

M.A.F.O.S. Comunicazioni

numero aprile
speciale 1999

Museo Archivio di Fotografia Storica

Una esposizione minimale ma significativa del patrimonio fotografico dell'ICCD

di *Maria Luisa Polichetti*

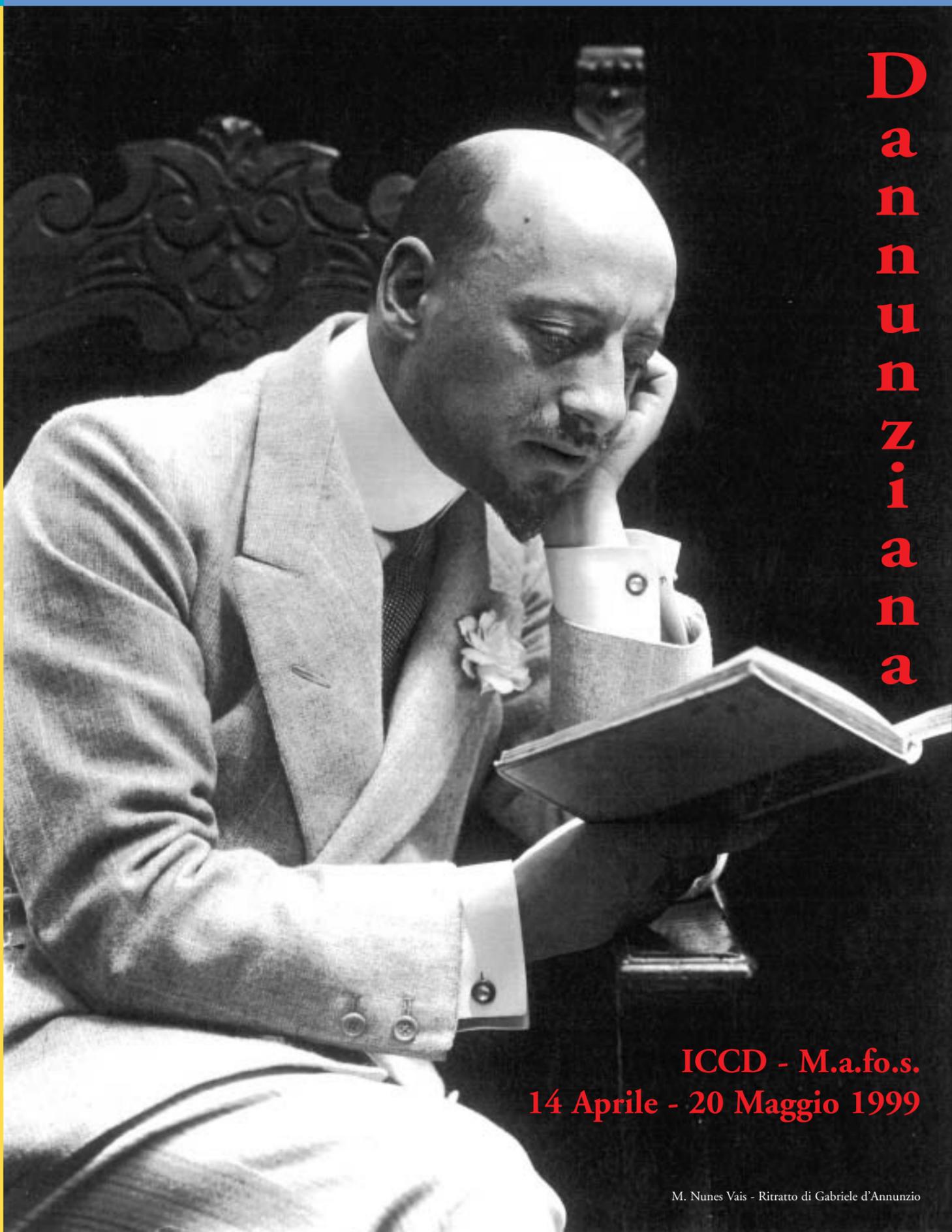
Direttore dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

Con la mostra di immagini fotografiche intitolata "Dannunziana" prosegue, dopo quella realizzata nel dicembre 1998 e dedicata a Francesco Paolo Michetti quale fotografo delle tradizioni popolari abruzzesi, la serie di esposizioni a tema che attingono, nella scelta dei materiali proposti, a quelle ricche miniere che sono le collezioni di fotografia storica dell'ICCD, ben conosciute dagli addetti ai lavori ma poco note ad un più vasto pubblico. La basilare intenzione divulgativa per quanto riguarda la consistenza del patrimonio fotografico del Museo/Archivio di Fotografia Storica ha portato, anche in questo caso, a delle scelte di massima semplicità nella redazione espositiva e ad un uso dei supporti didattici libero da modelli alti e più incline ad una formula comunicativa densa di informazioni come quella che questo contenitore a stampa presuppone.

Per una esposizione minimale come "Dannunziana" che è il frutto di una selezione di immagini - alcune non "pulite" ma significative come quelle prescelte dal fondo Michetti, altre invece, come le fotografie di Nunes Vais, di grande impatto visivo - si è attinto a fondi diversi, oltre quelli citati anche Becchetti, Armoni Moretti, Cugnoni, Le Lieure, Chigi e con una diversificazione di tematiche che fa capire quanto allargato possa essere il ventaglio di usufrutto di una collezione pubblica tra le più importanti in ambito nazionale nel campo specifico della fotografia.

(m.l.p.)

D
a
n
n
u
n
z
i
a
n
a



ICCD - M.a.fo.s.
14 Aprile - 20 Maggio 1999



D'Annunzio e la "piccola nera prigione di metallo e di cristallo"

di Annamaria Andreoli
Presidente della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani"

È indiscutibile il ruolo d'avanguardia svolto da d'Annunzio nell'ambito di quella che si sarebbe poi definita industria culturale. Fin dal debutto, quand'è ancora adolescente, sa guardare con disincanto al nascente mercato letterario, ragionando subito in termini di offerta e di consumo, proponendo via via i prodotti che gli vengono suggeriti dall'orizzonte delle attese dei nuovi lettori, e lettrici, dell'inquietata Italia postunitaria. Persino le scelte di "genere", a dispetto delle Muse, vengono preordinate a mente fredda, in modo che risalti la sua versatilità di artefice: poesia e prosa si alternano infatti puntuali, libro dopo libro, in un susseguirsi di edizioni illustrate che intendono accattivare il grande pubblico.

Abile manager di se stesso, d'Annunzio ha inoltre cura di promuovere la propria immagine puntando sul protagonismo mondano, favorito, al di là delle native attitudini istrioniche, dall'attività di giornalista che lo pone in un osservatorio ideale quando si abbia di mira l'intercettazione delle mode. La moda verista, intanto, che dilaga negli anni del suo esordio, gli sembra giunta ai rintocchi finali. Le classi basse, gli "umili", i "vinti" hanno ormai fatto il loro tempo, così come lo scrittore "nascosto", rigorosamente impersonale, non è davvero in grado di catturare larghi consensi. Al contrario, molto più vantaggiosa sarà la postazione dello scrittore-divo, che fa parlare di sé in un crescendo di notorietà che garantisce il successo delle vendite. In quest'opera assidua di autopromozione d'Annunzio trova man forte nella fotografia. Anzi, il divismo dannunziano sarebbe impensabile senza lo scatto del fotografo che lo sorprende, per esempio, in pose studiate, sia che voglia presentarsi come arbitro d'eleganza, al colmo di ogni raffinatezza, sia che intenda vestire i panni dei suoi eroi romanzeschi. Resta celebre, in proposito, la fotografia che ritrae d'Annunzio nelle attitudini di Andrea Sperelli, il giovin signore protagonista del *Piacere*.

Ma quello rivolto a divulgare la propria immagine non è che un uso, in fondo, abbastanza elementare della fotografia, dove se mai è apprezzabile il fatto che d'Annunzio se ne serva in primo luogo come strumento di contraffazione piuttosto che come strumento di certificazione - un'ottica deformante che avrà conseguenze incalcolabili nel destino dello scrittore. Il quale, è noto, conta fra gli amici della prim'ora più d'un fotografo dilettante, a cominciare da Francesco Paolo Michetti, il pittore conterraneo che accanto alla tavolozza e al pennello colloca, immancabile, la macchina fotografica. È senza dubbio Michetti a dischiudere al più giovane sodale l'universo del clic. Basti pensare che non solo egli capta con l'obiettivo i temi della sua pittura, ma non di rado imprime sulla tela l'immagine fotografica su cui poi interverrà col pennello, secondo una tecnica di recente emersa alla luce. E d'Annunzio non sarebbe d'Annunzio se non avesse colto con prontezza gli straordinari vantaggi che derivavano all'amico dal fatto di servirsi della fotografia come di una sinopia. Così, anche per lui la fotografia diventa un indi-

M.A.E.C. Comunic

spensabile attrezzo di laboratorio che proprio Michetti gli procura durante i lunghi anni della complicità che vede i due condividere, insieme con gli oggetti poetici, anche la tecnica che li realizza.

Dobbiamo pertanto supporre che sul tavolo di lavoro di d'Annunzio campeggino con puntualità assoluta le immagini fotografiche di quanto va componendo. È ciò che risulta, per esempio, dall'indagine dell'archivio di Michetti, dove si verifica con agio la corrispondenza di numerosi scatti con l'opera dannunziana, e non solo quand'è previsto il lavoro di coppia per un'editio picta che l'avar editore non ha poi voluto realizzare, come accade con alcuni capitoli del *Trionfo della morte* in cui è possibile smontare il testo del narratore per ricavarne una serie di didascalie da giustapporre alle immagini fotografiche.

