

LE TORRI
16

Silvio Alovio

GIOVANNI PASTRONE

I sogni della ragione



Le Torri

Progetto ideato e diretto da Giorgio Simonelli e Luca Venzi

Il ritratto in copertina è tratto da una foto gentilmente concessa dal Museo Nazionale del Cinema di Torino.

ISBN 978-88-85095-77-9

Copyright©2015

by Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo

Fondazione Ente dello Spettacolo

Via Aurelia, 468 - 00165 Roma

tel. 06/96519200; e-mail: editoria@entespettacolo.org

Redazione: Chiara Supplizi

Impaginazione: comevoi.com



A Mattia

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia

GIOVANNI PASTRONE
I sogni della ragione

L'autore ringrazia Giaime Alonge, Mario Alovisio, Armando Audoli, Teresa Antolin, Giorgio Bertellini, Gianna Chiapello, Luciano Curreri, Elena Dagrada, Lorenzo De Nicola, Stefania Fioravanti, Claudia Gianetto, Marco Grifo, Livio Jacob, Cristina Jandelli, Denis Lotti, Andrea Meneghelli, Annmaria Licciardello, Jacqueline Reich, Elif Rongen, Viridiana Rotondi, Elisa Uffreduzzi, il Centro Sperimentale di Cinematografia, la Cineteca del Friuli, la Cineteca del Comune di Bologna, l'EYE Film Museum. Un particolare ringraziamento al Museo Nazionale del Cinema di Torino, nelle persone del direttore Alberto Barbera, della vicedirettrice e conservatore capo Donata Pesenti Campagnoni, di Carla Ceresa e Mauro Genovese (Archivio Storico), di Antonella Angelini e del personale della Bibliomediateca "Mario Gromo", di Claudia Gianetto e Stella Dagna (Cineteca), di Roberta Basano (Fototeca).
Un grazie speciale a Giovanni Pastrone Jr.

I

Vita di un fabbricatore di fantasmi

1.1 Il ragazzo e il ragioniere

A Torino, nel 1908, o al più tardi nel 1909, il futuro divo Emilio Ghione, ancora lontano dai successi che otterrà alcuni anni dopo con il leggendario personaggio *Za la Mort*, sta interpretando per la casa Pasquali una piccola parte in un film in costume. Un giorno riceve l'incarico di precipitarsi dall'altra parte della città, nelle officine dell'Itala Film, le sole in grado di riparare una cinepresa che si è inceppata. Ghione, esperto cavallerizzo, esegue prontamente l'ordine di servizio: come se fosse uno dei temerari avventurieri che in futuro lo renderanno celebre, attraversa al galoppo i larghi viali alberati del capoluogo subalpino, tra lo stupore dei passanti, e giunge agli studi dell'Itala, dove incontra Giovanni Pastrone, co-fondatore e direttore artistico della casa di produzione. Lasciamo che sia lo stesso Ghione a raccontare l'episodio:

«Senza rallentare entro nel cortile al galoppo; al centro di esso, chiamo a me la bestia, che netta si pianta ubbidiente. A quel mio gesto, una voce dolce risponde: “Bravo”. Alzo gli occhi, e vedo un magnifico rame, un’acquaforte di precisa fattura, coronato da una massa di capelli ribelli, e tagliato da un paio beffardo di finissimi mustacchi. Saltando a terra e inchinandomi per l’elogio, chiedo: “Vorrei il signor Pastrone”. La voce canora rispose: “Salga, sono io”. Lo raggiunsi, gli esposi la ragione, ed egli cortesemente annuì prendendo l’oggetto. “Pochi minuti”. Infatti non avevo ancora finito la sigaretta, accesa per attendere, che riapparve con la riparazione compiuta. Lo ringraziai con calore [...] ed egli si chinò lievemente in silenzio. Scesi nel cortile, montai a cavallo, lo mossi per uscire, quando quella voce risuonò: “Ghione, se un giorno non sapesse ove andare, si ricordi che quel cancello là è sempre aperto”. E senz’attendere s’allontanò»¹.

Sempre a Torino, ma alcuni decenni dopo, nel secondo dopoguerra. Il leggendario artefice di *Cabiria* (1914) non si occupa più di cinema da molto tempo: tutte le sue energie ora sono concentrate nella sperimentazione terapeutica di un apparecchio di sua invenzione, finalizzato alla cura di numerose malattie, anche molto gravi. Il giovane critico Fernaldo Di Giammatteo conosce Pastrone proprio nel suo studio medico di Corso Moncalieri, non lontano da dove sorgevano, quarant’anni prima, gli stabilimenti dell’Itala, teatro dell’episodio appena ricordato da Ghione. Anche qui lasciamo la parola al diretto testimone dell’incontro:

¹ E. Ghione, *Scritti sul cinematografo. Memorie e Confessioni (15 anni d’Arte Muta)* seguito da *La parabola del cinema italiano*, a cura di D. Lotti, AIRSC-Cattedrale 96, Roma-Ancona 2011, p. 21.

«Il ragioniere in pensione, occhi grossi e vivi, baffoni, faccia tonda e imperiosa, parlava di un suo sistema per vincere il cancro. Se diceva del cinema, era per mugugnare, come tutti i vecchi, sulle cattive abitudini e gli errori dei contemporanei. Bloccato all’Italia di Giolitti, immagine straziante di una allucinazione. Giuro, scappai»².

Si tratta di due testimonianze non solo lontane tra loro ma anche di segno opposto, eppure entrambe chiamano in causa Pastrone per un secondo fine. Ghione evoca un produttore venticinquenne di poche parole ma gentile, sempre vigile, in grado di occuparsi di tutto, disponibile a parlare anche con lo sconosciuto attore di una casa concorrente, imbattibile nel riparare personalmente in pochi minuti una cinepresa come anche abile nel comprendere, al primo sguardo, chi, come Ghione, abbia talento per il cinema. Il futuro *Za la Mort*, quindi, celebra Pastrone per legittimare se stesso, per commemorare, con la sanzione profetica dell’uomo di genio, il battesimo della *sua* carriera cinematografica.

Anche il reale bersaglio del cinismo di Di Giammatteo, a ben vedere, non è rappresentato tanto da questo Pastrone anziano, descritto come una sorta di scienziato pazzo, prigioniero dei risentimenti e dei ricordi, quanto piuttosto da tutti quegli «storici del cinema che gli han fatto un monumento»³. Di Giammatteo contesta quella fortunata retorica del primato cinematografico italiano che, dalla metà degli anni Venti, ha replicato innumerevoli stereotipi, vanificando a lungo una riflessione storiografica capace di andare al di là del colore e del racconto anedddotico: in questa vulgata Pastrone è il genio

² F. Di Giammatteo, *Il meccanico, il poeta e la follia*, in «Radiocorriere TV», 12 luglio 1969, p. 44.

³ *Ibidem*.

italico plagiato da Griffith, è il timoniere che – per citare il critico Mario Gromo – traghetta il cinema dal «linguaggio mimico elementare»⁴ all'autonomia artistica, mentre *Cabiria* è il supremo capolavoro che libera il «direttore di scena dalle esigenze del Consiglio di Amministrazione»⁵ (affermazione paradossale, se si considera che il regista ai tempi di *Cabiria* era il co-proprietario dell'Itala). La duratura fortuna del mito di Pastrone appare peraltro inversamente proporzionale alla brevità della sua parabola cinematografica: negli oltre quarant'anni che separano le due soglie temporali evocate dalle testimonianze di Ghione e Di Giammatteo, solo poco meno di quindici vedono Pastrone attivo nel cinema, con un periodo più intenso compreso tra il 1910, quando avvia la lavorazione di *La caduta di Troia* (1911), e il 1917, quando lascia la direzione della società, mentre ben più lungo è il periodo da lui dedicato alle ricerche mediche.

Un'analoga sproporzione investe il rapporto tra il mito di Pastrone "cineasta" e le sue stesse regie, che saranno al centro del prossimo capitolo: al di là delle supervisioni dei film realizzati dai suoi collaboratori (difficilmente quantificabili, a meno che non le si faccia coincidere con l'intera filmografia dell'Itala, ma sarebbe una soluzione discutibile), le opere concordemente attribuite alla direzione di Pastrone sono solo sei, più le sequenze in alta quota di *Maciste alpino* (1916), senz'altro le migliori. All'edificazione del mito concorre peraltro quasi esclusivamente *Cabiria*, con *La caduta di Troia* a fare da cartone preparatorio, e con il dittico dannunziano costituito da *Il fuoco* (1915) e *Tigre reale* (1916) a dimostrare la genialità dell'autore anche nei film di ambientazione contemporanea, mentre *Hedda*

⁴ M. Gromo, *Ascesa del cinema subalpino*, in «Scenario», 6, 1933, p. 300.

⁵ *Ivi*, p. 302.

Gabler (1920) e *Povere bimbe!* (1923) sembrano, agli occhi dei suoi contemporanei, compromettere tale genialità, e quindi saranno a lungo dimenticati. Dopo il 1923, Pastrone non dirigerà più film e, forse proprio per la sua estraneità al declino del cinema italiano degli anni Venti, sarà ripetutamente tirato per la giacca o vanamente evocato come un nume salvifico per la rinascita della cinematografia nazionale.

Solo in un periodo relativamente recente, soprattutto a partire dai fondamentali studi di Cherchi Usai⁶, Pastrone è stato liberato da quasi tutto quel ridondante marmo mitografico – sia pure ancora oggi ben presente nei discorsi di cattiva divulgazione – che appesantiva il suo "monumento", non per essere ridimensionato ma per diventare finalmente oggetto di ricerca storica. Anche grazie a quel più ampio «mutamento di fase»⁷ che ha innovato la storiografia cinematografica italiana a partire dagli anni Ottanta⁸, Pastrone e *Cabiria* sono stati sottratti a uno splendido quanto sterile isolamento per essere restituiti al loro tempo.

Il presente lavoro intende naturalmente aderire a quest'ultima prospettiva storiografica: nelle pagine che seguiranno, l'itinerario imprenditoriale, tecnico e artistico di Pastrone, con i suoi meriti e i suoi limiti, sarà messo in relazione con la precaria realtà industriale del cinema italiano degli anni Dieci, con

⁶ Si vedano, in particolare, P. Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, La Nuova Italia, Firenze 1985; Id. (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, UTET, Torino 1986; Id., *Alla ricerca della 'vittima eterna': Pastrone, D'Annunzio e l'edizione 1914 di Cabiria*, in AA.VV., *Gabriele D'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, Costa & Nolan, Genova 1989, pp. 229-245.

⁷ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto, 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma 1993², p. XIX.

⁸ Cfr. Id., *La riscoperta di Atlantide. Tappe di storia della storiografia del cinema muto italiano*, in «Immagine», 7, 2013, pp. 9-72.

i suoi assetti societari e modi di produzione, con i suoi modelli di spettacolo e di stile sensibili al confronto internazionale.

Nonostante i numerosi studi a lui dedicati, la personalità di Pastrone, così prismatica e controversa, a seconda dei casi mitizzata o sminuita, banalizzata o strumentalizzata, così resistente alle semplificazioni e ai ritratti stereotipici, resta comunque ancora un mistero difficile da mettere a fuoco. Che qualcosa sfugga sempre, quando si tenta di abbozzare un suo ritratto artistico e professionale, lo riconoscono tra le righe anche i due testimoni citati in precedenza: da un lato Ghione corregge *in fieri* quell'alone di severità che circonda la descrizione del direttore dell'Itala introducendo due particolari fisici (i baffi "beffardi" e i capelli "ribelli") che lasciano intuire, simbolicamente, aspetti inquieti e imprevedibili della personalità pastroniana; dall'altro lato, Di Giammatteo, poco dopo le sue osservazioni così impietose, ammette che «chi fosse, poi, questo ragioniere [...] non sappiamo bene [...]. Il ritratto manca di sfumature, forse persino delle linee di fondo»⁹.

Su Pastrone in effetti si possono scrivere tante cose. Gli si può riconoscere il merito di avere realizzato il più importante e influente film del primo cinema italiano, *Cabiria*. Si può affermare che nella sua carriera di produttore egli sia stato, per riprendere una sua espressione, «un editore di modelli»¹⁰, sperimentando formule innovative per il nostro cinema come la serie comica, con André Deed; il film storico a lungometraggio, con *La caduta di Troia*; il film atletico d'avventura, con la serie di Maciste; il *diva film* nella sua variante più aggressiva e mor-

bosa, con *Il fuoco*. Guardando alla sua personalità, si può affermare che Pastrone avesse un carattere «schivo, ombroso»¹¹, a volte scontroso, ma mai aggressivo; che fosse un «egocentrico come pochi»¹², capace però di gesti generosi; che apparisse come un uomo lucido e determinato nelle sue scelte ma sempre ispirato da una «non comune dirittura morale»¹³; che fosse un ragioniere metodico ma inventivo; un meticoloso organizzatore aziendale ma anche un produttore e regista aperto al rischio e alla sperimentazione, una persona dotata di «straordinario istinto plastico»¹⁴, dal grande gusto estetico e compositivo ma anche ispirato da un'energica fiducia nel progresso scientifico e tecnologico. Eppure tutte queste affermazioni, anche se legittime, non riescono, nel loro insieme, a comporre un quadro coerente e soddisfacente del personaggio.

Lo stesso Pastrone, d'altronde, non ha fatto che amplificare il mistero che circonda la sua figura, alimentando lo stereotipo di una convivenza, dentro di lui, di due anime, indizio di una personalità che vuole dichiararsi come complessa ma, proprio per questo, *geniale*: nel fondatore dell'Itala coesisterebbero quindi, per riprendere le parole di Anselmo Jona certamente ispirate da Pastrone stesso, «l'uomo d'ordine e di numeri» e «il poeta svagato che predilige l'armonia delle forme perfette»¹⁵. Questa scissione

⁹ F. Di Giammatteo, *Il meccanico, il poeta e la follia*, cit., p. 45.

¹⁰ G. Pastrone, *Virus et homo*, Manoscritto inedito, 1943-1944, Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino (d'ora in avanti: AMNC), Fondo Pastrone GIPA0181, A942.1, [p. 24].

¹¹ M. Verdone, *Pastrone, ultimo incontro*, in «Bianco e Nero», 1, 1961, p. 1.

¹² M. Gromo, *Nascita di Cabiria*, in «La Stampa», 26 agosto 1952, p. 3.

¹³ E. Ghione, *Scritti sul cinematografo. Memorie e Confessioni (15 anni d'Arte Muta)* seguito da *La parabola del cinema italiano*, cit., p. 29.

¹⁴ *A colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in «Corriere della Sera», 28 febbraio 1914, poi in G. Oliva (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Carabba, Lanciano 2002.

¹⁵ A. [Anselmo Jona], *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, in «Film», 8, 1939, ora in P. Cherchi Usai (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, cit., p. 29.

tra «poesia e preventivi»¹⁶, tra l'artista Piero Fosco (lo pseudonimo che adotterà per le sue regie a partire da *Il fuoco*) e il produttore Pastrone, come si diceva, è riconosciuta dal suo stesso protagonista, più di vent'anni dopo l'addio al cinema, in uno spiritoso autoritratto che sembra dare un senso retrospettivo ai baffi "beffardi" e ai capelli "ribelli" descritti da Ghione:

«Ora debbo confessarvi i miei peccati di allora. Mentre il ragioniere vigilava perché l'ordinaria amministrazione funzionasse regolarmente sempre con un largo sovraccarico di reddito, quell'altro ragazzaccio che c'è in me e che voi già conoscete, si divertiva un mondo all'insaputa di tutti»¹⁷.

Due anime pastroniane, quindi, non sempre però conciliate, anzi spesso foriere di tensioni, a volte feconde, altre destabilizzanti: l'emozione musicale e il controllo contabile, l'Eros e il Logos, l'istinto e la razionalità, l'arte e il profitto, il simbolico e il tecnologico¹⁸. Come hanno acutamente osservato, in modi diversi, Savio e Cherchi Usai, e come si vedrà più in dettaglio nel prossimo capitolo, la razionalità pastroniana e la sua fiducia verso la scienza e la tecnica s'intrecciano con un'inclinazione, ben tangibile nelle sue regie, al barbarico, al pessimismo fatalista e al notturno, all'irrazionale e al macabro, all'allucinato e all'onirico, quasi a suggerire una potente alchimia tra le certezze, in realtà inquiete, del positivismo e le pulsioni infiammate, ma in fondo non così fatali, dell'estetica simbolista.

Il suo stesso itinerario biografico, sia pure ancora pieno di

¹⁶ *Ivi*, p. 31.

¹⁷ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 24].

¹⁸ Su quest'ultima dialettica cfr. P. Bertetto, *La techne e il simbolico*, in I. Fabri (a cura di), *Le fabbriche della fantasticherie. Atti di nascita del cinema a Torino*, Aleph, Torino 1993, pp. 57-61.

zone d'ombra (soprattutto per quanto riguarda gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza e per quelli subito successivi al suo congedo dal cinema), restituisce il profilo di una personalità in bilico tra l'Ottocento e il Novecento o, volendo riprendere l'efficace titolo di uno studio di Sergio Toffetti a lui dedicato¹⁹, tra l'opera lirica e l'automobile. Le passioni che ispirano la sua vita da un lato sono infatti la medicina, l'elettricità, gli aerei, i motori a scoppio, tutto quanto insomma abbia a che fare con la modernità urbana e le tecnologie più avanzate, ma dall'altro lato Pastrone ama anche la musica romantica e il melodramma, la caccia e i levrieri, i cavalli di razza e la pittura paesaggistica²⁰, interessi tipici di un tradizionale gentiluomo di campagna. E anche i ricorrenti *turning point* che scandiscono e arricchiscono la vita di questo protagonista del cinema italiano (gli anni giovanili divisi tra la professione di concertista di violino e quella di ragioniere, poi il cinema, quindi la medicina) appaiono ogni volta come esiti di una volontà di cambiamento che intende superare, se non addirittura far dimenticare, il Pastrone precedente, stabilendo così ulteriori complicazioni di identità e nuove polarità tra passato e presente, non solo suggestive ma anche fortemente ambivalenti.

Nelle sue dichiarazioni, infatti, Pastrone ama molto giocare con il passato e con le sue trascorse identità: davanti alla prospettiva, per lui in apparenza non esaltante, di ricordare gli anni cinematografici, da un lato ribadisce una distanza incolmabile rispetto alla sua personalità di allora («lei non parla con

¹⁹ Cfr. S. Toffetti, *Pastrone a Torino, ovvero l'opera lirica all'epoca dell'automobile*, in Id. (a cura di), *Il restauro di Cabiria*, Lindau-Museo Nazionale del Cinema, Torino 1995, pp. 9-16.

²⁰ Pastrone si dedicò alla pittura per tutta la vita. Nei primi anni del secolo, frequentò lo studio del celebre pittore Lorenzo Delleani (cfr. A. Dragone, *Delleani. La vita, l'opera e il suo tempo*, vol. II, Cassa di Risparmio di Biella, Biella 1973, p. 694).

Pastrone che faceva film, quello è morto da tanto tempo», dice a Mario Verdone²¹), dall'altro lato, invece, rivendica primati, rivela particolari, esprime giudizi taglienti, tira bilanci, costruisce insomma il racconto del suo stesso mito cinematografico, orientando le rotte di una storiografia che al tempo di quelle dichiarazioni doveva ancora nascere.

Davanti a tanta autoconsapevolezza, non sorprende, quindi, che sia proprio lo stesso Pastrone a fornirci l'espressione capace di armonizzare meglio, in una sola frase, tutte queste tensioni che innervano la sua biografia artistica: «Mezzo secolo addietro» egli ricorda in una nota inviata a Fausto Montesanti, «quasi nell'altra vita – dopo alterne vicende, mi provai a *fabbricare fantasmi*»²². Pastrone, come scrive Ghione è un uomo «di chiarissima profonda coltura»²³, non usa le parole a caso: sa bene che in greco antico *phàntasma* significa “sogno”, “visione”, mentre il termine “fabbricare” chiama in causa la dimensione concreta del prodotto industriale, dell'organizzazione d'impresa, delle competenze tecnico-tecnologiche. Nella professione del “fabbricatore di fantasmi”, la materialità del manufatto si salda con l'immaterialità delle apparenze e dell'immaginario, la razionalità del «giocattolo scientifico»²⁴ (così Pastrone chiama il cinematografo) si realizza, quasi paradossalmente, nelle emozioni generate dai sogni che esso produce: è quasi una definizione del cinema, ma soprattutto è la possibile sintesi dell'utopia che ispira Pastrone nella sua avventura tra i fantasmi dell'immagine animata.

²¹ M. Verdone, *Pastrone, ultimo incontro*, cit., p. 9.

²² F. Montesanti, *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, in «Bianco e Nero», 12, 1958, pp. 29-30, corsivo mio.

²³ E. Ghione, *Scritti sul cinematografo. Memorie e Confessioni (15 anni d'Arte Muta)* seguito da *La parabola del cinema italiano*, cit., p. 29.

²⁴ F. Montesanti, *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, cit., p. 30.

1.2 Dalla provincia al mondo

Giovanni Pastrone nasce ad Asti il 13 settembre 1882, da Luigia Mensio (1858-1904) e Gustavo Ernesto Pastrone (1840-1915)²⁵. L'infanzia e l'adolescenza trascorrono nella città natale, una tranquilla ma monotona cittadina di provincia che vive soprattutto di commercio, poco influenzata dalle veloci trasformazioni che a fine secolo stanno portando la vicina Torino a diventare una grande e moderna metropoli industriale.

