti (primo nume tutelare). Conosciuto da d'Annunzio già nel 1882, ben prima, quindi, del soggiorno veneziano, Conti esalta l'innata inclinazione dannunziana per le arti figurative, orientandolo verso l'appassionata fruizione delle opere dei preraffaelliti, di Leonardo, di Giorgione. Nel 1888 il legame tra i due è già solidissimo,² cementato nel cenacolo romano dei pittori simbolisti che poi, da Sartorio a Mario De Maria, appronteranno l'*editio picta* dell'*Isaotta Guttadauro* (in Andreoli, Lorenzini 1982-1984, 1: 397-452). Recensendo questo volume su *La Tribuna* dell'1 gennaio 1887, proprio il Doctor Mysticus, *alias* Angelo Conti, ne sottolineava una caratteristica peculiare: la convergenza del contenuto poetico con le preziose illustrazioni ispirate ai preraffaelliti.³ Pittura e poesia, quindi, confluivano in perfetta armonia, poiché la parola era evocatrice di immagini e cromatismi, oltre che di melodie musicali; e la pittura di stati d'animo e descrizioni d'atmosfera simboliche. Così decretava Conti, con l'ovvio apprezzamento di d'Annunzio. È a questo punto già innescato, proprio tramite Conti e il circolo 'bizantino', il corto circuito che conduce al *fatale* incontro con Fortuny.

Ricorda a questo proposito Diego Angeli che, all'interno della sommarughiana *Cronaca Bizantina*, le discussioni si incentravano sulla lezione di Ruskin, ricorda Pater, dei preraffaelliti, mentre un gruppo di «giovani più audaci credevano ancora nelle lacche e nei cadmiums del Fortuny e dei suoi seguaci» (Angeli 1930, 104). Questo significa che già allora d'Annunzio aveva avuto un primo contatto con l'universo artistico di Fortuny, ben noto all'interno delle suggestioni che derivavano soprattutto dalla pittura preraffaellita, destinata a lasciare un'impronta duratura sull'arte del pittore veneziano. Ed è ancora una rivista, *Il Marzocco*, a porsi come ideale punto di incontro tra i due, specialmente perché è proprio al suo interno che si ribadisce la necessità di attivare la simbiosi tra la poesia e la pittura. Simbiosi ampiamente ribadita nella prefazione-dedica a *Il piacere*, in cui d'Annunzio fa peraltro riferimento alla lezione di Leonardo, e rintracciabile in composizioni poetiche come *Gorgon*,⁴ incentrate sul ritratto inquietante di una bellezza femminile medusea, delineato con

2 Gibellini 2000, xv. Sulla comune frequentazione del gruppo di artisti riuniti intorno al 'caffè Greco' di Roma, cf. Angeli 1930, 103-4. Utile il classico Oliva 1979, 152-61.

3 Sui rapporti tra il teatro dannunziano e l'arte dei preraffaelliti si veda Di Nallo 2012, 79-88. Scrive la studiosa: «All'incrocio dunque tra le influenze di carattere pittorico e poetico di sicura provenienza preraffaellita e le contemporanee tendenze simboliste che specialmente in Francia dalla poesia stanno passando al teatro, la grammatica scenica dei *Sogni*, proprio attraverso l'uso studiatissimo delle immagini e il significato psicologico del colore, drammatizza la poetica del vedere, della vista 'soverchiata dalla visione'» (10).

4 Dapprima pubblicata il 23 agosto del 1885 sulla *Cronaca Bizantina* con il titolo «Il paradiso perduto», confluisce nella raccolta *La Chimera* del 1886. Cf. Andreoli, Lorenzini 1982, 467-71.

un formulario tipicamente leonardesco, nel quale la parola diventa pura evocazione di immagini.⁵ Pittura, appunto.

La tecnica della contaminazione è perciò già collaudata dal poeta nei tardi anni Ottanta dell'Ottocento, e puntualmente raffinata nelle successive prove. In un articolo pubblicato il 24 aprile del 1893 sulla *Revue Hebdomadaire* (Andreoli, Lorenzini 2003, 173-8), d'Annunzio suggella questo dato dichiarando di avere mostrato precocemente attitudini alla pittura e alla musica. È la spia di una scelta strategica di cui l'autore è pienamente cosciente, e che innerva non solo le riflessioni ospitate nella recensione al *Giorgione* di Angelo Conti,⁶ in cui sostiene che nelle opere di Giorgione è prefigurata quella sinfonia delle arti realizzata concretamente da Leonardo e teorizzata da Walter Pater con la formula «all art constantly aspires towards the condition of music»,⁷ ma anche la prosa «plastica» e sinfonica del *Trionfo della morte*, caratterizzata da una evidente icasticità pittorica. O, ancora, si pensi a quel gioco di immagini che campeggia in tante pagine delle *Vergini delle rocce*, in cui si legge un'epigrafe all'inizio del Prologo («[...] una cosa naturale vista in un grande specchio»), che rinvia alla tecnica pittorica leonardesca (Andreoli, Lorenzini 1989, 3), per riaffermare il precetto *ut pictura poesis*, senza cedimenti all'opzione brutalmente realistica.⁸