Mentre dunque affianca d'Annunzio per filtrare con l'obiettivo soprattutto volti e paesaggi d'Abruzzo, Michetti impartisce al reattivo apprendista una lezione che travalica il ritaglio locale. Tanto più che nella formazione del giovane artista, ben presto migrato nella Capitale, entrano in gioco decisive componenti d'Oltralpe. Estetismo e Simbolismo attraggono appunto d'Annunzio innestandosi nella schietta vena provinciale che sulle prime l'ha nutrito; e la fotografia diviene per lui la grande mediatrice dell'osservazione del Vero e della Natura non meno che dell'opera d'arte. Anzi, proprio grazie alla fotografia l'opera d'arte entra nel laboratorio dello scrittore-esteta, dell'artefice additus artificii, secondo la trasparente formula dannunziana stando alla quale il poeta o il prosatore traducono in parole i capolavori figurativi che garantiscono la "bellezza" del prodotto.

Sono frequenti gli autoritratti in cui abbiamo modo di intercettare d'Annunzio mentre maneggia qualche riproduzione. Eccolo alle prese con *Laus vitae*, il primo Libro delle *Laudi*: [...] *composto tutto in piedi [...] su quell'industriosissima scrivania monacale che celava non un calamaio ma una polla d'inchiostro in una selvetta di penne, mentre su l'attigua tavola era disteso il rotolo della Sestina intiera.*

In questo passo del Libro segreto il poeta ci avverte di aver tradotto da una "figurazione" i versi dedicati a Sibille e Profeti per i quali la memoria viva non sarebbe certo bastata a soccorrerlo. Sappiamo inoltre che da tempo d'Annunzio ha trasformato le proprie dimore in un sorta di Museo, dove il possesso impossibile dell'originale è sostituito con disinvoltura da riproduzioni, da calchi e copie. E che spesso sia la fotografia il pronto succedaneo dell'arte è quanto apprendiamo già nel carteggio con Barbara Leoni, l'amante romana della giovinezza. In una lettera del 23 luglio 1888, il



3) M. Nunes Vais, Alessandra di Rudini alla Capponcina

d'Annunzio lettore di Ruskin prefigura Swann, l'esteta proustiano della Recherche ("quando avvicinava a sé la fotografia di Sefora gli sembrava di stringersi contro il cuore Odette"): *La figura di Sefora, nella Storia di Mosè del Botticelli, ch'è su l'uscio della mia stanza, prese il tuo volto [...] Tu eri, certo, nella mia stanza [...] Tu, certo, eri là ...*

Le battute del seduttore visionario sono oltremodo rivelatrici. La fotografia, che al pari del bibelot concorre, fra le mura domestiche, all'allestimento di un Museo su misura, disaccra l'arte al punto da renderla disponibile persino al commercio carnale. Non a caso le eroine del *Piacere*, la prima opera che impegna al completo le risorse di d'Annunzio, compongono nel buen retiro di Palazzo Zuccari un tableau vivant l'una e l'altra si atteggiavano come la botticelliana Vergine fra gli angeli offrendosi al possesso di Andrea Sperelli. Del resto, dalla prima pagina all'ultima - se ci badiamo - il *Piacere* va letto sullo sfondo di quella che potremo definire la nuova cultura della fotografia. Non per nulla Elena Muti, torbida femmine fatale della vicenda, compare nel romanzo di spalle, atteggiata in una tipica posa d'atelier fotografico. Così la vedono per la prima volta sia Sperelli che il lettore: [Sperelli] *intravide una figura alta e svelta, un'acconciatura tempestata di diamanti, un piccolo piede che si posò sul gradino. Poi, come anch'egli saliva la scala, vide la dama alle spalle.*

Ella saliva d'innanzi a lui, lentamente, mollemente, con una specie di misura. Il mantello foderato d'una pelliccia nivea come la piuma dei cigni, non più retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l'avorio polito, divise da un solco morbido, con le scapule che nel perdersi dentro i merletti del busto avevano non so qual curva fuggitiva, quale dolce declinazione di ali; e su dalle spalle svolgevasi agile e tondo il collo; e dalla nuca i capelli, come rinvolti in una spira, piegavano al sommo della testa e vi formavano un nodo, sotto il morso delle forcine gemmate.

Sarebbe davvero inconcepibile quest'ingresso in scena, atipico per un romanzo, senza le stereotipie (si pensi alla contessa Greffulhe ritratta di spalle dal grande Nadar) ormai fissate dall'obiettivo. A quello di Michetti si somma, durante gli anni romani, quello di Gegè Primoli, un altro fotografo dilettante che d'Annunzio frequenta con assiduità e che incide non poco sul suo apprendistato.

A tacer d'altro, appunto in casa Primoli fureggia la moda dei tableaux vivants: ci si traveste imitando un modello d'arte per poi offrire la mirabile composizione allo scatto che fisserà sulla lastra l'esito del passatempo prediletto dal bel mondo romano. E vengono appunto indetti concorsi fotografici con lautissimi premi per chi riuscirà a proporre il tableau più suggestivo. Ne dice a lungo sulle colonne della "Tribuna" il d'Annunzio cronista che non si

lascia sfuggire la novità mondana: *In una delle case più eleganti e nobili di Roma, per cura di una delle più belle e spirituali signore, si sta preparando una rappresentazione fantastica, una serie di tableaux vivants meravigliosi [...] Le prove dei quadri si fanno nella più oscura intimità; i conciliaboli delle Veneri, delle Diane, delle Atalante, delle Giunoni, hanno apparenza di tenebrose congiure; e di tanto in tanto succedono equivoci curiosissimi tra Marti e Vulcani, tra Endimioni e Mercurii, tra Ercoli e Dionisii...*

Al tempo del *Piacere* (1889) d'Annunzio aveva chiesto al bulino di Sartorio il cartellone pubblicitario del romanzo. Si trattava dell'Acquaforte dello zodiaco, con il ritratto di Elena Muti dormente - proprio lo stesso al quale, in un passo del libro, attende l'estroso Andrea Sperelli (*Tra le cose più preziose possedute da Andrea Sperelli era una coperta di seta fina, d'un color azzurro disfatto, intorno a cui gravavano i dodici segni dello zodiaco in ricamo [...] La nudità di Elena non poteva avere una più ricca ammantatura [...] L'acquaforte rappresentava appunto Elena dormente sotto i segni celesti*). L'opera di Sartorio comparirà a bella posta con la firma fittizia di A. Sperelli calceographus realizzando così un'inquietante réclame che convoca il personaggio fuori dalla pagina in una sottile *mise en abyme* di arte e vita.

Un lustro dopo, quand'è la volta delle Vergini delle rocce, sarà invece la macchina fotografica di Primoli a procurare il battage e il romanzo di Massimilla, Violante e Anatolia verrà illustrato dal tableau vivant che ritrae tre fanciulle biancovestite ai piedi di una scalinata di Villa Medici. La fotografia è di più semplice realizzazione, può essere più facilmente riprodotta e distribuita, senza contare il basso costo dello scatto...

Il dialogo epistolare fra d'Annunzio e Primoli, che si è conservato, non testimonia semplicemente l'uso della fotografia, da parte di d'Annunzio, dopo la scrittura, con lo scopo di promuovere la vendita del prodotto. Anche durante la scrittura l'immagine fotografica è ben presente, sebbene sulle "fonti" iconografiche si sia fatta fino a oggi scarsa luce. Mentre insomma abbondano le indagini intorno all'astuto plagiatore di parole, cioè intorno al d'Annunzio che impavido preleva temi e stilemi dai testi altrui, poco o nulla si sa del d'Annunzio rapace trascrittore di immagini. E dire che nelle *Laudi*, per esempio, l'interminabile serie delle Città del silenzio si configura davvero come una collezione di cartoline illustrate, con vie e piazze, monumenti, scorci paesistici o tesori d'arte racchiusi di volta in volta nella cornice del sonetto.

Perciò, accanto all'assidua pratica dei vocabolari e dei lessici speciali, a monte - si sa - di tante pagine dannunziane, dovrebbe essere assodata la pratica di un "vocabolario delle immagini"; vocabolario che non avendo al suo attivo, come nel caso delle parole, compilatori quali Tommaseo e Bellini, d'Annunzio fabbrica da



2) M. Nunes Vais, La camera da letto di Gabriele d'Annunzio alla Capponcina

sé, accumulando e ordinando innumerevoli fotografie. È da supporre che paesaggi, oggetti, volti, gesti... già visti, autorizzati dall'uso (l'uso alto, in particolare, dell'arte), siano gli indispensabili attrezzi di un'officina che può funzionare anche a ritmo prodigioso.

Senza la fotografia il repertorio iconografico avrebbe potuto consistere esclusivamente nella memoria visiva. Con la fotografia, invece, ecco la possibilità di confezionare un prontuario sollecitante e risolutivo, da consultare all'occorrenza, quando siano da descrivere paesaggi e personaggi. Al pari delle parole, scelte secondo il criterio della rarità, della preziosità del dettato, per cui d'Annunzio predilige la rimessa in uso delle pronunce arcaiche che conferiscono al suo stile un timbro falso-antico, anche l'habitat, i tratti o le attitudini di eroi ed eroine condividono la ricercatezza tipica del suo linguaggio. E come non il nuovo conio ma la rimessa in circolo di termini dimenticati preme a d'Annunzio, che afferma perentorio "La nostra lingua è la gioia e la forza dell'artefice laborioso che ne conosce e ne penetra e ne sviscera i tesori lentamente accumulati di secolo in secolo", così non c'è volto, foggia dell'abito, gesto, descrizione d'ambiente... che non rinvii a qualche illustre antecedente suggerito dal repertorio fotografico sempre a portata di mano del solerte scriba.

