

Sinestesieonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Carlo Santoli

Innovazione e modernità di *Cabiria*

Abstracts

“Opera d’arte autonoma” è *Cabiria*, tra peculiarità estetiche e stilistiche. E perché queste specificità vengano legittimamente riconosciute, non bisogna esaltare l’alto grado di ingegnosa tecnica congiunta a “trucchi” o a meccanismi di artificiosità tecnologica: si deve innanzitutto tener presente l’identità del film, espressione d’arte figurativa che accomuna pittura, scultura, architettura, teatro e cinematografo, nucleo costitutivo di una poetica del meraviglioso, creata dalla fervida fantasia di d’Annunzio e del regista Pastrone, invenzione, pur in un contesto storico reale, preciso nei limiti cronologici, di forme, segni visibili, allegorie e simboli persino dell’“inconscio collettivo” di junghiana memoria. È il compimento dell’idea dechirichiana del quadro come teatro mentale, palcoscenico e contenitore ideale di una struggente drammaticità, che rende con chiarezza figurativa la familiarità dell’ambiente rappresentato. L’opera del maestro-regista-demiurgo diviene dunque soluzione organica di tutte le arti fra innovazione e modernità.

Cabiria is “an independent work of art”, with aesthetic and stylistic peculiarities. In order to legitimately recognize them, it is not necessary the exalting of the high level of technical cleverness, linked to the “tricks” or the mechanisms of technologic cunning. In fact, we have to consider the identity of the movie, which is an expression of figurative art – open to the union of painting, sculpture, architecture, theatre and film industry. This is the core of a poetics of the marvellous, created by the lively imagination of d’Annunzio and the director Pastrone. It is an invention (in a real historical context, with precise chronological limits) of forms, visible signs, allegories and symbols – near to the “collective unconscious“ of Jungian memory. It is the realization of the concept expressed by De Chirico: each frame is a mental theatre, the stage and the perfect container made by a real dramatic force, and is able to express with figurative clearness the familiarity of the setting. In this way, the work by the master-director-demiurge is the organic solution for all the arts, between innovation and modernity.

Parole chiave

Opera d’arte, *Cabiria*, innovazione, modernità

Contatti

carlosantoli@libero.it

Se il cinematografo segna una svolta nell’ambito della messinscena, è innegabile che d’Annunzio vi contribuisca, creando «[...] un nuovo stile nella dram-

maturgia cinematografica [...]»¹ e nella comunicazione di massa, risultato di una fusione tra arte e industria, già avvenuta in numerosi paesi (Francia, America, Danimarca, Svezia, Gran Bretagna, Germania).

Occorre subito precisare – a nostro giudizio – che *Cabiria* fuoriesce dai «confini del cinema di consumo, del prodotto di serie»,² dai grandi *serials* di metà degli anni Dieci, in quanto non si uniforma, fino a costituirne l'esempio più eclatante e rappresentativo,³ alla cinematografia spettacolare americana o europea. L'affermazione, sia presso il pubblico che presso la borghesia media ed intellettuale, si spiega diversamente rispetto a quella ottenuta da altri film storici magniloquenti e scenograficamente sontuosi pressoché contemporanei.

Quo vadis? di Enrico Guazzoni, *Bruto, Agrippina, San Francesco, La Gerusalemme liberata, Marcantonio e Cleopatra, Caius Julius Caesar, Fabiola, Sacco di Roma, Messalina*⁴ ed altri riscossero uno strepitoso successo, perché ancorati all'effetto della fusione dell'abilità tecnica con la pseudocultura artistica e letteraria, che ben si fondeva, a sua volta, con «il gusto di un'epoca tra il *kitsch* e il mondano».⁵

Ed avviene grazie a quell'indicazione dannunziana di superare il freddo e schematico convenzionalismo del cinema muto o le stucchevoli immagini spettacolari, a volte di vuoto cartone, di certi scenari magniloquenti e retorici del film a sfondo storico, in virtù della strada del «fantastico poeticizzante».⁶ È su questa strada che s'incentra il rapporto d'Annunzio-cinematografia, il quale non è, pertanto, «rapporto mancato»,⁷ ma rapporto concreto, ricco, di tante illuminazioni, di tanti spunti, saturo di così valide ed attuali prospettive culturali per la cinematografia italiana, quale si è sviluppata fino ad oggi.