Contestualmente agisce come ulteriore elemento catalizzatore la concezione di origine schopenhaeuriana e wagneriana della musica come regina delle arti, punto di approdo necessario per l'artista che aspira a innalzarsi oltre il fenomeno per attingere alla superiore dimensione noumenica. Ancora una volta Conti, sempre sulla scia di Schopenhauer (e di rimessa, Wagner), *docet* e d'Annunzio, prontamente apprende, mentre Fortuny, nello stesso arco cronologico avvia il suo apprendistato wagneriano, anch'egli pronto a superare i tradizionali steccati tra le espressioni artistiche per fondere la pittura con la poesia e la musica. Il ruolo di cerniera tra i due artisti, dunque, deve essere riconosciuto anche al mago di Bayreuth, sotto i cui auspici estetici si può realizzare la confluenza tra d'Annunzio e Fortuny nel palcoscenico, considerato il mistico contenitore in cui celebrare

5 La creatura ha il volto soffuso di un «pallor cupo», «ne la bocca era il sorriso | fulgidissimo e crudele | che il divino Leonardo | persegui nelle sue tele». Cfr. Andreoli, Lorenzini 1982, p. 467. Angelo Roberto Pupino ha individuato la presenza del mito decadente di Monna Lisa anche nella lirica *Al poeta Andrea Sperelli*. Cf. Pupino 1992, 24-6.

6 Cf. Conti 1894; Andreoli 2003, 287-311. Analoghe affermazioni vengono ribadite nella celebre «Intervista» ad Ugo Ojetti, in Andreoli 2003, 1375-90.

7 Cf. Andreoli 2003, 293-4. L'espressione si legge nel saggio di Pater «La scuola di Giorgione» (1877); ora in Praz 1946, 139-62 (145).

8 Nella biblioteca del Vittoriale si trova il volume di Leonardo da Vinci (1893) *I Manoscritti* (Paris: Rouveyre) e un'edizione delle opere leonardesche del 1907 (Parigi: Mercure de France) con introduzione di Péladan.

il rito di un teatro all'aperto e di massa, e nel quale precipita e coagula la sinergica concentrazione delle arti, fuse nella suprema unità totalizzante (Angelini 1988, 5-12). Proprio sotto il segno di un'arte totale che, secondo le teorizzazioni wagneriane, prontamente riprese da d'Annunzio in particolare nel *Fuoco*, poggia sulla osmosi di pittura, parola, musica, si intrecciano i fili di una prassi scenica condivisa dai due artisti. Così la pittura può davvero diventare poesia, alimentando radicali innovazioni nel *décor*, e la poesia pittura, innescando un circuito sperimentale aperto. Non a caso, Stelio Effrena, nel progettare (notoriamente) il teatro all'aperto ad Albano, rivendica l'aspirazione a trasformarsi in 'pittore che scrive', mentre Fortuny avvia la composizione di un poderoso ciclo wagneriano, piegando la pittura al mito poetico. Ma si giunge così agli anni Novanta dell'Ottocento. Sullo sfondo di una Venezia fatata, sospesa tra il tanfo di una dorata decadenza e la straripante bellezza rinascimentale e barocca, tanto ammaliatrice da avere attratto fatalmente a sé il genio di Bayreuth, finalmente d'Annunzio e Fortuny possono incrociare i loro destini.

Entrambi discepoli più o meno fedeli di Wagner, desiderosi di superare i confini di un teatro realistico nei toni e nei modi, inchiodato ai limiti di una scenotecnica che non ha ancora pienamente sfruttato tutte le potenzialità delle nuove scoperte scientifiche (la luce elettrica in primis), i due si incontrano con regolarità nella casa del pittore, frequentata anche da Conti e da Eleonora Duse. Fortuny risiedeva nella città lagunare già dal 1889, e da qui, nel 1892, era partito per il primo pellegrinaggio a Bayreuth. Se Venezia è la culla delle squisitezze cromatiche di Carpaccio, Tiziano, Veronese e Tintoretto (Puppa 1996, 37-45), in Germania il pittore prende direttamente contatto con le atmosfere notturne e mistiche del dramma wagneriano, ritraendosi però deluso di fronte agli impacci di una scenografia che, a suo modo di vedere, non realizza pienamente il progetto del musicista.⁹ Da qui deriva il suo disegno di attuare finalmente ciò che Wagner non aveva saputo realizzare, partendo dal suo progetto per poi superarlo, in ciò supportato proprio dal d'Annunzio, che durante il soggiorno veneziano del 1894 ha il primo contatto con l'affascinante ambientazione in cui le luci orientali sembrano incrociarsi con i crepuscoli occidentali e rapprendere nei quadri dei pittori ammirati da entrambi gli artisti. Nasce da qui il comune piano per una nuova spettacolarità: coniugare i colori sfavillanti di ascendenza preraffaellita con le atmosfere notturne, la solarità greca e Wagner, apollineo e dionisiaco. Il tempo d'incubazione va dal completamento della *Città morta* alla pubblicazione del *Fuoco*, ma si nutre di una vocazione teatrale precoce in entrambi gli

9 Commenta Giovanni Isgrò (1986): «Sarà l'impatto diretto con la scena di Bayreuth [...] subito dopo il rientro a Venezia nel 1886 a far nascere in Fortuny l'esigenza di superare i limiti della messa in scena del teatro di Wagner, in particolare quelli collegati ai problemi della illuminazione» (49).