Esemplari in tal senso sono gli atteggiamenti della Foscarina nel Fuoco (1900), il romanzo veneziano in cui viene adombrata Eleonora Duse, l'attrice che ha con d'Annunzio un'intensa relazione amorosa.

Nessuna movenza che la riguardi è casuale: *Ella si curvò, appoggiò il mento su la palma e il cubito sul ginocchio; restò in quell'atto fissa al focolare, con la fronte corrugata [...] rimaneva in quel medesimo atto, curva, poggiate alla palma il mento, corrugata la fronte. La vampa le rischiarava il viso, i capelli [...] La fronte era bella come una bella fronte virile; ma eravi qualche cosa di selvaggio nella piega naturale e nel riflesso fulvo che avevano le ciocche dense al loro partirsi dalle tempie, qualche cosa di fiero e di rude che ricordava l'ala degli uccelli da preda.*

Il narratore descrive Foscarina deducendola dalla Melancholia di Dürer, che peraltro compare nel romanzo fra "le piccole cose dilette da cui" l'attrice non intende "mai separarsi, le immagini che avevano per lei un potere di sogno o di consolazione". E non avremo dubbi sul referente figurativo se, molti anni più avanti, il memorialista del Libro segreto vorrà additare con precisione ciò che nel tessuto narrativo era solo alluso. Rievocando la Duse la descrive in questi termini espliciti:

Le sue gote, di sotto agli occhi, parevano ridere un poco, di sopra a una bocca disegnata dalla Malinconia di Alberto Durer.

Ma non tanto preme ora l'esatta individuazione del referente; piuttosto è interessante notare che il narratore, durante la stesura del Fuoco, ha sotto gli occhi una riproduzione fotografica della Melancholia dalla quale riprende, al di là della posa, il corredo iconico degli oggetti simbolici che divengono gli attributi della Foscarina - Melancholia. Oltre alla gestualità che già un poeta assai caro a d'Annunzio, Théophile Gautier, aveva mimato nei versi "Toi, le coude au genou, le menton dans la main, / Tu rêve tristement au pauvre sort humain", un levriero - lo stesso dell'incisione - giace ai piedi della donna, "raccolto in un giro come un serpente", e una complessa serie di presenze votive la connotano proprio come una replica dell'enigmatica opera di Dürer: *Dinanzi a lei, su la tavola, erano i libri familiari con le pagine dal lembo piegato, dal margine segnato, con qualche foglia, con qualche fiore, con qualche filo d'erba tra l'una e l'altra [...] Dinanzi a lei erano le piccole cose dilette, strane, diverse, quasi tutte prive di pregio il piede d'una bambola, un cuore d'argento ex-voto, una bussola d'avorio, un orologio senza quadrante, un lanternino di ferro, una pietra focaia, una chiave, un suggello, altre minuzie; ma tutte consacrate da una memoria pia, animate da una credenza superstiziosa, toccate dal dito dell'amore o della morte.*

Resta pertanto da chiedersi se l'estetismo dannunziano sia concepibile senza la fotografia,

ovvero senza il nuovo modo di fruire dell'opera d'arte al tempo della riproducibilità. Dobbiamo convenire con Walter Benjamin che l'estetica viene radicalmente rivoluzionata da quando è possibile, riproducendo un'opera d'arte, ingrandirla o miniaturizzarla o ritagliarne il particolare. Ciò in cui si impegna d'Annunzio senza sosta, libro dopo libro, dove la riproduzione è la struttura profonda della sua produzione.

In alcuni casi non mancano i documenti che certificano il lavoro del fotografo a monte della scrittura. Come capita con il Forse che si forse che no, il romanzo del 1909 ambientato fra Mantova e Volterra. Un fotografo mantovano - restano la corrispondenza e le fatture - viene assoldato perché ritragga alcune stanze del Palazzo Ducale; e quando gli scatti fotografici non sembrano abbastanza convincenti, d'Annunzio provvede a integrarli chiedendo soccorso a un pittore non potrebbe stendere neppure una riga se non disponesse degli opportuni materiali che riproducono un Palazzo che pure ha visitato con intenzione, stilando per giunta nei suoi perenni taccuini le note pro-memoria che evidentemente non sono sufficienti alle necessità dell'artefice additus artificii.

Sempre per quanto riguarda i documenti sui quali poggiare la dipendenza di d'Annunzio dalla fotografia, si ricordi che il poeta-soldato, durante la guerra combattuta in prima linea, farà in modo che insieme con un attendente gli venga assegnato un fotografo-pittore. E sarà il giovane Astolfo De Maria, il figlio di Marius pictor, l'artista amico, un tempo al suo fianco fra i tavolini del Caffè Greco, a procurargli le immagini utili non solo alla strategia dei combattimenti ma ancor più alla stesura degli scritti che commemorano gli eventi bellici.

È però durante la fabbrica del Vittoriale, negli anni gardonesi, che gli accertamenti sulla funzione determinante dell'immagine fotografica presso d'Annunzio danno gli esiti più cospicui. Disponiamo infatti materialmente del prontuario al quale si accennava - una voluminosa raccolta di fotografie, in genere Alinari, con la campionatura di svariati esemplari artistici (pittura, scultura, architettura, *décor*...). Il Vate se ne serve per comporre le opere tardive, soprattutto quelle di carattere memoriale, spesso impensabili se prescindiamo dal preciso soccorso iconografico. I passi che riguardano Piero della Francesca o Donatello o Niccolò dell'Arca... risultano infatti così puntuali e circostanziati da presupporre l'immagine riprodotta dell'opera d'arte che ora, molto più che in passato, occupa direttamente lo spazio della scrittura.

A sentire il memorialista, sarebbe un improbabile ricordo bolognese del lontano 1878 (d'Annunzio allora non ha che quindici anni) l'origine della prosa in cui si diffonde - siamo nel 1924 - sul Compianto sul Cristo morto di Nicolò dell'Arca: [...] *Non dimenticherò mai quel Cristo [...] Teneva distese le braccia e le mani conserte su l'anguinaia [...] Infuriate dal dolore, dementate dal dolore erano le Marie. Una, presso il capezzale, tendeva la mano aperta come per non vedere il volto amato; e il grido e il singulto le contraevano la bocca, le corrugavano la fronte il mento il collo...*

e così via menzionando ogni ruga dei volti, ogni piega delle vesti delle Marie addolorate, talché per forza la riproduzione del gruppo statuario deve essere a portata di chi lo descrive con tanta acribia.

Ma un altro uso della fotografia, diverso da quello che ormai sappiamo consueto, ci con-



5) M. Nunes Vais, *Gabriele d'Annunzio e Alberto Franchetti alla Capponcina*

sente di toccare con mano l'oltranza di d'Annunzio dinanzi alle immagini riprodotte. Dal carteggio con l'architetto Gian Carlo Maroni, che provvede all'allestimento della Cittadella di Gardone, apprendiamo di un perpetuo va e vieni del prontuario fotografico. È quella la "fonte" dei rinvii architettonici che d'Annunzio intende inscenare, autorizzando i suoi interventi tramite illustri *déjà-vu*. Pertanto l'architetto e l'incontentabile committente della fabbrica confrontano ogni scelta grazie alle riproduzioni fotografiche che li ispirano. Ecco gli acquadotti romani suggerire gli archi dei viali d'accesso, il teatro di Pompei assunto a modello dell'anfiteatro che d'Annunzio battezza "Parlaggio", le aquile e i gigli di Villa d'Este, a Tivoli, da replicare nei giardini...giù giù con una tela di Carpaccio nella quale sono da imitare i tavoli per lo studio, o con il lit de parade di Guidarello Giudarelli per un simbolico letto-bara, o col disegno estense di una tappezzeria da rifare tale e quale per la Stanza della Musica... Persino per le cornucopie che compaiono nel motto araldico Io ho quel che ho donato esiste un documento fotografico quello che ritrae nel Duomo di Lucca il simbolo dell'abbondanza voluto dal console Flavio Aerobindo. La tardiva autostilizzazione getta luce sulla pratica annosa. Non sorprende che rispunti il

divismo nell'ultima stagione dannunziana, quando il Vate celebrato si mette in posa davanti all'obiettivo perché lo riprenda in studiati montaggi fotografici. Il bel ritratto, magari sapientemente ritoccato e impreziosito da una battuta autografa, verrà offerto in grazioso dono alle amanti, agli amici e ammiratori e addirittura alle maestranze all'opera che avranno il ritratto personalizzato insieme con la gratifica natalizia.

Il fotografo Dante Bravo, da Brescia, è dunque impegnato lungo gli anni Venti e Trenta in una duplice funzione riprende la Cittadella, di mano in mano, una volta che si concludono i sontuosi allestimenti delle varie stanze, e l'inquieto d'eccezione che avverte se stesso come un "re etrusco sepolto fra i suoi tesori". Dante Bravo non è che l'ultimo di una lunga teoria di artisti dello scatto che si sono prodigati per d'Annunzio. Agli inizi del secolo, di stanza sui colli di Firenze nella leggendaria villa dei Capponi, Nunes Vais l'aveva raggiunto per riprendere esterni e interni di una dimora sulla quale l'Italia intera favoleggiava; e per riprendere il dandy con le mani bucate, in preda più che mai a un rovinoso bisogno del superfluo.

