

# Fotogrammi a parole

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella



## SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XX • 2020  
NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestésie



# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

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



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

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

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

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

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

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

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

Revisori/*Referees*

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

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

# FOTOGRAMMI A PAROLE

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella

XX – 2020

NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*  
xx – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

\*

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

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

\*

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

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

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

\*

Impaginazione / *Graphic layout*  
Gennaro Volturo

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

\*

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

## INDICE

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

### PARTE PRIMA – ALLE ORIGINI DI UN INCONTRO

IRENE GAMBACORTI, «Cineamore» di Carlo Carrà, <i>tra arte, cinema e poesia</i>	13
CARLO SANTOLI, «Cabiria», <i>cinema, teatro, pittura</i>	35
SILVIO ALOVISIO, «In verità le sue didascalie furono una palla di piombo». <i>La collaborazione tra d'Annunzio e Pastrone alla luce di una nuova fonte d'archivio</i>	49
ANDREA BALZOLA, «Si gira!» <i>Le visioni cinematografiche di Pirandello. Genesi di una sceneggiatura dai «Quaderni di Serafino Gubbio operatore», realizzata da Andrea Balzola e Nico Garrone</i>	67
CLARA ALLASIA, «Cadaveri» e «sartine»: Buñuel, Debenedetti, Sanguineti <i>e il difficile, grande amore fra letterati e cinema</i>	83

### PARTE SECONDA – SCHERMI E PAGINE

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

ENZO NEPPI, *Alle prese con la «vita» che è stata:  
l'incipit della «Passeggiata prima di cena» di Bassani  
fra ricordo, istantanea, carrellata e parola poetica* 117

MARIA RIZZARELLI, *«Al posto del cervello avevo un grande schermo  
illuminato». Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema* 141

GABRIELE RIGOLA, *Cronache dagli anni Ottanta.  
Influenze cinematografiche e cultura visuale nell'immaginario  
di Pier Vittorio Tondelli: alcune ipotesi su «Altri libertini»* 157

MARIAPAOLA PIERINI, *Lettere d'amore alle star: qualche nota  
su Joyce Carol Oates, Marilyn Monroe e Marlon Brando* 165

CHIARA TAVELLA, *Fotogrammi a «cartelli» nel «Work in regress»  
di Liberovici-Sanguineti* 181

#### PARTE TERZA – SCRITTORI AL CINEMA

ROSA MOGLIASSO, *Lector in fabula: dal feuilleton a «Breaking Bad»* 197

MARCO ROSSARI, *Una voce nel buio.  
Ascoltare un film per scrivere un romanzo* 203

HAMID ZIARATI, *La seduzione del cinema prodotto  
in Occidente e in Oriente* 209

ALESSANDRO PERISSINOTTO, *«Il vento fa il suo giro»  
e «Semina il vento»: immagini in cortocircuito* 219



Carlo Santoli

«CABIRIA», CINEMA, PITTURA, TEATRO

L'originalità del film risiede nelle peculiarità stilistiche ed estetiche di un'opera d'arte autonoma, che accomuna cinema, pittura e teatro, nucleo costitutivo di una poetica del meraviglioso, creata dalla fervida fantasia di d'Annunzio e del regista Pastrone, «una vera e propria rivoluzione sul piano delle scenografie»<sup>1</sup>, invenzione, pur in un contesto storico reale, preciso nei

---

<sup>1</sup> 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 Alovisio in *Enciclopedia del Cinema in Piemonte*, cfr. il sito internet: [http://www.cinemainpiemonte.it/enciclopedia/schedafilm.php?film\\_id=5](http://www.cinemainpiemonte.it/enciclopedia/schedafilm.php?film_id=5). Si vedano anche *La sublime nudità dello schermo cinematografico*, in *d'Annunzio innovatore*, a cura di A. Andreoli, catalogo di mostra, Biblioteca di via Senato, Milano 9 novembre 2000-4 marzo 2001, pp. 78-91; *Cabiria & Cabiria*, a cura di S. Alovisio e A. Barbera, Il Castoro, Milano 2006; G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *d'Annunzio e il cinema: Cabiria*, C.U.E.C.M., Catania 1986; P. SORGE, *d'Annunzio e il cinema*, in «Quaderni del Vittoriale», 6, 2010, pp. 9-15; F. PRONO, *Cabiria between Dannunzianism and Culture Industry*, in

limiti cronologici, di forme, segni visibili, allegorie e simboli persino dell'“inconscio collettivo” di junghiana memoria.