Eppure non manca chi riconosce a *Cabiria* il merito di essere solo un'opera rappresentativa dell'"italianità", cioè di quel patrimonio di valori tradizionali, quali la virtù, il bene, il valore, la romanità, l'epicità drammatica dei grandi sentimenti e delle forti passioni, contrapposti al male, alla violenza brutta, alla cattiveria, alla malvagità umana, al buio, all'ombra del mondo dei moti inconsulti dell'animo, delle forze sotterranee e degli istinti più bestiali. Non a caso, infatti, qualche critico ha voluto riconoscere nell'adozione di questo filone cinematogra-

¹ È un apprezzamento di Stephen Bush, in «Moving Picture World» del 6 giugno 1914. Citato da DAVIDE TURCONI, *I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto*, in «Bianco e Nero», a. XXIV, n. 1-2, gennaio-febbraio 1963, p. 52.

² GIANNI RONDOLINO, *Storia del Cinema. Il Cinema Muto*, UTET, Torino 1996, p. 167.

³ *Ivi*, p. 181.

⁴ Grazie al successo conseguito da questi film di spettacolarità, il cinema italiano degli Anni Dieci assunse le gigantesche dimensioni di un'industria, che fece leva sul gusto del "grandioso" attecchito sul pubblico di allora. Ma il "grandioso" espresso da questi film non va confuso con il "meraviglioso" e lo "straordinario" promosso anche in quegli anni dalla poetica del d'Annunzio.

⁵ RONDOLINO, *Storia del Cinema. Il Cinema Muto*, cit., p. 182.

⁶ *Ibid.*

⁷ In IVANOS CIANI, *Fotogrammi dannunziani. Materiali per una storia del rapporto D'Annunzio-Cinema*, EDIARS, Pescara 1999, p. 8.

fico, collaudato dal successo presso il grosso pubblico da altri analoghi film coevi, il motivo stesso, la chiave interpretativa, di *Cabiria*.

Occorre, invece, ridimensionare questa interpretazione piuttosto superficiale, del successo, alla luce di motivi diversi e ben più validi, più profondi, da ricercarsi soprattutto nell'originalità stilistica del film, che fu il risultato della collaborazione congiunta del regista Pastrone e di d'Annunzio, il cui contributo non fu certo secondario, né di sola esteriorità di facciata.

Il valore estetico del film, pertanto, va ascritto al "meraviglioso", come motivo dominante, ultimo e irrinunciabile scopo della creazione artistica. Quell'atmosfera sospesa, con grande tensione emotiva, sulla realtà naturale, che conquista l'animo umano, conturbandolo; ma è soprattutto l'invenzione, pur in un contesto storico reale, preciso nei limiti cronologici, di azioni, in cui intervengono potenze sovranaturali, misteriose allegorie e simboli persino dell'inconscio collettivo di junghiana memoria. I "mostri", nel significato etimologico di "monstrum", "strano" – creati dalla fervida fantasia del regista e del letterato – si fanno credibili, proprio perché il loro universo poetico è costituito, secondo il retaggio della tradizione mitologica, da "forme-segni" visibili, tangibili, dalle allegorie dei precetti morali dell'uomo di tutti i tempi (personificazioni del Bene, del Male, del Buono, del Cattivo, della Ragione, dell'Istinto, e così via) e delle regole comportamentali – come emblematicamente si osserva nelle figg. 1, 2 – in cui il mito diviene il substrato di ogni credenza fideistica, a cui non a caso si inchinano gli uomini semplici del popolo, l'unico e vero destinatario del messaggio dannunziano.