Dalla consumata sapienza di chi si mette in posa e dalla maestria del fotografo conseguono splendide immagini. Datata "La Capponcina novembre 1906", questa lettera di d'Annunzio a Nunes Vais rappresenta una testimonianza di inarrivabile eloquenza, che mostra allo scoperto chi non mai ha avvertito la macchina fotografica - "piccola nera prigione di metallo e di cristallo" - in termini di minaccia, ma anzi ne ha fatto uno strumento basilare della sua fortuna e insieme della sua scrittura: *Come potrò io ringraziarla di queste tante belle immagini che Ella mi dona, mio caro amico?*

Vorrei conoscere la magia novissima con cui Ella riesce a compiere il veloce prodigio serrando uno spirito di sole nella piccola nera prigione di metallo e di cristallo.

La macchina che prima non era atta se non alla rappresentazione brutale della realtà è oggi divenuta nelle Sue mani uno strumento d'infinita delicatezza poetica. In uno di questi volti, specialmente, sembra ch'Ella abbia tratto alla superficie la grazia stessa dell'anima e ve l'abbia resa visibile.

Grazie per questo inatteso piacere, o artefice della luce e dell'ombra.

(a.a.)



4) M. Nunes Vais, *Il cane Teli-teli alla Capponcina*

FONDAZIONE "IL VITTORIALE DEGLI ITALIANI"

Via Vittoriale, 12 - 25083 Gardone Riviera (BS)

Gabriele d'Annunzio ovvero della morbidezza maschile

di **Gabriele Borghini**

Direttore del Museo/Archivio di Fotografia storica dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

Parafasando in "amor sensuale per la persona" il celebre ed ipercitato "amor sensuale per la parola", che caratterizza una delle strade maestre di Gabriele d'Annunzio, mi sembra che, almeno al livello della vasta iconografia fotografica del poeta, tale dettato possa essere valido indicatore di una amorosa passione di sé in fisicità ed in immagine, laddove "parola" e "persona" verrebbero a coincidere nella simile missione di comunicare dati importanti sulla spiritualità del referente.

Mi sembrerebbe, inoltre, che il parnassiano compiacimento della bellezza della pagina scritta, di gran lunga un *tòpos* fra i più aggrediti dell'esegesi dannunziana, sia metaforicamente rapportabile alla rigorosa cura e preparazione che della "persona" sottintendono quelle immagini fotografiche e alla altrettanto rigorosa acribia di impostazione che dimostrano, almeno dove sia presupposta la "posa" e non l'"istantanea", senza essere, comunque, nemmeno questa del tutto estranea ad una idea di *dimostrazione*, se non altro nella captazione dell'aura che, anche nei momenti più sciolti, caratterizza l'epifania del poeta.

La persona quindi come parola o, ancor meglio, come pagina scritta e, in quanto tale, caratterizzata da una elaborazione estrema dei materiali che la compongono, originali o di citazione che siano.

Ma poiché, nell'ideologia dannunziana, il contesto ambientale che l'uomo si crea intorno risulta essere infine la sua stessa *dimostrazione*, ne consegue che "parola", "persona", "ambiente privato" si equivalgono, fino a costituirsi in un unico linguaggio o codice espressivo cui garantisca originalità e forza poetica l'allontanamento dal comune e, di conseguenza, l'aspirazione verso una differente sfera di classe.

È ben nota una fotografia di Mario Nunes Vais, scattata a Firenze all'inizio del secolo, dove d'Annunzio mitiga il suo dandismo suntuario, leggibile nella straordinaria perfezione dell'abito bianco, con una intensa espressione di appassionato lettore, bocca dischiusa, sguardo chino sulla pagina del libro che tiene in mano, mentre proprio da quell'elemento tessile così ben tagliato e cucito promana un chiarore come di luce effusa che rende quel corpo immateriale. Bravura di Nunes Vais, che peraltro d'Annunzio chiamava, come mi suggerisce Annamaria Andreoli, l'"artefice della luce e dell'ombra", ma anche grande interpretazione del poeta, tanto da far riflettere, in casi di questo genere e con simili personaggi, sul quanto possa pesare la compartecipazione del soggetto nella genesi della ripresa fotografica, istituendo così una doppia valenza autoriale: certo quella del fotografo, in questo caso grande, ma anche quella dell'effigiato che si autodetermina, attraverso l'immagine, in una sua propria leggibilità allegorica elevata a stile come in un motto o in un emblema. Si nota inoltre in questa fotografia, l'espressione di una vena morbida che è spesso rintracciabile in altri documenti fotografici relativi a d'Annunzio. Ben noto, ad esempio, il languore che pervade la posa del poeta - anche in questo caso lettore - in un'altra famosa immagine di Nunes Vais, scattata alla Capponcina, laddove d'Annunzio è sdraiato con le gambe ripiegate su un *sommier* carico di cuscini foderati di stoffe dal *pattern* neorinascimentale, come un umanista intellettuale sul coperchio dell'arca, circondato dai segni del suo gusto raffinato e antichizzante, ripreso in un momento di abbandono fisico favorito dalla concentrazione del pensiero. Di certo in d'Annunzio non spira mai il vento del femminile, neanche quando si firma Lila Bisquit o indugia nella descrizione delle acconciature ed abiti delle nobildonne romane di quasi fine secolo. Ma la sua morbidezza, che non ha cattiva coscienza, possiede invece la caratteristica di venire da lontano, da radici profonde che si siano "abbeverate ai fonti" medio borghesi del

meridione italiano, dove la differenza di classe si poteva anche misurare dal modo ingentilito di poggiare il corpo sulla sabbia del mare di Francavilla, come farà d'Annunzio a vent'anni in una celebre foto di Michetti che lo ritrae a tutto nudo, oppure nel modo di avvolgersi in un lenzuolo, sempre in altra ben nota foto michettiana.

D'altra parte il segno di un gusto morbido si esalta in quella profetizzazione del Vittoriale che fu la Capponcina, esempio altissimo di una cultura formale che attinge alla sensuosità preraffaellita e all'accumulo di segnaletiche estetizzanti, ma in maniera comunque diversa da Des Esseintes, più venefico nel *décor* allo *stephanotis*, ma invece con tanti profumi di giglio e di rose e rami di pesco negli albarelli. Le foto, sempre di Nunes Vais, degli interni alla Capponcina sono la testimonianza di un arredo che più di gusto lo stesso Andrea Sperelli non avrebbe desiderato e, nonostante il profluvio di antichità e cose rare, niente in quelle stanze fa *wunderkammer*, esulandone in fondo l'amor di scienza in favore dell'amore per una bellezza tutta innervata nella memoria sentimentale e al tempo stesso flagrante nella sua presenza tattile, fisica.

Una foto di Michetti presa nel giardino del Convento di Francavilla mi sembra essere adatta ad emblemizzare questo doppio registro di tenera bellezza eretta. La foto raffigura un giglio, fiore peraltro dannunziano - tantoché nelle intenzioni del romanziere una trilogia mai realizzata avrebbe dovuto intitolarsi proprio al "giglio", ed ancora una giovane donna, amata nel periodo vissuto a Firenze, città del Giglio, si chiamerà nella trasposizione poetica Lilia - un giglio eretto gloriosamente nel primo piano fotografico, bianco e luminoso contro il fondo scuro, araldico e ortivo, fibroso nel gambo e dolce nel tessuto dei petali. Una morbida maschilità floreale che non sente di sinuosità liberty, ma si avvalora nel segno tutto araldico della sua diversità dalle cose comuni, puranche se quel fiore nasce e si coltiva in un orto di provincia meridionale. È difficile stabilire una lucida stabilizzazione del giglio-Gabriele, così intensamente cosmopolita ma al tempo stesso locale. Romano, fiorentino, veneziano, parigino: certo i suoi nomadismi logistici ed intellettuali sembrano allontanarlo sempre più dalle evocazioni delle sue native terre vergini, i cui canti forti e dolci insieme - *tutte le fontanelle se so seccate; / Pover'amore mi' ! more de sete - appaiono così lontani dall' "endecasillabo dolcissimo"* (Praz) e dal sofisticato languore della cultura mondana di

O Viviana May de Penuele,
gelida virgo prerafaellita,
o voi che compariste un dì, vestita
di fino argento, a Dante Gabriele,
tenendo un giglio ne le ceree dita

(da "La Chimera", *Due Beatrici*, 1886)

Ma il d'Annunzio ventenne delle estati di Francavilla, o quello delle foto di Nunes Vais alla Capponcina, o quello dei filmati Luce al Vittoriale, accompagnato dall'ultima musa Luisa Baccara, in cui sa essere dolcissimo anche sullo sfondo della nave Puglia, vive attraverso il suo tempo e il suo spazio dentro il profumo liliace della morbidezza maschile. L'altro, quello viriloide che piacque ad un regime, penso sia solo una variazione che non inganna l'obiettivo.

(g.b.)



ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE MUSEO/ARCHIVIO DI FOTOGRAFIA STORICA



6) M. Nunes Vais, *Gabriele D'Annunzio alla Capponcina*

Per la redazione di questo numero speciale di Mafos Comunicazioni - ad esclusione del contributo di A. Andreoli - oltre alle opere di G. d'Annunzio citate è stata consultata la seguente bibliografia

- R. Bossaglia, *D'Annunzio e l'equivoco del Liberty*, in "Il giglio, l'iris, la rosa", Palermo 1988
- A. Andreoli, *Introduzione e commento alle immagini*, in "Album D'Annunzio", Milano 1990
- A. Andreoli, *Introduzione*, in G. D'Annunzio "Scritti giornalistici. 1882-1888", [A. Andreoli a cura di], Milano 1996
- M. Praz, *Museo Dannunziano*, in "Il patto col serpente", Milano [1972] 1995
- P. Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano [1978] 1996
- A. Bisicchia, *D'Annunzio e il teatro*. Tra cronaca e letteratura drammatica, Milano 1991
- R. Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Scandicci 1988
- A.A.V.V., *D'Annunzio nel suo tempo*, Milano 1977

- M. Spaziani, *Con Gegé Primoli nella Roma bizantina*, Roma 1962
- A. Andreoli, *I libri segreti*. Le biblioteche di Gabriele D'Annunzio, Catalogo Mostra, Roma 1993
- T. Antongini, *D'Annunzio aneddotoico*, Milano 1939
- A. Andreoli, *D'Annunzio archivistica*. Le filologie di uno scrittore, Firenze 1996
- C. Brécourt-Villars, *Gli amanti di Venezia*. D'Annunzio e la Duse, Roma [1994] 1996
- A.A.V.V., *Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais*, Catalogo mostra, Firenze 1978
- A.A.V.V., *Mario Nunes Vais fotografo*, Catalogo mostra, Firenze 1974
- M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Torino 1975

Si ringrazia Annamaria Andreoli, Presidente della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", per il prezioso e disinteressato aiuto e consiglio.