artisti. Fortuny e d'Annunzio sono ormai decisi a cancellare «l'errore del tempo»¹⁰ e il loro incontro veneziano del 1894 rafforza in entrambi la convinzione che ciò possa essere realizzato soltanto a teatro.¹¹ Con la «rinascenza della tragedia» (cf. Andreoli 2003, 262-5), infatti, sulla scia delle intuizioni totalizzanti di Wagner, il pittore e il poeta pensano sia giunto il tempo propizio per rinsaldare il legame spezzato tra Apollo e Dioniso, tra la luce e le tenebre. Il territorio del mito è, in questo senso, quello più adatto, perché solo un teatro mitico-simbolico può offrire quel margine di manovra che la scena borghese, ancorata alla grigia realtà, non può dare. E non è per caso che proprio l'opzione mitica rappresenta un altro snodo cruciale del rapporto Fortuny-d'Annunzio, poiché entrambi puntano nelle loro creazioni artistiche a riprodurre quei paradigmi mitici imperniati sui perenni temi dell'eros, della morte, dell'azione eroica (Puppa 1993, 129-54). Sganciandosi dalle angustie naturalistiche, infatti, l'estro creativo può librarsi senza freni: Fortuny può creare soggetti pittorici ispirati alla *Saga dei Nibelunghi*, contaminando i toni foschi di derivazione wagneriana con l'acceso cromatismo liberty e preraffaellita; d'Annunzio sperimentare declinazioni wagneriane (nel precedente *Trionfo della morte*,¹² e non solo) e reminiscenze neoclassiche.¹³ Entrambi, appunto, superando le barriere spazio-temporali, bruciando così tutte le scorie realistiche e gli steccati tra la solarità mediterranea e i notturni fremiti nordici. Per entrambi, in fondo, il wagnerismo resta una comune 'malattia' da cui non è possibile guarire mai del tutto, come dimostra proprio il primo frutto della loro collaborazione sulla scena. Ma non solo: basta considerare i dipinti del poderoso ciclo pittorico di Fortuny dedicato al

10 L'espressione si legge in una lettera ad Angelo Conti del 13 ottobre 1896. Cf. D'Annunzio 1939, 396-7.

11 In una lettera inviata il 13 ottobre del 1896 all'amico Angelo Conti lo scrittore dichiara, a proposito della *Città morta*, di essere riuscito «ad abolire il tempo e a chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti». Cioè a realizzare uno spettacolo nel quale il passato mitico, incarnato dai resti degli Atridi (Agamennone, Menelao ecc...), si coniugava col tragico presente, vissuto dai moderni protagonisti del dramma. Sulla collaborazione per l'allestimento della rappresentazione francese, cf. Bolpagni 2012, 75-81. Una lettera del novembre 1897 di Fortuny a d'Annunzio, in vista della messa in scena parigina, si legge in Bernhardt, D'Annunzio 2005, 84-7.

12 Con il pellegrinaggio a Bayreuth di Giorgio Aurispa e la frequentazione del circolo romano in cui spicca un «filosofo pittore, un preraffaellita sprofondata nel brahmanesimo». Andreoli, Lorenzini 1989, 84.

13 Dalle opere del musicista tedesco, in particolare dal modello rappresentato dal *Tristano e Isotta*, d'Annunzio mutua invece le atmosfere mitiche e l'insistita riproposizione del binomio Amore-Morte nella sua drammaturgia. Dopo aver letto precocemente, nel 1887, le *Notes sur le théâtre* di Mallarmé (1842-1898), aderendo al simbolismo, egli scrive un intervento critico attorno all'arte di Wagner recensendo la prima italiana del *Lohengrin* (Roma 1888). Tre anni dopo, nel settembre del 1891, lo scrittore comunica all'amante Barbara Leoni di essersi estasiato ascoltando l'esecuzione di brani della *Walkiria* e del *Tristano*.

Parsifal per comprendere come le suggestioni wagneriane, contaminate con quelle preraffaellite, sono trasposte sia nelle raffigurazioni paesaggistiche che in quelle floreali (come accade in tante pagine del poeta). Le cosiddette fanciulle-fiore (1896) di Fortuny, ad esempio, esibiscono una rigorosa fedeltà botanica, allusiva del simbolismo floreale, che richiama i quadri di Rossetti o di Huges, ma anche numerosi luoghi dell'opera dannunziana. Lo stesso motivo del giardino, insistentemente riproposto dal pittore, presenta fitte similitudini con la medesima topica saggiata da d'Annunzio; nei quadri in cui si raffigura Parsifal pronto a scagliare un dardo contro un cigno, o Gunremanz sotto l'albero nel territorio del Graal, o ancora il bagno di Amfortas, lo sfondo è costituito da giardini immersi in una atmosfera crepuscolare, la cui fittissima vegetazione trasmette un soffocante senso di chiusura. Qui regna l'ombra e un clima di sospensione che cristallizza le figure in movenze quasi statuarie. Ebbene, questi medesimi elementi figurativi si rintracciano in testi come *Il poema paradisiaco* o *Le vergini delle rocce*. In esse il giardino è qualificato come uno spazio chiuso (*hortus conclusus* o giardino-labirinto), misterioso e soffocante, giacché custodisce al suo interno l'altrettanto misterioso enigma rappresentato da statue mutili, fontane mute, o dalle tre vergini protagoniste del romanzo del 1895. In questi giardini dannunziani (come in quelli di Fortuny) si verifica un radicale rovesciamento del tradizionale topos cristiano del giardino-paradiso, visto come il luogo idilliaco nel quale il distacco dal mondo determina una condizione di assoluta felicità; esso è invece un luogo cupo, avvolto costantemente da un'ombra crepuscolare e inquietante, nel quale stazionano malinconicamente come infelici anime in pena figure sbiadite e schegge consunte del passato.