Come ricorda lo stesso Pastrone, per gli studenti astigiani «due vie erano aperte: quella degli studi classici e quella degli studi tecnici»²⁶. Seguendo l'insindacabile volontà del nonno materno, Giovanni, «un brunetto vispo, di statura normale, con

²⁵ Per la ricostruzione della vita di Pastrone fino al suo ingresso nel cinema si è fatto riferimento, principalmente, a due fonti: le prime pagine del già citato *Virus et homo* (dedicato quasi per intero alle sue ricerche medicoscientifiche) e l'eccellente lavoro di Lorenzo De Nicola (*Piero Fosco. La favilla, la vampa, la vita*, Tesi di Laurea, Università di Torino, a.a. 2000-2001; una sintesi è in Id., *Scrutando nel fosco. Pastrone prima e dopo Cabiria*, in S. Alovio - A. Barbera [a cura di], *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, Torino-Milano, 2006, pp. 310-326). Particolarmente utile è stata anche la consultazione dell'accurata scheda biografica di Elena Dagrada, *Giovanni Pastrone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 81, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2014. I ricordi autobiografici riportati nel manoscritto confermano alcuni episodi relativi all'infanzia e all'adolescenza di Pastrone rievocati nella biografia di Mino Caudana (pseudonimo di Anselmo Jona), pubblicata sulla rivista «Film», febbraio-marzo 1939, ora in P. Cherchi Usai (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, cit., pp. 27-70. Questa biografia, d'altronde, come ha dimostrato Faccioli, si basava su conversazioni tenute con lo stesso Pastrone, anche se spesso il testo introduce non poche invenzioni romanzesche (probabilmente non tutte imputabili a Caudana, e in parte smentite nel lavoro di De Nicola). Cfr. A. Faccioli, *Pastrone, Camasio, D'Annunzio e Cabiria*, in S. Alovio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 335-348.

²⁶ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 4].

il cranio troppo grande e tutto occhi»²⁷, è destinato agli studi di commercio e ragioneria presso l'Istituto Tecnico "G.A. Giobert" di Asti, malgrado la contrarietà del padre, a quel tempo commesso viaggiatore impegnato nella vendita di salumi, olio e prodotti coloniali. Le condizioni economiche della famiglia sono infatti, in quel periodo, tutt'altro che agiate: Ernesto Pastrone, grazie al sostegno dei genitori, aveva aperto prima della nascita di Giovanni un negozio di stoffe nel centro della cittadina, ma poi si era indebitato ed era stato costretto a chiudere l'attività. Per questa ragione il capofamiglia avrebbe preferito che il figlio, dotato di un'intelligenza al di sopra della media ma scolaro indisciplinato e dal rendimento insufficiente per beneficiare delle borse di studio, non proseguisse la scuola, per orientarsi invece verso un più concreto futuro da apprendista orologiaio. Proprio grazie alla passione del padre per la musica (e in particolare per l'opera), Giovanni tuttavia ha modo di frequentare, oltre all'Istituto Tecnico, anche il Liceo Musicale presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Asti, dove studia violino, conseguendo eccellenti risultati.

Negli anni successivi, le condizioni economiche della famiglia Pastrone migliorano gradualmente, ed Ernesto riesce ad aprire un proprio negozio di salumi e altri prodotti alimentari. Quando il figlio consegue il diploma, nell'estate del 1899²⁸, il padre lo chiama a lavorare con sé come contabile. L'esperienza però non soddisfa Giovanni: il padre se ne rende conto e, pur molto amareggiato, gli offre l'opportunità di cercarsi da solo un'altra strada, ad Alessandria o a Torino. Giovanni sceglie Torino dove, grazie ai contatti con alcuni ex compagni di Asti di-

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Cfr. la pagella dell'anno scolastico 1898-1899 riprodotta in L. De Nicola, *Piero Fosco. La favilla, la vampa, la vita*, cit., pp. 111-112.

venuti insegnanti di violino, riesce facilmente a farsi scritturare come violinista nelle stagioni liriche dei teatri della città e della provincia, ma anche nei ritrovi pubblici e privati, nei quali è molto apprezzata la sua capacità di improvvisazione e di esecuzione delle più note arie ballabili dell'epoca. Nel tempo libero, intanto, Pastrone si dedica ad approfondire gli studi delle sue discipline predilette, la meccanica e la fisica, ma anche a perfezionare la conoscenza delle lingue straniere.

La professione di violinista lo gratifica, ma la discontinuità delle scritture lo spinge ad accettare l'offerta di un lavoro più stabile in una ditta di commercio, dove può sfruttare le sue competenze contabili. Il giovane ragioniere è convinto di poter proseguire anche l'attività musicale, ma presto si rende conto che gli orari di ufficio non gli consentono di esercitarsi, e quindi si vede costretto a diradare i suoi impegni concertistici.

Alla ricerca di uno stipendio migliore, Pastrone è assunto prima come corrispondente presso una ditta importatrice di metalli, e poi come ragioniere in un'azienda di commercio vinicolo, da cui viene allontanato per essersi rifiutato di gonfiarne la contabilità a fini speculativi. Dopo questo improvviso licenziamento, inizia per Pastrone, ventenne animato da legittime ambizioni, una fase segnata dall'instabilità e dai continui cambi di impiego nelle amministrazioni contabili²⁹, vissuti con crescente demotivazione. L'inquietudine del periodo è testimoniata dall'incertezza che accompagna le sue scelte professionali: vince un concorso per un posto di segretario comunale a Pinerolo, ma la prospettiva di ritornare in provincia lo porta a rinunciare al lavoro; poi, per la

²⁹ Non ha trovato finora riscontri la notizia, diffusa da alcune fonti (cfr. per esempio A. Valdata, *La paternità dannunziana di Cabiria ottenuta col versamento di 50 mila lire d'oro*, in «Stampa Sera», 2-3 luglio 1959, p. 5), di un impiego di Pastrone presso l'Opera Pia San Paolo (antesignana del quasi omonimo istituto bancario torinese).

stessa ragione, declina – dopo averne riorganizzato esemplarmente la contabilità – l’offerta di un impiego da economo in una cassa di risparmio fuori Torino.

Gli unici eventi positivi di quegli anni coinvolgono la sfera privata del futuro produttore: il 17 settembre 1903 sposa a Torino Anna Maria Prat, che sarà la sua amata compagna per tutta la vita: dalla loro unione il 25 giugno 1905 nascerà ad Asti l’unico figlio, Luigi. Nel settembre del 1904, tuttavia, proprio un evento familiare sconvolge la vita di Pastrone: la madre Luigia, a cui Giovanni era legatissimo, muore improvvisamente, a quarantasei anni. Questa scomparsa prematura segna in modo indelebile Pastrone, portandolo a occuparsi sempre più seriamente di medicina. Dopo essere rimasto per un periodo ad Asti, vicino al padre, Giovanni ritorna a Torino con la sua nuova famiglia, alla ricerca di una svolta professionale che troverà, di lì a poco, in un nuovo settore produttivo: il cinematografo.

1.3 «Un’industria nuova che si diceva d’un grande avvenire»

Come ha osservato Toffetti, sarebbe riduttivo definire Pastrone solo «come un *metteur en scène*»³⁰. La sua opera, egli aggiunge, è racchiusa «nel complesso della produzione dell’Itala»³¹. Proprio in ragione di questo intreccio, a volte quasi inestricabile, tra il direttore di azienda e l’artista, i paragrafi che seguono saranno dedicati al Pastrone produttore e alla storia della sua società, mentre nel capitolo successivo si proporrà un’analisi del suo lavoro di regista.

³⁰ S. Toffetti, *Pastrone a Torino, ovvero l’opera lirica all’epoca dell’automobile*, cit., p. 11.

³¹ *Ivi*, p. 12.

Le circostanze e i tempi dell’ingresso di Pastrone nel mondo del cinema purtroppo non sono ancora oggi ricostruibili con precisione: secondo la testimonianza del nipote Giovanni³², sarebbe stata la moglie Anna Maria a segnalargli l’annuncio di un’offerta di lavoro nel settore contabile pubblicato su un quotidiano cittadino dalla società cinematografica “Carlo Rossi & C.”³³. Lo stesso Pastrone, al contrario, descrive il suo ingresso alla Rossi come il frutto di una scelta deliberata e motivata: «fui assunto ad un posto secondario nel reparto amministrativo, che accettai pur di entrare in quell’industria»³⁴. Che si tratti dell’esito di una circostanza casuale o di una scelta meditata (ipotesi più probabile, considerando la sua personalità³⁵), in ogni caso l’assunzione presso la “Carlo Rossi & C.” segna per Pastrone il primo contatto, per citare le sue stesse parole, con «un’industria nuova che si diceva d’un grande avvenire»³⁶, nonché l’avvio di una rapida e folgorante carriera che si prolungherà per oltre un quindicennio.

La Carlo Rossi & C. era nata su iniziativa di Carlo Rossi, ingegnere chimico con buone competenze tecniche, ma anche affarista sempre in cerca di nuove opportunità di guadagno. Grazie a un capitale iniziale di 250.000 lire, fornito da Guglielmo Remmert, un facoltoso imprenditore prussiano resi-

³² Cfr. le dichiarazioni rilasciate da Giovanni Pastrone Jr. nella prima puntata della trasmissione televisiva *I giorni di Cabiria*, realizzata da Gianni Rondolino nel 1981 per la sede piemontese della Rai.

³³ La ricerca di questo annuncio sui due principali quotidiani torinesi «La Stampa» e «La Gazzetta del Popolo» non ha tuttavia sortito esiti positivi. Cfr. L. De Nicola, *Piero Fosco. La favilla, la vampa, la vita*, cit., pp. 24-30.

³⁴ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 22].

³⁵ «In nessun momento della mia vita», dichiara Pastrone a Mino Caudana, «ho mai affidato ai volteggi capricciosi di una moneta il mio destino. Alle scaramanzie ho preferito la riflessione ponderata» (P. Cherchi Usai [a cura di], *Giovanni Pastrone. Gli anni d’oro del cinema a Torino*, cit., p. 38).

³⁶ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 21].

dente da anni a Torino e attivo nella produzione tessile di nastri e stringhe, Rossi aveva costituito il 13 maggio 1907 una società per la fabbricazione di macchine cinematografiche, la gestione di alcune sale e la produzione di film. Ancora prima che la società si costituisse ufficialmente, Rossi e Remmert avevano presentato al Comune una richiesta di permessi per la costruzione di un «fabbricato per l'industria cinematografica», da edificarsi a poche centinaia di metri dalla sede amministrativa della società, su un terreno ubicato oltre la cinta daziaria, a destra del Po e in prossimità della collina, nelle vicinanze dell'attuale piazza Hermada. «In questo spazio», come ha rilevato Friedemann, «venne costruito il primo stabilimento cinematografico torinese dotato di un teatro di posa e fabbricati di servizio: le pellicole precedenti erano state tutte realizzate in impianti di fortuna, con i set, nel migliore dei casi, sistemati su piattaforme circondate da velari»³⁷. Le prime affermazioni e i successi commerciali della ditta portano a un rapido raddoppiamento del teatro di posa.

Questo successo iniziale dimostra che l'iniziativa di Rossi è valida. L'industria cinematografica italiana è alle sue primissime battute, e proprio intorno al 1906-1907 sta entrando in una fase di potenziamento strutturale. Tra il 1908 e la vigilia della prima guerra mondiale, in particolare, proprio Torino, una città che in quegli stessi anni sta diventando il maggiore polo industriale del Paese, è la principale protagonista del sorprendente decollo del cinema nazionale³⁸.

³⁷ A. Friedemann, *Teatri di posa nel cinema muto italiano*, testo inedito, p. 12, Fondo Friedemann, Museo Nazionale del Cinema, Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

³⁸ Nel 1908 il polo torinese copre circa il 60% della produzione nazionale, contro il 20-30% del polo romano. Cfr. P. Poncino, *Le case di produzione torinesi del cinema muto*, in «Studi Piemontesi», 24, 1995, pp.437-463.

Non essendovi ancora in Italia una tradizione professionale solida, Carlo Rossi, seguendo una strategia già adottata dalla principale casa cinematografica italiana, la romana Cines, recluta i primi quadri tecnici della società tra il personale della francese Pathé, leader della produzione internazionale. Incurante di avere a che fare con tanta potenza, Carlo Rossi fa arrivare a Torino, nell'arco di qualche mese, alcuni collaboratori di rilievo della casa francese: Charles-Lucien Lépine, direttore generale degli stabilimenti Pathé, gli operatori Eugène Planchat, Raoul Compte e Georges Caillaud e il tecnico svizzero Eugène Zollinger. Il colosso francese non reagisce positivamente: al momento di varcare la frontiera con l'Italia, Lépine è arrestato per violazione del segreto industriale e condannato ad alcuni mesi di reclusione, prima di poter essere assunto alla Rossi. L'evento non compromette l'esistenza della nuova impresa, ma è causa di difficoltà. La carriera di Pastrone decolla proprio in questa fase problematica, quando Lépine è ancora in carcere: in poco tempo, il neoassunto riorganizza la contabilità e, dopo il passaggio di buona parte dei transfughi della Pathé all'Ambrosio, inizia a occuparsi anche di questioni tecniche, sfruttando il suo interesse per le applicazioni delle scienze positive.

Allo stato attuale delle ricerche, tuttavia, non è possibile datare con esattezza l'ingresso di Pastrone nella casa torinese. Si possono però avanzare delle ipotesi. La società, come si è detto, viene costituita il 13 maggio 1907. Due settimane dopo, il 27 maggio, Carlo Rossi delega Pastrone a rappresentarlo presso Remmert, con il compito di dirigere la parte tecnica dell'azienda, provvedere all'amministrazione, regolare i conti col socio e con gli impiegati³⁹: il breve lasso di tempo tra la costi-

³⁹ Cfr. A. Friedemann, *Rossi & C.*, scheda inedita, Fondo Friedemann, Museo Nazionale del Cinema, Bibliomediateca "Mario Gromo", Torino.

tuzione della società e la nomina di Pastrone rende probabile l'ipotesi che il nuovo assunto fosse entrato in rapporti con i due soci fondatori in una fase anteriore alla costituzione della società, quasi certamente alla fine del 1906, quando era ancora attiva la preesistente "Rossi & Remmert"⁴⁰.

Proprio la rapida ascesa di Pastrone potrebbe essere una delle cause dei dissapori crescenti che oppongono Rossi a Remmert già dal settembre del 1907. La tensione si risolve presto in rottura: il 23 gennaio 1908 la società, nonostante il bilancio in attivo, è messa in liquidazione, e Carlo Rossi esce di scena⁴¹. Nella stessa data, Rossi revoca a Pastrone la rappresentanza presso Remmert, a sottolineare una sfiducia, ricambiata⁴², nei confronti del direttore della società. Come liquidatore interviene una figura che sarà cruciale per la successiva e più celebre avventura cinematografica di Pastrone: l'ingegner Carlo Sciamengo, genero di Remmert e futuro amico fraterno⁴³ del regista di *Cabiria*.

Pochi mesi dopo, forse già nel maggio 1908⁴⁴, Remmert, Scia-

⁴⁰ L'ipotesi è suffragata indirettamente dallo stesso Pastrone, che nel manoscritto inedito già citato ricorda di essere diventato direttore della società sei mesi dopo la sua assunzione.

⁴¹ Rossi aprirà a Torino, nella primavera del 1908, un'officina per la fabbricazione di apparecchi cinematografici, per poi diventare agente commerciale della Cines e direttore degli stabilimenti della stessa casa romana.

⁴² In *Virus et homo* (cit., [p. 22]) Pastrone definisce Rossi come «uno svelto italiano meridionale squattrinato, in cerca di fortuna».

⁴³ Carlo Sciamengo muore suicida nell'aprile 1927. Giovanni Pastrone Jr., in una testimonianza che ho raccolto personalmente e di cui lo ringrazio, ricorda che il nonno non esitò a devolvere una cifra considerevole del suo patrimonio per saldare tutti i debiti dell'amico.

⁴⁴ Non è possibile, purtroppo, stabilire la data di fondazione della società torinese. L'ipotesi più probabile è che la società venga costituita nella primavera del 1908, ma Tamara Badini ha rilevato l'esistenza di documenti che ne attesterebbero l'esistenza già nel 1907 (cfr. T. Badini, *Torino nel cinema*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Torino, a.a. 1988-1989, p. 85).

mengo e Pastrone costituiscono una nuova società, l'Itala Film⁴⁵: il nome della ditta da un lato afferma l'italianità della sua produzione, dall'altro evoca legami con la tecnologia più moderna e avanzata ("Itala" era infatti una celebre azienda torinese produttrice di automobili). I legami di filiazione con la Rossi & C. sono molteplici. I primi film della nuova casa sono infatti semplicemente i titoli della Rossi con un nuovo cartiglio, mentre per le prime produzioni originali si utilizzano i due adiacenti teatri di posa della vecchia società: tra il 1910 e il 1911, il complesso sarà integrato dalla costruzione di un'imponente palazzina da destinarsi agli uffici, progettata dallo stesso Sciamengo, e dall'edificazione di un terzo teatro di posa, segno inequivocabile della crescente fortuna commerciale dell'Itala. Anche il personale proviene in buona misura dalla precedente società, e il primo logo della casa riprende il motivo grafico della Rossi.

Nella fase iniziale la proprietà della ditta è di Remmert, ma poi il controllo della società passa gradualmente a Sciamengo, che divide con Pastrone la responsabilità della direzione: mentre il primo si occupa di pubbliche relazioni e aspetti commerciali, il secondo cura la parte tecnico-artistica e l'organizzazione aziendale. Il 17 luglio 1911 nasce ufficialmente la società in nome collettivo "Itala Film - Ing. Sciamengo & Pastrone". Il capitale iniziale è di 500.000 lire (400.000 di Sciamengo e 100.000 di Pastrone). Come ha osservato Friedemann, «l'entità del capitale indica progetti produttivi di ampio respiro, ma stupisce che non sia stata scelta la forma dell'anonima per azioni, normale in qualunque settore industriale per somme elevate»⁴⁶: l'Ambrosio e la Cines,

⁴⁵ Sulla storia societaria dell'Itala cfr. A. Friedemann, *Luoghi e modi di produzione*, in S. Alovizio - G. Carluccio (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, UTET, Torino 2014, pp. 199-202.

⁴⁶ *Ivi*, p. 200.

per esempio, ma anche case minori come la SAFFI di Milano già da alcuni anni si erano date un assetto azionario.

Il 20 luglio i due soci fondatori acquistano da Remmert gli impianti di lavorazione, già attivi da quattro anni. Le competenze e le responsabilità di Pastrone all'interno della società sono molto estese. Tra il 1908 e i primi anni Dieci, egli realizza all'Itala un modello di organizzazione e produzione piuttosto avanzato per il cinema italiano dell'epoca. Gli archivi del Museo Nazionale del Cinema di Torino conservano un regolamento aziendale dell'Itala, presumibilmente anteriore al 1914, ritrovato tra i documenti di Pastrone, che sorprende per la precisione delle direttive, in un periodo del cinema italiano in cui la distinzione dei ruoli professionali era ancora un traguardo lontano⁴⁷. Pastrone segue ogni singola fase del processo di produzione, si occupa non solo degli aspetti organizzativi, ma anche del costante aggiornamento tecnologico⁴⁸. Le ricerche condotte in azienda coinvolgono, in particolare, la stabilità delle proiezioni (all'epoca ancora disturbate da un fastidioso sfarfallio⁴⁹), la sincronizzazione tra immagini animate e suono registrato su dischi (ma i risultati non sono soddisfacenti), la cinematografia con il microscopio (grazie alle sperimentazioni

⁴⁷ Cfr. *Regolamento Itala Film*, AMNC, Fondo Itala Film, A159/3, poi in "Notiziario del Museo Nazionale del Cinema di Torino", n. 40-41, 1981-1982, pp. 17-22.

⁴⁸ Cfr. A. Friedemann, *Tecnologie e brevetti dell'Itala Film*, in S. Alovisio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 359-371.

⁴⁹ Pastrone ricorda di aver introdotto, poco dopo la nascita dell'Itala Film, un nuovo sistema capace di regolarizzare le perforazioni della pellicola, così da evitare lo sfarfallio delle immagini durante le proiezioni (cfr. G. Sadoul, *La tecnica rivoluzionaria nella Cabiria di Pastrone*, in «Cinema», n.s., 58, 1951, p. 145). Anche se la presenza della parola *Fixité* nel primo marchio dell'Itala attesterebbe in effetti il grande rilievo promozionale dato a questa innovazione, sorprende che la soluzione escogitata da Pastrone non sia stata brevettata e che di essa non resti alcuna documentazione.

del veterinario astigiano Giovanni Palazzolo), la mobilità della macchina da presa sul set in funzione stereoscopica (con il già citato carrello, su cui torneremo), l'introduzione di un sistema di colorazione policroma delle immagini (un progetto tuttavia mai concretizzato).

Come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, questa tendenza all'accentramento, nella sua figura, di competenze e responsabilità coesiste con una attitudine al lavoro specializzato d'équipe. Tra il 1909 e il 1913 Pastrone s'impegna per creare dei quadri professionali e cerca di promuovere una specializzazione. Si costituisce un Ufficio Soggetti, diretto da Oreste Mentasti, impiegato anche come *metteur en scène*, mentre, attingendo sia in terra francese sia alle leve italiane in formazione, si arricchisce il gruppo degli operatori⁵⁰ e dei direttori di scena (tra il 1911 e il 1914 lavorano in media negli studi dell'Itala sei/sette registi all'anno⁵¹).