### 1. *Alcuni confronti iconografici*

L'immagine di Cabiria nella figura 1 richiama, come una elegiaca mitografia, quella della *Morte di Procri* di Piero di Cosimo. La giovane è morta, ma «ancora tiepida... e fa pensare a quelle fanciulle che talvolta si ritrovavano intatte e come dormienti negli antichi sarcofagi»<sup>2</sup>. Ma «al di là del corpo spirante... è, nell'immagine, la nostalgia di un mito dissolto e di un tempo perduto, sentimento della morte»<sup>3</sup>.

E ancora, le figure 1, 2, 3 richiamano 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, né di una funzione etica ed estetica dell'arte, ma di una necessità di resa al “meraviglioso” attraverso la lucidità del reale.

È qui, in inquadrature relative alle figure 2, 4 che si realizza, concretamente, in linguaggio figurativo, cioè in esiti poetici artistici, l'ideale dannunziano della fusione del teatro con la pittura e con il cinema, in attesa della fusione totale di tutte le arti auspicata da Gropius o dal Teatro Totale.

Infatti, è innegabile che tali fotogrammi diano forma concreta, in chiave surreale (di qui il legittimo accostamento al Surrealismo che si svilupperà più tardi, di cui, pertanto il film *Cabiria* svolge, indirettamente, una funzione precorritrice) 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.

Lo stesso filo di sospensione tra terra e cielo, tra realtà ed irrealtà, tra verità e magia, tra realtà e sogno, si riconosce ancora nelle figure 2, 5, 6, dove il brivido del mistero corre nei segni-simboli di figure strane, di animali ed

*Film music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives. Studies around Cabiria Research Project*, a cura di A. Colturato, Edizioni Kaplan, Torino 2014, pp. 51-71.

<sup>2</sup> G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze 1976, vol. II, p. 228.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

uomini, di faraoni egizi e di scriptografie indecifrabili, sospesi nell'equilibrio – sorprendente – tra eternità e storia. Quando più precisa si fa la linea flessuosa, che plasma le forme ondulate del corpo della giovane “eroina”, che sembra uscita dall'*Incubo* di Heinrich Füssli, tela pervasa di inquietante spiritualismo simbolico, e, di conseguenza, quanto più nitida si fa l'immagine reale della figura stessa, carne vera evocatrice di sensualità autentica, tanto più struggente si fa l'intensità drammatica della scena (figure 2 e 4).

Bisogna aggiungere, comunque, che l'adesione a questi esiti stilistici, che sono di poetico “preraffaellismo”, non è casuale.

Fin dal 1886 al d'Annunzio, infatti, si riconobbe il merito di aver accordato il suo favore ad un'arte estetizzante, capace di trascendere la realtà, in senso preraffaellita. Fu forte, a partire da quell'anno, la sua collusione col gusto preraffaellita espresso nella “forza occulta del sogno” emergente da una Natura “metamorfica”, cioè capace di trasformarsi in una sempre cangiante visione poetica. L'aspetto visionario della rappresentazione di molte immagini di *Cabiria* s'identifica, infatti, con la favolosa visione panica della Natura stessa.

Del resto, nello stesso anno 1886 – non si dimentichi – uscì l'edizione *Isotta Guttadàuro*<sup>4</sup>, in cui l'atmosfera medievaleggiante della poesia trova un corrispettivo nelle tavole che adornano il volume, dovute proprio agli artisti del “Gruppo in Arte Libertas”, la cui opera è pervasa da una forte impronta antinaturalistica, dalla concezione della natura come luogo di forze misteriose, in una prospettiva decisamente orientata verso il Simbolismo.

Alla luce di ciò, non sembri strano che, osservando le figure 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 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, nella sua essenzialità degli elementi compositivi, 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»<sup>5</sup> ed in cui «il rapporto verso la natura è sempre di attrazione»<sup>6</sup>.

In questi citati fotogrammi di *Cabiria* si coglie, peraltro, «la separazione, l'incomunicabilità, l'isolamento nostalgico dell'uomo “civile”»<sup>7</sup>; e vi si scorge l'intenzione drammatica «di recuperare il senso religioso della realtà, che vede simboli non già dietro o sotto, ma nella pura, semplice verità delle cose»<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> G. D'ANNUNZIO, *Isotta Guttadàuro ed altre poesie*, Edizioni La tribuna, Roma 1886.