Un aspro paesaggio roccioso è invece raffigurato da Fortuny in alcune tempere del ciclo wagneriano (Bolpagni 2012, 62-3). Qui le montagne sono caratterizzate dalla quasi totale assenza di vegetazione, come in quadri preraffaelliti, quali *Lo specchio di Venere* di Burne-Jones, senza alcuna traccia di esseri viventi. Analogamente, nella sezione conclusiva delle *Vergini delle rocce* si legge:

I pinnacoli delle rocce risplendevano ancora. E a un tratto fiammeggiarono come piropi, d'un lume incredibile che durò pochi attimi; impallidirono, si fecero violacei, si confusero, si spensero. Ultima l'eccelsa punta del Corace restò di fiamma; acutissima ferì il cielo, simile al grido della passione, senza speranza; poi, con la rapidità d'un baleno, anch'essa si spense; entrò nella notte comune. (Andreoli, Lorenzini 1989, 56)

Dopo l'uscita del romanzo, d'Annunzio avvia subito la composizione di un'altra opera; rivolgendosi al traduttore Georges Hérelle, annuncia infatti l'intenzione di completare il nuovo «romanzo veneziano» entro il mese d'agosto del 1896 (Cimini 2004, 385-7). A Giugno si reca perciò di nuovo

a Venezia, allo scopo di effettuare «studi relativi» alla nuova opera con la stretta collaborazione di Angelo Conti.¹⁴ In realtà, il processo compositivo si interrompe in continuazione e per diversi motivi. Anzitutto, perché d'Annunzio è assorbito da una febbrile attività drammaturgica, che vale a rinsaldare il sodalizio artistico-sentimentale con Elenora Duse, poi perché lo scrittore è impegnato nella battaglia politico-estetica avviata negli ambienti de *Il Marzocco*.

Nel 1900, finalmente, esce il *Fuoco* e, contemporaneamente, *La beata riva* di Angelo Conti. Due opere, come è noto, legate da composite trame comuni. La seconda, significativamente, dedicata dal Dottor Mysticus a Mariano Fortuny, e impreziosita dalla *Prefazione* dannunziana. Fortuny, lo stesso anno, appronta i bozzetti di scena per la rappresentazione del *Tristano e Isotta* alla Scala, in cui punta alla fusione dei colori e all'osmosi tra la fisionomia psicologica dei personaggi e i giochi di luce, superando la fissità della tradizionale scena dipinta e rendendo dinamici gli elementi visivi del *décor*.

Il circuito si è così chiuso e i compagni «della stessa fede» si ritrovano sulla stessa linea: la bellezza, nata in Grecia e risorta nel Quattrocento (Gibellini 2000, 141), eclissata dal trionfo della barbarie borghese, può finalmente rinascere nell'opera d'arte totale tenuta a battesimo da Wagner e condivisa dallo scrittore. Parte da qui l'idea di coinvolgere il pittore nella realizzazione scenica della successiva *Francesca da Rimini*.

Certamente d'Annunzio aveva già avuto modo di ammirare i quadri che, composti a partire dal 1890, Fortuny aveva incentrato su soggetti wagneriani (riprodotti interamente in Bolpagni 2012, 27-73). In essi l'artista concentrava movenze sensuali, atmosfere notturne (alla Böcklin),¹⁵ panismo dionisiaco, vorticose figure suggestionate da Tiepolo, motivi floreali intensi, desunti dai Preraffaelliti e dall'atmosfera liberty, delizie carnali e figure assortite, sospese tra il sogno e la realtà. Insomma, un insieme di materiali affastellati genialmente a costruire un'arte che non si limita ad echeggiare le movenze wagneriane. Lo capisce bene anche Conti che, in un articolo del 1898 apparso su *Il Marzocco*, e ben noto a d'Annunzio, rimarca proprio il carattere *totale* dell'opera di Fortuny:

La filosofia e la musica, considerati come le forme più profonde e più fedeli nelle quali si manifesta la volontà della natura; in queste due pro-

¹⁴ Cf. la lettera a Hérelle del 17 giugno 1896. In essa, dopo avere affermato la sua intenzione di effettuare degli «studi» per il romanzo, d'Annunzio descrive estasiato quanto ha osservato nel Canal Grande in occasione della festa di S. Antonio. Precisando anche di avere ormai riallacciato il rapporto con Angelo Conti. Di particolare rilevanza è poi l'intenzione di «fare una visita tragica della Follia: a San Clemente, di là della Giudecca» (Andreoli, Lorenzini 1989, 395).

¹⁵ Stroncato da d'Annunzio, in ciò in aperto dissenso con Fortuny. Cf. Bianchetti, Forcella 1965, 389-90.

digiose intuizioni dell'essenza del mondo, sta tutto il segreto che affatica la nobile attività del Fortuny e che lo spinge senza tregua, attraverso le serie numerose dei suoi tentativi artistici. (Conti 1898 in Bolpagni 2012, 18-9).