L'assunzione più importante è quella del catalano Segundo de Chomón, uno dei più abili specialisti di trucchi ottici al mondo, già attivo alla Pathé⁵². De Chomón arriva a Torino nel maggio 1912, con un contratto molto redditizio: resterà all'Itala sino al settembre del 1922, seguendo così tutta la parabola della casa, sino al drammatico declino. Nell'arco del decennio, questo tecnico geniale concorre alla definizione di uno "stile Itala" fondato sulla qualità dell'illuminazione, sulla sperimentazione

⁵⁰ Ai transfughi della Pathé Compté e Caillaud, si aggiungono anche dei tecnici italiani: alcuni, come Giovanni Tomatis, operatore di *Cabiria* per gli esterni girati in Africa, si formano all'Itala, altri, come Renato Bini e Silvio Cocanari, provengono da altre case come la SAFFI-Comerio e la Cines.

⁵¹ Tra i francesi, ricordiamo Lucien Nonguet, dalla Pathé, e Vincent Dénizot, dall'Éclair. Tra gli italiani Gino Zaccaria e i commediografi Sandro Camasio e Mario Morais.

⁵² Il nome di De Chomón fu suggerito a Pastrone dall'appena citato Nonguet, da poco tempo in servizio all'Itala.

tecnica (dal carrello di *Cabiria* alle didascalie sovrimpressioni di *Hedda Gabler*) e sulla ricorrenza dei trucchi (utilizzati non più solo come attrazioni in chiave comica ma soprattutto come risorsa espressiva all'interno del racconto)⁵³.

All'interno del settore degli interpreti, Pastrone aumenta gli organici, soprattutto tra il 1911 e il 1912. Anche in questo caso, il cinema francese offre all'Italia professionisti già esperti: oltre al comico della Pathé André Deed (di cui si dirà meglio in un prossimo paragrafo), meritano di essere segnalati i nomi di Gabriel Moreau, Edouard Davesnes, Alexandre Bernard ed Émile Vardannes. Nella casa torinese, tuttavia, arrivano anche attori italiani, spesso provenienti dalle filodrammatiche o, come Ernesto Vaser, Giovanni Casaleggio e Teresa Marangoni, dal teatro dialettale piemontese. Eccezionale ma di grande rilievo artistico è la collaborazione con uno dei maggiori attori teatrali europei, Ermete Zacconi, nel 1912 interprete per l'Italia di un film di grande successo, *Padre*, diretto da Gino Zaccaria e Dante Testa, seguito poi l'anno successivo da *Lo scomparso*, di Dante Testa⁵⁴.

1.4 Pastrone produttore di generi: dalla nascita dell'Italia a *Cabiria*

Quando nasce l'Italia, l'industria cinematografica internazionale sta vivendo una crisi di sviluppo, come accade spesso per i nuovi settori di investimento. Intorno al 1908-1909, la produzione è in aumento, ma cresce anche il numero dei film in-

⁵³ Cfr. S. Nosenzo, *Manuale tecnico per visionari. Segundo de Chomón in Italia 1912-1925*, Fert Rights, Torino 2007 e S. Alovio, *Entre la tecnica e la poetica. Segundo de Chomón a la Italia Film*, in «Cinema Rescat», 9, 2000.

⁵⁴ Zacconi interpreterà per l'Italia altri due film: *L'emigrante* (1915) di Febo Mari e *La forza della coscienza* (1918) di Romano Luigi Borgnetto.

venduti. La concorrenza tra le case non incoraggia l'invenzione di nuovi modelli narrativi: prevale piuttosto la logica inerziale dell'imitazione, i soggetti si ripetono sino allo sfinimento. Nel settore distributivo domina ancora la pratica della vendita delle copie, più redditizia per i concessionari che per i produttori. Il periodo è instabile, ma case di produzione "nuove", come l'Italia, possono trovarvi opportunità di investimento. L'Italia, peraltro, non risente troppo della crisi: grazie all'eredità della Rossi & C., può partire da zero pur disponendo di uno stabilimento e di attrezzature già esistenti, avvalendosi di un capitale sicuro, ancorché non cospicuo, e beneficiando di una direzione amministrativa avveduta, dopo la gestione inventiva ma poco organizzata di Carlo Rossi.

Proprio come quest'ultimo, Pastrone e Sciamengo sono convinti che la penetrazione sui mercati esteri sia una necessità vitale, perché la domanda interna non può da sola consentire il decollo della produzione. L'Italia, almeno fino al 1911, conduce quindi sui mercati esteri un'azione aggressiva, anche grazie all'efficace rete distributiva già intessuta da Carlo Rossi. Nel 1910 la casa torinese si afferma come la maggiore esportatrice di film italiani in Gran Bretagna, mentre in Russia è la prima casa italiana a intrecciare rapporti, sin dal 1908, con Alexander Hanzonkov, il maggior distributore di quell'area⁵⁵. In Francia l'Italia riesce a presentare nel 1909-1910 due-tre novità alla settimana. La casa torinese è molto attiva anche sul mercato statunitense, dove Sciamengo non accetta le condizioni della Motion Picture Patents Company, il potente *trust* che riuniva le principali case di produzione statunitensi, e stringe invece

⁵⁵ Cfr. N. Noussinova, *Alexander Hanzonkov: la mano di Torino in Russia*, in P. Bertetto - G. Rondolino (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Atti del Convegno *I giorni di Cabiria* (Torino), Il Castoro, Milano 1998, pp. 126-127.

legami con società di distribuzione indipendenti: così tra il 1908 e il 1911 l'Itala è la maggiore esportatrice di film italiani negli Stati Uniti⁵⁶. Le copie dei film prodotti dall'Itala si diffondono così ai quattro angoli del mondo, da Singapore all'impero asburgico, da Bombay a Rio de Janeiro. I primi segnali di flessione nelle esportazioni si registrano nel 1912, anche per l'avvio del progetto *Cabiria*.

Proprio nell'anno di fondazione dell'Itala, il 1908, i film iniziano anche in Italia a differenziarsi per genere. Benché le distinzioni proposte dalla produzione o dalla stampa di settore siano ancora incerte⁵⁷, si possono comunque individuare, tra il primo e il secondo decennio del Novecento, almeno quattro tendenze prevalenti nella produzione italiana, tutte regolarmente sperimentate dall'Itala: il dramma, la commedia, la commedia e il "dal vero" (ossia il documentario). Dopo il 1911, lo sviluppo del lungometraggio incoraggerà una diversificazione, con il declino del documentario e della commedia.

Nel 1908 l'Itala, con la Cines e l'Ambrosio, domina già la produzione nazionale. In quell'anno la ditta torinese è addirittura la casa leader: il 30% dei titoli nazionali è prodotto dalla Rossi & C. e dall'Itala, contro il 20% della Cines e dell'Ambrosio⁵⁸. Nel 1909-1910 il ritmo produttivo cresce, anche per l'arrivo del comico francese André Deed. Tra il 1910 e il 1911, mentre l'Ambrosio e la Cines aumentano la produzione, l'Itala registra invece una lieve flessione che non

sarà più compensata negli anni successivi. Nel 1911 il calo produttivo è aggravato dalla partenza di Deed, evento che spiega la drastica diminuzione, tra il 1911 e il 1912, del numero di film sotto i 300 metri. Nel 1912, inoltre, entra in crisi anche il documentario, tutt'altro che marginale nella produzione Itala dei primi tempi⁵⁹: l'anno successivo le attualità, i reportage turistici, i film didattici e pubblicitari risultano infatti quasi azzerati nei listini della casa torinese. Proprio nel 1913, con l'avvio del progetto *Cabiria*, la quota produttiva dell'Itala nel contesto nazionale scende al 5%. Per una valutazione più corretta di questo dato va però detto che il 1913 è l'anno della definitiva affermazione del lungometraggio in Italia. L'Itala imbocca con decisione la strada del medio e del lungometraggio, producendo nel 1911 *La caduta di Troia*, il primo film italiano a superare la lunghezza di 600 metri. I primi lungometraggi prodotti dall'Itala cercano di plasmare un dispositivo spettacolare nel quale si coniughino velleità culturali e fascinazione visiva. A film austeri e edificanti come *Amore d'oltre tomba* (1912) e *Padre*, si accompagnano drammi inquietanti e persino decisamente violenti come *I misteri della psiche* (1912) o *Il forzato n. 113* (1914) di Vincent Dénizot, ma anche concitati lungometraggi d'azione, come *Vittoria o morte* (1913), *Il gioiello della Regina* (1913), o, soprattutto, il fortunato *Tigris* (1913), diretto ancora da Dénizot, trionfalmente distribuito anche negli Stati Uniti⁶⁰. In quest'ultima produzione, la lotta tra un geniale criminale tra-

⁵⁶ Sulla diffusione dei film Itala negli Stati Uniti cfr. P. Cherchi Usai, *Maciste all'Hell's Kitchen. Il cinema muto torinese negli Stati Uniti*, in P. Bertetto - G. Rondolino (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, cit., pp. 132-148.

⁵⁷ Sulla flessibilità della nozione di genere nel cinema muto italiano cfr. M. Dall'Asta, *La politica dei generi*, in S. Alovio - C. Carluccio (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, cit., pp. 92-122.

⁵⁸ I dati filmografici sono tratti da A. Bernardini, *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto 1905-1931*, vol. I, ANICA, Roma 1991.

⁵⁹ Tra il 1909 e il 1912 l'Itala produce una sessantina di documentari, pari al 10% della produzione complessiva. La casa torinese è apprezzata per i suoi documentari scientifici, come *La circolazione del sangue* o *I parassiti della rana*, entrambi realizzati nel 1913 dal già citato Palazzolo.

⁶⁰ Cfr. P. Cherchi Usai, *Tigris, prima del feuilleton*, in «Segnocinema», 19, 1985, pp. 87-88.

sformista e un abile detective dà vita a una serrata successione di furti, travestimenti, inseguimenti, rapimenti, tentati omicidi, allucinazioni oniriche: con questo film Pastrone, sulla scia delle prime affermazioni su scala internazionale dei serial d'azione francesi e statunitensi, apre «un capitolo che altri avrebbero poi scritto»⁶¹, anche se i film di ambientazione criminale restano una discreta costante nella successiva produzione della società torinese, da *La giustizia buona* (1914) a *L'olocausto* (1918), da *Passa l'ideale* (1913) a *Dollari e fraks* (1919).

L'Itala, a differenza di altre case come l'Ambrosio e la Cines, non contribuisce invece in modo significativo alla nascita della commedia a lungometraggio: a parte l'eccezione, comunque parziale per le sue contaminazioni con il melodramma sentimentale, della prima versione cinematografica di *Addio giovinezza!*, diretta nel 1913 da Sandro Camasio (uno dei due autori della celebre *pièce*), le prime commedie prodotte dall'Itala, realizzate in prevalenza da Mario Morais e Ernesto Vaser e spesso tratte dal repertorio teatrale in piemontese, sono produzioni di circa 500-600 metri, una lunghezza che già nel 1913-1914 colloca il film non più nella categoria del lungometraggio (oltre gli 800 metri) ma in quella del mediometraggio.

Nella varietà della politica dei generi condotta dall'Itala è possibile individuare una linea di tendenza piuttosto chiara: nel primo periodo il passaggio da una produzione irregolare alla standardizzazione del prodotto è veicolato dal genere comico, mentre a partire dal 1911, con l'avvento del lungometraggio, l'Itala investe sul film storico.

⁶¹ *Ivi*, p. 88.

Pastrone, come si è detto, punta molto, nei primi anni di attività dell'Itala, sui film comici (farseschi, a trucchi o a inseguimento)⁶². Con l'ingaggio, dal gennaio 1909, di André Deed, la produzione comica della casa conosce un forte salto di qualità, coincidente con la «prima azione imprenditoriale a lunga gittata»⁶³ condotta da Pastrone. Nell'autunno dell'anno precedente, il direttore dell'Itala aveva iniziato a cercare nella folta schiera dei comici cinematografici francesi – in quel momento i più celebri del mondo – un artista che sapesse rendersi redimitizio protagonista di un processo di riorganizzazione ed espansione produttiva. Dopo avere individuato Max Linder e André Deed, la scelta cade su quest'ultimo. Con l'arrivo di Deed, nel novembre 1908, nasce la prima serie comica italiana a personaggio fisso (in questo caso, Cretinetti). Per tutto il 1909 l'Itala resterà dominatrice isolata del settore (una reazione organizzata da parte delle case concorrenti la si avrà soltanto nel 1910)⁶⁴. Il dilemma della scelta tra Deed e Linder si risolve a favore del primo soprattutto per il modello produttivo seriale che Deed sottintende.

La progressiva sparizione del sistema di vendita a profitto del noleggiato, a partire dal 1909, implica l'obbligo di proporre una produzione regolare e diversificata di pellicole, possibilmente a cadenza settimanale. In questo contesto di globale riorganizzazione, l'Itala, con la serie di Cretinetti, s'impegna a rifornire con sistematicità i distributori, offrendo un prodotto

⁶² Per un approfondimento cfr. S. Alovisio, *Attrazioni, fughe e farse: appunti sul cinema comico a Torino nei primi anni Dieci*, in Maria Vassallo (a cura di), *Insegnare storia con il cinema muto. Torino: cinema, moda e costume nel primo Novecento*, Associazione Clio '92, Polaris, Torino 2006.

⁶³ P. Cherchi Usai, *Giovani Pastrone*, cit., p. 22.

⁶⁴ Sul primo periodo Pathé di André Deed cfr. J.A. Gili, *André Deed, Le Mani*, Recco 2005, pp. 26-40.

spettacolare in grado di reclamizzare se stesso attraverso il binomio inscindibile tra marchio di fabbrica e nome dell'attore (o dell'appartenenza a un genere), a prescindere dalla qualità del singolo testo, primo passo verso la fondazione di una vera e propria estetica industriale capace di fidelizzare il pubblico.

Il successo delle comiche di Cretinetti dimostra il buon esito di questa scelta: la serie comica di Deed diventa infatti per l'Italia la risorsa più efficace di penetrazione nei mercati internazionali. Come riconosce lo stesso Pastrone nell'intervista rilasciata a Sadoul, il comico francese

«ottenne in breve tempo un formidabile successo internazionale. Il nostro rappresentante a Parigi, Paul Hodel, vendeva i suoi film a scatola chiusa. Era sufficiente che egli gridasse, davanti all'ingresso dei suoi uffici: "tre nuovi Gribouille sono arrivati da Torino!", perché dall'altra parte della strada un cliente gli rispondeva: "compro subito senza vederli". I suoi film producevano immediatamente un utile del 70/80%, mentre l'utile medio non superava quasi mai il 25/30%»⁶⁵.

La serie comica ha delle precise cadenze di uscita, si articola in temi ricorrenti, si sintonizza con i riti della vita quotidiana (si pensi per esempio alla comica di Natale, una specialità di Cretinetti).

Altrettanto strategico, nelle politiche produttive di Pastrone, è – come si è detto – l'investimento nel film storico: tra il 1908 e il 1909, questo genere in formazione si impone come il filone economicamente più impegnativo ma anche più prestigioso del cinema italiano, capace di coniugare l'in-

⁶⁵ Cfr. G. Sadoul, *La tecnica rivoluzionaria nella Cabiria di Pastrone*, cit., p. 145.

venzione spettacolare con l'intenzione culturale. Attraverso la messa in scena della Storia il nostro cinema punta a una duplice conquista: la propria legittimazione estetica e la definitiva conquista del pubblico borghese. Pastrone, con le scelte produttive ed estetiche che lo conducono dai 210 metri di *Una congiura contro Napoleone I* (1909) ai leggendari 3.364 metri di *Cabiria*, comprende bene queste potenzialità e responsabilità del genere.

La presenza di film storici nei listini dell'Italia non è intensa ma sistematica. Tra il 1908 e il 1911 viene prodotta annualmente una quindicina di film storici, cifra che si contrae però nel 1912 e 1913, per l'avvio del progetto *Cabiria*. Nel 1908 il metraggio medio di un film storico dell'Italia è di 180-200 metri, una lunghezza esigua, tale da permettere solo dei *tableaux vivants* ellittici, incentrati su personaggi realmente esistiti (*Giordano Bruno*, *L'eroe di Valmy*, *Il principe di Challant*), oppure aperti all'invenzione aneddotta (*Episodio medioevale*, *Un episodio della guerra franco-prussiana*, *Un matrimonio sotto il Terrore*). Tra il 1909 e il 1911 il metraggio medio dei film storici dell'Italia inizia però a salire, raccogliendo crescenti consensi. Il destinatario del genere tende a diventare la società nel suo complesso, in tutte le sue varianti di classe. Nasce da queste premesse il tentativo di superare il breve aneddoto in costume. Pastrone amplia lo spettro dei confronti, dall'iconografia popolare delle cosiddette "carte povere" ai testi sacri della letteratura colta: Shakespeare per *Giulio Cesare* (1909) ed *Enrico III* (1909), e Dante per *Il conte Ugolino* (1909). Nei listini dell'Italia troviamo inoltre il dramma teatrale d'ispirazione tardo-romantica (*La marchesa Ansperti*, 1911, da *Romanticismo* di Gerolamo Rovetta), il romanzo storico (il patriottico e antipapale *Niccolò de' Lapi*, 1909, da Massimo d'Azeglio, o *La maschera di ferro*, 1909, da Alexandre Dumas),

la tradizione greco-latina (le avventure della giovane Afra in *Principessa e schiava*, 1909; il IV libro dell'*Eneide* e i poemi ciclici in *La caduta di Troia*).

Al di là delle influenze culturali, nella filmografia storica dell'Italia antecedente a *Cabiria* si possono individuare almeno tre tipologie di prodotti: i drammi patriottici di ambientazione risorgimentale, destinati soprattutto al mercato interno e parte di una più estesa tendenza della produzione nazionale (*I carbonari*, 1908; *Il figlio di Nelson*, 1909; *Vita per vita*, 1909, sulla rivolta di Brescia del marzo 1849; *La figlia del patriota*, 1909); i drammi di ambientazione medievale e rinascimentale⁶⁶, spesso incentrati su romanzesche figure femminili (*Agnese Visconti*, *Isabella d'Aragona*, *Caterina duchessa di Guisa*, *Ginevra di Scozia*, *Luisa Strozzi*, tutti del 1910, e *Giovanna di Braganza*, 1911); i drammi storici pensati per i mercati esteri, soprattutto la Francia e l'Inghilterra, come *Un episodio della guerra franco-prussiana*, *Il sire di Montmorency* (1909), *Linda di Chamounix* (1910), *Giovanni Milton* (1911).

Il definitivo trionfo del film storico dell'Italia risale al 1911, quando Pastrone, come si è detto, allunga sensibilmente il metraggio delle sue produzioni in costume: *La caduta di Troia*, di 610 metri, e *Clio e Filete*, di 475 metri, riscuotono consensi non tanto in Italia ma all'estero. Dopo *La caduta di Troia*, il binomio lungometraggio/film storico è ormai inscindibile. Il kolossal storico alimenta una nuova concezione dello spettacolo cinematografico, capace da un lato di rispondere alle crescenti aspettative di un pubblico sempre più composito, e dall'altro di sistematizzare queste risposte in un modello produttivo più

⁶⁶ Secondo Paolella si tratta del genere più rinomato e fortunato della produzione storica dell'Italia. Cfr. D. Paolella, *Storia del cinema muto*, Giannini, Napoli 1956, p. 58.

cosciente dei propri mezzi finanziari, tecnici ed estetici. Questa «sintesi, nuova e potenzialmente perversa tra investimento finanziario e spettacolo»⁶⁷, rappresentata da ambiziosi kolossal come *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913), *Marcantonio e Cleopatra* (Guazzoni, 1913), *Spartaco* (Giovanni Enrico Vidali, 1913), *In Hoc Signo Vinces* (Nino Oxilia, 1913), *Nerone e Agrippina* (Mario Caserini, 1914), trova senza dubbio in *Cabiria*, distribuito nell'aprile 1914, il suo prodotto più rappresentativo, ma anche più contraddittorio.

Cabiria si presenta con uno statuto di eccezionalità riconosciuto anche oltre i confini italiani. Quando esce negli Stati Uniti, il capolavoro di Pastrone è reclamizzato come “the daddy of spectacles”, ossia il papà di tutti gli spettacoli. Al di là dell'iperbole pubblicitaria, l'espressione riconosce al film un diritto di primogenitura nella proposta di un modello di spettacolo cinematografico di eccezionale ricchezza visiva e forti ambizioni estetiche, certamente condiviso con altri film del periodo, ma non per questo meno significativo. Basti ricordare le quasi tre ore di lunghezza, il budget esorbitante e la collaborazione di Gabriele D'Annunzio, le scenografie monumentali e i suggestivi effetti speciali, i movimenti di carrello e l'uso espressivo della luce, la “Sinfonia del fuoco” composta da Ildebrando Pizzetti e l'accompagnamento in sala di coro e orchestra – almeno per le proiezioni più prestigiose: tutti segnali di una volontà di innovazione messa al servizio di uno spettacolo animato da un triplice desiderio, mostrare cose meravigliose, raccontare un'avventurosa storia d'amore e mettere in scena i violenti conflitti della grande Storia.