7) F. Paolo Michetti, *Giardino del Convento a Francavilla*



M.A.F.O.S. comunicazioni (aprile 1999) e *Insero mostra*, a cura del Servizio Pubblicazioni dell'ICCD. **Ideazione ed organizzazione:** Gabriele Borghini e Gennaro Napolitano. **Progetto grafico:** Gabriele Borghini e Gennaro Napolitano. **A questo numero hanno collaborato:** M.L. Polichetti, A. Andreoli, G. Borghini, M.L. Melone, A. Perugini, F. Massaro. **Segreteria:** Simonetta Porretta. **Ricerca iconografica:** G. Borghini e M.L. Melone. **Referenze fotografiche:** nn. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, Museo Archivio di Fotografia Storica dell'ICCD. La riproduzione fotografica della lettera autografa di G. d'Annunzio è stata gentilmente concessa dalla Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani". Le riproduzioni fotografiche dei logo storici dell'Istituto Luce sono stati gentilmente concessi dall'Archivio Fotocinematografico dell'Istituto Luce. Le immagini della testata di "M.A.F.O.S. comunicazioni" provengono dalle raccolte del Museo Archivio di Fotografia Storica dell'ICCD. **Museo Archivio di Fotografia Storica (M.A.F.O.S.)** c/o ICCD, via di S. Michele, 18 - 00153 Roma tel 06.58552204/58552258 - fax 06.58332313 - e mail: borghini@iccd.beniculturali.it - www.iccd.beniculturali.it

Il Museo degli strumenti fotografici e l'Archivio dei fondi fotografici storici dell'ICCD sono aperti su appuntamento.

DANNUNZIANA

ESPOSIZIONE DI FOTOGRAFIE SU D'ANNUNZIO E IL SUO MONDO DALLE RACCOLTE DEL MUSEO ARCHIVIO DI FOTOGRAFIA STORICA ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE

14 APRILE
20 MAGGIO 1999

SALE DEL MUSEO ARCHIVIO DI FOTOGRAFIA STORICA - VIA DI S. MICHELE, 18 ROMA

DAL 14 AL 19 APRILE
FERIALI 10.00-13.00/15.00-18.00
FESTIVI 10.00-13.00

DAL 20 APRILE AL 20 MAGGIO
LUN/MER/VEN 15.00-18.00
MAR/GIO 10.00-13.00
ESCLUSI SABATO E FESTIVI



Come potrò io ringraziarla di queste parole belle immagini che Ella mi dona, mio caro amico?

Vorrei conoscere la magia novissima con cui Ella riesce a compiere il veloce prodigio serrando « uno spirito di vole » nella piccola nera prigione di metallo e di cristallo.

La macchina che prima non era altro se non alla rappresentazione brutale della realtà è oggi divenuta nelle Sue mani uno strumento d'infinita delicatezza poetica. In uno di questi volti, specialmente, sembra ch' Ella abbia tratto alla superficie la grazia stessa dell'anima e ve l'abbia fermata visibile.

Grazie per questo inalterato piacere, o artefice della luce e dell'ombra.

G. d'Annunzio

La Capponcina. novembre 1906.

Lettera di Gabriele d'Annunzio a M. Nunes Vais (Archivio della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani")

CATALOGO DELLE FOTOGRAFIE ESPOSTE IN MOSTRA

a cura di M. Letizia Melone

Le fotografie esposte sono tratte dai negativi originali dei fondi conservati presso il Museo/Archivio di Fotografia Storica - ICCD che vengono segnalati in sigla seguiti fra parentesi dalla serie e numero di negativo

FNV=Fondo Nunes Vais;
FM=Fondo Michetti;
FC=Fondo Chigi;
F Morpurgo=Fondo Morpurgo;
F Cugnoni=Fondo Cugnoni;
F Armoni-Moretti=Fondo Armoni-Moretti;
ICCD=Collezioni Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione;
Coll B=Collezione Becchetti;
Fondo Henri Le Lieure

Le fotografie sono state stampate da Fabrizio Buratta e Roberto Fiori del Laboratorio per la Fotografia e il Rilievo dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Fotografia

1 - FM (M 2970) La Maiella vista da Guardiagrele. La prima novellistica dannunziana e il Trionfo della Morte (1889-94)

sono ambientati in questi luoghi da lui a lungo esplorati

2 - FM (G 16511) D'Annunzio sulla spiaggia di Francavilla al mare, 1883. Nell'estate del 1881, finiti gli studi liceali, D'Annunzio soggiorna a Francavilla presso la casa di Michetti che lo ospita insieme con lo scultore chietino Costantino Barbella e il musicista Francesco Paolo Tosti di Ortona, ai quali fu a lungo legato da amicizia e consonanza artistica. Negli anni successivi D'Annunzio sarà ospite più volte al Convento, la villa che il pittore possedeva a Francavilla e dove scriverà Il piacere e Giovanni Episcopo

3 - FM (G 16510) C. Barbella (1883). La foto, collegata alla precedente, riprende lo scultore sulla spiaggia di Francavilla

4 - FM (M 5373) Gruppo in terracotta opera di Barbella raffigurante due innamorati

5 - FM (M 2832) La figlia di Iorio di F. P. Michetti (1895ca.). Fotografia del quadro.

F.P. Michetti lavorò a questa grande tela dal 1881 al 1895, anno in cui fu esposta a Venezia

6 - FM (M2851) Ecloga (1871) e un'altra opera sempre di Michetti fotografate nel giardino del Convento (1899)

7 - FM (G 16532) Paesaggi e figure maschili

8 - FM (M 2767) Studi di Michetti per La figlia di Iorio. La foto è del 1895 ca

9 - FM (G 16534) Uomini in costumi abruzzesi (1875 - 1883). Questi studi furono in parte utilizzati per La figlia di Iorio di D'Annunzio. L'esperienza pittorica di Michetti si intreccia continuamente con la sua attività fotografica che negli anni andava delineandosi con sempre maggiore autonomia artistica. La modalità di lavoro di Michetti procedeva dalla ripresa di istantanee di luoghi e situazioni che, attraverso una rielaborazione di quelle stesse immagini con pose in studio, confluivano nella finale stesura pittorica

10 - FM (M 5313) Lina Cavalieri e Pasquale Masciantonio (1909). Quest'ultimo fu tra gli amici conterranei più intimi di D'Annunzio. Qui fa da "sfondo" all'attrice Lina Cavalieri in una foto di Michetti

11 - Coll.B, Henri Le Lieure (inv. 5403/3 ripr. da originale formato gabinetto) Conversazione sotto la neve ricreata in studio (il primo personaggio a destra è Giuseppe Primoli)

12 - FC (N 14069) Roma. Viale della Trinità dei Monti, sullo sfondo Villa Medici

13 - FC (N 14078) Roma. Il Pincio

14 - FC (P 361) Roma. Villa Borghese

15 - FC (P 1090) Ariccia. Villa Chigi, il giardino. Nelle Elegie romane (1892) D'Annunzio dedica una lirica alla Villa

16 - FNV (F 34632) Alpi Apuane. Gita alle cave di marmo in occasione dello scoppio di una gigantesca mina. Al centro G. D'Annunzio luglio 1907. Dell'avvenimento

parlò anche L'Illustrazione Italiana che pubblicò una delle fotografie scattate per l'occasione da Nunes Vais

17 - FNV (F 36082) Gruppo di invitati del giornalista Gordon Bennett a bordo della Lisistrata, a Viareggio

18 - FNV (H 7483) Bagnanti a Viareggio (Lucca)

19 - FNV (F35535) Clemente Origo (a destra) ritratto nel 1907. Lo scultore nel suo studio al Motrone (Viareggio) con G. D'Annunzio e il maestro Alberto Franchetti davanti al gruppo scultoreo *La lotta del centauro con il cervo*. La scultura di Origo era ispirata ai versi di D'Annunzio *La morte del cervo* da *Alcyone* che, insieme alla prosa *La resurrezione del centauro*, venne pubblicata in un'edizione di novantanove copie con xilografie di De Carolis

20 - FNV (F 36048) Clemente Origo nel suo studio al Motrone (Viareggio) nel 1906. G. D'Annunzio accanto allo scultore e ad altri amici tra cui, seduto a destra, Pascarella e al centro Arnaldo Pozzolini

21 - FNV (C 18140) Nel gruppo sono riconoscibili: al centro seduta la scrittrice Teresah (Corinna Teresa Ubertis); terzo da sinistra in piedi I. Pizzetti; quinto da sinistra con il monocolo lo scrittore giornalista Ugo Ojetti. Nel 1895 D'Annunzio concede, nella casa di Francavilla, un'intervista al giovane Ugo Ojetti, inserita nel volume *Alla scoperta dei letterati*