In questo senso, sia nell'aspetto fisico di animale strano, mostruoso e meraviglioso, sia in quello morale, il personaggio di più intensa spettacolarità visiva, Moloch, con le sue enormi fauci spalancate e le sue incommensurabili dimensioni corporee, simboleggia tutte le caratteristiche peculiari dell'uomo: dell'uomo agitato dalle passioni, afflitto dai vizi, feroce nell'ira, generoso nel perdono, invidioso e violento, cattivo e spesso crudele (d'una crudeltà che sembra sovrumana), potentissimo ma non onnipotente (figg. 1, 3).

L'immane figura di Moloch e le immagini degli elefanti giganteschi o di grifoni, nel loro abbinamento di coppia, già da sola, per la sua straordinaria monumentalità e per il suo aspetto terrificante, innalza il tono del racconto alla sfera del "sublime", del "meraviglioso", del fantastico dannunziano.

Ricca di particolari segni, l'enorme massa corporea si articola a più piani, sui quali pullulano gli uomini come formiche indifese, che freneticamente si muovono, salgono e scendono, in preda a terrore incontrollabile (fig. 1).

In uno scenario ciclopico s'intrecciano, così, le storie di un'umanità sofferente ma crudele e quelle di una divinità violenta, inesorabile nella sua azione di vendetta: la crudeltà degli uomini e la indomabile violenza vendicativa della strana, orripilante bestia-simulacro si chiudono in una solida morsa (figg. 3, 6).

L'indefinibile "demone" sembra uscito dalla terra per necessità non solo di vendetta ma anche di giustizia, di quella giustizia che l'uomo da solo, ormai, non sa più compiere in un mondo pur popolato di immancabili eroi: l'eroina inaspetta-

ta, alla fine, risulta essere la stessa vittima sacrificata ed innocente: la tenera bimba immolata per la salvezza dell'umanità peccatrice.

Come non ravvisare in tutto questo i segni dell'indicazione di d'Annunzio di intraprendere la strada del fantastico per "poeticizzare" la cinematografia contemporanea, che, fatte le dovute eccezioni, si era impantanata nella vuota spettacolarità delle immagini magniloquenti o semplicemente comiche e stucchevoli del film muto?

Le immagini 1 e 2 bastano a documentare gli esiti di questa arte poetica, raggiunti dalla suggestività delle immagini e dall'atmosfera surreale, magica, sull'indicazione dannunziana, di rivestire dell'alone fantastico la verità della realtà oggettiva.

A questo punto occorre avvertire che già il Ciani aveva saputo individuare in quell'indicazione la chiave della svolta artistica offerta dal poeta abruzzese alla cinematografia stagnante degli anni dieci. Ma egli è in errore quando afferma che quell'indicazione presuppone «il rifiuto della realtà». ⁸ D'Annunzio, infatti, propose il superamento, meglio la trasfigurazione della realtà, non già il rifiuto di essa a priori, in virtù proprio del ricorso al fantastico, al meraviglioso che è, e rimane, il fine ultimo, a cui deve giungere, a suo avviso, il linguaggio cinematografico per guadagnarsi uno statuto artistico.

Il film *Cabiria*, quando perviene a questo obiettivo, diviene subito successo, capolavoro d'arte. Nella fig. 5 è fissato l'agghiacciante momento cruciale di un dramma che si consuma all'aperto, sul margine d'una strada. Certamente di proposito, l'ambientazione è esterna, per rendere più credibile la scena, giacché essa è familiare allo spettatore, che sulla strada svolge la sua vita di ogni giorno (è la strada, infatti, il vero teatro dell'esistenza, della vita di un popolo libero).

Le immagini, di allucinante realismo ruotano, compositivamente, intorno alla figura centrale della donna stramazza al suolo, ridotta, ormai, ad un cumulo di panni che le avvolgono il corpo sensuale ma esanime. Da essa dipartono e ad essa convergono le linee-forza costituite dalle diagonali delle figure disperate, che piangono, coprendosi il volto tra le mani. All'azione del dolore corrisponde la reazione dei gesti di disperazione del soldato e delle altre donne, in un rapporto di intensa drammaticità emotiva.

Sul corpo senza vita s'abbatte il peso fisico di queste figure, che danno sfogo ai moti inconsulti del loro animo straziato impotente dinanzi alla tragedia consumatasi.