Al di là di questi elementi innovativi, tuttavia, l'eccezionalità

⁶⁷ P. Bertetto, *Cabiria: la visione del meraviglioso*, in S. Toffetti (a cura di), *Il restauro di Cabiria*, cit., p. 17.

del film finisce per indebolire la produttività dell'Itala. Le cifre, come si è detto, parlano chiaro: la progettazione e la realizzazione di *Cabiria* rallentano, già dal 1912, il ritmo produttivo della casa proprio in un momento di grandi fortune interne e internazionali. Le esportazioni crollano drammaticamente. È vero che il successo mondiale del film (compromesso dallo scoppio della guerra, e forse non all'altezza delle attese⁶⁸) incoraggia l'ampliamento della rete distributiva e la costruzione, nel 1915, di un nuovo teatro di posa «di dimensioni mai viste in Italia»⁶⁹, però è altrettanto evidente che *Cabiria* non può configurarsi come uno standard.

Dopo il 1914, si infrange il sogno produttivo di Pastrone, la sua ambizione di costruire un'azienda moderna, capace di sostenere una produzione standardizzata e al tempo stesso di reinventarla attraverso l'opera d'eccezione. Con la fine della prima guerra mondiale la storia dell'Itala inizia a confondersi con il comune e declinante destino del cinema muto italiano. La crisi che colpirà l'azienda a partire dal 1915 non è indotta solo dall'entrata in guerra dell'Italia e, come si vedrà, dall'acanzamento della Censura ministeriale contro molti lungometraggi della casa torinese: essa è anche il risultato di una scarsa capacità da parte di Pastrone e Sciamengo di «valutare i rischi di impresa [e] di comprendere i meccanismi del mercato»⁷⁰. Ma prima di conoscere questo epilogo, la “factory” di Pastrone dimostra, almeno fino al 1917, di saper realizzare ancora film innovativi e di grande interesse.

⁶⁸ In una lettera a Federico De Roberto, Domenico Oliva riporta una valutazione di Alberto Fassini secondo il quale *Cabiria* «è stata un disastro per l'Itala, la quale ci ha rimesso tutto il suo capitale e ora è a terra» (cfr. G. Raya, *Verga e il cinema*, Herder, Roma 1984, p. 54).

⁶⁹ A. Friedemann, *Appunti per la storia dell'industria cinematografica a Torino. Stabilimenti e teatri di posa*, Fert, Torino 1999, p. 51.

⁷⁰ Id., *Luoghi e modi di produzione*, cit., p. 178.

1.5 La produzione dell'Itala durante la prima guerra mondiale

Dopo il grande sforzo produttivo di *Cabiria*, come si è anticipato, inaspettatamente Pastrone – ponendosi in controtendenza rispetto alle altre case italiane – abbandona il film storico, come se ne temesse i costi ormai troppo elevati. A influire sulla decisione interviene anche lo scoppio della prima guerra mondiale, un evento drammatico che porta l'Itala a un atteggiamento prudentiale, con contemporanee sospensioni produttive e riduzioni del personale. Anche se, proprio per la sua tendenza al calo della produzione, già evidente nel 1913, l'Itala non patisce un vero e proprio tracollo, la sua attività registra comunque dal 1914 al 1915, una vistosa flessione, passando da ventinove a nove titoli prodotti (l'Ambrosio, ad esempio, nel 1915, pur dimezzando la sua produzione, realizza ancora settantaquattro film): la cifra dei nove titoli resterà invariata l'anno successivo, per poi scendere a soli quattro nel 1917 (un anno difficile per un'Italia sempre più logorata dal conflitto ma anche, come si vedrà, per la società di Pastrone).

I drammatici eventi bellici, peraltro, non risparmiano il direttore dell'Itala. Da una sua lettera a D'Annunzio apprendiamo infatti che nel maggio 1915 Pastrone, esonerato sin dal luglio 1902⁷¹, è stato cooptato nell'esercito «col modesto compito riservato ai soldati di terza categoria (milizia territoriale!)»⁷². Il 10 luglio 1916, come ha ricostruito De Nicola, il

⁷¹ Cfr. L. De Nicola, *Scrutando nel fosco. Pastrone prima e dopo Cabiria*, cit., p. 21.

⁷² La lettera è pubblicata in P. Cerchi Usai (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, cit., p. 84.

fondatore dell'Itala riesce comunque a eludere una chiamata alle armi in quanto esonerato⁷³. Pur non partecipando quindi direttamente a un conflitto che, come egli stesso ricorda, «pareva che [...] non dovesse più finire»⁷⁴, Pastrone tuttavia propone alla Direzione Artiglieria e Genio «un metodo per individuare esattamente l'origine delle cannonate, con ovvi vantaggi per gli interventi di controbatteria»⁷⁵, ma il progetto non sarà mai realizzato.

Nonostante le difficoltà economiche e i problemi causati dalla guerra, Pastrone dimostra comunque di voler ancora sperimentare e innovare. Il 1915, in particolare, è un anno ricco di novità, malgrado, come si è detto, i pochi titoli editati. Due sono i ritorni, provvisori ma importanti: il primo è quello del grande attore teatrale Ermete Zacconi, indimenticato artefice del successo, nel 1912-1913, dei già ricordati *Padre* e *Lo scomparso*, e ora protagonista del primo film diretto da Febo Mari (un semi-esordiente) per l'Itala: *L'emigrante*. La commovente storia di un maturo padre di famiglia che emigra in Sud America, incontrando solo sventure, conferma l'attenzione del primo cinema italiano per le tematiche sociali e la rappresentazione della povertà, un'attenzione particolarmente viva nelle produzioni della Rossi e dell'Itala (da *Il giuramento di un ubriaco*, 1907 a *Per un bacio a Ninì*, 1913), e poi riaffermata, sempre nel 1915, con l'interessante *Il grande veleno*, crudo dramma operaio sull'alcoolismo basato su un racconto di Giulio Cagiano, magistrato impegnato nella lotta contro la mafia ma anche drammaturgo di una certa notorietà.

⁷³ Cfr. L. De Nicola, *Scrutando nel fosco. Pastrone prima e dopo Cabiria*, cit., p. 21.

⁷⁴ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 23].

⁷⁵ A. Friedemann, *Le invenzioni di Giovanni Pastrone*, in «Mondo Nuovo», 1, 2006, p. 3.

Il secondo ritorno, che avviene nella primavera del 1915, alla vigilia dell'ingresso dell'Italia in guerra, è quello della prima star comica dell'Itala, André Deed, che aveva lasciato Torino alla fine del 1911 attratto da un allettante contratto della Pathé. Nel suo secondo periodo torinese, il comico francese, animato da un desiderio di innovazione che di certo non contrasta con la volontà di Pastrone, fa urtare le divertenti ma ormai logore formule della comica seriale con l'incubo pervasivo della Storia: è suo, infatti, *La paura degli aeromobili nemici* (1915), il primo film dell'Itala a esplicitare la guerra, chiamata in causa attraverso il panico che rischia di diffondere tra i civili. L'isteria peculiare del comico francese si colora così di tinte sempre più inquietanti. Nell'ultimo film realizzato per l'Itala prima del richiamo alle armi, *Cretinetti e gli stivali del brasiliano* (1916), Deed radicalizza la sperimentazione, misurandosi con il lungometraggio comico (una novità soprattutto hollywoodiana) e coinvolgendo un Bartolomeo Pagano prossimo a diventare la principale star maschile della casa torinese.

Al di là di Zacconi e Deed, le scelte compiute da Pastrone nei primi anni di guerra concorrono allo sviluppo di due generi cinematografici che proprio a partire dalla seconda metà degli anni Dieci conosceranno una durevole fortuna nel cinema italiano: da un lato, il film avventuroso affidato alle prestazioni fisiche e alla simpatia di eroi maschili forzuti; dall'altro il dramma passionale di ambientazione contemporanea, segnato da amori letali, umori dannunziani, e incentrato su personaggi femminili fatali e perturbanti.

1.6 I film con Maciste

Se dopo la realizzazione di *Cabiria*, gigantesco film-Moloch dalla doppia anima, colta e popolare, gli “argomenti” tipici del film storico, utili anche per solleticare il palato dello spettatore più istruito ed esigente, sono – come si è detto – subito abbandonati, ben diversa fortuna, invece, conosce Maciste, il protagonista della parte più avventurosa e palpitante del film, quella indirizzata al vasto pubblico. Il successo ottenuto dal personaggio interpretato dall'ex scaricatore di porto Bartolomeo Pagano, facilitato anche dall'opacità del potenziale protagonista, il latino Fulvio Axilla interpretato da Umberto Mozzato, è talmente vasto da incoraggiare il progetto di una sorta di *spin off* dedicato al gigante buono. Pastrone è convinto che il personaggio di Maciste sia in grado di unificare le diverse identità e richieste del pubblico, proponendo un eroe cinematografico interclassista, capace di muoversi, come si legge in un documento aziendale dedicato alla possibile definizione del nuovo personaggio, sia «nell'alta società», dove viene accolto con piacere perché «buono, onesto e, quantunque rude, un vero gentiluomo» sia nelle «basse sfere, di cui egli è l'idolo per la sua forza»⁷⁶.

Per rendere plausibile il «salto nella modernità»⁷⁷, ossia il passaggio dal personaggio dello schiavo nero del III secolo a.C.

a quello di un contemporaneo forzuto di razza bianca⁷⁸, Pastrone concepisce «una capriola semiotica assolutamente geniale»⁷⁹: nel primo film della serie, intitolato con il nome del protagonista (il *Maciste* del 1915, diretto da Vincent Dénizot), il gigante buono figura nei titoli proprio come Maciste (il nome di Pagano non compare mai), attore cinematografico reso popolare dalla sua interpretazione di *Cabiria*. Maciste dunque esiste veramente, e lo schiavo africano è solo una delle sue interpretazioni (come lo saranno, nel film di Dénizot, le numerose trasformazioni dell'eroe, abile, malgrado la mole ingombrante e inconfondibile, a camuffarsi in singolari personaggi, tra cui quello, palesemente autoironico, di un cameriere nero). La giovane protagonista del film di Dénizot – una ragazza minacciata da misteriosi malviventi – vede casualmente Maciste sullo schermo, ne resta ammirata e scrive all'Itala per supplicare il soccorso del gigante buono. Maciste le risponde, e accetta di aiutarla. La soluzione ideata da Pastrone, dunque, chiama in causa il cinema, le sue mitologie nascenti (a partire dalla continuità tra lo schermo e la vita), il pubblico, i luoghi di produzione, le strategie autopromozionali (il film si apre con la proiezione di *Cabiria* e si chiude sul dettaglio del biglietto da visita “Maciste. Itala Film”).

L'alchimia spettacolare sperimentata nel film di Dénizot (azione, intrighi, eroismo, mirabolanti prestazioni fisiche, comicità) ottiene un successo talmente ampio da incoraggiare

⁷⁶ Come intenderei la figura di Maciste per una serie di soggetti, in P. Bertetto - G. Rondolino (a cura di), *I giorni di Cabiria. La grande stagione del cinema muto torinese. Parte 1. L'Itala Film*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1997, p. 22.

⁷⁷ A. Farassino, *Maciste e il paradigma divistico*, in P. Bertetto - G. Rondolino (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, cit., p. 224.

⁷⁸ Sulle implicazioni ideologiche di questa trasformazione dell'identità razziale di Maciste si veda: J. Reich, *The Metamorphosis of Maciste in Italian Silent Cinema*, in «Film History», 3, 2013, pp. 32-56. Per un'analisi di Pagano come figura divistica, cfr. D. Lotti, *Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Padova, a.a. 2011.

⁷⁹ A. Farassino, *Maciste e il paradigma divistico*, cit., p. 226.

la realizzazione di una serie: dopo il film eponimo, l'Itala produce altri otto film aventi per protagonista Maciste (di cui uno, *La trilogia di Maciste*, 1920, diviso in tre episodi), spesso giocando sull'identità meta-cinematografica e divistica del personaggio. L'ultimo titolo a passare al vaglio della Censura sarà *Maciste in vacanza*, nel maggio 1921, pochi giorni dopo il ritorno di Pastrone alla Direzione della casa torinese. Dopo quella data, Pagano tuttavia non collaborerà mai più con colui che l'avevo scoperto e reso un divo: dopo aver ricevuto proposte contrattuali sia dall'Uci (attraverso la mediazione non troppo convinta di Pastrone) sia dalla Fert, l'attore ligure – allettato dalle migliori condizioni di ingaggio – decide, nell'autunno 1921 di partire per la Germania, dove realizza cinque film utilizzando il nome del suo personaggio (una circostanza che aprirà una querelle giudiziaria con l'Itala, proprietaria del “marchio” Maciste). Al suo ritorno in Italia, Pagano continuerà a interpretare Maciste in film prodotti da Stefano Pittaluga (l'ultima apparizione del personaggio risale al 1926, con *Il gigante delle Dolomiti*).

Nel secondo episodio della serie, *Maciste alpino*, più riuscito del precedente, Maciste, in trasferta alpestre con una troupe dell'Itala, è sorpreso dalla drammatica irruzione della Storia⁸⁰: l'Italia ha dichiarato guerra all'Austria, di conseguenza la location delle riprese si trasforma in una zona di conflitto piena di nemici. Con altrettanta rapidità, Maciste smette i panni dell'attore per indossare la divisa dell'alpino, e protegge i civili dalle angherie degli austriaci. La parte gi-

⁸⁰ Un'originale analisi socioculturale del film è proposta da G. Alonge - F. Pittasio, *Body Politics: National Identity, Performance and Modernity in Maciste alpino*, in C. Tholas-Dissen - K. Ritzenhoff (eds), *Humor, Entertainment, and Popular Culture during World War I*, Palgrave Macmillan, London-New York 2015.

rata in alta quota (senza dubbio la migliore del film) viene realizzata personalmente da Pastrone alias Piero Fosco, come dichiarato nella didascalia – decisamente atipica – che introduce il quarto atto⁸¹. Nella sua ardita mescolanza tra melodramma, azione, patriottismo violento (e non privo di accenti razzisti⁸²), documentazione militare e slapstick, *Maciste alpino* dimostra come l'Itala di Pastrone, davanti all'esigenza, ideologica e commerciale, di propagandare il ruolo dell'Italia in guerra, preferisca agli scontati melodrammi bellici così diffusi nel cinema italiano del conflitto⁸³ la realizzazione di film più singolari e rischiosi (*Maciste alpino* fu censurato, modificato e poi ancora sequestrato⁸⁴). Una singolarità prefigurata dal già ricordato *La paura degli aeromobili nemici* e confermata, l'anno successivo, dall'ancora più coraggioso *La guerra e il sogno di Momi* (1917) dove, nella seconda parte, realizzata da Segundo de Chomón con la tecnica del passo uno⁸⁵, due eserciti di pupazzi si massacrano a colpi di colossali cannoni, bombe aeree e gas asfissianti⁸⁶.

⁸¹ «Piero Fosco queste gesta italiche ricostrusse, per opera dell'arte nuova, in laude dell'alpino forte e generoso». La didascalia è stata reintegrata nel restauro del film del 2014.

⁸² Cfr. M. Dall'Asta, *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Yellow Now, Crisnée 1992, p. 63.

⁸³ L'Itala resterà estranea a questa produzione, con l'eccezione di *Patria!* (1915, uscito poco prima della dichiarazione di guerra) e del poco fortunato *Padre e figlio* (1916).

⁸⁴ Cfr. P. Cherchi Usai, *L'Itala Film di fronte alla Censura*, in «Immagine», 9, 1985, pp. 17-20.

⁸⁵ Cfr. D. Lotti, *Sogni di bimbo a 'passo uno'. L'animazione nel film muto italiano di propaganda bellica (1915-1917)*, in «Cabiria», 177, 2014, pp. 41-54.

⁸⁶ Cfr. G. Alonge, *Giocando con i soldatini. La guerra e il sogno di Momi tra propaganda e mercato*, in «Il Nuovo Spettatore», 1, 1997.

1.7 I drammi passionali contemporanei e il sodalizio con Pina Menichelli

Per quanto riguarda il secondo genere privilegiato da Pastrone dopo *Cabiria*, il *diva film* (per riprendere un'espressione proposta dalla storiografia più recente proprio per sottolineare la centralità delle interpreti femminili), non si può dire che l'Itala proponga una formula inedita: già nel 1913 le coordinate sceniche e recitative di questa nuova tendenza produttiva erano infatti state messe a punto con mirabile inventiva da Mario Caserini e Lyda Borelli, rispettivamente regista e prima attrice del film *Ma l'amor mio non muore!*. Proprio nel 1915, inoltre, il successo di *Assunta Spina* consacra la fama di Francesca Bertini, destinata a dominare il genere per quasi un decennio.

Rispetto a queste tendenze emergenti, Pastrone – come si dirà meglio nel prossimo capitolo – opta per una radicalizzazione delle conflittualità (soprattutto sessuali) implicate dal genere, e per una loro messa in scena apertamente simbolista. Se i primi personaggi interpretati dalla Borelli o dalla Bertini appaiono, tutto sommato, come donne appassionate, se non addirittura passive, disposte a sacrificarsi in nome dell'amore, le protagoniste dei primi *diva film* dell'Itala (in particolare *Il fuoco*, e *Tigre reale*) possiedono invece una personalità più aggressiva, meno coinvolta sul piano sentimentale e con «una sensualità più malefica»⁸⁷, che le accomuna in certa misura alle prime *vamp* del cinema internazionale, in particolare Theda Bara. La prova che questa connotazione critica e problematica della femminilità sia il frutto di un'intenzione programmatica di Pastrone risiede nelle valutazioni compiute da quest'ultimo ri-

spetto alle sue attrici. Dopo *Cabiria*, Italia Almirante Manzini, entrata all'Itala da poco più di un anno, era diventata senza dubbio la prima attrice della casa torinese: Pastrone, tuttavia, non la sceglie come protagonista per *Il fuoco*, preferendole Pina Menichelli, con cui non aveva mai lavorato e che in quel momento, pur essendo attiva dal 1912 e avendo già interpretato con la Cines alcuni film nel ruolo di protagonista, non era di certo più nota della Manzini. Pastrone è convinto che la Menichelli, utilizzata alla Cines in ruoli molto diversi (danzatrice spagnola, crocerossina, perfida seduttrice russa, vivandiera dell'esercito napoleonico ecc.) e ancora alla ricerca di una sua cifra interpretativa, abbia i requisiti giusti per incarnare il tipo della donna fatale e sofisticata, dall'erotismo ferino e impetuoso. Secondo il direttore dell'Itala, invece, la personalità della Manzini non risponde in pieno a queste caratteristiche, giudizio che l'attrice stessa appoggerà, retrospettivamente, ricordando con disagio la scelta dell'Itala di affidarle, dal 1918 (quando Pastrone, come si dirà a breve, ormai non è più direttore artistico), parti da *vamp*, quasi a compensare la partenza della Menichelli per Roma⁸⁸.

Il lancio divistico della Menichelli si rivela una scommessa vincente⁸⁹. Fino a quel momento, nei drammi passionali dell'Itala, le attrici della casa (non solo l'Almirante Manzini, ma anche Berta Nelson e le sorelle Letizia e Lydia Quaranta) avevano interpretato ruoli femminili positivi: la ragazza sfruttata che salva la vita al futuro e ricco marito (*L'ombra del male*, 1913), la giovane operaia ostacolata dalla madre del marchese che l'ha

⁸⁷ F. Montesanti, *La parabola della diva*, in «Bianco e Nero», 7-8, 1952, p. 65.

⁸⁸ Cfr. M. Nordio, *Film dal vero con Italia Almirante*, in «Il Piccolo della Sera», 9 maggio 1924, poi anche in «La Rivista Cinematografica», 9-10, 1924, pp. 15-17.

⁸⁹ Sul rapporto tra il regista Pastrone e l'attrice Menichelli cfr. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006, pp. 181-206.

sposata (*Per un bacio a Nini*), la mite figlia del padrone contesa da due rivali, di cui uno disonesto (*Smascherato!*, 1913), la timida sartina innamorata dello studente (*Addio giovinezza!*) ecc. Con il primo film interpretato per l'Itala, *Il fuoco*, la Menichelli invece «disegna una figura di *femme fatale* senza sentimenti, senza pietà, che sembra godere nel fare del male, assolutamente inedita sino ad allora nell'immaginario del cinema»⁹⁰ ma debitrice, come ha osservato Jandelli, nei confronti del ruolo della seconda donna (l'amante o l'antagonista) codificato dalla drammaturgia italiana del secondo Ottocento⁹¹.

Per il direttore dell'Itala non si tratta solo di un'operazione commerciale ma anche di un progetto con ambizioni artistiche che lo vede di nuovo coinvolto, come per *Cabiria*, anche in veste di regista, questa volta però non più interamente dietro le quinte. Dopo aver scelto di attribuire a D'Annunzio la paternità di *Cabiria*, associando così il nome dell'Itala alla "cinematografia artistica", Pastrone sente di poter ora costruire, per i «film di classe» (l'espressione è sua⁹²), una figura di autore dal nome vagamente dannunziano, Piero Fosco, svincolato da onerosi legami con il poeta vate o con altri letterati celebri ma in grado di garantire a priori, quasi come un *trademark*, un'equivalente qualità estetica.

Il ricorso allo pseudonimo consente a Pastrone di entrare in scena, ma – come sua abitudine – solo in parte, conferendo un'identità riconoscibile, sia pure inizialmente misteriosa, a

quel lato creativo che si è sempre integrato con la sua vocazione di produttore. Dopo *Il fuoco*, Pastrone utilizzerà il nome di Piero Fosco in poche altre occasioni, sempre legate a progetti nodali del suo itinerario artistico: *Tigre reale*, *Hedda Gabler* e *Povere bimbe!*, la sua ultima, sofferta regia.

