

Cabiria, opera d'arte autonoma

Carlo Santoli
Università degli Studi di Salerno, Italia

Abstract *Cabiria* is 'an autonomous work of art', between aesthetical and stylistic peculiarities. In order to legitimately recognise these specificities, we should not exalt the high level of the technical cleverness mixed with 'tricks' or mechanisms of technological artificiality. On the contrary, we should – first and foremost – be aware of the identity of the movie, expression of the figurative art which combines painting, sculpture, architecture, theatre and cinematograph, constitutive nucleus of a poetics of the marvellous, created by d'Annunzio's fervid fantasy and by the director Pastrone, invention – though in a real historical context – precise as regards the chronological limits, of forms, visible signs, allegories and symbols of the Jungian 'collective subconscious'. Visions of a tangible reality, concrete, recovered by the truth, but raised to the realm of dream, in the oneiric atmosphere of the unreal, conquer the human sensibility. It is like the idea by de Chirico, who thinks the picture as a mental theatre, stage and ideal container of a moving drama that conveys the familiarity of the represented environment with figurative clarity. Thus, the work of the master-director-demiurge becomes an organic solution of all the arts between innovation and modernity.

Keywords Cabiria. d'Annunzio. Pastrone. Cinema. Innovation. Modernity.

Sommario 1 Un nuovo linguaggio visivo. – 2 Il valore estetico di *Cabiria*. – 3 Il realismo in *Cabiria*.



Peer review

Submitted	2020-06-15
Accepted	2020-06-21
Published	2020-10-22

Open access

© 2020 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Santoli, C. (2020). "*Cabiria*, opera d'arte autonoma". *Archivio d'Annunzio*, 7, 123-134.

1 Un nuovo linguaggio visivo

Se il cinematografo segna una svolta nell'ambito della messinscena, è innegabile che d'Annunzio vi contribuisca, creando «un nuovo stile nella drammaturgia cinematografica»,¹ realizzando con *Cabiria* il 'colosso' del genere filmico a sfondo storico. L'indicazione, tuttavia, si riferiva a un tipo di cinematografia italiana, che, estendendosi dall'inizio del Novecento fino alla Prima guerra mondiale, s'imponeva con la sua tendenza alla spettacolarità vistosa e stucchevole, in senso negativo: come espressione paradigmatica del facile successo riscuotibile presso il pubblico determinato dalla fusione di arte e industria.

Occorre subito precisare, tuttavia, che *Cabiria* fuoriesce dai «confini del cinema di consumo, del prodotto di serie» (Rondolino 1996, 167). Infatti, al pari della rappresentazione cinematografica di Feuillade, *Cabiria* non si uniforma alla cinematografia spettacolare, fino a costituirne l'esempio più eclatante e rappresentativo (181). *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni, *Bruto, Agrippina*, *San Francesco*, *La Gerusalemme liberata*, *Marcantonio e Cleopatra*, *Caius Julius Caesar*, *Fabiola*, *Sacco di Roma*, *Messalina*² e altri riscosero 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», invece, «Pastrone riuscì a fare della sua opera, *Cabiria*, la punta di diamante di una produzione cinematografica non certo indegna, e tecnicamente piuttosto pregevole».

E precisa meglio: «*Cabiria*, insomma divenne un 'caso', e fin d'allora se ne parlò come di un'opera eccezionale, tanto da oscurare le decine e decine di altri film che, a ben guardare, non avrebbero meritato un così subitaneo oblio» (182). In un periodo particolare (sono del 1913 *Ma l'Amore mio non muore* di Casarini e *Quo vadis?* di Guazzoni), il film assume il ruolo - e il merito insieme - di portare la cinematografia italiana al primo posto, proprio nel campo del genere dei film con sfondo storico. Il che avviene proprio quando è nata Hollywood e con essa il divismo delle prime star quali Mary Pickford in America e Francesca Bertini in Europa, grazie anche a quell'in-

Per le immagini, si ringrazia la dott.ssa Chiara Tavella, Università degli Studi di Torino, per la cortese disponibilità.

1 È un apprezzamento di Stephen Bush, in *Moving Picture World* del 6 giugno 1914, citato da Turconi 1963, 52. Cf. anche «La sublime nudità dello schermo cinematografico», in Andreoli 2001; Alovio, Barbera 2006; Finocchiaro Chimirri 1986; Sorge 2010; Prono 2014.