In uno spazio soffocato letteralmente dal groviglio delle vesti, di cui si ammirano i ricchi ricami e i decori (motivi di distinzione non solo della casta sociale ma soprattutto della nobiltà d'animo di appartenenza) e dalla posizione assunta dalle persone care, che coprono con lo scudo dei propri corpi la povera vittima, sapientemente si scopre, in tutta la lucidità di visione dei suoi particolari, il ciglio della strada. Ed esso, basta, da solo, ad aprire uno spiraglio di luce, che riporta improvvisamente, inaspettatamente, alla realtà di tutti i giorni, ad un brano di veri-

⁸*Ibid.*

tà naturale, l'intenso pathos che sembrava insopportabile e senza via di liberazione.

Come non scorgere in questo particolare, non certo casuale, del margine del marciapiedi scoperto, l'intenzione di aprire allo spettatore (preso dal vortice del travaglio delle sofferenze) lo spazio, lo spiraglio, lo spunto per respirare, e riflettere sull'accaduto?

Senza che il dramma si sia ancora totalmente consumato, lo spettatore, infatti, guardando quel ciglio del marciapiede, si trova senza volere a riflettere sulla fatale conclusione, a cui porta quella strada, la strada stessa, cioè, della vita, in cui fatalmente s'incammina l'uomo, fin dalla sua nascita. E così, sul piano di un chiaro, semplice, realistico linguaggio figurativo, questa fig. 10 documenta l'inconfutabile valore estetico.

Visioni di una realtà tangibile, concreta, ripresa dal vero, ma sollevata nell'alone del sogno, nell'atmosfera onirica del surreale, e perciò poeticamente intense, risultano essere ancora le figg. 5 e 9. In esse Pastrone, fedele interprete del pensiero dannunziano, allarga i confini dello spazio ristretto della camera (in cui si adagia la flessuosa figura della giovane donna tra paludamenti di vesti) che rimandano dal realismo di Courbet (*Jeunes filles au bord de la Seine*) alle morbidezze del Liberty, oltre i limiti fisici della finestra rettangolare sullo sfondo, sopra la figura muliebre, nell'infinito cielo scuro, incombente, nel quale prende forma e consistenza plastica una gigantesca mano, carica di arcana significazione simbolica (fig. 9).

Si colleghi questa immagine della mano o quella della testa del "mostrum" (fig. 6) a quella, fragile, della giovane donna immersa nel sonno (fig. 11), come una S. Teresa in estasi, e si avrà la percezione precisa, chiara, inequivocabile, sensibile della capacità – contenuta nel fotogramma – di innalzare d'un balzo, senza forzature, naturalmente, la realtà fisica della stanza e della donna nella sfera irreal del mito, del simbolo, del meraviglioso onirico, del fantastico.

E ad una non meno poetica scena campestre, priva, però, di ogni tensione drammatica, anzi animata da una riposante pace dello spirito, ci riportano le figg. 7 e 12. Esse, avvalendosi di inquadrature allargate, girate all'aperto, sono popolate da uomini (e non da attori professionisti), quasi si direbbe, da pastori dell'antica Arcadia, protagonisti inconsapevoli di una dolce favola moderna, meravigliosa, straordinaria per il suo incanto ma così reale, vera, aderente all'oggettività dello spettacolo bucolico.

Ed ancora, la fig. 11 richiama alla mente la languida figura femminile di una mitografia simbolica espressa nel dipinto *Ofelia* del preraffaellita John Everett Millais, dove è proprio l'attenzione esasperata del dettaglio (Cabiria è avvolta in vesti, di cui sono ben messi in evidenza persino i ricami e i merletti decorativi) a conferire all'immagine femminile un senso di irrealtà. Non si tratta sicuramente di una comune inclinazione estetizzante, dannunziana, che pur trova una sua giustificazione storica nell'adesione all'ideale di una funzione etica ed estetica dell'arte, ma di una necessità di resa al meraviglioso attraverso la lucidità del reale.