8) M. Nunes Vais, Sala Rossa della Corona alla Capponcina

22 - FNV (F 34622) La Capponcina - Firenze, 1906. La villa, sulla collina di Settignano, in cui risiedette negli anni 1898 - 1910 durante i quali scrisse numerose opere: *Il sogno di un tramonto d'autunno* (1898); *La gioconda* (1899); *La gloria* (1899); *Francesca da Rimini* (1901), *La Figlia di Iorio* (1904); *Vita di Cola di Rienzo* (1904); *La fiaccola sotto il moggio* (1905); *Più che l'amore* (1906); *Forse che sì forse che no* (1910)

23 - FNV (F 36050) La Capponcina - Firenze. L'ingresso della villa. Gli anni della Capponcina furono animati dalla relazione con E. Duse che abitava in una altra villa attigua, la Porziuncola

24 - FNV (F 37790) La Capponcina. Firenze. Sulla fotografia, conservata al Vittoriale, compare la scritta autografa di D'Annunzio: "Il filosofo Teli - teli nel centro dell'universo che la sua dottrina rivelò - Gabriel"

25 - FNV (F 37804) La Capponcina. Firenze. Uno scudiero trattiene la cavalla Undulna

26 - FNV (F 37803) La Capponcina. Firenze (1905 ca.). D'Annunzio a cavallo

27 - FNV (F 37789) La Capponcina. Firenze (1905 ca.). D'Annunzio con uno dei cani. L'amore per gli animali è testimoniato

alcuni anni dopo dall'intenzione, manifestata pubblicamente, di dedicare ad essi un volume dal titolo *Vite di cani illustri*

28 - FNV (F 34673) La Capponcina. Firenze (1906). G. D'Annunzio con i suoi cani: Gog, Magog, Donovan, Altair, Hiello, Merissa, Crissa, Issa, Teli - teli, per i quali nutriva un profondo affetto

29 - FNV (F 37798) La Capponcina. Firenze (1905). Da sin.: A. Franchetti, G. D'Annunzio e, di spalle, la marchesa Alessandra di Rudini

30 - FNV (F 34664) La Capponcina. Firenze (1905 - 1906). La marchesa Alessandra Starabba di Rudini, vedova Carlotti. Le relazioni con Alessandra di Rudini e la contessa Giuseppina Mancini concludono gli anni della Capponcina considerati tra i più interessanti per la sua produzione artistica.

31 - FNV (F 34671) La Capponcina - Firenze. Nunes Vais riprese numerose volte D'Annunzio lasciando un'ampia testimonianza della villa e dei suoi arredi

32 - FNV (F 34668) La Capponcina - Firenze. G. D'Annunzio allo scrittoio della Colombaia, il suo studio

33 - FNV (F 34625) La Capponcina - Firenze. Questa celebre immagine lo riprende intento alla lettura nello studio alto, ricavato dalla torre della Colombaia. Alle spalle è visibile un vaso di fiori che curiosamente ritorna in molte fotografie

34 - FNV (F 37799) La Capponcina - Firenze (1906). D'Annunzio e il musicista Alberto Franchetti leggono lo spartito del dramma *La figlia di Iorio*. La prima rappresentazione andò in scena a Milano il 2 marzo 1904. Sempre nel 1904 fu affidato a Franchetti il compito di comporre le musiche per una riduzione lirica della *Figlia di Iorio*, curata dallo stesso D'Annunzio, che andò in scena alla Scala il 29 marzo 1906

35 - FNV (F 34630) La Capponcina. Firenze. Prova al pianoforte nella Sala Rossa della Corona. Franchetti per musicare il testo si trasferisce a Settignano nei pressi della Capponcina

36 - FNV (F 34631) La Capponcina. Firenze. G. D'Annunzio e A. Franchetti

37 - FNV (F 34624) La Capponcina. Firenze. La camera da letto. Nel 1910 D'Annunzio fu costretto a riparare in Francia (Parigi e Arcachon) in seguito alla rovina finanziaria. Nel 1911 quanto aveva accumulato alla Capponcina andava all'asta

38 - FNV (F 34623) La Capponcina. Firenze (1906). Leggio nella Sala Rossa della Corona. D'Annunzio seguì sempre con attenzione l'arredamento della villa, manifestazione di una vera passione per il lusso, ammessa dallo stesso scrittore

39 - FNV (E 34445) Giacomo Puccini al pianoforte nella sua villa di Torre del Lago. I contatti fra il musicista e D'Annunzio, per realizzare un progetto comune, furono molteplici a partire dal 1894, su proposta di Ricordi. Tuttavia il rapporto fu caratterizzato da discontinuità e contrasti. Nel 1912, sebbene giungessero all'identificazione di un possibile soggetto *La Crociata degli innocenti*, risaltò in modo evidente l'inconciliabilità fra i due artisti che impedì definitivamente ogni ulteriore sviluppo della collaborazione

40 - FNV (F 34952) Il pittore Michele Gordigiani nel suo studio fiorentino con la moglie

41 - FNV (E 104661) Eleonora Duse al centro con la figlia Enrichetta. A destra l'amica Giulietta Gordigiani (1905). D'Annunzio conobbe la Gordigiani, che spesso accompagnava la Duse nelle tournées, nel 1892 e con lei ebbe una relazione durata un paio d'anni che provocò la gelosia della Duse. La figura di Giulietta si delinea nel personaggio di

Donatella Arvale ne "Il Fuoco"

42 - FNV (F 34595) D'Annunzio con Clemente Origo a destra e Cesare Pascarella a sinistra (1910)

ROMA BIZANTINA

FONDO HENRI LE LIEURE (43-100, stereoscopie originali colorate a mano. Le didascalie fanno riferimento alle iscrizioni presenti sulle stesse)

Una reggia borghese: il Quirinale (43-66)

Le fotografie sono state eseguite probabilmente dopo la seconda visita dell'Imperatore Guglielmo di Germania avvenuta nel 1893

43 - Gran Salone giallo

44 - Gran Salone giallo

45 - Sala del trono

46 - Sala del trono

47 - Galleria delle tappezzerie

48 - Sala da ballo

49 - Appartamento imperiale. Saloni di ricevimento

50 - Appartamento imperiale. Saloni di ricevimento

51 - Sala di ricevimento della Regina per il corpo diplomatico

52 - Sala delle tappezzerie

53 - Camera da letto dell'Imperatrice



9) M. Nunes Vais, G. Puccini e F.P. Tosti

54 - Camera da letto dell'Imperatrice

55 - Appartamento imperiale. Studio dell'Imperatore

56 - Appartamento imperiale. Studio dell'Imperatore

57 - Appartamento di gran ricevimento. Sala degli staffieri

58 - Appartamento imperiale. Cabinet chinois

59 - Appartamento imperiale. Cabinet de toilette

60 - Appartamento imperiale. Camera da letto dell'Imperatore

61 - Salotto del balcone

62 - Appartamento imperiale. La serra

63 - Salotto nell'appartamento dei grandi ricevimenti

64 - Appartamento della Regina. Sala dei concerti

65 - Appartamento imperiale. Cabinet de toilette dell'Imperatrice

66 - Appartamento imperiale. Sala d'attesa

67 - Roma. Villa Pamphili

68 - Roma. Villa Borghese, il giardino del lago

69 - Roma. Pincio, fontana dei cigni 1896

70 - Tivoli. Villa d'Este

71 - Ducros. Idillio

72 - Ducros. Sotto bosco

73 - Ducros. Ritorno dalle corse, il Re e l'Imperatore

74 - Ducros. Ritorno dalle corse alle Capannelle, il Re e l'Imperatore

75 - Ducros. Corse alle Capannelle

76 - Ducros. Corse alle Capannelle

77 - Via delle Capannelle, 26 aprile 1896

78 - Sulla strada delle Capannelle

79 - Capannelle, 26 aprile 1896

80 - Capannelle, 26 aprile 1896

81 - Capannelle, 26 aprile 1896

82 - Corse alle Capannelle

83 - Gara ginnastica, tribuna reale

84 - Tiro a segno, tribuna reale

85 - Caccia alla volpe. Ponte Salario, 23 marzo 1896

86 - Caccia alla volpe, 23 marzo 1896

87 - Caccia alla volpe, 23 marzo 1896

88 - Caccia alla volpe, 23 marzo 1896

89 - Ducros. Caccia alla volpe

90 - Ultima caccia alla volpe. Ponte Salario

91 - Ducros. Caccia alla volpe

92 - Ducros. Caccia alla volpe, Ponte Salario

93 - Ducros. Caccia

94 - Ducros. Caccia alla volpe, 23 marzo 1896

95 - Ducros. Caccia alla volpe

96 - Ducros. Caccia alla volpe

97 - Ducros. Campagna romana

98 - Roma. Corteo reale con Sua Maestà il Re e il principe Nikita

99 - Santa Maria del Popolo. Servizio funebre per il principe Agostino Chigi

100 - Roma. Rivista. Sfilata dell'artiglieria

LA FIGLIA DI IORIO

Considerata una delle maggiori opere dannunziane fu rappresentata per la prima volta a Milano il 2 marzo 1904 dalla compagnia diretta da Talli. La tragedia, che riscosse un immediato successo a livello nazionale protrattosi anche negli anni successivi, rivela il legame verso l'Abruzzo attraverso una sensibilità trasfigurante e un'attenta ricostruzione del mondo pastorale. Determinante fu l'opera di F.P. Michetti che creò i costumi e le scene. Le foto di Nunes Vais qui esposte non furono scattate a Milano bensì a Firenze in uno studio fotografico della città