2 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 di d'Annunzio.

dicazione dannunziana di superare il freddo e schematico convenzionalismo del cinema muto, a volte di vuoto cartone, di certe immagini magniloquenti e retoriche, in virtù della strada del «fantastico poeticizzante» (182).

È su questa strada che s'incentra il rapporto d'Annunzio-cinematografia, il quale non è, pertanto, «rapporto mancato» (Ciani 1999, 8), ma rapporto concreto, ricco, di tante illuminazioni, di tanti spunti, saturo di così valide e attuali prospettive culturali. 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 cinematografico, collaudato dal successo riscosso presso il grosso pubblico da altri analoghi film coevi, il motivo stesso, la chiave interpretativa, del successo riscosso da *Cabiria*. Occorre, invece, ridimensionare questa interpretazione, piuttosto superficiale, del successo dell'opera cinematografica. Occorre farlo alla luce di motivi diversi e ben più validi, più profondi, legati alla sfera dell'«artisticità» che caratterizza l'originalità stilistica del film, risultato della collaborazione congiunta del regista Pastrone e di d'Annunzio, il cui contributo non fu certo secondario.

2 Il valore estetico di *Cabiria*

Il motivo del successo non è la «confezione di un prodotto che unisse le esigenze dello spettacolo popolare a quelle della cultura mondana» (Rondolino 1996, 183), per cui la sola firma apposta alle didascalie letterarie sarebbe bastata a garantire «al dramma una patente di nobiltà» (183), al fine di consentire al film il successo commerciale.

La verità è che la ragione del successo di *Cabiria* risiede proprio - come s'è detto - nella sua artisticità, nella sua poesia, nel suo stile, nei suoi valori estetici. E perché questi vengano legittimamente riconosciuti, non bisogna esaltare l'altro grado di applicazione tecnica cinematografica. Quando Rondolino sostiene che i pregi del film consistono essenzialmente «nel gusto preciso per lo spettacolo e in un livello tecnico notevolissimo, fra i più alti allora raggiunti» e che «Pastrone riuscì a fare un capolavoro anche per l'aiuto di un eccellente tecnico cinematografico quale Segundo de Chomón» (182), esprime una erronea valutazione limitativa, ritenendo che questi pregi riguardanti i mezzi espressivi siano gli unici o i fondamentali motivi di qualità del film. Rondolino incorre nel rischio comune

a tanti critici, che, per osannare alle novità rivoluzionarie apportate dalla cinematografia nei primi decenni del secolo, trascura ciò che più conta, cioè gli altri aspetti del linguaggio figurativo, soffermandosi troppo sull'originalità delle 'trovate', degli 'artifici', della nuova tecnica espressiva.

Potremmo dire con Raghianti che Pastrone adotta «una forma, risorgente per il cinematografo, della solita vecchia estetica volgare: quella che cerca nella natura, e quindi in ciò che è mezzo, alla più alta potenza, la potenza stessa dell'arte» (Raghianti 1952, 19). *Cabiria* ha un'individualità artistica, non da ascrivere a meccanismi di artificiosità tecnologica attribuibili invece solo ad altri film. Infatti:

Che cosa può dire di un film l'analisi decomponente della sua materia (esempio: flou o sfocato, dissolvenze, ecc., effetti di illusione, sovrapposizione, ecc., il tutto considerato a esiti immediatamente psicologici, e relativi non all'autore, ma alla trama, al soggetto, al contesto narrativo); o peggio, la constatazione perseguita con una competenza da fisico - come ho veduto fare molte volte - dei procedimenti meccanici che sono stati necessari per arrivare a un determinato effetto? (20)

E ancora:

D'altronde, la diversità dei mezzi non esiste forse anche per la scultura e la pittura, in questo senso? E chi s'è mai sognato che questo fatto possa legittimare la considerazione di qualità *a priori* diverse nelle due forme d'arte figurativa, data la diversità dei mezzi pratici che sono indotte a utilizzare? (20)

Per questa ragione, riguardo al cinematografo, e in specie riguardo a *Cabiria*, al fine di ben comprendere i motivi del successo e dell'artisticità, si devono innanzitutto tenere presente l'identità fondamentale, le peculiarità stilistiche ed estetiche di un'opera d'arte autonoma.