Il lessico schopenhaueriano rivela in questo caso un altro aspetto della profonda sintonia che lega Fortuny a Conti e d'Annunzio: l'arte è per essi la via per svelare i misteri del reale, la chiave per staccarsi dallo scialbo fenomenismo e per toccare il cuore della realtà, ossia quel mistero che deve essere celebrato dal sacerdote-artista. Ciò significa che il Fortuny visto da Conti come la perfetta reincarnazione dell'eclettismo dell'uomo rinascimentale è molto più che un semplice pittore: è un mistico profeta di un'arte antica e modernissima, nell'ambito di un gioco virtuosistico che ha un perfetto corrispettivo nella fastosa scrittura dannunziana.

La visione dello spettacolo teatrale nell'ottica dell'unità delle arti spinge dunque sia Fortuny che d'Annunzio a praticare precocemente, almeno in Italia, quello che poi diventerà un teatro di regia: il pittore, nelle sue sperimentazioni illuminotecniche, non si limita a superare la fissità della scena dipinta e a introdurre la famosa *cupola*. Egli estende le sue ricerche sperimentali ai tessuti dei costumi, per individuare la stoffa migliore per riflettere la luce, e alle fogge dei costumi stessi, che rinviano alla classicità greca (col modello *Delphos*) o al Medioevo; e mette a punto un sistema di illuminazione che consente di evitare i passaggi troppo bruschi tra zone illuminate e zone buie, adeguando gli effetti di luce al testo. Insomma, come d'Annunzio, cerca una «osmosi complessiva sulla scena»,¹⁶ in sintonia con il poeta perfino quando, come confermano le strategie registiche dannunziane, si realizza la contaminazione tra lo spazio della scena e la platea. Non stupisce perciò se d'Annunzio, impegnato a dare corpo al sogno del teatro di Albano che avrebbe dovuto essere inaugurato con una *Persefone* mai scritta, e che doveva significativamente denominarsi 'Teatro di festa' (con evidente allusione alla suggestione wagneriana secondo cui lo spettacolo deve riprodurre il clima della festa sacra), individui proprio in Fortuny il partner ideale, assieme alla Duse, per il suo progetto. Si riveda, in tal senso, quanto il poeta dichiara in un'intervista pubblicata sul *Marzocco* il 21 dicembre del 1897, in cui annuncia il ricorso a «pittori di grande valore» per approntare gli scenari del teatro all'aperto, dichiaratamente ispirato a quello greco. Proprio il modello ellenico diventa così un altro snodo cruciale nel rapporto Fortuny-d'Annunzio. Se ne ha conferma nel 1901, quando il poeta chiama Fortuny per effettuare un sopralluogo nel teatro Olimpico di Vicenza, in vista di un rilancio, all'interno della strut-

16 Isgrò 1986, 31. E ancora: «Intendendo la pittura non nel senso tradizionale della scena dipinta, ma in quello della 'magia della luce e delle intonazioni', Fortuny fa sì che la nozione di tempo [...] diventi, assieme a quella di spazio, parte interrelante della musica» (37).

tura palladiana, del dramma classico (Isgrò 1986, 94-5). Ma, soprattutto, lo coinvolge nell'allestimento della *Francesca da Rimini*.

Su sollecitazione di d'Annunzio e di Eleonora Duse, il pittore prepara allora i bozzetti e alcuni modelli dei macchinari che avrebbero dovuto essere presenti sulla scena, come ad esempio il mangano del secondo atto. Ma a questo punto si innesca un equivoco: Fortuny pensa che i bozzetti e i modellini siano sufficienti, mentre d'Annunzio e la Duse si aspettano l'intero allestimento scenico e il pieno coinvolgimento dell'artista nella fase esecutiva. Invece, a pochi giorni dalla rappresentazione, il materiale di Fortuny è affidato a Rovescalli, che alla fine cura l'allestimento scenico in modo del tutto autonomo.¹⁷

Le tensioni che si innescano in queste circostanze tra le parti in causa possono essere ricostruite con relativa precisione, grazie soprattutto alle lettere che d'Annunzio invia in quei mesi concitati al pittore e che sono state ripubblicate in anni non recenti.¹⁸

Mentre una stizzita Eleonora Duse raccomanda a d'Annunzio di non fare trapelare nulla sul «tira e molla» di Fortuny e il poeta, prontamente, dichiara che il sistema messo a punto dal pittore sarebbe stato utilizzato in futuro in un teatro stabile, si consuma così la falsa partenza di un rapporto destinato a nuovi, ma non più compiuti sviluppi, in anni successivi.¹⁹ In effetti, l'empatia tra i due e la piena condivisione dei medesimi intenti artistici non si traduce nella pratica scenica ma rimane relegata, sia pure in una collocazione di assoluto rilievo, sul piano delle reciproche interferenze delle opere che ciascuno dei protagonisti realizzerà per proprio conto.

La parabola del mancato sodalizio sulla scena della *Francesca* comincia dunque nel giugno del 1901. Da Settignano d'Annunzio invia una confidenziale e affettuosa lunga missiva a Fortuny, elencando puntigliosamente tutti gli elementi scenici che intende affidare al pittore. Non solo le

17 Con il decisivo concorso del d'Annunzio proto-regista. Scrive un recensore a margine della Prima rappresentazione al Costanzi di Roma: «Il poeta è stato pittore, ideando graficamente la scena del primo atto [...] Delusa la speranza di avere a collaboratrice la fantasia di Mariano Fortuny, decorosamente ha soccorso per questo e per gli altri atti la maestria del Rovescalli [...] Né con minor gaudio estetico fu ammirato tutto l'arredamento della stanza di *Francesca* al terzo e quinto atto» (Granatella 1993, 306). Su *L'illustrazione italiana* si conferma: «Il pubblico ha ammirato scenari magnifici, la verità storica degli arredi, delle armi, quel mangano, lanciatore di botti incendiarie che Gabriele d'Annunzio si compiace d'aver costruito lui stesso» (Granatella 1993, 331).