<sup>5</sup> ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, cit., vol. III, p. 285.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Forse l'impressione visiva dei fotogrammi è un po' teatrale, cioè legata all'inquadratura ad effetto, ma sostanzialmente essa è sincera.

Questo "meraviglioso" è ben tradotto, espresso e comunicato sulla pellicola muta da Pastrone, 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).

È lo stesso "meraviglioso" che egli intese perseguire nella *Phèdre* e nel *Saint Sébastien*, per citare le sue opere teatrali più rappresentative, e che si ritrova in tutte le opere letterarie: il "meraviglioso" che Bakst s'incaricherà di comunicare al pubblico e di tradurre determinandone il successo nelle scenografie, pur realizzati con altri mezzi espressivi, con tecniche particolari.

Il successo di *Cabiria* coincide, così, con il successo del "dannunzianesimo", inteso come filone culturale in voga e staremmo per dire di moda propria negli anni Dieci, vincente sul filone del film muto comico (fatta eccezione per l'originale, inimitabile Charlot, per il quale il successo fu dovuto al ritmo nuovo, irripetibile ed inimitabile della sua mimica espressiva).

Strettamente collegata alla fanciulla nel dipinto *L'incubo* di Heinrich Füssli, risulta la figura della donna ripresa nella figura 4 che diviene l'incarnazione dell'ideale muliebre caro a quei tempi: una "donna fatale", avvolta in una tragica atmosfera del meraviglioso, dello straordinario, capace di raggiungere il massimo grado di attrazione presso il pubblico, presso tutto il pubblico, di ogni estrazione sociale e di ogni esigenza estetica e culturale.

«Anche Füssli – giustamente osserva Argan – vede nell'arte un'attività tutta spirituale [...]: il "sublime", per lui, [come per d'Annunzio] è in profondità invece che in altezza, nel sogno e nell'incubo più che nelle trascendentali visioni»<sup>9</sup>. Dal confronto tra i fotogrammi citati di *Cabiria* e il dipinto di Füssli risulta, altresì, la comune concezione dell'artista, che, nel suscitare il "sublime", si eleva al di sopra dei limiti razionali della scienza, sapendo piangere laddove l'intelletto non sa pervenire: nel mondo magico della spiritualità inconscia, dove solo può annidarsi la vera "poesia".

Non meravigli, perciò, che persino il manifesto pubblicitario (figure 3 e 14) riproduca, più o meno fedelmente, l'immagine in totale abbandono delle mani e del corpo sensuale, che compare nel dipinto citato di Füssli.

Non risulti, perciò, esagerato sostenere che i principi estetici di certo Preraffaellismo presenti in certi fotogrammi di *Cabiria* abbiano determinato,

<sup>9</sup> Id., *L'arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Sansoni per la Scuola, Firenze 1993, p. 28.

o contribuito a determinare, il successo del film, come del resto di tutto il divismo cinematografico del cinema muto, non solo in Italia.

Si considerino le figure 15-16 e 17-18 nelle quali l'esasperazione figurativa del trucco sul volto della donna, l'intensità espressiva dello sguardo dei suoi intensi "occhioni", la decorativa acconciatura o addobbo con monili, l'aspetto conturbante nella posa sensuale, risultavano essere, in ultima analisi, l'applicazione stessa dei principi estetici della pittura preraffaellita.

Per questa ragione, non c'è dubbio che il dannunzianesimo presente in *Cabiria* sia quello stesso che finì con l'influenzare persino il modo di atteggiarsi e di recitare degli attori e delle attrici e che contribuì ad aiutare i registi nella conduzione degli interpreti, specialmente quando l'opera cinematografica era ambientata in epoche passate.

Neppure c'è dubbio che sia stata la pittura, a cui lo stesso d'Annunzio fu sensibilissimo, a determinare quella eloquenza di atteggiamenti e pose (forse apparentemente troppo divistiche) caratteristici non solo di *Cabiria* ma di tanti film degli esordi del cinema.

Per dovere di obbiettività critica, tuttavia, bisogna osservare che il dannunzianesimo di *Cabiria*, quale risulta da alcune scene, si allontana dall'intensità drammatica del preraffaellismo e si accosta, aderendovi appieno, a certi esiti di "naturalismo", a volte veristico, che saranno propri, più tardi, del "neorealismo" italiano.

## 2. *L'anticipazione del neorealismo*

Nelle figure 19-20, per esempio, l'adesione alla verità precorritrice del "neorealismo" nasce dall'esigenza di ricercare nell'inesplorata ragione della miseria e del dolore autentici, senza enfasi d'una retorica pauperistica, la più sincera e credibile fonte di ispirazione.