Non dobbiamo, perciò, «farci impressionare dall'apparente diversità [...] di un film da un quadro: bisogna badare all'essenziale, che è appunto nel risultato artistico, e non negli astratti mezzi (il concreto risultato è tutt'uno col mezzo)» (20). D'Annunzio stesso, del resto, come dimostrano le dichiarazioni rilasciate nelle interviste giornalistiche, non ha mai confuso i 'mezzi' con i 'fini'. Quando pur tesseva sperticati elogi alle possibilità straordinarie e nuove che la macchina da presa del cinematografo apriva alla rappresentazione filmica delle sue opere, infatti, egli, senza equivoci ed in maniera rigorosa e decisa, ha sempre ribadito che il 'fine' era pur sempre quello, per lui insostituibile, del 'meraviglioso', dello 'straordinario', cioè quello che è stato, del resto, il fine stesso, il nucleo costitutivo, della sua poetica e della sua arte.

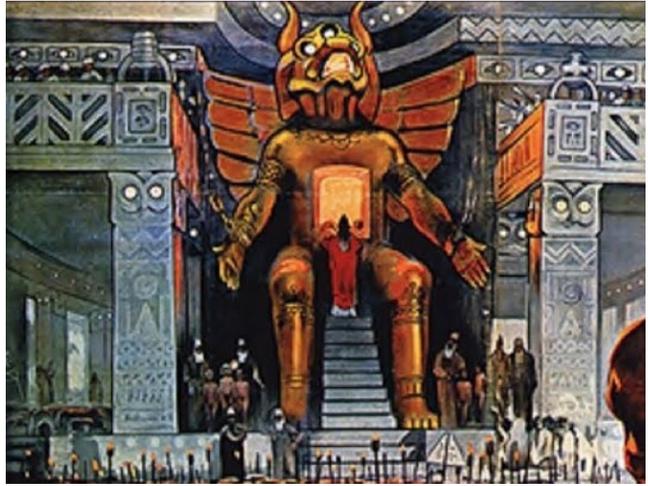


Figura 1
Il dio Moloch

Figura 2
Luigi Enrico Caldanano. Manifesto per il film *Cabiria* (1914). Collezione Museo Nazionale del Cinema

Figura 3
Il tempio di Moloch

Il successo di *Cabiria*, pertanto, è il successo stesso del motivo del 'meraviglioso', tipicamente dannunziano. Il 'meraviglioso' in esso presente, come motivo dominante e come ultimo e irrinunciabile scopo della creazione artistica, è 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' (da *monstrum* che significa 'strano/notevole') 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.

Anche in *Cabiria*, il mito, pertanto, in cui prendono forma quei 'segni' e quelle 'allegorie', costituisce il substrato di ogni credenza fi-deistica, a cui non a caso si inchinano (come emblematicamente si osserva nelle figure 1-3) gli uomini semplici del popolo, il quale, in ultima analisi, è 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, potenziate all'ennesimo grado, 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.

L'immane figura di Moloch, come - in altri fotogrammi - le immagini degli elefanti giganteschi o di grifoni tanto simili, nel loro abbinamento di coppia (inequivocabilmente attinti alla fonte costituita dalla 'Porta dei Leoni' a Micene o dalle pitture parietali egizie), 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. Essa, scultura di intensa suggestione evocatrice del misterioso mondo orientaleggiante, in cui le forme sono ancora unite a raggiungere gli estremi vertici del Soprannaturale, sembra bloccata nell'urlo straziante, felino, proveniente da una bocca spalancata in tutta la sua dimensione di insaziabile voracità, e impone la sua autorità nello spazio circostante, che domina dall'alto.

Ricca di particolari 'segni' strani, 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. 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. La 'mostruosa' creatura non scende dal cielo, ma fuoriesce dalle viscere più profonde della Terra con una forza animalesca, che trascina con sé memorie di violenze antiche quanto l'uomo, fuoriesce, in un'ultima analisi, dal sottoterra dell'inconscio, degli istinti bestiali, dei moti inconsulti e irrazionali. 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 questo mondo pur popolato di immancabili eroi.

L'eroina inaspettata, alla fine, risulta essere la stessa vittima sacrificata e innocente: la tenera bimba immolata per la salvezza dell'u-



Figura 4
Leopoldo Mettcoritz. Manifesto
per il film *Cabiria* (1914). Collezione
Museo Nazionale del Cinema

manità peccatrice [fig. 4]. Dalla terra uscita, quella bestia immane sembra che sia destinata a ritornare alla terra e in essa rinchiudersi definitivamente, conclusasi l'impresa missionaria, e conservarsi, per riaffiorare in altri momenti, altrettanto tragici, della storia degli uomini. Come non scorgere 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? I fotogrammi di *Cabiria* bastano a documentare gli esiti di questa artisticità 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 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» (Ciani 1999, 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 del fantastico, del 'meraviglioso' che è, e rimane, il fine ultimo, a cui deve giungere, a suo avviso, il linguaggio cinematografico per guadagnarsi il crisma della 'artisticità'.