Incoraggiato dal successo de *Il fuoco*, Pastrone affida alla Menichelli ruoli nuovi e ancora più complessi. Il progetto è quello di dare vita a una sorta di serie di eccellenza, da non confondersi con gli altri titoli del listino: «le pagine destinate alle pellicole Menichelli», si legge non a caso in una nota di servizio, «non devono mai essere mescolate con altra réclame. Non solo: ma quando nello stesso numero compare la réclame delle pellicole Menichelli e quella di altre pellicole, le prime devono avere un trattamento migliore delle seconde»⁹³.

Per la Menichelli, dunque, la strada verso la consacrazione divistica sembra in discesa, ma a complicare le cose ci pensa la Censura, inflessibile con le produzioni dell'Itala⁹⁴ e, in particolare, con le interpretazioni dalla diva emergente. Il primo film della Menichelli a essere bloccato dalla revisione ministeriale è il secondo girato per l'Itala nel 1916, *Mèche d'or*, dove l'attrice interpreta una fascinosa avventuriera compromessa con la malavita, disposta a sacrificarsi per il suo amato complice: il film esce sui mercati esteri, ottenendo ampi consensi, ma viene distribuito in Italia solo due anni dopo, accorciato e con un altro titolo (*L'olocausto*).

Meno severa, invece, è la revisione della terza opera della Menichelli, *Tigre reale*. Il soggetto del film, tratto dall'omonimo romanzo del periodo "mondano" di Verga, era stato venduto

⁹⁰ V. Martinelli, *Pina Menichelli. Le sfumature del fascino*, Bulzoni, Roma 2002, p. 87.

⁹¹ Cfr. C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., pp. 187-190. Secondo Sandra Pietrini, invece, il personaggio della Menichelli, pur risentendo dell'influenza della "seconda donna", si opporrebbe alla tipica conformazione fisica di quest'ultima, caratterizzata da forme opulente (S. Pietrini, *Recitare la passione: Pina Menichelli e la mimica della femme fatale*, in «Acting Archives Review», 7, 2014, p. 119).

⁹² F. Montesanti, *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, cit., p. 32.

⁹³ *Registro copialettere dei clienti italiani dell'Itala Film. Lettera n. 401*, AMNC, Fondo Itala Film, A160/1.

⁹⁴ Cfr. P. Cherchi Usai, *L'Itala Film di fronte alla Censura*, cit.

all'Itala quattro anni prima, nell'ottobre del 1912, con esclusività decennale, per 650 lire. Si tratta di un film meno intimo ed equilibrato del precedente, ma strutturalmente più complesso: una raffinata rilettura della fonte verghiana attraverso il prisma dell'immaginario dannunziano e le suggestioni del melodramma lirico ottocentesco. Anche se gli esiti della *première* romana non sono esaltanti (colpa della scarsa pubblicità, sostiene la Menichelli⁹⁵), la pellicola otterrà poi un ampio successo, legando per sempre, nel ricordo dei recensori e del pubblico, l'immagine della giovane attrice alle due ammalianti protagoniste del dittico diretto da Piero Fosco.

Un destino analogo a quello di *Mèche d'or* è invece patito dal successivo titolo interpretato dalla Menichelli, *La colpa*, dramma di una donna onesta tradita e uccisa dal marito libertino: il film, concluso nel 1916, non ottiene il nulla osta ministeriale, e uscirà solo nel gennaio 1918 quando, ripresentato alla Censura in versione ridotta e modificata (in particolare nel finale), e con un nuovo titolo, *Gemma di Sant'Eremo*, passa la revisione, subendo però ulteriori tagli.

Forse anche per questi divieti censori che rischiano di comprometterne l'immagine divistica in formazione, la Menichelli, ormai definita per contratto «prima attrice assoluta» della casa⁹⁶, chiede a Pastrone di interpretare generi diversi. Tra il

⁹⁵ «La signora Menichelli ha riferito il cattivo risultato della prima rappresentazione di *Tigre reale* a Roma, risultato dovuto alla pessima rappresentazione e alla mancanza di pubblicità» (*Registro copialettere dei clienti italiani dell'Itala Film. Lettera n. 212, AMNC, A160/1*).

⁹⁶ L'espressione è riportata nel secondo contratto siglato dalla Menichelli con l'Itala, il 1° agosto 1917. Nel contratto precedente, del 1916, si usava l'espressione, più contenuta, di «artista protagonista». Il contratto del 1917 (AMNC, Fondo Itala, A0161-031) è pubblicato ora in P. Bertetto - G. Rondolino (a cura di), *I giorni di Cabiria. La grande stagione del cinema muto torinese. Parte I. L'Itala Film*, cit., p. 20.

dicembre 1917 e il febbraio 1918 passano così in Censura, senza problemi, due film di Gero Zambuto: *La trilogia di Dorina* (1917), adattamento dall'innocua *pièce* omonima di Gerolamo Rovetta (1899), e *Una sventatella* (1918), prima incursione della Menichelli nella commedia. Entrambi i titoli, tuttavia, non sono apprezzati dai recensori, che criticano proprio le interpretazioni fuori parte dell'attrice. Più gradita, invece, sembra essere la prova della Menichelli nel di poco successivo *La passeggera* (1918), sempre diretto da Zambuto, dove l'attrice interpreta ancora un ruolo di donna virtuosa e moglie leale.

Nell'autunno 1918, tuttavia, la situazione dell'Itala cambia radicalmente: Pastrone viene estromesso dalla gestione della casa che aveva fondato, clamoroso epilogo di una serie di cambiamenti societari iniziata un anno prima. Pina Menichelli lascia Torino per Roma, senza onorare fino in fondo l'impegno contrattuale che la obbligava a interpretare per l'Itala undici film entro il 31 agosto 1919.

1.8 L'inizio del declino

La data che segna la fine della stagione aurea dell'Itala è il 29 agosto 1917, quando l'azienda di Sciamengo e Pastrone cambia ragione sociale, trasformandosi da società in nome collettivo a società anonima "Itala Film", senza i nomi dei due fondatori, con un capitale sociale di 3 milioni di lire (tanto è valutato il patrimonio mobile e immobile della casa) divisi in 30.000 azioni da 100 lire.

Nel settembre dello stesso anno, Sciamengo e Pastrone vendono all'Itala i negativi degli ultimi film girati prima del passaggio societario e i soggetti di cui si era prevista l'imminente messa in lavorazione (tra di essi *La moglie di Claudio* e *Addio gio-*

vinezza!, poi realizzati nel 1918 rispettivamente da Gero Zambuto e Augusto Genina). I gioielli di casa, ossia i titoli più prestigiosi della loro precedente produzione (tra questi *Cabiria* e *Il fuoco*) restano invece di proprietà dei fondatori dell'Itala, anche se quest'ultimi autorizzano la nuova società anonima a venderli "per loro conto", esigendo una percentuale del 20% sugli incassi⁹⁷.

La società passa sotto il controllo di Gioacchino Mecheri, esponente di rilievo dell'industria cinematografica romana. Mecheri inizialmente acquista i due terzi delle azioni, mentre l'altro terzo rimane a Pastrone e Sciamengo. Per Mecheri assumere il controllo dell'Itala vuol dire «essere presente in entrambi i poli della produzione italiana e [...] disporre delle attrezzature e dei quattro teatri di posa esistenti a Torino»⁹⁸. L'operazione, resa possibile dal sostegno finanziario della Banca Italiana di Sconto e della Banca di Firenze, rappresenta «la prima partecipazione importante delle banche nell'industria cinematografica italiana dopo l'intervento del Banco di Roma nella Cines»⁹⁹.

Nella prima assemblea della società, il 19 settembre 1917, Mecheri viene naturalmente eletto presidente del consiglio di amministrazione, mentre il consigliere Enrico Fiori, uomo a lui molto vicino¹⁰⁰, è nominato, nel novembre dello stesso anno, amministratore delegato.

⁹⁷ *Scrittura privata Pastrone-Sciamengo e Itala Film, 19 settembre 1917*, AMNC, Fondo Itala, ITAL02.

⁹⁸ A. Friedemann, *Luoghi e modi di produzione*, cit., p. 201.

⁹⁹ Id., *Fert. Storia di un nome, di due società e di tre stabilimenti*, Associazione Fert, Torino 2008, p. 63.

¹⁰⁰ Su Enrico Fiori cfr. *ivi*, pp. 10-12. Fiori era intestatario di 500 azioni della società (per un valore di 50.000 lire), di cui era in realtà proprietario lo stesso Mecheri.

I rapporti tra Pastrone e la nuova dirigenza dell'Itala non sono ancora oggi del tutto chiariti, ma di certo non sembra che siano stati idilliaci. Mecheri, in un memoriale inviato nel 1920 alla Camera dei Deputati a pochi mesi dalla sua elezione in Parlamento, dichiara che già nel marzo 1918 i crescenti «disensi sull'indirizzo tecnico da dare alla Società»¹⁰¹ avevano portato Pastrone e Sciamengo alla decisione di liberarsi della loro quota azionaria. Ben diversa è invece la ricostruzione di De Nicola: Enrico Fiori, con il sostegno di Mecheri «che minacciava di portare la casa di produzione al fallimento, costringe i due fondatori a liquidare anche la parte rimanente in loro possesso permettendo in questo modo all'avvocato di diventarne azionista assoluto»¹⁰².

Malgrado queste turbolente e misteriose vicende societarie, l'Itala nel 1918 riesce comunque a chiudere il bilancio in attivo, da un lato grazie allo sfruttamento dei film interpretati dalla Menichelli già realizzati in precedenza e venduti «a basso prezzo»¹⁰³ da Pastrone e Sciamengo alla nuova società, dall'altro grazie alla "serie Maciste" (la trilogia *Maciste atleta*, *Maciste medium* e *Maciste poliziotto*) "nella quale", secondo gli stessi Pa-

¹⁰¹ Cfr. G. Mecheri, *Per una domanda di autorizzazione a procedere. Lettera dell'On. G. Mecheri ai deputati*, Tipografia F.lli Pallotta, Roma [luglio 1920], p. 5. Ringrazio Marco Grifo per avermi messo a disposizione questo raro e importante documento facente parte della sua collezione privata. Nel 1920 Mecheri, da poco eletto deputato, fu coinvolto in una complessa vicenda giudiziaria iniziata nell'autunno 1919 che vedeva il suo uomo di fiducia, Enrico Fiori, imputato dalla magistratura di Torino, dietro denuncia di Giuseppe Barattolo, per appropriazione indebita e malversazione nel periodo in cui Mecheri era proprietario dell'Itala. Le imputazioni si estesero poi allo stesso Mecheri, accusato di truffa ai danni dell'Itala Film e di commercio con il nemico (per la vendita di pellicole sul mercato tedesco durante la guerra).

¹⁰² L. De Nicola, *Scrutando nel fosco. Pastrone prima e dopo Cabiria*, cit., p. 315.

¹⁰³ *Lettera di Pastrone a Giuseppe Barattolo, 25 giugno 1919*, AMNC, Fondo Pitaluga.

strone e Sciamengo, «si sfruttò la fama dell'artista (contemporaneamente rovinandola)»¹⁰⁴.

Il cambio di ragione societaria non coincide tuttavia con un immediato abbandono della scena cinematografica da parte del nostro. Dalla lettera indirizzata a Barattolo del 25 giugno 1919, si deduce che Pastrone abbia svolto un ruolo importante nella realizzazione del film *La moglie di Claudio*, al punto da esigere una percentuale¹⁰⁵. Impossibile, allo stato attuale delle conoscenze, sapere con esattezza in che cosa sia consistito il suo contributo: il film, diretto da Zambuto (il più prolifico direttore di scena della casa torinese) e tratto da una celebre *pièce* di Dumas figlio portata a teatro anche dalla Duse, è interpretato dalla Menichelli, giunta al suo ultimo film per l'Itala. Rispetto ai titoli precedenti dell'attrice, *La moglie di Claudio* propone un ritorno della diva alla *femme fatale* tipizzata nei primi due film di Piero Fosco, in questo caso ancora più caricata di valenze negative. Nel dare corpo e gestualità a un ritratto quasi demoniaco, la Menichelli stilizza ai limiti dell'astrazione le pose che l'avevano resa celebre con *Il fuoco* e *Tigre reale*, a volte ricalcandole quasi letteralmente (si veda per esempio il gesto dei fiori strappati a morsi reso celebre dalla contessa Natka di *Tigre reale*).

Sicuramente di Pastrone è, invece, la realizzazione di un impegnativo adattamento di *Hedda Gabler*, il celebre dramma di Ibsen (altro cavallo di battaglia della Duse), avviato nella seconda metà del 1918, e avente per protagonista non più la Menichelli ma Italia Almirante Manzini. Pastrone, in ogni caso, ormai è un collaboratore dell'Itala, e non più il responsabile artistico della casa. Il suo ruolo, pur prestigioso, equivale a quello

¹⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁵ *Ibidem.*

di altri importanti direttori di scena attivi nella nuova fase della società, beneficiari, proprio come lui, di «compartecipazioni»¹⁰⁶: è il caso, in particolare, di Emilio Ghione, arrivato all'Itala dalla Tiber su iniziativa di Mecheri (l'attore e regista però aveva già lavorato presso la casa torinese nei primissimi tempi della sua carriera ed era molto legato a Pastrone), e di Augusto Genina (regista di punta dell'Uci, autore per l'Itala di sette titoli realizzati tra il 1918 e il 1920, tra cui i notevoli *Il principe dell'impossibile* e *La maschera e il volto*, entrambi del 1919).

Hedda Gabler, comunque, uscirà nelle sale a distanza di due anni e mezzo dall'inizio delle riprese, nel 1920. È probabile che tali complicazioni dipendano dal prosieguo delle tormentate vicende societarie dell'Itala: nell'autunno del 1918, infatti, quando le riprese del film stanno per concludersi, Pastrone e Sciamengo sono già usciti dal consiglio di amministrazione dell'Itala.

1.9 I difficili rapporti con l'Uci e l'ultima regia

Dall'anno successivo, il 1919, la storia dell'Itala appare sempre più intrecciarsi con il destino di tutto il cinema nazionale. Proprio nel gennaio di quell'anno, infatti, dopo una serie d'incontri tra i maggiori dirigenti delle case produttrici, si costituisce a Roma, in forma di società anonima, l'Unione Cinematografica Italiana: la società, nata grazie al finanziamento di due grandi istituti di credito (la Banca Italiana di Sconto e la Banca Commerciale) e al fragile compromesso

¹⁰⁶ Il termine compare nella lettera citata nella nota 103. In essa si parla, appunto, di costi di "compartecipazione" per Ghione, Genina e Pastrone, pagamenti dovuti a direttori di scena che non risultavano inquadrati nel personale tecnico e artistico dell'Itala.

raggiunto tra i due principali concorrenti della scena produttiva di quegli anni (i già citati Giuseppe Barattolo e Gioachino Mecheri), punta al controllo monopolistico della produzione italiana.

Attraverso una complessa serie di operazioni finanziarie, l'Uci riesce ad acquisire la proprietà e il controllo di decine di case di produzione e di stabilimenti torinesi e romani, creando un potente *trust* nazionale che prevede anche interventi nel settore della distribuzione. L'Itala entra nel cartello nel giugno del 1919; nello stesso periodo Mecheri abbandona il vertice dell'Uci, condiviso fino a quel momento con Barattolo, proprio a causa dei crescenti dissidi con quest'ultimo, e si candida vittoriosamente nelle liste dei nazionalisti alle elezioni di novembre per la Camera. L'accorpamento dell'Itala nell'Uci e la fuoriuscita di Mecheri dal *trust* hanno inevitabili conseguenze sull'assetto della casa torinese. Nell'estate del 1919 al team Mecheri-Fiori subentra, nel potente doppio ruolo di presidente e amministratore delegato, proprio Giuseppe Barattolo, appoggiato da Giuseppe Gaido e Augusto Cerron-Ceva, azionisti della sede torinese della Banca Italiana di Sconto.

La carica di direttore generale viene assunta dal commentatore Giovanni Battista Dall'Oppio, uomo-chiave della casa torinese tra il 1919 e il 1920, il cui nome ricorre con frequenza nella composizione dei consigli di amministrazione di società legate all'Uci (è consigliere nella Celio Film e nella Palatino Film, e sindaco nella Cines), segno della definitiva "romanizzazione" della casa torinese.

Nel giugno 1919, dopo l'ingresso di Barattolo nell'Itala, il consiglio direttivo dell'Uci propone a Sciamengo e Pastrone – rientrati nel consiglio di amministrazione – di assumere l'incarico di "alti direttori" della società torinese. I due però non solo rigettano l'offerta ma chiedono di lasciare anche il consiglio di

amministrazione (decisione che tuttavia sarà resa esecutiva solo dall'assemblea societaria del 15 ottobre 1920), motivando la loro scelta con un'impetosa quanto lucida verifica dei bilanci della società e delle previsioni di guadagno¹⁰⁷. Questa analisi li porta a constatare che l'Itala può sottrarsi a un sicuro destino di perdite solo elevando «la qualità della merce, sia nei negativi sia nei positivi». Per raggiungere tale obiettivo, osservano Pastrone e Sciamengo, sarebbe indispensabile non limitarsi a una semplice direzione di coordinamento ma offrire all'Itala «idee e iniziative»: un'eventualità, quest'ultima, che i due non considerano perché il nuovo assetto societario, dopo la svolta del 1917, non garantisce più un'autentica «libertà di lavoro». Questa posizione, tuttavia, sembra ammorbidirsi nelle settimane successive, quando Barattolo apre una trattativa diretta con Pastrone per convincerlo a proseguire la sua attività di produttore e regista. Il frutto di queste trattative è un contratto, siglato il 2 dicembre 1919¹⁰⁸, nel quale l'Uci cede gli stabilimenti dell'Itala a Pastrone per tre anni, con l'obbligo di produrre annualmente tra i 25.000 e i 40.000 metri di negativo (di cui 5.000 relativi a titoli firmati da Piero Fosco) e almeno due film con l'artista Maciste (il nome di Pagano non compare mai). Il comitato direttivo dell'Uci, tuttavia, sorprendentemente non ratifica il contratto.

Forse anche in conseguenza di questo insultante diniego, Pastrone si allontana progressivamente dalla produzione cinematografica, iniziando invece a elaborare progetti e iniziative che esulano da quello che sino al 1917 era stato il suo principale ambito di attività. Nel 1919, in collaborazione con Sciamengo, bre-

¹⁰⁷ Cfr. *Lettera di Pastrone a Giuseppe Barattolo, 25 giugno 1919*, cit. Tutte le citazioni successive sono tratte da questa medesima fonte.

¹⁰⁸ *Contratto tra la Società anonima Itala Film e Giovanni Pastrone, 2 dicembre 1919*, AMNC, Fondo Uci, UCI010/A1156.

vetta un «sistema per assicurare le normali condizioni di vita alle persone che montano in aeroplano»¹⁰⁹ (indizio di un interesse per l'aeronautica che risale all'adolescenza), ma la privativa non ha ricadute commerciali. Più significativa, invece, è la costituzione nel 1921, sempre con Sciamengo, della società Eliche Italia, specializzata nella fornitura di materiali tecnici ed elettrici.

Nel 1920, Pastrone non sembra avere più rapporti con l'Itala, ma la casa torinese, pur priva della guida del suo fondatore, non allenta i ritmi produttivi, avvalendosi della regolare collaborazione di sei direttori artistici. La nuova direzione – malgrado questi segnali di apparente vitalità produttiva – sembra tuttavia dominata da due ossessioni: la volontà di ridurre in modo drastico i costi di produzione e la costante preoccupazione per la mancanza di pellicola vergine. La direzione di Dall'Oppio finisce improvvisamente il 1° aprile 1921, con un colpo di scena. Giuseppe Barattolo, dopo mesi di trattative segrete, sigla un'intesa con Pastrone per la realizzazione in contemporanea di due «grandiosi film di soggetto storico»¹¹⁰, di 2.500 metri ciascuno. L'accordo prevede anche che Pastrone assuma, a partire dall'aprile successivo, la direzione generale della sua ex ditta, e che Sciamengo entri nel consiglio di amministrazione della società. Una volta accettato l'incarico, Pastrone riedita subito, con successo, il suo capolavoro, *Cabiria* (intervendo sul montaggio e apportando dei tagli), quasi a voler indicare al cinema italiano una possibile ricetta competitiva per

¹⁰⁹ Il sistema brevettato era piuttosto semplicistico e privo di dettagli tecnici. Negli anni successivi Pastrone depositerà altri brevetti tecnologici (per accumulatori elettrici nel 1930, per il motore e a scoppio nel 1933). Per un'analisi approfondita di questi brevetti cfr. A. Friedemann, *Le invenzioni di Giovanni Pastrone*, cit., pp. 3-10.

¹¹⁰ *Lettera di Giuseppe Barattolo a Pastrone, con proposta di contratto, 14 marzo 1921*, p. 1, AMNC, Fondo Pastrone, GIPA0148.

superare la crisi: grandi investimenti, organizzazione razionale del lavoro, controllo della qualità su ogni singolo aspetto del processo di lavorazione, dalla sceneggiatura alla stampa.