Infatti, è innegabile che tali fotogrammi diano forma concreta, in chiave surreale, dell'idea dechirichiana del quadro come teatro mentale, usato come un

palcoscenico, un contenitore ideale su cui vengono messe in scena le allucinazioni, gli incubi, i pensieri inconsci dell'uomo.

Alla luce di ciò, non sembri strano che, osservando la fig. 16, par quasi di avvertire l'eco di un naufragio, in particolare l'eco del *Naufragio della «Speranza»* di Caspar Friedrich, un'opera pittorica «in cui la crudeltà [...] produce, più che sgomento e furia, la sublime malinconia, la solitudine, l'angoscia esistenziale dell'uomo di fronte a una natura arcana e simbolica più che avversa»⁹ ed in cui «il rapporto verso la natura è sempre di attrazione».¹⁰

Questo meraviglioso è ben tradotto, espresso e comunicato sulla pellicola muta da Pastrone, attuando «una vera e propria rivoluzione sul piano delle scenografie», sì che si comprende benissimo, ora, come esso possa essere stato sottoscritto dallo stesso d'Annunzio (e non già, pertanto, per opportunità o calcolo meramente commerciale).¹¹

Occorre osservare l'accostamento a certi esiti di naturalismo, a volte veristico, utilizzando all'aperto la macchina da presa. Molte inquadrature, infatti, hanno il merito di portare i personaggi all'esterno, attori non professionisti ma uomini della realtà quotidiana e dell'ambiente reale.

L'adesione al realismo, al naturalismo pittorico, riscontrata in *Cabiria*, non significa, tuttavia, è bene precisarlo, adesione alla realtà intesa, meglio pretesa, come "assoluta". La realtà, documentata dalle figg. 7 e 8 in immagini semplici ma vere, riprese portando la telecamera fuori, all'aperto, nei boschi, nella folta vegetazione, non è né quella esistenzialista, barocamente paludata di sensualità e di intellettualismo, né quella americana ancora velata di lirismo fantastico. La realtà

⁹GIULIO CARLO ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Sansoni, Firenze 1976, p. 285.

¹⁰*Ibid.*

¹¹ Lo spazio scenografico non è più un fondale dipinto, più o meno riccamente decorato, davanti al quale si svolge l'azione. In *Cabiria* le scenografie sfondano la bidimensionalità dei fondali e diventano le reali protagoniste dell'inquadratura: si trasformano in spazi tridimensionali monumentali, interamente abitabili e percorribili dai personaggi del racconto. La scenografia non è più una superficie prospettica ma una vera e propria costruzione architettonica, uno spazio estensibile, che sovrasta gli eventi umani, i movimenti della masse, i destini dei singoli, chiudendoli dentro una vastità di volumi capaci di sintetizzare gli stili più diversi, dal moresco, al pompeiano, alle decorazioni floreali del *liberty* ecc. (indiretto preludio al gigantismo scenografico di molto cinema tedesco e americano degli anni Venti, da *Metropolis*, di Fritz Lang a *Ben Hur*, di Fred Niblo). Anche la particolare utilizzazione della luce rivela il desiderio di intensificare la potenza della scena, investendola di nuove valenze simboliche e narrative. La luce non serve soltanto a rendere più leggibile l'inquadratura: diventa uno strumento creativo, quasi in grado di inventarsi uno spazio. Questa dimensione plastica e attiva dell'illuminazione è particolarmente evidente nella presenza diffusa delle ombre (indimenticabili quelle dei sacerdoti nel tempio di Moloch, quando Bodastoret denuncia Axilla), degli effetti di controluce (la piccola sagoma di Axilla che si getta in mare), dei fuochi, dei chiaroscuri della notte, dei volti illuminati dal basso (si pensi al viso di Archimede trasfigurato dalle fiamme delle navi romane).