I suddetti fotogrammi, poi, costituiscono per se stessi, da soli, la dimostrazione tangibile del fenomeno più interessante della storia cinematografica: l'innegabile comunanza di intenti tra cinema e letteratura poetica, pur teatrale che sia. Questa stretta collaborazione tra poeta (d'Annunzio) e regista (Pastrone) per la realizzazione di *Cabiria* avrà ampia fortuna, non a caso, nella storia del cinema successivo, quando esso accoglierà tra le sue file scrittori che prepareranno i "soggetti" (Cesare Zavattini, Brancati, Moravia, per esempio) e, a loro volta, riceveranno – come loro stessi dichiareranno – suggerimenti e spunti dal cinema per le loro opere letterarie.

Quanto più nitide, precise, veritiere risultano alcune immagini o alcune scene, certi volti, certi particolari della natura e dell'ambiente; e quanto più precisi risultano i particolari, i dettagli, tanto più perfettamente a fuoco vengono messi gli stati d'animo, e tanto più veritieri, credibili più vicini a noi, alla nostra sensibilità umana, essi risultano. E tanto più straziante, ai limiti dell'allucinazione, risulta lo spettacolo visivo delle passioni, del meraviglioso, straordinario, inquietante mondo dell'interiorità dello spirito.

Del neorealismo, che in funzione anticipatrice d'Annunzio accetta, egli condivide la tendenza ad aprire all'aperto la macchina da presa, sulla strada o sulla natura. Molte inquadrature di *Cabiria*, infatti, hanno il merito di portare i personaggi all'esterno, attori non professionisti ma uomini della realtà quotidiana e dell'ambiente reale. Le suddette figure lo dimostrano incontrovertibilmente, nel nitore del linguaggio naturalistico pervaso di poesia e nella scioltezza del ritmo narrativo.

La ricca ornamentazione, le cianfrusaglie, l'anfora, i monili ed altro che esprimono quasi l'ossessiva resa del vero in una sorta di elencazione totale della realtà, orientaleggiante nel gusto degli elementi di decorazione, che ricordano la voluttuosa e decadente atmosfera dell'ambiente descritto nella *Morte di Sardanapalo* di Delacroix, non tragga, però, in inganno. Essa non è esteriorità decadente: cose, ambiente, figure, tutto concorre ad esprimere quell'eleganza raffinata, attraversata da un brivido di inquietudine, che nasce dalla serpeggiante consapevolezza del declino in atto dei costumi degli uomini. Il brulicare delle luci tra le ombre intensifica, ancora di più, l'effetto psicologico della drammaticità espressa nel gusto raffinato e colto, orientaleggiante, di d'Annunzio, che evita e supera il pericolo di cadere nel *bric-à-brac* di cianfrusaglie e di anticaglie variamente mescolate, di orpelli inutili dei costumi e delle scene, di un manierismo teatrale addirittura ostentato.

### 3. *L'accostamento tra cinema e pittura*

Il riferimento alla pittura è evidente: qualche dolce ammaliante figura di giovane donna, come quelle visibili nelle figure 15-16 e 17-18 ricorda, sia pure vagamente, certe fanciulle di Francesco Paolo Michetti adornate a festa. A volte la scena d'un ambiente disordinato, come quello che si osserva nella figura 21 nella sua gustosa disarmonia che dà vivacità d'espressione all'ambiente, ricorda lo studio di un pittore della fine dell'Ottocento napoletano.

L'accostamento non sembri arbitrario, giacché si sa che, soprattutto fino all'avvento del film sonoro, e poi anche dopo, erano di moda questi «diverti-

menti cinematografici»<sup>10</sup>, come chiamava Castellani queste ricerche di fonti iconografiche nelle pitture.

Si osservi, qui di sfuggita, che Raffaele Monti riuscì persino ad analizzare con puntuali riscontri fisici i rapporti, le influenze, a volte i veri e propri plagi avvenuti tra certi brani filmici italiani e la pittura dei Macchiaioli<sup>11</sup>.

L'aderenza al Realismo, al Naturalismo pittorico, riscontrata in *Cabiria*, non significa, tuttavia, è bene precisarlo, adesione alla "realtà" intesa, meglio pretesa, come "assoluta" dagli americani e dai francesi. La "realtà", documentata dalle figure 22 e 23 in immagini semplici ma vere, riprese portando la telecamera fuori, all'aperto, nei boschi, nella folta vegetazione, non è né quella esistenzialista, baroccamente paludata di sensualità e di intellettualismo, né quella americana ancora velata di lirismo fantastico. La realtà in *Cabiria* ci appare come la realtà, che sarà poi ripresa dal cinema neorealista, nella sua maniera più italiana, 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<sup>12</sup>.