Ancora prima di firmare il contratto, Barattolo e Pastrone discutono sui programmi futuri. Le proposte si accumulano: una parodia di Maciste; tre progetti con lo stesso Pagano, tra cui *I miserabili*, con l'ex camallo genovese nei panni di Jean Valjean, ma Pagano, come si è detto, parte per la Germania e Pastrone, dopo aver tentato vanamente di trovare un attore di «dimensioni simili»¹¹¹, abbandona l'idea. Il progetto che sembra avere più chances è un film di ambientazione medievale, ispirato agli «appunti originali di Victor Hugo»¹¹² per la redazione del suo romanzo *Notre-Dame de Paris*¹¹³, da girarsi in contemporanea con *La dannazione di Faust*, tratto dal poema di Goethe, così da utilizzare gli stessi materiali scenici. Pastrone in realtà non è entusiasta di adattare il romanzo di Hugo, perché teme che la Censura possa sgradire il personaggio di Claude Frollo¹¹⁴, «un prete che sotto il giogo della passione amorosa commette molti delitti»¹¹⁵. Barattolo, dal canto suo, paventa che l'investimento preventivato (circa 400.000 lire) sia troppo elevato. Nel maggio 1921, a togliere tutti dall'imbarazzo, arriva la notizia che la Fox ha già rea-

¹¹¹ *Lettera di Pastrone a Giuseppe Barattolo, Torino 13 febbraio 1922*, p. 11, Fondo Pastrone, AMNC, GIPA0155.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Il soggetto originale del progetto è pubblicato in "Notiziario del Museo Nazionale del Cinema di Torino", n. 42-46, 1983-1987, pp. 17-22.

¹¹⁴ Sembra che Pastrone intendesse affidare la parte di Frollo (come quella di Mefisto ne *La dannazione di Faust*) a Emilio Ghione (E. Ghione, *Scritti sul cinematografo. Memorie e Confessioni (15 anni d'Arte Muta)* seguito da *La parabola del cinema italiano*, cit., p. 31)

¹¹⁵ *Lettera di Pastrone a Barattolo, 19 marzo 1921*, p. 2, AMNC, Fondo Uci, UCI0103/A1156.

lizzato un film dallo stesso romanzo nel 1917¹¹⁶: la rinuncia al progetto, e quindi anche al *Faust*, da parte dell'Uci è inevitabile. Barattolo e Pastrone si accordano allora per un remake di *Quo vadis?*, ma il progetto è sospeso per problemi di copyright. Barattolo propone comunque al regista di *Cabiria* di elaborare un soggetto di ambientazione storica analoga, incentrato sulle persecuzioni dei Cristiani da parte di Nerone. Pastrone si mette al lavoro, ma pochi mesi dopo apprende con sconcerto che l'Uci ha messo in cantiere una nuova versione di *Quo vadis?*, vanificando il progetto del suo film ambientato ai tempi di Nerone. Subito dopo la firma del contratto, nell'aprile 1921, inoltre Pastrone si rende inoltre conto, «con enorme sorpresa»¹¹⁷, che gli stabilimenti dell'Itala, anche per la spoliatura dei magazzini avvenuta durante la gestione Mecheri, non dispongono delle dotazioni tecniche necessarie alla realizzazione di grandi produzioni in costume. Nel maggio dello stesso anno, quindi, su sua richiesta, la lavorazione dei due kolossal è rinviata di un anno, in attesa di un'improbabile riqualificazione dei teatri di posa.

In verità Pastrone, contrariato dal fallimento del progetto *Notre-Dame/Faust* e dallo stato di degrado dei suoi stabilimenti, vorrebbe rescindere il contratto, ma Barattolo gli concede carta bianca, offrendogli la possibilità di realizzare un kolossal a sua scelta, che il fondatore dell'Uci accetterà di conoscere «solo vendendolo in proiezione allorquando [sarà] finito»¹¹⁸. In attesa della ristrutturazione degli studi, Pastrone s'impegna anche a

realizzare due film di minore rilievo artistico e di più breve durata (1.500 metri ciascuno).

Mentre inizia a lavorare alla sceneggiatura del nuovo soggetto storico, una vasta trilogia identificata nei documenti societari come "Soggetto 760" e ambientata tra l'Italia e l'Asia Minore del XII secolo, all'epoca dei Templari¹¹⁹, Pastrone presenta a Barattolo una proposta per il primo dei due film "in minore"¹²⁰, da realizzare a settembre, nell'arco di un mese, e basato sulla ripresa di un vecchio soggetto, *L'angelo e il demonio*, scritto per Pina Menichelli subito dopo il successo de *Il fuoco*. Alla fine di agosto, Pastrone scrive alla diva, invitandola a «lasciare per qualche settimana i gloriosi ruderi di Roma per la bianca corona delle Alpi»¹²¹. La Menichelli, abituata a compensi ben più alti di quelli proposti da Pastrone, non accoglie l'offerta del suo primo mentore. Quest'ultimo respinge le candidature di Ria Bruna e Rita Jolivet, considerate estranee «al temperamento artistico richiesto»¹²², e il progetto si arena. Barattolo, preoccupato anche per la chiusura del bilancio societario in perdita, non riesce più a nascondere la sua irritazione per i mesi di inattività e per le spese a suo avviso incontrollate e ingiustificate compiute dal direttore dell'Itala.

Pastrone, dal canto suo, non accetta i continui compromessi con Roma, così come non vuole rendere conto delle spese. L'autonomia di cui godeva ai tempi di *Cabiria* è ormai un ricordo: l'Itala ora è una filiale torinese dell'Uci (Barattolo peraltro ne

¹¹⁶ *The Darling of Paris* [1917; Id.], di J. Gordon Edwards. Due anni dopo il progetto di Pastrone, nel 1923, la Universal produce *The Hunchback of Notre Dame* (Il gobbo di Notre Dame), di Wallace Worsley.

¹¹⁷ Lettera di Pastrone a Barattolo, 13 febbraio 1922, p. 3, AMNC, Fondo Uci, UC0103/A1156.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 5.

¹¹⁹ I soggetti autografi dei tre film, strutturati in cinque episodi complessivi, sono conservati presso l'AMNC (Fondo Pastrone, GIPA0021).

¹²⁰ Lettera di Barattolo a Pastrone, 17 febbraio 1922, AMNC, Fondo Pastrone, GIPA0155.

¹²¹ Lettera di Pastrone a Pina Menichelli, Torino, 27 agosto 1921, in *Omaggio a Pastrone*, in «Centrofilm», 14, 1960, p. 32.

¹²² Lettera di Pastrone a Barattolo, Torino, 13 febbraio 1922, cit., p. 12.

ha affidato la direzione amministrativa al fratello Gaetano). Pastrone è considerato soltanto come un regista, sia pure molto stimato, ben pagato e dai poteri direttivi estesi, che deve onorare un contratto con il suo produttore: non ha più il controllo del personale e del budget, ma fa finta di non rendersene conto, mal sopporta la burocrazia dell'Uci, così indifferente alle ragioni della qualità artistica, e quindi oppone a Barattolo una sorta di ostruzionismo fondato sulla calcolata lentezza nella preparazione dei progetti e sulla cura perfezionista e dispendiosa dei dettagli. Al di là delle motivazioni tattiche, appare però evidente la sua difficoltà nel concretizzare un progetto che lo convinca o lo appassioni realmente.

Gradualmente, nel corso dell'autunno 1921, i rapporti tra Pastrone e Barattolo, com'è inevitabile, si deteriorano: il regista è accusato di utilizzare il personale dell'Itala per scopi privati, e di ordinare a nome della casa torinese materiali tecnici alla società di cui è proprietario, la già citata Eliche Italia¹²³. Ogni aspetto della realizzazione dei vari progetti messi in cantiere diventa lo spunto per reciproche recriminazioni, per interminabili polemiche epistolari tra i due. Il fratello di Barattolo, Gaetano, in un rapporto riservato scritto nel novembre 1921, un mese prima che la Banca Italiana di Sconto – principale finanziatrice dell'Uci – chiuda per sempre gli sportelli, prelude al successivo fallimento del *trust* cinematografico, ipotizza che Pastrone voglia mettere l'Uci «in condizione di non poter più portare avanti la sua lavorazione», in modo tale da «prendersi l'Itala per un pezzo di pane»¹²⁴.

¹²³ Lettera di Gaetano Barattolo a Giuseppe Barattolo, 21 luglio 1921, AMNC, Fondo UCI, UCI0103/A1156.

¹²⁴ Gaetano Barattolo, *Rapporto riservato*, p. 12, AMNC, Fondo UCI, UCI0103/A1156.

Anche se sempre infastidito dalle reprimende di Barattolo, Pastrone, nel tardo autunno del 1921, elabora il soggetto per un film di avventura di ambiente circense richiesto dallo stesso presidente dell'Uci e avvia la lavorazione di un nuovo titolo: l'adattamento di un classico del *feuilleton* ottocentesco, *Les deux orphelines*, di Adolphe d'Ennery. L'idea di adattare il testo di D'Ennery non sembra molto brillante, considerando che Griffith sta lavorando alla trasposizione della stessa fonte (attraverso però la mediazione di un adattamento teatrale di N. Hart Jackson e Albert Marshman Palmer). Questa volta tuttavia il progetto sembra destinato alla realizzazione, e non si tratta di un ripiego. *Povere bimbe!* (questo sarà il titolo definitivo del film) è, infatti, una produzione costosa e di eccezionale lunghezza, ma la sua tormentata storia produttiva, di cui si renderà conto nel prossimo capitolo, documenta non solo l'evidente disaffezione del suo autore nei confronti del cinema ma anche la macchinosa lentezza del centralismo imposto dall'Uci.

Pur continuando a lavorare alla realizzazione di *Povere bimbe!*, Pastrone rescinde il suo contratto con l'Uci nel maggio 1922¹²⁵: è questo l'ultimo documento ufficiale del suo rapporto con l'Itala, da lui fondata solo quindici anni prima. Dopo aver concluso la lavorazione di *Povere bimbe!*, nell'estate del 1923, Pastrone abbandona l'attività cinematografica, anche per il sopravvenire di seri problemi di salute imputabili a disturbi epatici.

Sempre in quell'anno, l'Itala cessa la produzione, per essere poi sciolta nel 1927. Nel 1924 Pastrone costituisce – sempre insieme a Sciamengo – una società per l'allevamento e il commercio dei cani di razza, ma l'azienda chiude già nel maggio 1927, dopo il tragico suicidio del socio e amico. Nell'agosto di

¹²⁵ Lettera di Giuseppe Barattolo a Pastrone, Torino, 20 maggio 1922, AMNC, Fondo Pastrone, GIPA0156.

quell'anno, Stefano Pittaluga (dall'anno precedente proprietario dell'Uci), trasferisce nella palazzina dell'Itala, la stessa che Pastrone – negli anni d'oro – aveva utilizzato anche come sua abitazione, la direzione generale della SASP¹²⁶: un trasloco che quasi tradisce da parte del promettente protagonista del cinema italiano il desiderio di sancire fisicamente, nell'ex casa del "nemico" Pastrone, la definitiva affermazione di un'epoca nuova.

1.10 Tra Cartagine e la Somalia

Dopo il 1923, in realtà, i contatti di Pastrone con il mondo del cinema non si esauriscono: il ritiro sdegnoso dall'attività produttiva e registica, alla vigilia della definitiva crisi del cinema italiano, ne accresce la statura quasi mitica e incoraggerà ripetuti quanto infruttuosi tentativi di coinvolgerlo in nuovi progetti. Nel luglio 1929 il figlio del poeta vate, Gabriellino D'Annunzio, sollecita l'appoggio del padre per far nominare Pastrone alla direzione dell'Ente Nazionale per la Cinematografia (ENAC), entrato in crisi dopo l'estromissione di Tommaso Bisi¹²⁷. L'ipotesi sembra solleticare l'orgoglio di Pastrone, ma l'operazione non va in porto. Pochi mesi dopo, nella primavera 1930, sembra nuovamente profilarsi l'occasione per un ritorno di Pastrone al cinema: «un gruppo di capitalisti milanesi», si legge su una rivista di settore, «con a capo l'avv. [Giovanni] Agnesi [...] si sarebbe messo d'accordo per costituire un casa produttrice cinematografica che

intende risollevere le sorti della cinematografia nazionale [...]. Il produttore di *Cabiria* è chiamato in causa per il posto di direttore generale»¹²⁸. Anche in questo caso, tuttavia, l'iniziativa non si concretizza. Difficile dire se questo progetto milanese avesse una relazione con un'altra iniziativa coeva, probabilmente più importante, di cui fa cenno nel 1946 il già citato Di Giammatteo, sulla base di un'intervista con lo stesso regista. Secondo Di Giammatteo, il nome di Pastrone era entrato in gioco durante un incontro tenutosi a Parigi tra industriali cinematografici italiani e francesi (tra cui il noleggiatore Auriol), finalizzato a elaborare una strategia contro «la preponderanza numerica e qualitativa del film americano»¹²⁹. In questo progetto, Pastrone «avrebbe dovuto essere a capo di un'impresa italo-francese, ed avrebbe dovuto provvedere all'ingaggio del personale necessario [...], all'organizzazione e all'equipaggiamento degli studi, sovrintendendo infine alla realizzazione dei film»¹³⁰. Dopo molta riluttanza, Pastrone avrebbe accettato la proposta, ma «una decisione improvvisa del governo, motivata da oscure ragioni politiche, la stroncò sul nascere»¹³¹.

Una nuova possibilità di ritorno al cinema da parte di Pastrone sembra sostanzarsi ancora subito dopo la fine della guerra, quando un industriale offre all'ex direttore dell'Itala un capitale di 500 milioni per avviare una nuova casa di produzione a Torino: l'astigiano, prima di accettare, svolge un'analisi di mercato per verificare le possibilità di guadagno (proprio come aveva fatto nel 1919, quando Barattolo gli

¹²⁶ Cr. *La nuova sede della "Pittaluga" a Torino*, in «La Vita Cinematografica», 6, 1927, pp. 32-33. Ringrazio Alberto Friedemann per la segnalazione.

¹²⁷ Cfr. *Lettera di Gabriellino D'Annunzio a Gabriele D'Annunzio*, 24 luglio 1929, Archivio della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, pubblicata in S. Alovisio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., p. 327.

¹²⁸ *Per la riorganizzazione della cinematografia italiana*, in «Cinema-Teatro», 9, 1930, p. 11.

¹²⁹ F. Di Giammatteo, *Pastrone tornerà al cinema?*, in «Fotogrammi», 10, 1946, p. 7.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

aveva offerto la direzione dell'Itala). Le conclusioni della sua verifica tuttavia non sono incoraggianti, e quindi Pastrone non accetta l'offerta¹³².

Più concrete, invece, appaiono due esperienze cinematografiche meno ambiziose condotte da Pastrone negli anni Trenta. La prima, la più nota, rappresenta l'unica conseguenza concreta del fallimento progetto, citato poc'anzi, di Giovanni Agnesi: è proprio infatti quest'ultimo, tramite una sua società di distribuzione, la S.A.C.I.A. (Società Anonima Cinematografica Italo-Americana), a promuovere l'idea, sin dalla primavera del 1930¹³³, di un'ulteriore riedizione di *Cabiria* (dopo quella già ricordata del 1921), presentata in prima nazionale al cinema Odeon di Milano l'8 aprile 1931. Per l'occasione, Pastrone ristabilisce la verità storica, dichiarandosi in ogni sede come l'autore dell'opera (con il nome di Piero Fosco) e riconoscendo a D'Annunzio solo la relativa visibilità di un ritratto nei titoli di testa. La tormentata storia della riproposta di *Cabiria*, rallentata non solo dalla messa in liquidazione della S.A.C.I.A., nell'autunno 1930, ma anche da innumerevoli difficoltà tecniche, attende ancora di essere chiarita. In tale occasione, comunque, Pastrone – attratto dalle opportunità del cinema sonoro e se-

guendo una tendenza diffusa del periodo al recupero dei film muti – mette a punto una “riedizione sonora e cantata”¹³⁴ del suo capolavoro, realizzata sul piano tecnico dalla casa editrice musicale C.A. Bixio. Tra i due sistemi concorrenti di sonorizzazione, il *sound on disc*, basato sulla registrazione meccanica del suono su disco, e il *sound on film*, la registrazione fotoacustica su pellicola, Pastrone sceglie il primo, più obsoleto e destinato al fallimento commerciale. Il sistema di sonorizzazione adottato per la riedizione (chiamato Bixiophone) è infatti una variante del più celebre Vitaphone, e prevede la registrazione su pesanti dischi in ceralacca di un nuovo commento musicale (composto da Luigi Avitabile e José Ribas), integrato da effetti sonori, soprattutto rumori, ma anche da alcune voci¹³⁵. La presenza del suono, tuttavia, non rappresenta l'unica novità di questa riedizione, come si dirà meglio nel capitolo III.

La seconda esperienza cinematografica condotta da Pastrone negli anni Trenta, meno nota ma non priva d'interesse, consiste nella revisione di *Mudundu*, un film coloniale ambientato nella Somalia italiana e sceneggiato dal giornalista Ernesto Quadroni. Il film era stato inizialmente affidato alla direzione di Carl Theodor Dreyer, ma questi, «dopo avere soggiornato a Torino per discutere del film e dopo avere effettuato alcune riprese in Africa, abbandonò il progetto prostrato dalla malaria

¹³² Cfr. G. Bertinetti, *Pastrone ritorna al cinematografo?*, in «L Caval d'Bròns», 4, 1946, ora in S. Alovio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 331-332. Il rifiuto di Pastrone fu biasimato dal critico cinematografico Achille Valdata (A. Valdata, *A proposito di un'intervista con Giovanni Pastrone*, in «Cine», 12, 1946).

¹³³ Cfr. *Lettera del Consigliere Delegato della S.A.C.I.A. a Giovanni Pastrone*, 30 aprile 1930, AMNC, documento in corso di inventariazione. Una significativa raccolta di documenti d'epoca sui rapporti tra Pastrone e la S.A.C.I.A. è consultabile online nei preziosi *Dossier Cabiria* pubblicati da Teresa Antolin sul blog storiografico *Sempre in penombra* (<http://sempreinpenombra.com/2014/03/26/dossier-cabiria-secondo-episodio/>; <http://sempreinpenombra.com/2014/04/03/dossier-cabiria-terzo-episodio/>).

¹³⁴ Queste parole sono stampate in evidenza sul principale manifesto promozionale del film, disegnato da Armando Vassallo (cfr. N. Pacini, *La promozione di Cabiria: i manifesti e le brochure*, in S. Alovio - A. Barbera [a cura di], *Cabiria & Cabiria*, cit., p. 214).

¹³⁵ Per un'analisi tecnica ed estetica dell'edizione di *Cabiria* del 1931 cfr. P. Valentini, *Il sistema Bixiophone*, in *ivi*, pp. 263-271. Nel 1932 uscì una seconda edizione sonorizzata del film, per il mercato francofono, promossa dalla società di distribuzione Coopéra Film curata da G. Dini e con un nuovo commento musicale firmato da Jules Mazellier.

e dalle insolazioni»¹³⁶. La regia viene affidata allora un regista molto meno famoso, il francese Jean-Paul Paulin. Nonostante le sue ambizioni propagandistiche, il film viene bloccato dalla Censura ed è proprio in questa fase di stallo che Giuseppe Solaro, dirigente della casa di produzione del film (la S.A.F.I.S. - Società Anonima Films In Somalia) nonché amico di Pastrone, chiede a quest'ultimo (che di Censura se ne intendeva...) di rimettere mano al film, in modo da ripresentarlo al Ministero con la speranza di ottenere il nulla osta. Pastrone accetta la proposta, invitando tuttavia la produzione a non accreditare il suo intervento. Non si sa, purtroppo, quali siano stati i cambiamenti introdotti da Pastrone, ma il film viene ripresentato in Censura nel 1937 con il nuovo titolo di *Jungla nera*, e ottiene finalmente il via libera.

1.11 L'esperienza medica

Dagli anni Trenta in poi, le revisioni e le supervisioni dei film, le rinunce ai progetti produttivi velleitari e la concessione di rare interviste restano solo delle parentesi nell'esistenza dell'artefice di *Cabiria*. Dopo l'infelice e umiliante destino di *Povere bimbe!* e la definitiva chiusura dell'Itala, Pastrone – a differenza di altri produttori e direttori di scena suoi coetanei come Ambrosio, Guazzoni, Bonnard, Brignone o Righelli – lascia per sempre il cinema “attivo”, dedicandosi, con un impegno crescente che diventerà presto una ragione di vita, allo studio autodidatta della medicina, finalizzato alla sperimentazione terapeutica¹³⁷.

¹³⁶ L. De Nicola, *Scrutando nel fosco. Pastrone prima e dopo Cabiria*, cit., p. 318.

¹³⁷ Per una ricostruzione ampia e documentata dell'attività medica di Pastrone cfr. L. De Nicola, *Piero Fosco. La favilla, la vampa, la vita*, cit. pp. 75-98.