18 Cf. Damerini 1958, 165-98. All'interno sono riportate otto lettere di d'Annunzio a Fortuny. Dello stesso Damerini è ancora fondamentale, per inquadrare il rapporto tra i due artisti, il classico *D'Annunzio a Venezia* (1943), in particolare 87-94.

19 In una lettera di Eleonora Duse a Mazzanti, risalente all'ottobre del 1901, si legge: «Fortuny trovasi a Roma ma per due giorni fu irreperibile. Ora si tratta di riavere se non le maquettes, almeno i disegni che abbozzano le scene e fare tutto con Rovescalli. D'Annunzio scriverà sulla Tribuna un articolo che salva interamente Fortuni. Cioè, non conviene, a noi far sapere i tira e molla di Fortuni» (Guerrieri 1993, 92; corsivo nell'originale).

scene, quindi: il poeta, sicuro che Fortuny saprà fare «meraviglie», per la sua opera drammatica di «ricco colore e di puro disegno» ha bisogno di costumi acconci, specie quelli che deve indossare la Duse. Costumi che debbono spaziare dal Medioevo sensuale all'esotismo ellenico: «la ricerca di questi costumi è molto importante», sottolinea lo scrittore (Damerini 1958, 176). Ma non finisce qui. D'Annunzio trasmette le piante del palcoscenico, pronto a dare altri ragguagli, per approntare le scene dipinte, e raccomanda all'interlocutore la preparazione del modello del mangano, la macchina «di forma mostruosa» che deve «campeggiare nel cielo, terribile» (176).

Un nuovo e breve soggiorno veneziano offre poi a d'Annunzio l'opportunità di leggere personalmente a Fortuny il manoscritto della *Francesca da Rimini* nella «casetta rossa» dei comuni amici Hohenlohe.²⁰ Ma il progetto non si compie e allora il poeta suggerisce di spostare l'incontro nella «soffitta d'alchimista» del pittore. Qui, a margine della lettura, Fortuny mostra le sue magie scenografiche e d'Annunzio ne rimane letteralmente rapito. Perciò, in una nuova missiva scrive:

Le tue illuminazioni subitane di iersera sono mirabili. Tutto si rischiara, anche l'anima mia che tu liberi dall'angoscia e dallo scoramento con un atto fraterno che non dimenticherò. (Damerini 1958, 177-8)

Gli auspici sembrano propizi, e il poeta a stretto giro afferma di attendere ansiosamente le *maquettes* del pittore. L'entusiasmo contagia Eleonora Duse che, dopo avere visitato lo studio di Fortuny, assieme a d'Annunzio si reca a Ravenna. Sempre più infervorato, il poeta comunica al pittore che insieme faranno una «cosa di bellezza» (179), ma dalla Capponcina questi entusiasmi cominciano a stemperarsi, raggelati sempre di più dalla crescente consapevolezza che Fortuny non può sobbarcarsi la fatica materiale dell'allestimento scenico. Non prevedendo questi futuri sviluppi, d'Annunzio aveva confezionato però il suo testo con ampie e minute indicazioni didascaliche, che chiaramente lasciavano trasparire la certezza di potere contare sull'eccezionale talento di Fortuny. La scena del primo atto, ad esempio, doveva essere congegnata in questo modo:

²⁰ Proprio Mariano Fortuny indica la casa, già conosciuta come la 'Casina delle Rose', appartenente alla famiglia degli Hohenlohe, e collocata sulle rive del Canal Grande, in zona San Maurizio. In una lettera inviata all'avvocato Antonio Marigonda, d'Annunzio scrisse: «cerco da qualche tempo un rifugio silenzioso dove io possa mettere in ordine le mie note e lavorare tornando dal mare o dal campo. Sono stufo di stare in questo albergo alla mercé degli importuni. Come Mariano [Fortuny] mi fece sapere che Fritz [Hohenlohe] era disposto ad affittare la casetta rossa, oggi, dopo aver visitato altri appartamenti tutti poco tranquilli, sono andato a rivedere quel luogo d'amicizia, non senza tristezza. Parva Domus magna quies» (Damerini 1943, 139).

Appare una corte, nelle case dei Polentani, contigua a un giardino che brilla di là da una chiusura di marmi traforati in guisa di transenne. Ricorre per l'alto una loggia che a destra corrisponde con le camere gentilesche [...]. Una grande porta è in fondo, e una bassa finestra ferata; pe' cui vani si scopre una fuga di arcate che circondano un'alta corte più vasta. (Bianchetti 1968, 471)

Il terzo atto, addirittura, prevede una camera riccamente adornata con fregi che raffigurano «istoriette del romanzo di Tristano» (592), evocando in questo modo il referente mitico riproposto da Wagner, ma anche un soggetto che Fortuny ha ampiamente saggiato nelle sue opere del ciclo wagneriano. Rinviano all'arte dello stesso Fortuny, inoltre, anche i numerosi riferimenti, disseminati nelle didascalie dei cinque atti, al continuo gioco di luci che avrebbe dovuto scandire i diversi momenti dello spettacolo. Così come alcune figure, come quella di Biancofiore e delle altre fanciulle «biancovestite» (592), echeggiano i cavalieri del Graal che accompagnano la salma di Titurel in un quadro wagneriano di Fortuny del 1890.