101 - FNV (E 98141) Irma Gramatica

102 - FNV (E 98142) Irma Gramatica

103 - FNV (F 34906) Irma Gramatica nella parte di Mila di Codra. La parte di Mila era destinata alla Duse che per un riacutizzarsi della tubercolosi rinunciò ad interpretare il personaggio

104 - FNV (E 98521) Lyda Borelli nel costume di Favetta

105 - FNV (E 98549) Oreste Calabresi (in mezzo) Lazzaro di Rojo, Alfredo De Antoni (a destra) primo mietitore, Alberto Giovannini (a sinistra) secondo mietitore

106 - FNV (E 98548) Oreste Calabresi (in mezzo) Lazzaro di Rojo, Alfredo De Antoni (a destra) primo mietitore, Alberto Giovannini (a sinistra) secondo mietitore

107 - FNV (F 34901) Attore nella parte di un mietitore

108 - FNV (F 34919) Alfredo De Antoni, primo mietitore

109 - FNV (F 34902) Attore nella parte di un mietitore

110 - FNV (F 34922) Alfredo De Antoni, primo mietitore

111 - FNV (F 34903) Alberto Giovannini nella parte di un mietitore

112 - FNV (E 98550) Alfredo de Antoni, primo mietitore (1904)

113 - FNV (F 34920) Alfredo De Antoni, primo mietitore

114 - FNV (F 34923) Alfredo De Antoni, primo mietitore

115 - FNV (E 98551) Alfonso Cassini nella parte del Santo dei Monti

116 - FNV (E 98552) Alfonso Cassini nella parte del Santo dei Monti

117 - FNV (E 98553) Alfonso Cassini, nella parte del Santo dei Monti (1904)

118 - FNV (E 98555) Alfonso Cassini, nella parte del Santo dei Monti (1904)

119 - FNV (F 34918) Alfonso Cassini nella parte del Santo dei Monti

120 - FNV (E 98554) Alfonso Cassini, nella parte del Santo dei Monti (1904)

LA NAVE

Terza delle 'tragedie politiche', successiva a *La Gloria* (1899) e *Più che l'amore* (1906) fu accompagnata, contrariamente alle altre due, da un eclatante successo e una trionfale accoglienza del pubblico, soprattutto per il suo richiamo a motivi irredentistici e patriottici. Scritto nel 1905 e andato in scena al teatro Argentina di Roma l'11 febbraio 1908, alla presenza del re e della regina, il dramma fu musicato da Ildebrando Pizzetti ed ebbe le scenografie e i costumi realizzati da Duilio Cambellotti. Le fotografie ripropongono gli attori e i costumi della tragedia.

121 - FNV (D 11356) Evelina Paoli nella parte di Basiliola. 1912

122 - FNV (D 11357) Evelina Paoli nella parte di Basiliola. 1912

123 - FNV (E 98606) Evelina Paoli nella parte di Basiliola

124 - FNV (E 98607) Evelina Paoli nella parte di Basiliola

125 - FNV (E 99073) Gabriellino D'Annunzio. 1908

126 - FNV (E 98599) Gabriellino D'Annunzio. 1908

127 - FNV (E 99071) Gabriellino D'Annunzio. 1908

128 - FNV (E 98598) Gabriellino D'Annunzio. 1908

129 - FNV (E 98601) Ciro Galvani, nella parte del Vescovo Sergio

130 - FNV (E 98602) Ciro Galvani, nella parte del Vescovo Sergio

131 - FNV (E 98600) Attore in posa

132 - FNV (E 98603) Ciro Galvani

133 - 134 - 135 - 136 - FNV (E 99174 - E 99167 - E 98518 - E 99168) Gabriele D'Annunzio, 1906. Intenso fu l'interesse di D'Annunzio per la fotografia vista come mezzo d'arte affascinante. Di essa il poeta colse l'importanza dedicando una particolare attenzione alla testimonianza fotografica della propria immagine. A Nunes Vais scrisse allora "... La magia novissima con cui Ella riesce a compiere il veloce prodigio serrando 'uno spirito di sole' nella piccola prigione di metallo e di cristallo"

137 - 138 - FNV (G 16458 - G 16455) Francesco Paolo Michetti (1891 ca.). La figura del pittore è ricorrente nella vita e

nella storia artistica di D'Annunzio: amico dai tempi della giovinezza, divise con lui la ricerca in Abruzzo, condotta da Michetti attraverso la fotografia, sulle tradizioni popolari che si ritrova nell'evocazione di un mondo arcaico contadino e pastorale delle opere letterarie. Michetti, pittore e poi fotografo per vocazione, consegna ad un ideale archivio fotografico dannunziano un aspetto immediato e quotidiano del poeta e del suo ambiente, dai luoghi agli amici comuni

139 - FNV (E98300) Cesare Pascarella, 1909. Il poeta e scrittore dialettale fu fra i molti che D'Annunzio conosce a Roma quando, giovane e improduttivo come studente universitario, vi si trasferisce nel 1881. Entrambi furono collaboratori del giornale *Capitan Fracassa* che in quel periodo vide la partecipazione anche di Scarfoglio, Serao e Edmondo De Amicis

140 - FNV (E 98156) Aristide Sartorio (1909). Il pittore realizzò gli affreschi dell'aula nuova della Camera dei Deputati fra il 1900 e il 1911. Sartorio fu collaboratore, con D'Annunzio, della rivista *Il Convito*, inaugurata nel 1895, per la quale scrissero tra gli altri Adolfo Venturi e Edoardo Scarfoglio

141 - FM (F 24684) Donna Francesca Florio 1907

142 - FM (F 24683) Donna Francesca Florio 1907, dama di eleganza dannunziana

143 - Coll B-Henri Le Lieure (inv. 4804/7 ripr. da originale inserito nell'album *La Tribuna*) Roma (1888). Ritratto giovanile di D'Annunzio

144 - FNV (E 98411) La Contessa Giuseppina Mancini, chiamata Amaranta e Giusini da D'Annunzio, ebbe con lui una relazione a partire dal 1906, di cui rimane un diario *Solus ad solam* steso dal poeta quando la giovane contessa, combattuta fra il coinvolgimento per il poeta e il dovere verso il marito, perse la ragione. Echi del forte legame sono anche in *Quattro canzoni di Amaranta* (1924)

145 - FNV (E 98131) Arrigo Boito. Emblematico esponente della Scapigliatura, tradusse l'Antonio e Cleopatra di Shakespeare per Eleonora Duse, cui fu sentimentalmente legato attorno alla metà degli anni '90, prima che l'attrice iniziasse la sua relazione con D'Annunzio. Anch'egli prese parte al circolo di intellettuali e artisti della Venezia "fin-de-siècle" con cui D'Annunzio venne a contatto

146 - FNV (E 98051) Giacomo Puccini e Paolo Tosti. Il musicista P. Tosti fa parte, con il pittore Michetti e lo scultore Barbella della cerchia di amici abruzzesi che D'Annunzio frequenterà costantemente. Elegante autore di romanze, collabora con il "Vate" per molti anni, a lui si deve la versione musicale di molti versi dannunziani da *Buon Capo d'Anno* (1882) alla celebre *A vucchella* (1892) a *La sera* (1916). Più difficili i rapporti fra D'Annunzio e Puccini, i quali tenteranno più volte l'avventura del melodramma

147 - FNV (E 98041) Pietro Mascagni. Scrivendo *La Parisina*, D'Annunzio realizzò l'unica trama pensata espressamente per il teatro lirico. La tragedia troverà a sorpresa il musicista ideale in Mascagni ben distante dall'estetica dannunziana e definito anni prima "capobanda" dal poeta. La Parisina debutterà nel 1913 a Milano

148 - FNV (E 98130) Ildebrando Pizzetti. Nel 1906 inizia tra il musicista e lo scrittore un sodalizio che durerà per quasi trent'anni. Importanti per la carriera del giovane Pizzetti sono le musiche della *Nave*, la tragedia andata in scena a Roma nel 1908. La collaborazione produrrà, fra le altre opere, *Fedra* (1915) e *I Pastori*, quest'ultima composta tra il 1909 e il 1912 e rappresentata tre anni dopo



10) F.P. Michetti, P. Masciantonio e Lina Cavalieri

149 - FNV (E 97965) Eleonora Duse in *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio

150 - FNV (E 97959) Eleonora Duse. Il fondo Nunes Vais conserva numerose fotografie dell'attrice, ripresa in periodi differenti ma tutti successivi alla relazione con D'Annunzio, finita nel 1904, durante la quale il poeta debuttò come drammaturgo. L'attrice ripropone in questi scatti i personaggi teatrali dannunziani da lei interpretati conservando nelle pose la stessa drammaticità

151 - FNV (E 98058) Lyda Borelli, interprete notevole del teatro di D'Annunzio, risultata la più bella attrice italiana in un sondaggio indetto da *L'Illustrazione Italiana* nel 1908

152 - FNV (C 18044) Irma Gramatica, l'attrice qui ripresa con la tecnica "flou", fu la prima interprete di Mila di Codra nella *Figlia di Iorio*

153 - FNV (E 98701) Benedetto Croce ritratto nel 1909. Il filosofo, che conobbe D'Annunzio a Napoli, criticò aspramente in più occasioni l'opera del poeta, a causa dell'eccessivo pathos caratterizzante la poetica dannunziana e così distante dalle concezioni estetiche del filosofo idealista

154 - FNV (F 36797) Luigi Pirandello. Letterariamente agli antipodi, definì "un testo senza vita" la *Francesca da Rimini* (1901). Pur avendo criticato con severità l'insieme della produzione dannunziana, fu regista di una rappresentazione della *Figlia di Iorio* a Roma con scene di Giorgio De Chirico, nel 1934, alla presenza di Benito Mussolini