Gli aspetti patologici della vita in *Cabiria* si orientano verso una soluzione purificatrice, come sempre avviene in d'Annunzio, perché la realtà, immaginata dalla fantasia, è sempre in dialettico rapporto con l'immaginario,

<sup>10</sup> In P.M. DE SANTI, *Cinema e pittura*, Giunti, Firenze 1987, p. 23 (inserto redazionale allegato a «Art e Dossier», n. 16, settembre 1987).

<sup>11</sup> R. MONTI, *Les macchiaioli et le cinéma*, Editions Vilo, Paris 1979.

<sup>12</sup> 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 *Il restauro di «Cabiria»*, catalogo a cura di S. Toffetti, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1995, pp. 72-73.

ma non nel senso che in questo si dissolva, ma nel senso che questo vive e si muove in essa.

Perciò non al rispetto dell'inquadramento storico nel tempo e nell'ambiente delle scene il film si attiene talora, quando ricorre alla rigorosità architettonica affidata a riga e squadra, come nel caso della figure 2 e 4 per delimitare la profondità prospettica dell'ambiente, oppure per costruire, secondo lo schema compositivo di certa pittura futurista, la geometria d'una finestra rettangolare, si attiene alla necessità di rendere con chiarezza figurativa la credibilità, la familiarità dell'ambiente rappresentato, al fine di far sentire vivibile, familiare anche l'atmosfera di surrealità che regna in tale ambiente, così reale.

Nella "verità" delle immagini, come in quelle riscontrabili nelle scene di Bakst per la *Phèdre* e per il *Saint Sébastien*, si rintraccia la suggestione dell'"inconscio suggestivo" junghiano. Essa fa sì che la pellicola muta si trasformi in un linguaggio figurativo di alto valore estetico e stilistico, cioè artistico.

Le figure 15-16 raccolgono nel primo piano del volto femminile la forza espressiva della malinconia e del dolore più intensi, la solitudine di chi, anima ribelle, è vittima nel ruolo che ricopre, ma non è certo in atteggiamento di chi chiede pietà umana.

Il volto, anzi, si fa "maschera" del dolore tragico, dignitosamente contenuto nella fissità d'uno sguardo agghiacciante. Può dirsi che sia proprio la profondità immensa, centripeta, dello sguardo ad aprire inesplorate zone della psiche umana dello spettatore, che viene attratto, fissato.

La lucidità delle riprese della natura, le calcolate luci, che, contrastando con le ombre, mettono in piena evidenza visiva, figurativa, le larghe foglie della vegetazione e l'interno del bosco in lontananza, si deve ad una cinepresa, che, anticipando una tecnica tutto neorealista, è portata fuori, all'aperto.

Altre volte, la stessa cinepresa riprende per strada o nell'aria di una natura vergine, sullo sfondo o intorno, gli attori che non sono "professionisti", i quali vivono la scena, l'avventura, secondo quella credibilità e familiarità, con cui si ritrovano a recitare, cioè a vivere, senza maschera imposta dal copione cinematografico, una parte che è sostanza di vita propria, sinceramente vissuta.

Sicché possiamo concludere con Rondolino che, «sfrondata dagli orpelli d'una drammaturgia di bassa lega, d'una letteratura dozzinale, e dalle pretese culturali che si risolsero in un *kitsch* ancor più fastidioso di quello dei film storici contemporanei, *Cabiria* dimostrò che il cinema, anche quello di largo consumo e di grande spettacolo, possedeva un linguaggio autonomo, non debitore di quello teatrale, e che la scioltezza della camera e l'abile disposi-



zione degli elementi drammatici (uomini e cose) all'interno dell'inquadratura potevano conferire alla narrazione una dimensione spettacolare inusitata»<sup>13</sup>.

Certo qualche inquadratura, come quella fermata nella figura 24 non giova all'economia dell'insieme organico del film, data la posticcia positura delle colonne spezzate, di classica reminiscenza greca o romana, teatrale e stucchevole, fredda e insignificante.