La collaborazione tra d'Annunzio e Fortuny si interrompe però in modo traumatico e occorrerà del tempo perché il nodo degli equivoci si scioglia. Il che avviene in effetti da lì a poco, come attesta la frequentazione affettuosa della Duse e il continuo ricorso ai costumi di Fortuny ispirati alla civiltà cretese e micenea, che tanto piacevano all'attrice, e non solo per la scena (Biggi, Puppa 2009, 525-38). Basti qui ricordare lo sfarzoso vestito di scena approntato per «la divina» in occasione della rappresentazione della *Gloria* [1899] e in seguito indossato in diverse occasioni.

Non scema neppure la profonda ammirazione del poeta nei confronti del pittore, la cui figura si colora di magia in un passo del *Forse che sì forse che no*:

Ella era avvolta in una di quelle lunghissime sciarpe di garza orientale che il tintore alchimista Mariano Fortuny immerge nelle conce misteriose dei suoi vagelli rimosse col pilo di legno ora da un silfo ora da uno gnomo e le ritrae tinte di strani sogni e poi vi stampa co' suoi mille bussetti nuove generazioni di astri, di piante di animali. Certo alla sciarpa d'Isabella Inghirami egli aveva dato l'impiumo con un pò di roseo rapito dal suo silfo a una luna nascente. (Andreoli, Lorenzini 1989, 700)

Anche con d'Annunzio, quindi, il rapporto recupera solidità presto, per poi sfociare in un nuovo progetto di collaborazione, anch'esso però abortito per motivi assolutamente misteriosi. Questi i fatti: nel 1912 d'Annunzio si accinge a costituire una *Société civile d'études* con la scoperta intenzione di promuovere il massiccio impiego delle innovazioni tecniche di Fortuny in un 'Teatro delle feste'. Quando però finalmente sembra che tutto possa compiersi e che non ci siano più ostacoli, all'improvviso il poeta non si presenta all'appuntamento

per la stipula del contratto. In seguito, nel 1929, Fortuny rievcherà questo episodio in un passaggio della sua memoria dattiloscritta *Théâtre lumière*:

Il giorno fissato per la firma del contratto l'architetto Hesse, il notaio e io ci recammo all'appuntamento fissato, presso il domicilio di d'Annunzio, e lì apprendemmo che egli se ne era fuggito per una destinazione sconosciuta. (Isgrò 1986, 95)

Si ignora il motivo di questo comportamento sconcertante, così come desta qualche sorpresa il laconico commento di Fortuny, che non lascia trasparire alcun risentimento nei confronti del poeta. E siccome è inutile avventurarsi in ipotesi non suffragabili da prove certe, ci si limita a osservare che di fronte a questo nuovo naufragio che avrebbe potuto incrinare definitivamente il sodalizio tra i due artisti in realtà non si verifica alcuna rottura. Non ci sono infatti dissapori, né da una parte né dall'altra. Anzi, il poeta continua a esibire dimostrazioni di stima e affetto al pittore, che prontamente ricambia.

Ciò che più importa rilevare in questo caso è che Fortuny, prima del mancato incontro francese, appronta un grafico del progettato (e non realizzato) edificio teatrale, che è un'ulteriore conferma della piena sintonia con d'Annunzio a proposito della necessità di dare vita a un teatro per le masse. Il modello, custodito nel museo Fortuny di Venezia, suscita fin dal primo impatto visivo la netta sensazione che l'artista si sia ispirato alla tradizione classica, fondendo gli elementi architettonici del teatro greco con quelli dell'anfiteatro romano. Al di sopra di esso si doveva collocare una grande sfera per dare l'illusione agli spettatori di stare all'aperto. Questa calotta sferica avrebbe garantito il senso dell'unità tra gli stessi spettatori e delimitato entro un cerchio magico la mistica esperienza spettacolare. A ciò si doveva aggiungere un sapiente uso degli specchi per veicolare la luce dall'esterno, il tutto per creare un insieme armonico e compatto, al contempo aperto allo spazio esterno e autonomo rispetto ad esso. In questo modo, rinsaldando le antiche forme con le più avanzate innovazioni tecniche, poteva concretamente realizzarsi il sogno dannunziano, condiviso da Fortuny, di un teatro in cui inscenare qualunque forma di spettacolo, in cui fossero dissolte le barriere spaziali con l'artificio della cupola e degli specchi (con la conseguente illusione di trovarsi *en plain air*), e soprattutto temporali, poiché le gradinate erano disposte secondo lo schema greco, con alle spalle gli archi tipici dell'anfiteatro romano. L'orchestra doveva trovarsi al centro, tra la platea e il palcoscenico, in una zona d'ombra, garantita dal gioco di luci possibile solo in un teatro non autenticamente all'aperto (troppo esposto alla luce esterna), in cui la luce stessa poteva venire regolata e contribuire così all'illusoria dinamicità dello spazio. Il 'Teatro delle Feste', insomma, doveva essere molto più che un semplice contenitore spettacolare: esso è concepito da Fortuny come un'opera di