La soluzione linguistica più innovativa [...] risiede nell'uso ricorrente del carrello. Dichiarazione di Silvio Alovio in *Enciclopedia del Cinema in Piemonte*, cfr. il sito internet:

http://www.cinemainpiemonte.it/enciclopedia/schedafilm.php?film_id=5

in *Cabiria* ci appare come la realtà, che sarà poi ripresa dal cinema neorealista come binomio indissolubile di vita-ambiente colto nella sua nuda struttura ma poetizzata nella sua tensione dinamica e emotiva, nel suo farsi realtà sociale in progresso e perciò in fibrillazione sentimentale.¹²

L'opera del maestro-regista-demiurgo diviene dunque soluzione organica di tutte le arti, rivelandosi non solo teatro ma anche pittura, attraverso un linguaggio figurativo di intramontabile modernità.

¹² Scrive Matilde Serao sul «Giorno» del 1914:

[...] tutti i più indifferenti, i più scettici, i più brontoloni, dovranno ammirare, ammireranno, quanta grandezza di poesia, allarghi le misure di una comune proiezione e faccia di *Cabiria* qualche cosa di eccezionale, come sapiente unione come vasta unione di una grandiosa e tenera storia di amor puro, di una possente istoria di passione, insieme agli avvenimenti più alti della lotta epica fra Roma e Cartagine, in quelle tremende guerre epiche, in cui i nomi eroici hanno esaltato la nostra giovinezza, da Attilio Regolo a Scipione l'africano, a Caio Duilio e in cui anche i nomi dei due guerrieri di Carthago, Amilcare Barca e Annibale suo figlio, che fu chiamato la *spada di Cartagine*, ci hanno destato tanta ammirazione. Tutto vi è sintetizzato ma espresso in *Cabiria*, e battaglie assedi e zuffe navali e incendi e fughe e morti, tutto, in una lirica splendida e larga, dal passaggio di Annibale pel Gran San Bernardo, sino all'assedio e alla caduta di Cirta. Tutti ammireranno tutti, anche quelli che non sanno la storia, giacché la rivedranno, in quadri vibranti di luce, di fiamma: ammireranno tutti coloro che sono ignoranti di cinematografia comprendendo che sia questo un tentativo sublime: e ammireranno, stupefatti, tutti coloro che conoscono il segreto del cinematografo e veggono e vedranno che tutti i segreti, in *Cabiria*, sono stati sorpassati! L'articolo si intitola *Chi si commoverà? Chi ammirerà?*, cit. in AA.VV., *Il restauro di «Cabiria»*, catalogo a cura di SERGIO TOFFETTI, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1995, pp. 72-73.



1



2



3



4



5



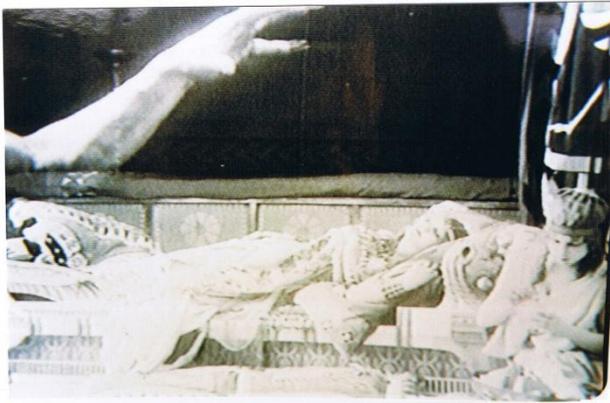
6



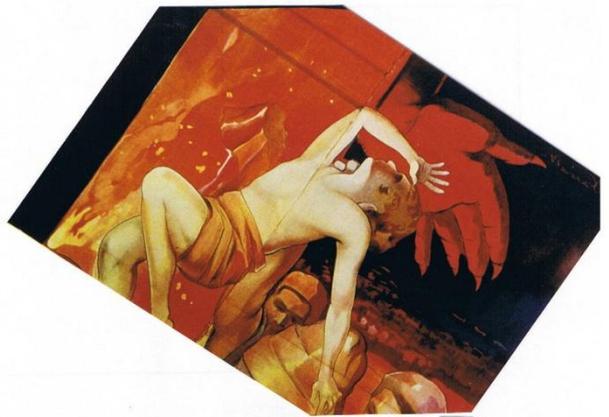
7



8



9



10



11



12