155 - FNV (E 97932) Gruppo di futuristi: Palazzeschi, Papini, Marinetti, Carrà, Boccioni, nel 1914. Al fotografo che li aveva ritratti scrissero "Gloria al Futurismo volontà + novità + energia + simpatia vivissima per il grande Nunes Vais". Marinetti dedica nel 1908 uno scritto al poeta *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio reste*

156 - FNV (E 98026) Matilde Serao (1912). La scrittrice e il marito Edoardo Scarfoglio sono fra gli artisti e intellettuali con i quali D'Annunzio entrò in maggior sintonia fin dagli inizi della sua ascesa letteraria. Si frequentarono a Roma negli anni '80 presso il

comune amico F.P. Michetti e a Napoli. Alla Serao D'Annunzio deve la presentazione all'editore milanese Treves

157 - FNV (C 18139) Sidonie Gabrielle Colette, la scrittrice e attrice francese che conobbe D'Annunzio in Francia

158 - FNV (E 98170) L'editore Emilio Treves nel 1910. Il poeta si rivolse a Treves per la pubblicazione delle proprie opere fin dal 1885 iniziando un rapporto, non sempre facile anche per motivi finanziari, che durò per tutta la vita dell'editore

159 - FNV (F 35513) Ruggero Ruggeri interprete di Aligi nella "prima" milanese della *Figlia di Iorio* nel 1904

160 - FNV (E 98114) Sem Benelli, poeta drammatico

161 - F. Morpurgo (G 15037) Napoli, Santa Lucia. Grand Hotel du Vesuve. D'Annunzio vi abita nell'agosto del 1891

162 - F. Cugnoni (D 2144). Roma, piazza di Spagna. Scalinata di Trinità dei Monti

163 - F. Morpurgo (G 11512) Firenze, panorama

164 - ICCD (G 10365) Venezia. Ponte San Cristoforo con la facciata posteriore del Palazzo Dario

165 - F. Armoni-Moretti (E 88292) Orvieto, panorama della città da sud-ovest. Nel secondo libro delle *Laudi*, intitolato ad *Elettra*, sono celebrate le *Città del Silenzio*: fra esse Orvieto, Ravenna, Pisa, Lucca

166 - ICCD (C 10915) Ravenna, chiesa di S. Apollinare abside e campanile

167 - ICCD (C 3213) Pisa. Duomo, esterno dalla parte dell'abside e campanile

168 - F. Morpurgo (G 2648) Lucca. San Frediano, abside e campanile



IMMAGINI DALLA COLLEZIONE BECCHETTI E DAL FONDO HENRI LE LIEURE IN "DANNUNZIANA"

L'acquisto della Collezione Becchetti da parte dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione nel 1995 ha arricchito il patrimonio storico-fotografico dell'Istituto, rendendo il Museo/Archivio di Fotografia Storica dell'ICCD particolarmente ricco e significativo. Proprio da questa ampia raccolta fotografica sono state tratte due delle immagini inserite nell'ambito della esposizione "Dannunziana" realizzata in occasione della I Settimana della Cultura indetta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Si tratta di due fotografie scattate da Henri Le Lieure, illustre fotografo con studio a Roma tra il 1871 e il 1888.

La prima (cat. n.11), datata 18 gennaio 1880, è un'albumina, formato gabinetto, nella quale figurano tre personaggi in una ambientazione invernale tra i quali è riconoscibile Giuseppe Primoli, nobile romano e esperto fotografo. La seconda (cat. n.143) è un ritratto giovanile di Gabriele D'Annunzio inserito in un album ricordo del Giornale "La Tribuna" nel quale sono raccolti i ritratti dei giornalisti che collaborarono con la testata nell'anno 1888. L'album, che fu realizzato per farne omaggio al principe Maffeo Colonna di Sciarra proprietario del giornale, comprende quindici ritratti all'albumina tutti realizzati da Le Lieure.

I due esempi del lavoro fotografico dello studio Le Lieure si affiancano, nell'esposizione, a 57 stereoscopie su vetro colorate a mano, estrapolate da un più ampio fondo appartenuto allo stesso Le Lieure, acquisito dall'ICCD tra il 1995 e il 1997, per il quale nel 1996 è stata curata una mostra dal titolo "Il mondo in stereoscopia" relativa alla prima parte della raccolta entrata nelle collezioni dell'Istituto.

La sezione stereoscopica dell'esposizione che si intitola "Roma bizantina" (cat. nn.43-100) è una esemplificazione dei riti e dei luoghi deputati di quella società romana alto borghese e aristocratica frequentata da G. D'Annunzio alla fine del secolo.

Anna Perugini

Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione



Nel percorso dell'esposizione "Dannunziana" è inserita una postazione video dove sarà possibile visionare alcuni filmati, di proprietà dell'Istituto Luce, selezionati da un più ampio materiale e avventi per soggetto Gabriele d'Annunzio. Il primo di questi, muto e con didascalie che titolano le varie sezioni, risulta essere di grande interesse perchè direttamente approvato dal poeta. Il secondo filmato è composto di spezzoni girati al Vittoriale fra i quali anche uno dedicato alla concertista Luisa Baccara. Il terzo filmato è costituito da un Cinegiornale LUCE girato nel 1938 che documenta una visita di d'Annunzio all'Arena di Verona durante la preparazione del Mefistofele di Arrigo Boito.

L'ISTITUTO LUCE

L'Istituto Luce iniziò la sua attività nel 1924, come accorpamento di una serie di esperienze pionieristiche in particolare condotte attraverso il Sindacato di Istruzione Cinematografica, ma formalmente vide la propria identità - come Istituto Nazionale Luce - nell'ottobre 1925, attraverso un decreto governativo che trasformava la società anonima in un ente di diritto pubblico. La sigla L.U.C.E. (L'Unione Cinematografica Educativa) restò - a lungo al femminile - a rappresentare l'organismo di Stato impegnato a "diffondere la cultura popolare e l'istruzione generale a mezzo delle visioni cinematografiche". Nel 1937, nel quadro della grande trasformazione dell'area di Cinecittà, l'Istituto Luce trovò la propria sede al Quadraro realizzando il triangolo urbano del cinema insieme ai nuovi insediamenti del Centro Sperimentale di Cinematografia e della stessa Cinecittà. Nel 1943 l'Istituto - con tutto il suo Archivio - fu trasferito a Venezia seguendo le sorti della Repubblica di Salò. Rientrato a Roma alla fine della guerra e riorganizzato nel quadro delle nuove istituzioni repubblicane, l'Istituto Luce, pur cessando la produzione dei cinegiornali, proseguì la produzione cinematografica, quella documentaristica e lo sviluppo delle attività specialistiche (come quella di cinematografia scientifica). Dotato di propri laboratori industriali fino alla fine degli anni sessanta, il Luce è stato una delle strutture industriali rilevanti di tutto il sistema di produzione cinematografica italiana. Dal 1973 l'Istituto Luce si è trasferito nell'ambito delle mura di Cinecittà. La sua storia, ormai settantacinquennale, è strettamente intrecciata con le vicende della produzione audiovisiva nazionale. In effetti il Luce è l'unica struttura che nel corso degli anni si è impegnata e tuttora si impegna in tutti i settori che costituiscono il complesso universo delle comunicazioni attraverso le immagini. Produzione filmica e documentaristica, distribuzione in Italia e all'estero dei prodotti realizzati, interventi nell'esercizio, conservazione e restauro di innumerevoli documenti nell'archivio storico fotocinematografico.



Si ringrazia il dott. Edoardo Ceccuti dell'Istituto Luce per aver gentilmente collaborato e corrisposto alle richieste dell'ICCD.

Un ringraziamento particolare al Prof. Angelo Guglielmi Presidente dell'Istituto Luce.

L'ARCHIVIO FOTOCINEMATOGRAFICO DELL'ISTITUTO LUCE

Settant'anni di storia italiana, racchiusi in dodicimila cinegiornali, quattromila documentari, un milione di fotografie sono conservati in uno degli archivi fotocinematografici più preziosi del mondo. Uno straordinario patrimonio d'immagini, di reperti audiovisivi, fanno dell'archivio storico dell'Istituto Luce una fonte insostituibile per la storia e la vita del nostro paese, uno strumento di conoscenza d'inestimabile valore culturale. Il fondo principale dell'Archivio è costituito da una ricca collezione di cinegiornali dal 1927 al 1990, per un totale di oltre centomila avvenimenti. La raccolta principale è costituita dai 'Giornali Luce', prodotti dall'Istituto stesso durante il ventennio fascista. L'altra grande raccolta è rappresentata dalla 'Settimana Incom' che comprende cinegiornali dal 1946 al 1964. A queste si aggiungono altre testate acquisite nel tempo e cioè Radar, Sette G, La settimana europea, Cronache del mondo, Ciac. I circa quattromila documentari conservati furono in gran parte prodotti dallo stesso Istituto a partire dal 1924 in poi. I documentari, di durata variabile, trattano argomenti diversi: dai beni archeologici, architettonici e artistici, al turismo, alla natura, alla scienza, alla storia, alla politica. L'Istituto Luce al fine di garantire al pubblico di utenti e ricercatori una consultazione ottimale del proprio Archivio ha realizzato un ambizioso progetto di catalogazione informatizzata e di digitalizzazione dell'ingente patrimonio documentario. Oggi l'Archivio Luce, informatizzato e digitalizzato, è consultabile on line.

Si ringrazia per la gentile collaborazione la sig.ra Francesca Massaro dell'Archivio Fotocinematografico dell'Istituto Luce che ha fornito le schede pubblicate e i logo storici ed inoltre ha curato la selezione dei filmati visibili in mostra.