Ma sono la recitazione naturalistica e popolare, che nulla aveva a che vedere con quella, paludata e falsa, del teatro accademico e degli stessi altri film spettacolari, e un certo dinamismo di rappresentazione inedito, che riscattarono il film *Cabiria* dai limiti in cui incorsero tanti film concorrenti, venendo giudicato «un film estraneo al genere storico-mitologico, un'opera, cioè, per certi aspetti eccezionale (e di fatto lo fu), sebbene proprio in quel genere rientrasse»<sup>14</sup> (ma con autorevolezza di originalità di linguaggio figurativo e scenico nuovo).

Il mito emergente dalla romanità si mescola mirabilmente con il decadentismo letterario, in una visione spettacolare, che non è – come invece vorrebbe Pier Marco De Santi – dell'ideologia solo borghese ma di tutto il popolo, il pubblico nella sua interezza, quella folla, indistinta, a cui era proteso d'Annunzio, ed a cui era destinato il suo messaggio culturale, attraverso anche il film.

Pastrone e d'Annunzio cercano e trovano moduli formali di inquadratura in schemi compositivi, che, se per la resa prospettica ricordano la pittura italiana rinascimentale, per certi aspetti ricordano certe composizioni divisionistiche dei futuristi.

La figura 2 infatti, nella semplicità della prospettiva centrale architettonica, sembra l'applicazione dello schema che sarà di Balla nell'opera *Villa Borghese, Parco dei Daini* del 1910. Per rendere la profondità e l'ampiezza spaziale d'una scena, il citato fotogramma, assecondando la concezione spaziale, apre oltre il palcoscenico ideale di un teatro un vuoto immenso, in cui meglio si contiene la lucida visione spettacolare della realtà colta dal vivo.

In questo senso può dirsi che certi fotogrammi di *Cabiria* «hanno la valenza espressiva di un quadro»<sup>15</sup>.

Non sarà difficile, sotto questo aspetto, accomunare la figura 2 all'opera citata di Balla, in virtù degli evidenti intenti comuni, decisamente sperimentali, e del medesimo uso moderno dei “tagli fotografici”, con cui s'incarna la

<sup>13</sup> G. RONDOLINO, *Storia del Cinema. Il Cinema Muto*, UTET, Torino 1988, p. 185.

<sup>14</sup> Ivi, p. 188.

<sup>15</sup> DE SANTI, *Cinema e pittura*, cit., p. 11.

doppia volontà di agire sul piano sia dell'investigazione del reale che su quello delle grandi metafore esistenziali.

Essi, creando un impatto emotivo generato dalla messa in quadro e dalla messa in scena stilisticamente valide, dimostrano come il contesto narrativo nel quale si innestano i riferimenti figurativi crei un conflitto visivo, di lucido realismo, di autentico verismo, che rafforza il *pathos*.

In particolare la figura 9 nella semplicità dell'impianto compositivo, basato sulla ortogonalità delle linee verticali ed orizzontali (un muro a destra, una linea di terra costituita da lastre rocciose e dall'orizzonte nitido), pur dando pieno risalto allo spettacolo della Natura, in cui si intravedono appena, minuscole, le figure degli attori, tra le anfrattuosità delle rocce, si carica di tensione emotiva, di intensa drammaticità, come nelle pitture di certi artisti cosiddetti dannunziani, che affidano alla inquietante spettacolarità del semplice paesaggio ridotto all'essenziale il potere di suscitare il senso del "sublime".

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.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 15-16



Fig. 17

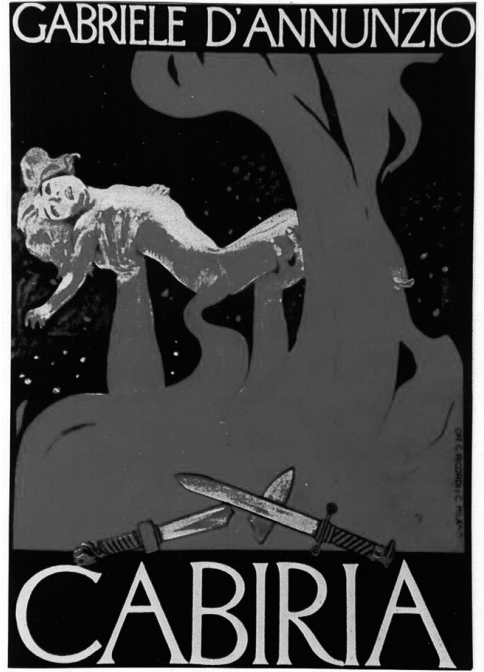


Fig. 14



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 20



Fig. 21