Figura 5
Fotogramma
dal film *Cabiria* (1914)

3 Il realismo in *Cabiria*

Il film *Cabiria*, quando perviene a questo obbiettivo dannunziano, diviene subito successo, capolavoro d'arte. Nella figura 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 (diremmo di efficace 'neorealismo'), ruotano, compositivamente, intorno alla figura centrale della donna stramazzata al suolo, ridotta, ormai, a 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, inaspettata-



Figura 6
Fotogramma
dal film *Cabiria* (1914)

mente, alla realtà di tutti i giorni, a un brano di verità 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.

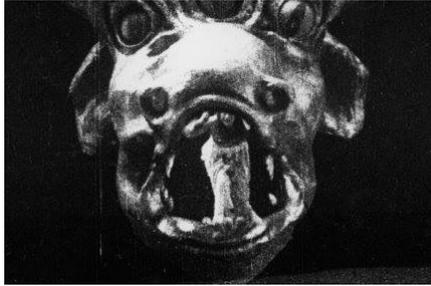
E così, sul piano di un chiaro, semplice, realistico linguaggio figurativo, questa figura 5 documenta un inconfutabile risultato dell'artisticità raggiunta dal film: il suo valore estetico [fig. 6]. Ed è così che un solo frammento del film, un solo fotogramma, sa dimostrare come si possa tramutare in canto poetico (quasi il lamento del coro d'una tragedia greca) la parabola della vita umana. 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 figure 7 e 8.

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 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. 6].



Figura 7
Fotogramma dal film *Cabiria* (1914)

Figura 8
Particolare in un fotogramma
dal film *Cabiria* (1914)



Si colleghi questa immagine della mano o quella della testa del 'mostrum' [fig. 8] a quella, fragile, della giovane donna immersa nel sonno [fig. 7], come una Santa Teresa in estasi, e si avrà la percezione precisa, chiara, inequivocabile, sensibile della capacità di innalzare d'un balzo, senza forzature, naturalmente, la realtà fisica della stanza e della donna nella sfera irreali del mito, del simbolo, del meraviglioso onirico, del fantastico. E lo spettatore avverte subito che regna sovrano sulla scena (il termine viene di proposito mutuato dal linguaggio del teatro) il peso dell'inquietudine che nasce dalla consapevolezza della caducità delle cose terrene, della presenza d'una forza soprannaturale, che guida le vicende degli uomini (leggende o storie che siano), della paura e del terrore per l'incognita del futuro, per l'imperscrutabilità dell'al di là.

E a una non meno poetica scena campestre, priva, però, di ogni tensione drammatica, anzi animata da una riposante pace dello spirito, ci riportano le figure 9 e 10. 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.



Figura 9 Fotogramma dal film *Cabiria* (1914)



Figura 10 Fotogramma dal film *Cabiria* (1914)

Bibliografia

- Andreoli, A. (a cura di) (2001). *D'Annunzio innovatore = Catalogo della mostra* (Milano 9 novembre-4 marzo 2000-01). Milano: Biblioteca di via Senato.
- Alovisio, S.; Barbera, A. (a cura di) (2006). *Cabiria & Cabiria*. Milano: Il Castoro.
- Ciani, I. (1999). *Fotogrammi dannunziani. Materiali per una storia del rapporto D'Annunzio-Cinema*. Pescara: EDIARS.
- Finocchiaro Chimirri, G. (1986). *D'Annunzio e il cinema: Cabiria*. Catania: C.U.E.C.M.
- Prono, F. (2014). «Cabiria Between Dannunzianism and Culture Industry». Colturato, A. (a cura di), *Film music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives. Studies around Cabiria Research Project*. Torino: Edizioni Kaplan, 51-71.
- Ragghianti, C.L. (1952). *Cinema arte figurativa*. Torino: Einaudi.
- Rondolino, G. (1996). *Storia del Cinema. Il Cinema Muto*. Torino: UTET.
- Sorge, P. (2010). «D'Annunzio e il cinema». *Quaderni del Vittoriale*, 6, 9-15.
- Turconi, D. (1963), «I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto». *Bianco e Nero*, 24, 1-2, gennaio-febbraio, 52.