L'interesse di Pastrone per la medicina discende dall'infanzia: dopo aver rischiato, da ragazzo, di perdere un occhio per un'errata diagnosi, Pastrone comprende molto precocemente «che in questo mondo [...] ci sono dei medici che guariscono e degli altri che accecano»¹³⁸. Il piccolo Giovanni alimenta la sua crescente curiosità per la medicina frequentando lo studio dello zio materno, medico a Montechiaro d'Asti: i giorni passati ad assisterlo nelle visite ai pazienti, in un luogo dove «l'odore del tabacco si mischiava a quello dell'acido fenico»¹³⁹, o trascorsi a leggere di nascosto il prontuario del medico condotto saranno poi tra i suoi ricordi d'infanzia più intensi. Ma l'evento che lo spinge a occuparsi seriamente di medicina è ben più drammatico, e risale, come si è anticipato, al settembre 1904, quando la madre Luigia muore prematuramente, nell'arco di pochi giorni, per una febbre reumatica curata male. «Da quel momento», egli ricorda, «vidi l'urgente necessità di istruirmi sui misteri della vita e della morte»¹⁴⁰. Dopo la scomparsa della madre, la sfiducia di Pastrone verso una parte significativa della classe medica cresce sensibilmente. Il suo scetticismo si amplifica ulteriormente negli anni successivi, quando una serie di errori diagnostici e terapeutici compiuti anche da autorevoli specialisti mettono a rischio non solo la sua salute ma anche la vita della moglie e del figlio Luigi. Da qui la scelta, dopo l'abbandono del cinema, di dedicarsi allo studio e alla ricerca.

«Per duemila ore almeno», ricorda, «in vari anni presenziai all'ambulatorio d'un medico chirurgo veterina-

¹³⁸ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 6].

¹³⁹ *Ivi*, Foglio [p. 10].

¹⁴⁰ *Ivi*, Foglio [p. 21].

rio [...]. Frequentai medici e chirurghi primari, al caffè, al ristorante, a casa loro, nelle corsie degli ospedali, in sala operatoria, studiandoli nell'esercizio delle loro specialità. Tutti bombardai di domande. Intanto studiavo»¹⁴¹.

Sin dai primi anni Venti, l'obiettivo di Pastrone è l'individuazione di un'«arma terapeutica»¹⁴² che consenta la cura di un ampio numero di patologie, dalla semplice sindrome influenzale alle neoplasie. Il fondamento teorico che ispira la sua ricerca è la convinzione che «tutte le malattie abbiano un'unica matrice virale [...] latente, posseduta da tutti, che si scatena in punti facilmente localizzabili»¹⁴³: se si riuscisse, egli ipotizza, a identificare un principio attivo in grado di colpire in modo preciso la zona del corpo in cui agisce il virus, questo potrebbe essere debellato. Tra la fine degli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta, Pastrone scopre «non solo il principio attivo da utilizzare, ma anche un modo pressoché infallibile per farlo penetrare direttamente»¹⁴⁴: si tratta di un «complesso elettrico innocuo»¹⁴⁵, dotato di un braccio meccanico vagamente simile alla canna di un fucile, capace di diffondere in modo mirato nella parte malata dell'organismo una soluzione chimica, la cui composizione resterà sempre segreta. I primi risultati terapeutici, riscontrati nella seconda metà degli anni Trenta, paiono incoraggianti, e la fama di Pastrone «guaritore» inizia a diffondersi.

Come ai tempi dell'Italia, ma con una determinazione an-

¹⁴¹ *Ivi*, [p. 32].

¹⁴² Id., *Le tappe del mio percorso 1920-1948*, cit. in L. De Nicola, *Piero Fosco. La favilla, la vampa, la vita*, cit., p. 90.

¹⁴³ L. De Nicola, *Scrutando nel fosco. Pastrone prima e dopo Cabiria*, cit., p. 87.

¹⁴⁴ Id., *Piero Fosco. La favilla, la vampa, la vita*, cit., p. 89

¹⁴⁵ G. Pastrone, *Memoria riservata*, p. 4, cit. in *ivi*, p. 94.

cora maggiore, dettata dalla gravità e dalla delicatezza della materia, Pastrone lavora in modo razionale e totalizzante, unendo la scrupolosa ricerca scientifico-tecnologica all'efficienza organizzativa: nel suo progetto non ci sono margini per l'improvvisazione, il pressapochismo o la millanteria. In tutti i suoi numerosi scritti di natura medica, mai pubblicati, Pastrone premette sempre di non essere laureato in medicina, pur precisando di avere maturato negli anni un'approfondita e aggiornata conoscenza disciplinare, mentre nella pratica terapeutica si guarda bene dal toccare i pazienti: coloro che si sottopongono, in numero sempre crescente, alle sue cure gratuite sono assistiti da uno staff medico alle sue dipendenze.

Dall'immediato secondo dopoguerra Pastrone, impegnato nel perfezionamento del suo macchinario, conduce anche ripetuti tentativi per promuovere la sua scoperta al di là dei confini troppo angusti dello studio torinese di corso Moncalieri. In virtù di questo «dovere della divulgazione»¹⁴⁶ finalizzato alla diffusione su larga scala del suo apparecchio (fabbricabile in diversi modelli, dal più semplice e maneggevole, per uso domestico, al più complesso, riservato ai medici), l'ex produttore cerca sostegni autorevoli, ma né gli ambienti della medicina ufficiale – come la direzione sanitaria dell'ospedale Molinette di Torino – né quelli industriali – come la Fiat di Valletta o alcune aziende nordamericane contattate attraverso la mediazione del console statunitense Richard Heaven – sembrano realmente interessati a questa novità che potrebbe sconvolgere i collaudati protocolli terapeutici fondati sulla farmacologia tradizionale.

L'ultima fase della vita di Pastrone è segnata dalla profonda amarezza per il fallimento di questi tentativi: ancora una volta,

¹⁴⁶ *Ibidem*.

come ai tempi della sua battaglia contro Barattolo per un cinema di qualità, ritorna in lui la penosa sensazione di vivere in un mondo dominato da persone ottuse, insensibili alle grandi visioni dei singoli uomini di talento, incapaci di rischiare, attente solo ai loro immediati interessi economici. Questa volta, però, la posta in gioco è ben più alta del destino dell'Italia o di quello del cinema italiano, perché a essere chiamata in causa è la lotta contro la sofferenza e la morte. Molto più lunga, inoltre, è stata la strada percorsa da Pastrone in completa solitudine per arrivare a un risultato. Si comprende quindi come sia più intensa la sua delusione, accresciuta dalla consapevolezza di essere quasi alla fine della propria vita. L'ultimo desiderio, di nuovo, come ai tempi di *Cabiria*, ma con diversa e ben più triste motivazione, è quello di sparire, di non legare più il proprio nome a quello di un'arma terapeutica incompiuta che dovrà essere distrutta: questa è l'ultima raccomandazione, poi disattesa, che egli indirizza al figlio Luigi, da eseguire subito dopo la sua morte. Una morte, combattuta per decenni, che sopraggiunge all'età di settantasei anni: Pastrone si spegne sabato 27 giugno 1959, nella sua grande casa sulle prime pendici della collina torinese.

Per sua esplicita volontà, la notizia della scomparsa sarà resa nota dai famigliari solo alcuni giorni dopo, a esequie avvenute.

II Sei film in cerca di autore?

2.1 «Io, naturalmente, credevo nel cinema»

«Ero persuaso che la proiezione cinematografica mettesse a disposizione risorse nuove, suscettibili di enormi sensazioni emotive. Occorreva soltanto che il candidato artista cinematografico disponesse, come in ogni arte, della piena padronanza di ogni risorsa tecnica particolare al nuovo mezzo rappresentativo, e, nella mia giovanile baldanza, ero persuaso di essere all'altezza del compito. Poi occorreva essere artista. E qui era la decisiva prova del fuoco che mi tentava».

(Giovanni Pastrone)¹

Pastrone, come si è visto, entra nel mondo del cinema in una fase storica ormai non più pionieristica ma non ancora caratterizzata da un'efficace distinzione dei ruoli professionali. Proprio in relazione al tema della divisione del lavoro, emerge nel direttore dell'Italia una prima potenziale contraddizione: da una parte, sin dagli esordi nella Rossi & C., Pa-

¹ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 23].

strone è uno dei primi promotori di una moderna ripartizione del lavoro, in sintonia con i nascenti modi di produzione del cinema internazionale, in particolare statunitense; dall'altra parte, però, egli riprende la tendenza, tipica dei pionieri della prima generazione², a far convergere in una sola persona, naturalmente la sua, competenze e responsabilità differenti. Come egli stesso ricorderà negli anni Quaranta con orgoglio:

«Tutto io ho sempre voluto fare con la mia zucca e le mie mani in tale industria, dal più basso dei lavori affidato agli operai, alla ideazione di tutto il nuovo macchinario, al disegno del medesimo, alla costruzione, alla ideazione dei soggetti cinematografici, alla loro realizzazione in ogni particolare tecnico-artistico. Naturalmente ho avuto una falange di collaboratori e di coadiutori di specializzata competenza o laureati nel loro campo, ma tutti sotto la mia meticolosa guida, io sempre pronto e capace di sostituire in pieno chiunque»³.

Nel variegato panorama professionale del cinema muto italiano non mancano altri casi di personalità che rivestono simultaneamente ruoli diversi: ci sono produttori che, proprio come Pastrone, amano supervisionare gli aspetti artistici della loro produzione, non disdegnando a volte la direzione di scena (per esempio Arturo Ambrosio e Ernesto Maria Pasquali), così come ci sono numerosi attori e sceneggiatori che diventano registi e persino produttori. Nessuno dei casi citati, tuttavia, è celebre quanto quello di Pastrone, né eguaglia la

² Aldo Bernardini propone una periodizzazione dei pionieri del cinema italiano in tre generazioni: cfr. A. Bernardini, *Industrializzazione e classi sociali*, in R. Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli, Bologna 1991, pp. 22-33.

³ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 23].

singularità della sua formazione⁴ e la straordinaria ecletticità del suo itinerario professionale.

Nel modo di produzione Itala dei primi anni convivono, volendo rifarsi alle distinzioni proposte dalla Staiger per il contesto produttivo nordamericano del primo Novecento, elementi tipici di un ipotetico *director system* (una divisione di responsabilità tra soggetto, direttore e operatore) con altri elementi parzialmente assimilabili al modello del *central producer system* (la produzione in serie di lungometraggi, la direzione di diverse équipes di regia, la distinzione tra direttore di scena e produttore)⁵. Questa particolare organizzazione interna dell'Itala si spiega in buona misura proprio con la polivalenza del ruolo di Pastrone, allo stesso tempo *producer*, *general manager*, *supervisor* e *director*. «Ero un regista, d'accordo», ricorderà poi a Sadoul, «ma ero altresì un industriale, o per meglio dire un commerciante: dovevo ammortizzare i miei film, convincere i noleggiatori che con essi si potevano fare ottimi guadagni»⁶.

Come ha osservato Cherchi Usai, la sua figura è associabile a quella del *producer* statunitense Thomas Harper Ince⁷: analogamente a quest'ultimo, Pastrone approva le sceneggiature, sceglie gli attori, supervisiona la realizzazione dei film, ama dirigere e – almeno fino al 1917 (curiosamente lo stesso anno in cui Ince lascia la Triangle) – esercita un controllo sui capitali.

⁴ Pastrone è l'unico regista importante del primo cinema italiano ad avere una formazione in studi tecnici e a provenire direttamente dall'ambito della produzione; gli altri direttori di scena arrivavano invece dalla letteratura, dal teatro o erano attori cinematografici.

⁵ Cfr. J. Staiger, *The Hollywood Mode of Production to 1930*, in D. Bordwell - J. Staiger - K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985, pp. 85-240.

⁶ G. Sadoul, *La tecnica rivoluzionaria nella Cabiria di Pastrone*, cit., [p. 23].

⁷ Cfr. P. Cherchi Usai (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, cit., pp. 7-10.

Dal punto di vista della direzione artistica, la sua figura si può paragonare anche a quella di Louis Feuillade: pur avendo una storia professionale molto diversa, entrambi sono direttori artistici di una società (Feuillade lo è della Gaumont) ma svolgono anche il ruolo di *metteurs en scène*, «situazione di cui non si trova alcun equivalente esatto nella storia del cinema successiva, anche se vi si può veder una sorta di prototipo del *producer* passato alla regia»⁸.

La sua attività di regia si estende per poco più di dieci anni, un periodo breve ma decisivo per la graduale affermazione del ruolo del regista. All'epoca in cui Pastrone dirige *La caduta di Troia*, il principale elemento di identificazione del film è il marchio della casa produttrice. Al tempo, invece, di *Povere bimbe!*, la sua ultima opera, la concezione del regista come responsabile creativo del film è già attestata nei discorsi della critica, ed inizia ad essere messa al centro della riflessione teorico-estetica. La parabola registica di Pastrone problematizza queste trasformazioni, e in particolare il decisivo passaggio da una concezione del ruolo del direttore di scena come primariamente organizzativo-professionale a una sua precoce identificazione autoriale sulla base di criteri che chiamano in causa l'individualità creatrice e la qualità artistica.

Tali trasformazioni, per quanto rilevanti, non devono però forzare un tentativo di analisi delle regie di Pastrone in una prospettiva "autoriale". Come ha osservato Quaresima, «interpretare il cinema degli anni Dieci [...] attraverso nozioni di *regista* o di *autore* messe a punto in epoche successive»⁹ vorrebbe dire commettere un grave errore diacronico. Negli anni Dieci, d'altronde, il termine *autore* identificava non il regista ma il

⁸ F. de la Bretèque, *Louis Feuillade: un autore?*, in «Fotogenia», 3, 1996, p. 57.

⁹ L. Quaresima, *Una voce plurale*, in «Fotogenia», 3, 1996, p. 10.

soggettista, lo sceneggiatore o l'autore della fonte teatrale o letteraria che ispirava l'adattamento cinematografico: l'eredità di una tradizione estetica che vede ancora nell'autore letterario il garante dell'artisticità di un determinato progetto culturale o spettacolare è, nel cinema italiano di quel periodo, molto più condizionante che in altri contesti cinematografici nazionali. Con il peso di questa tradizione, è inevitabile che il cinema ricerchi una legittimazione appellandosi al coinvolgimento dei letterati di professione.

L'ipotesi che la formazione del concetto di autore cinematografico discenda in buona misura da una «presa in prestito per assimilazione-analogia, dell'autorità dell'autore letterario»¹⁰, è confermata proprio dalla genesi di un progetto complesso come *Cabiria*. Nel 1913 Pastrone ritiene di avere ormai raggiunto una piena padronanza dei «segreti della tastiera»¹¹, ossia delle risorse tecniche del nuovo mezzo, e si sente pronto per la «decisiva prova del fuoco»¹²: legittimare il cinema nel sistema delle arti. Non si tratta di una prova che coinvolge il solo Pastrone, perché nei primi anni Dieci l'obiettivo del film d'arte è strategico per tutte le maggiori case italiane. Come ha osservato Savio, tuttavia, Pastrone, più di altri importanti direttori di scena coevi come Caserini e Guazzoni, «crede nelle possibilità immediate del cinema-spettacolo; crede – addirittura – nel cinema-spettacolo quale veicolo di idee, di promozione estetica e intellettuale»¹³. La fermezza di queste sue convinzioni contrasta l'iniziale scetticismo dei suoi numerosi amici letterati,

¹⁰ Cfr. G. Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006, pp. 42-43.

¹¹ F. Montesanti, *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, cit., p. 30.

¹² G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 23].

¹³ F. Savio, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, Bulzoni, Roma 1972, p. 193.

come Pastrone stesso ricorda in un'intervista rilasciata nel 1948 al giovane Giorgio Bocca,

«Al principio del 1913 [...] mi trovavo spesso con Berrini, Oxilia e Camasio, povero Camasio, morì quell'anno, nel giugno. Discutevamo di cinematografo, se fosse un'arte o meno, se fosse veramente un mezzo di espressione originale. Io, naturalmente, credevo nel cinema. Qualcuno di loro no: sosteneva che il cinema non era altro che teatro fotografato, che batteva vie già conosciute. M'impegnai a dimostrare la bontà della mia tesi»¹⁴.

Prima di *Cabiria*, quindi, i letterati non sembrano particolarmente sensibili al richiamo della nuova industria, oppure cercano di monetizzare senza troppi sforzi i vantaggi di questa loro rendita di posizione. Come osserva lo stesso Pastrone, forse anche alludendo al caso Verga/Dina di Sordevolo che nel 1912 l'aveva toccato così da vicino,

«L'industria cinematografica fino al 1913 era considerata con disprezzo dal mondo intellettuale, in particolare dai letterati che si ritenevano i sacerdoti della "vera" arte. Se spinti dalla bolletta tentavano d'acciuffare qualche biglietto per un qualche soggetto, ricorrevano all'anonimo o ad un prestanome. Tutt'al più acconsentivano che s'usasse del loro nome nella riduzione in film di qualche opera letteraria di fama acquisita, ma ciò con la stessa sufficienza dispregevole con cui potevano accordare la pubblicazione di una serie di cartoline illustrate o di figurine tombola, per l'estratto di carne»¹⁵.

¹⁴ G. Bocca, *Piero Fosco va a Cartagine e torna a braccetto di Cabiria*, in «Gazzetta Sera», 18-19 dicembre 1948, p. 3.

¹⁵ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 23].

Il successo di *Cabiria* inizia a modificare lo scenario dei rapporti tra il cinema e la nozione di autore. Da un lato, a partire dalla seconda metà del decennio, il coinvolgimento degli scrittori di fama nel cinema cresce fino alla saturazione. Dall'altro lato, invece, proprio grazie alle innovative qualità di prodotti come *Cabiria*, capaci – come ipotizza Quaresima – di porre «*da subito* il problema dello stile complessivo del film»¹⁶, inizia ad assumere rilevanza, nei discorsi di settore e nelle promozioni pubblicitarie, il ruolo creativo del *metteur en scène*, di cui si sottolinea la distanza rispetto all'autorialità del letterato e la sua crescente autonomia artistica. Ed è proprio in questo clima favorevole all'emersione di autori cinematografici che Pastrone, coniano – come si è visto – il dannunziano nome d'arte di Piero Fosco, trasforma il responsabile creativo del film in un autentico *brand*, provando, proprio all'alba del divismo attoriale italiano, a «dotare di un'aura di un'astrazione divistica anche la figura del regista»¹⁷.

La stampa di settore inizia a chiedersi chi mai si nasconda dietro lo pseudonimo di Piero Fosco: gli interrogativi alimentano errori (gira ad esempio con insistenza la voce che si tratti di Gozzano) o facilitano auto-attribuzioni di comodo (come quella di Febo Mari, attore protagonista del primo film firmato da Fosco, *Il fuoco*). Pastrone, tuttavia, non si scompone e non smentisce, anzi, sembra compiacersi di questa confusione. Il suo obiettivo, almeno in questa fase, non è autocelebrarsi in quanto artista, ma – com'era accaduto in *Cabiria* – fare dell'Autore un'operazione di marketing, altrettanto efficace ma in questo caso a costi più ridotti, perché capace di

¹⁶ L. Quaresima, *Casa Rodolfi. "Stili" e "unità di stile" nel cinema muto italiano*, in G. Rondolino - P. Bertetto (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, cit., p. 294.

¹⁷ A. Farassino, *Maciste e il paradigma divistico*, in *ivi*, p. 232.

promuovere le migliori produzioni della casa torinese senza implicare l'esorbitante somma investita per comprare il nome di D'Annunzio. Il vero Piero Fosco, insomma, ha già compreso – molto precocemente – che l'autore, prima di essere una *persona* è anche e soprattutto una *funzione*, «una figura complessa [...] svincolata dalla chiusura e dal controllo di un soggetto anagrafico»¹⁸.

Dopo il mistero iniziale, comunque, nei mesi e negli anni successivi il nome di Pastrone viene associato a quello di Piero Fosco. Nella primavera 1916, per esempio, «Il Tirso al Cinematografo» indice un referendum sui direttori artistici preferiti dai lettori: accanto ai nomi di Enrico Guazzoni, Mario Caserini e Baldassarre Negrone, primeggia, con il suo vero nome, anche Pastrone¹⁹. Pochi mesi dopo, la direzione della rivista napoletana «Film», in risposta a una lettera in cui Febo Mari rivendicava di essere co-titolare della paternità artistica de *Il fuoco*, ribadisce che «se il signor Mari [...] esiste per avventura in cinematografia, la sua esistenza è dovuta esclusivamente al rag. Pastrone»²⁰. Nel novembre 1917, sulla testata torinese «La Vita Cinematografica», si sottolinea invece l'inscindibilità della collaborazione tra Piero Fosco e la sua musa Pina Menichelli dichiarando che «il rag. Pastrone ha sempre curato, e continuerà a farlo in seguito, in modo specialissimo, ogni lavoro interpretato dalla grande attrice»²¹. Un'affermazione, quest'ultima, non veritiera, se si

considera che alcuni mesi prima l'Itala aveva redarguito il concessionario Gustavo Lombardo, precisandogli che «non bisogna assolutamente dire *Piero Fosco vigilò "Una sventatella" e "La trilogia di Dorina"*»²²: appare evidente come Fosco/Pastrone sia attento ad associare il proprio nome di artista non a tutti i lungometraggi della diva, pur da lui supervisionati, ma solo a certi titoli di comprovata eccellenza. Questa strategia sembra funzionare: secondo stime indicative dell'epoca, nel 1920 Pastrone risulta essere uno dei direttori artistici più pagati in Italia²³. Nella primavera 1921, quando – come si è visto nel precedente capitolo – Pastrone assume l'incarico di direttore generale dell'Itala, alcune riviste di settore, nel dare la notizia, menzionano esclusivamente Piero Fosco²⁴. Questo legame identitario sempre più saldo con il proprio nome d'arte sembra indicare in Pastrone una crescente volontà di «rivendicazione del talento»²⁵, da intendere come «la padronanza del processo creativo, e non certo la rivendicazione dell'espressione di un universo personale»²⁶.