autentica bellezza classica armoniosamente rivitalizzata dalla moderna tecnologia. Ancora una volta, superando l'errore del tempo.²¹ E, soprattutto, accogliendo l'idea dannunziana di un teatro modellato su quello antico di Siracusa, in cui passato e presente potessero ricongiungersi nella nuova idealità di un teatro per le masse, trasformato in luogo sacro in cui celebrare i fasti sovratemporali del mito.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. 2 voll. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1982-1984). *D'Annunzio, Gabriele: Versi d'amore e di gloria*. 2 voll. Edizione diretta da Luciano Anceschi. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria; Lorenzini, Niva (a cura di) (1989). *D'Annunzio, Gabriele: Prose di romanzi*, vol. 2. Edizione diretta da Ezio Raimondi. Milano: Mondadori.
- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2003). *D'Annunzio, Gabriele: Scritti giornalistici*, vol. 2, 1889-1938. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti e trascritti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Angeli, Diego (1930). *Le cronache del caffè Greco*. Milano: Treves Editore.
- Angelini, Franca (1988). *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Bari-Roma: Laterza.
- Bernardt, Sarah; D'Annunzio, Gabriele; Minnucci, Franca (2005). *La poesia del teatro. Carteggio inedito 1896-1919*. A cura di Franca Minnucci. Altino: Ianieri.
- Bianchetti, Enrica; Forcella, Roberto (a cura di) (1965). *D'Annunzio, Gabriele: Taccuini*. Milano: Mondadori.
- Biggi, Maria Ida; Puppa, Paolo (a cura di) (2009). *Voci e anime, corpi e scritture*. Roma: Bulzoni Editore.
- Bolpagni, Paolo (a cura di) (2012). *Fortuny e Wagner. Il Wagnerismo nelle arti visive in Italia*. Milano: Skira.
- Cimini, Mario (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Rocco Carabba.
- Conti, Angelo (1894). *Giorgione*. Firenze: Alinari.
- Conti, Angelo (1898). «Mariano Fortuny». *Il Marzocco*, 3(2-3).
- Damerini, Gino (1943). *D'Annunzio e Venezia*. Milano: Mondadori.

21 Oltre a d'Annunzio, si pensi al Conti del *Giorgione*, che esalta il Parsifal wagneriano proprio perché in esso l'epifania del mito rivela la sua vocazione a travalicare le barriere del tempo: «Il passato si fa presente, e l'uomo si riconosce nei dolori sofferti dagli altri uomini nei tempi più lontani» (Conti 1894, 98).

- Damerini, Gino (1958). «Ricordi su Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio». *Quaderni del Vittoriale*, 12-13, 165-98.
- D'Annunzio, Gabriele (1939). «Lettere ad Angelo Conti». *Nuova Antologia*, 401, 396-7.
- Gibellini, Pietro (a cura di) (2000). *Conti, Angelo: La beata riva. Trattato dell'oblio*. Venezia: Marsilio.
- Di Nallo, Antonella (2012). «Tracce preraffaellite nel teatro dannunziano dei "Sogni"». Di Nallo, Antonella, *L'immagine dei luoghi*. Pisa: Edizioni ETS, 79-98.
- Granatella, Laura (1993). «Arrestate l'autore!» *D'Annunzio in scena*. Roma: Bulzoni Editore.
- Guerrieri, Gerardo (1993). *Eleonora Duse*. Roma: Bulzoni Editore.
- Isgrò, Giovanni (1986). *Fortuny e il teatro*. Palermo: Novecento Editore.
- Leonardo da Vinci (1890). *Trattato della pittura*. Roma: Coop Editrice.
- Oliva, Gianni (1979). *I nobili spiriti*. Bergamo: Minerva Italica.
- Oliva, Gianni (a cura di) (1999). *D'Annunzio, Gabriele: Lettere ai Treves*. Con la collaborazione di Katia Berardi e Barbara di Serio. Milano: Garzanti.
- Pater, Walter (1917). *La Renaissance*. Trad. de Frédéric Roger-Cornaz. Paris: Payot. Trad. de: *The Renaissance. Studies in art and poetry*. London: MacMillan, 1893.
- Pater, Walter (1946). *Il Rinascimento*. Trad. di Mario Praz. Napoli: ESI. Trad. di: *The Renaissance. Studies in art and poetry*. London: MacMillan, 1893.
- Piazza Curry, Giovanni (1993). «Immagini letterarie e arti figurative. Il preraffaellismo di G. D'Annunzio e l'ambiente anglofilo dell'Italia di fine secolo». *Canadian Journal of Italian studies*, 46, 48-81.
- Pupino, Angelo Roberto (1992). *Frammenti di liberty*. Catania: Cuecm.
- Pupino, Angelo Roberto (a cura di) (2005). *D'Annunzio a Napoli*. Napoli: Liguori Editore.
- Ricorda, Ricciarda (a cura di) (2007). *Conti, Angelo: Giorgione*. Novi Ligure: Città del silenzio.
- Puppa, Paolo (1996). «D'Annunzio mette a fuoco Tintoretto». Puppi, Lionello; Rossi, Paola (a cura di) (1996), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*. Padova: Il Poligrafo, 37-45.
- Tamassia Mazzarotto, Bruna (1949). *Le arti figurative in Gabriele D'Annunzio*. Milano: Fratelli Bocca. Biblioteca "artistica" 2.