Questa volontà diventa strategica soprattutto dopo la trasformazione, nel 1917, dell'Itala in società anonima, quando Pastrone cessa di essere un produttore. Piero Fosco, a quel punto, non può più, per parafrasare il celebre motto degli anni d'oro dell'Itala, «vigilare le esecuzioni», ma al massimo ne può dirigere qualcuna: il suo nome, dunque, da *trademark* della casa diventa uno pseudonimo utile a pro-

¹⁸ L. Quaresima, *Una voce plurale*, cit., p. 14.

¹⁹ Cfr. *Un "referendum" cinematografico*, in «Il Tirso al Cinematografo», 9, 1916, p. 20.

²⁰ Cit. in M. Moretti, *Febo Mari vigilò l'esecuzione*, in «Fotogenia», 4-5, 1997-1998, p. 162.

²¹ *La rinnovata attività dell'Itala Film*, in «La Vita Cinematografica», 41-42, 1917, p. 84.

²² *Registro copialettere dei clienti italiani dell'Itala Film. Lettera a Gustavo Lombardo 16 maggio 1917*, AMNC, Fondo Itala Film, A160/1.

²³ Cfr. *Annali del teatro italiano*, L'Eclettica, Milano 1920, p. 326.

²⁴ Cfr. per esempio A. Dova, *Una visita all'Itala Film. Piero Fosco a direttore generale*, in «La Cultura Cinematografica», 3, 1921, pp. 62-63.

²⁵ F. de la Bretèque, *Louis Feuillade: un autore?*, cit., p. 60.

²⁶ *Ibidem*.

muovere i pochi film di un celebre direttore di scena. Piero Fosco, insomma, diventa, nel nuovo progetto pastroniano, il garante e il difensore della qualità estetica di un film contro il pressapochismo dei nuovi padroni del cinema italiano. «Non voglio fare cattive figure», dice Pastrone a Gaetano Barattolo nel 1922, poco prima di lasciare per sempre l'Itala, «e prestare il mio nome, che è ben conosciuto e bene quotato, per fare lavori di nessuna riuscita»²⁷.

Dai primi anni Trenta fino ai Cinquanta, le rare ma influenti dichiarazioni di Pastrone si intrecciano con i ben più numerosi interventi di critici e storici, per dare luogo a una progressiva consacrazione di Pastrone/Fosco come principale Autore del primo cinema italiano. Un passaggio seminale, in questo processo di canonizzazione, è la sua già ricordata riassunzione di paternità di *Cabiria* in occasione della riedizione del film nel 1931.

A sostegno della volontà di Pastrone di “riprendersi” la sua *Cabiria* interverrà, negli anni successivi, una lunga revisione critica e storiografica che porterà a ridimensionare in modo sostanziale il ruolo creativo di D'Annunzio²⁸. Agli occhi di Mino Caudana, ma anche di altre firme autorevoli come Umberto Masetti, Luigi Chiarini, Mario Gromo, Corrado Pavolini, un capolavoro come *Cabiria* dimostra l'unità delle creazioni artistiche, un postulato idealistico che si salda al mito crociano del *genio creatore*, con una conseguente esaltazione dell'individualità del singolo autore, manipolatore del gioco attoriale, delle luci, del soggetto, della scenografia, delle musiche e così via. In questa interpreta-

²⁷ Lettera di Gaetano Barattolo a Giuseppe Barattolo, 31 gennaio 1922, AMNC, Fondo Uci, Cartella Pastrone.

²⁸ Cfr. L. Mazzei, *Il gran sogno lontano: Cabiria e la stampa dal 1913 al 1951*, in S. Alovio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 182-209.

zione del film che diventerà gradatamente una pratica storiografica²⁹, la riconoscibilità del “genio” di Pastrone in quanto autore, quindi, si fonda non tanto sulla fondazione poetica di una visione del mondo, quanto sul pieno controllo creativo degli aspetti tecnici e formali. Come scriveva già nel 1930 Mario Serandrei,

«dallo stile della scena alla posizione della macchina, dalla linea di un costume, all'aggruppamento di una massa, [Pastrone] sa precisamente, inequivocabilmente quello che vuole, poiché ha previssuta nella mente ogni scena nel minimo dettaglio. Gli attori [...] non sono per lui che docili strumenti piegati ad una volontà che nulla affida al caso»³⁰.

L'autorialità del creatore di *Cabiria*, in altri termini, si coglie nella messa in scena, nella direzione degli attori, nella costruzione di un ambiente, a celebrare uno spericolato compromesso culturale tra l'“artista” e il “tecnico”, tra l'intuizione poetica e la materialità del processo di produzione.

2.2 Il problema delle attribuzioni

In apertura del paragrafo precedente si è rilevata una certa contraddittorietà nella parabola professionale del creatore di

²⁹ Cfr. S. Alovio, *Il cinema muto torinese: un bilancio provvisorio tra mito e storiografia*, in D. Pesenti Campagnoni - C. Ceresa (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Il Castoro-Museo Nazionale del Cinema, Milano-Torino 2007. Nella costruzione del mito storiografico di Pastrone decisivo è stato il ruolo di Maria Adriana Prolo, cfr. D. Pesenti Campagnoni, *Le vicende del “Fondo Cabiria”: una storia di amicizia e mistero*, in S. Alovio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 62-67.

³⁰ M. Serandrei, *Giovanni Pastrone (Piero Fosco)*, in «Cinemondo», 63, 5 maggio 1930, p. 4.

Cabiria, derivante dalla tensione irrisolta tra un'efficiente e parcellizzata organizzazione del processo produttivo e un'attitudine all'accentramento nella sua persona di innumerevoli competenze e responsabilità. Alla luce delle considerazioni appena svolte sul rapporto che lega Pastrone all'emergente nozione di autore cinematografico, è opportuno interrogarsi sulle conseguenze di tali contraddizioni, poi amplificate – come si è visto – dalla critica e dalla nascente storiografia, rispetto al delicato problema storiografico di una ricostruzione della filmografia di Pastrone regista.

Le difficoltà nell'identificare con sicurezza i film diretti da Pastrone sono determinate da più fattori. Il primo è legato al modello organizzativo dell'Itala fino al 1917: proprio in conseguenza dell'ampio ruolo direttivo svolto in quegli anni da Pastrone, si può ipotizzare che egli si sia attribuito *ex post* la responsabilità anche di film che non aveva diretto, e ciò – come scrive Vernet a proposito di Ince – non tanto, per «arroganza» quanto perché in quel modello produttivo il singolo direttore di scena era «un delegato del supervisore»³¹. Nella logica imprenditoriale di Pastrone, inoltre, il traino della produzione era rappresentato non dal prodotto singolo d'eccezione (il film artistico firmato da un noto autore o direttore di scena) ma dal prodotto seriale di genere: «Per divertirmi», egli ricorda nel 1943, «mi occorreva sempre il genere nuovo. Tutti i generi, tutti i temi io ho tentato e svolto. Sono stato per anni ed anni essenzialmente un editore di modelli»³²

³¹ M. Vernet, *A-t-il existé, dans l'industrie hollywoodienne, un statut d'acteur-scénariste-réalisateur-producteur? De quelques cas entre 1916 et 1919*, in A. Beltrame - L. Fales - G. Fidotta (a cura di), *Whose Right? Media, Intellectual Property and Authorship in the Digital Era*, Forum Edizioni, Udine 2014, p. 29.

³² G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 24].

Al di là delle singole attribuzioni, comunque, nella conversazione con Verdone, Pastrone ribadisce che «quasi tutti i film dell'Itala erano da [lui] scritti o revisionati»³³: la genericità di quest'affermazione, tuttavia, rende molto difficile comprendere con quali modalità il direttore dell'Itala lavorasse sui set, non solo nel caso dei film supervisionati ma anche di quelli da lui ufficialmente diretti. Probabilmente Pastrone, per le sue regie, adottava il sistema che lui stesso descrive per *Povere bimbe!*: «ho diretto io stesso le scene principali e centrali del soggetto per poter [...] affidare così le scene di secondaria importanza e di collegamento ai Direttori di scena, miei collaboratori»³⁴. Nel caso, invece, delle supervisioni, poteva accadere quanto ricordato da Pina Menichelli: Pastrone iniziava il film e poi, dopo «due o tre giorni di lavorazione», lo affidava a «uno dei direttori artistici della Casa»³⁵. Il direttore dell'Itala, comunque, «era spesso presente, continuando durante tutta la lavorazione, a “vigilare l'esecuzione”»³⁶.

Un secondo elemento che alimenta non poche incertezze filmografiche è rappresentato – come si è anticipato nel paragrafo precedente – dalla poca visibilità data nei titoli di testa, nelle pubblicità e nelle recensioni d'epoca dei film, al nome del direttore di scena. In ogni caso, le attribuzioni desunte dalle pubblicità e dalle recensioni non possono essere considerate totalmente attendibili: i testi pubblicitari erano spesso redatti non dalle case di produzione ma dai noleggiatori, di certo meno precisi e più manipolatori, mentre i recensori, in assenza

³³ M. Verdone, *Pastrone, ultimo incontro*, cit., p. 2.

³⁴ Lettera di Gaetano Barattolo a Giuseppe Barattolo, 31 gennaio 1922, AMNC, Fondo Uci, Cartella Pastrone.

³⁵ V. Martinelli (a cura di), *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1918*, in «Bianco e Nero», 1-2, 1989, p. 167.

³⁶ *Ibidem*.

di riferimenti nei titoli di testa, basavano spesso le attribuzioni su fonti poco attendibili.

Un terzo fattore che complica la ricostruzione della filmografia pastroniana è un elemento caratteriale del fondatore dell'Itala, attestato dal frequente ricorso, nelle sue dichiarazioni, a quegli «accenti sentenziosi e compiaciuti» o a quegli «auto-incensamenti»³⁷ tipici di tante vecchie glorie del cinema italiano: questo atteggiamento porta il fondatore dell'Itala a ridimensionare il lavoro creativo dei suoi collaboratori (in particolare di Segundo de Chomón e André Deed). Nelle sue sparse ma citatissime dichiarazioni, il “vigilatore” di tutte le produzioni dell'Italia si attribuisce la realizzazione, oltre che del suo capolavoro, anche di *Agnese Visconti*, *La caduta di Troia*³⁸, *Padre*³⁹, *Tigris*⁴⁰, *Il fuoco*, *Hedda Gabler*, oltre ad alcune comiche di Deed e a una parte sostanziale di *Maciste*, mentre non menziona mai *Tigre reale* e *Povere bimbe!*.

Un modello produttivo incentrato sulla supervisione, le pratiche pubblicitarie e discorsive dell'epoca, insieme agli aspetti caratteriali concorrono dunque a rendere quasi impossibile la redazione di una filmografia completa delle regie di Pastrone. Anche le filmografie più serie e autorevoli, infatti, propongono attribuzioni dubbie a partire da fonti non verifi-

³⁷ F. Savio, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, cit., p. 166.

³⁸ L'attribuzione del film alla regia di Pastrone è esplicitata anche in una delle prime recensioni dell'epoca: «Incondizionata è invece la lode che io rivolgo ai Signori Pastrone e Romano Borgnetto che, quali direttori di scena, riuscirono meravigliosamente nel loro intento», *La caduta di Troia*, in «La Vita Cinematografica», 6, 1911, p. 5.

³⁹ Il film, come dimostra Dagna, è il frutto di una collaborazione tra Zaccaria e Testa (cfr. S. Dagna, *Modelli di organizzazione spaziale nel muto italiano. Giovanni Pastrone, Mario Caserini, Enrico Guazzoni*, Tesi di Dottorato, Università di Pisa, a.a. 2010, vol. II, p. 234).

⁴⁰ Le fonti filmografiche più autorevoli attribuiscono invece il film alla regia di Vincent Dénizot.

cabili⁴¹. Davanti alle problematiche appena ricordate e alla conseguente e contraddittoria eterogeneità dei dati disponibili, il tentativo – realizzato in questo secondo capitolo – di studiare il lavoro di Pastrone in qualità di regista, muove da una logica necessariamente selettiva e parziale. Nei paragrafi che seguono saranno quindi posti al centro dell'analisi sei film particolarmente rappresentativi (*La caduta di Troia*, *Cabiria*, *Il fuoco*, *Tigre reale*, *Hedda Gabler* e *Povere bimbe!*) che le fonti d'epoca e le filmografie appena ricordate attribuiscono di comune accordo alla regia di Pastrone.

2.3 *La caduta di Troia* e la conquista dello spazio filmico⁴²

Gli storici concordano nel definire il 1911 come una data fondamentale per l'affermazione del lungometraggio in Italia. Nella primavera di quell'anno, l'Itala, distribuendo *La caduta di Troia* (il primo film della casa torinese a superare i 600 metri), si colloca all'avanguardia nella sperimentazione della nuova formula, insieme alla Milano Films (*L'Inferno*, 1.200 metri) e alla Cines (*La Gerusalemme liberata*, 1.000 metri).

La volontà di infrangere gli standard produttivi è perseguita con determinazione, come ricorderà trent'anni dopo lo stesso Pastrone:

«Allora un film non poteva essere assolutamente superiore a trecento metri di lunghezza. A superare questo limite si opponeva e la consuetudine del pub-

⁴¹ È il caso dei film *Il conte Ugolino*, *Enrico III*, *Giulio Cesare*, *Più forte che Sherlock Holmes* (1913), tutti attribuiti, appunto, alla regia di Pastrone.

⁴² Questo paragrafo è una versione modificata e aggiornata di S. Alovio, *Prove di kolossal. L'invenzione dello spazio ne La caduta di Troia*, in «Cinegrafia», 18, 2005.

blico che non tollerava sospensione della proiezione per il cambio della bobina e la posizione dei proiettori in cabina che, in base alle istruzioni della casa Pathé, quella che dettava legge nel mondo intero, non consentiva di mettere in macchina bobina superiore ai trecento metri perché se il suo diametro fosse stato maggiore avrebbe urtato contro il muro che separava la cabina dalla sala di proiezione. Stupide limitazioni [...] ma difficilissime da smuovere. Stavo girando l'interno della reggia d'Agamennone nel film *La caduta di Troia* (la *Cabiria* di quel momento) quando il corrispondente mi recò un telegramma da Barcellona. Era il mio socio amministrativo che mi telegrafava: "Necessita ridurre Troia trecento metri diversamente invendibile". Tra un quadro e l'altro tracciai con la matita la risposta: "Troia seicento irriducibili stop allontanare proiettore dal muro raccordando fascio di luce con cono paraluce". Così fu rotta una gretta consuetudine che impastoiava il progresso ed il film ebbe un successo mondiale»⁴³.

Nonostante l'aumento sensibile del metraggio, la tramatura del racconto si articola a stento, e non riesce ovviamente restituire la complessità di vicende che dovrebbero svilupparsi nell'arco di dieci anni. Quasi sempre, inoltre, la didascalia anticipa il contenuto dell'inquadratura e quest'ultima spesso esaurisce da sola un intero episodio narrativo. La proliferazione degli ambienti (i giardini di Sparta, le regge di Menelao e di Priamo, le mura di Troia, il campo degli achei) ispira però a Pastrone e a Romano Luigi Borgnetto (il suo collaboratore accreditato come co-regista) nuove soluzioni di messa in scena, e sollecita l'invenzione di uno spazio non solo volumetrico ma anche più articolato, il cui orizzonte di esistenza possa superare i limiti del singolo "quadro".

⁴³ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 29].

Come viene già notato dalla critica più attenta dell'epoca⁴⁴, Pastrone esplora le potenzialità tridimensionali dello spazio filmico sia attraverso la tensione verso il monumentale di certe scenografie (in particolare la reggia di Sparta e le mura di Troia, di cui si dirà più avanti) sia con la profondità di campo. Quest'ultima viene utilizzata con diverse modalità. La prima funzione consiste nel drammatizzare l'evento rappresentato. L'inquadratura di Paride ed Elena colti dal panico alla vista del fuoco che brucia Troia, per esempio, si apre con i due personaggi in figura intera, ripresi dentro un interno buio: il campo è rischiarato solo da una porta centrale a vetri. L'apertura della porta da parte di Paride estende in profondità l'immagine – rivelando il paesaggio della città in fiamme – e apre una fuga prospettica verso la terrazza, con una composizione simile alla celebre inquadratura dell'arena de *Gli ultimi giorni di Pompei* (Luigi Maggi, 1908). Questo effetto di «aperture framing»⁴⁵ (sistematicamente presente nel cinema di quegli anni⁴⁶) è utilizzato da Pastrone con notevoli risultati.

In altri casi la profondità di campo serve a Pastrone per gestire una rete di relazioni tra diverse aree della stessa scena: è quanto avviene, per esempio, nell'inquadratura in cui nel palazzo di Priamo giunge la notizia che i Greci stanno assediando Troia. La superficie del campo è geometrizzata in tre settori: al

⁴⁴ «Le scenografie abbracciano una vera città e in tutto il film vene mantenuta un'incantevole profondità di prospettiva, attraverso la quale si ammira un'intera armata di cittadini e di soldati brulicare in fitte schiere» (cfr. «The New York Dramatic Mirror», 19 april 1911, p. 34, cit. in D. Turconi, *I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto*, in «Bianco e Nero», 1-2, 1963, p. 43).

⁴⁵ D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1997, p. 180.

⁴⁶ Cfr. B. Brewster, *La mise-en-scène en profondeur dans les films français de 1900 à 1914*, in P. Guibert (sous la dir. de), *Les premiers ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1985, pp. 204-217.

centro, sul proscenio, ci sono Paride ed Elena, colti in figura intera, mentre amoreggiano. Nell'area sinistra, sullo sfondo, si intravedono le sagome delle ancelle che danzano. Nello spazio di destra, separato da una colonna, c'è una specie di pronao da dove entrano i capi militari allarmati per l'offensiva. Lo spettatore, dunque, segue l'idillio tra Elena e Paride, intravede lo spettacolo delle danzatrici e intanto si rende conto dell'entrata in campo dei comandanti. Le tre azioni parallele alla fine confluiscono in una sola, perché l'allarme lanciato dai militari getterà tutti nel panico.

In altre inquadrature (il colonnato della reggia di Sparta, l'atrio del palazzo di Priamo), la profondità di campo contribuisce a rendere credibile e abitabile uno spazio scenico che tende sempre più a distinguersi da quello che è uno dei suoi elementi genetici, ossia il fondale dipinto. Non sempre, in verità, questa tensione verso la tridimensionalità raggiunge risultati convincenti. La critica del tempo rileva l'inconsistenza di certi materiali scenografici: le colonne del palazzo di Priamo, per esempio, crollano troppo facilmente e senza fare danni, mentre l'elemento mobile del cavallo ligneo, palesemente bidimensionale, non si integra con la scenografia della città troiana.

La profondità di campo, infine, è funzionale al movimento degli attori. Il cinema italiano dei primi anni Dieci presta una sistematica attenzione alle traiettorie dei personaggi che entrano ed escono dal campo e che si muovono al suo interno. Ecco allora, per esempio, che nell'inquadratura della partenza di Menelao, il suo cocchio si sposta non lateralmente ma in profondità; in quella dell'attacco a Troia, gli achei escono dal cavallo di legno posto sullo sfondo e si avvicinano gradualmente alla macchina da presa.

Se le scenografie tridimensionali e la profondità di campo

sono gli strumenti che Pastrone privilegia per esibire la scena, l'obiettivo di dilatarne i confini oltre quelli visibili è invece raggiunto grazie alla dialettica tra campo e fuori campo. Osservare che *La caduta di Troia* è un film scandito sulle entrate e le uscite di paggi, monarchi, soldati e ufficiali non è molto significativo: si tratta di un dato comune a tutti i film del periodo. Occorre allora capire come Pastrone produca delle innovazioni, pur muovendosi all'interno di una modalità di messa in scena che già nel 1910 appariva logora. Si veda la seconda inquadratura del film, relativa alla partenza di Menelao, nel giardino della sua reggia. Il punto di vista è statico, e ciò accresce l'importanza di due elementi: la profondità di campo e la proliferazione delle entrate e delle uscite di campo dei personaggi. Queste ultime sono almeno undici, con tre sorgenti di entrata e tre varchi di uscita: da dove si esce non si entra, e viceversa. Il campo non è più soltanto luogo di visione ma anche di transizione, il crocevia di un universo in espansione che chiama in causa insiemi più vasti. Al di là del quadro sono immaginabili altri eventi e ambienti: le sale interne della reggia, gli appartamenti della regina, le stalle, le propaggini esotiche del giardino, la strada che conduce fuori le mura. Oltre la cornice del quadro, c'è quindi un fuori campo *immaginario*⁴⁷, ma soprattutto *immaginabile*, uno spazio che non sarà mai inquadrato ma che è comunque sollecitato a esistere. Le conseguenze di questa dilatazione del mondo possibile sono storicamente fondamentali: il fuori campo ridimensiona l'autonomia visiva della singola inquadratura, rende percepibile l'«ambito latente»⁴⁸, promuovendo una leggibilità ulteriore dell'immagine.

⁴⁷ Cfr. N. Burch, *Prassi del cinema*, tr. it., Pratiche, Parma 1980, p. 28.

⁴⁸ *Ibidem*.

In altre inquadrature, il fuori campo consente di aggirare le limitazioni economiche poste alla costruzione di una scena di elevata spettacolarità. La regia spesso elude i momenti virtualmente più grandiosi del racconto (in particolare la distruzione di Troia), forse perché la messa in scena di una catastrofe nella sua cruda evidenza visiva, in un film non privo di rischi distributivi legati al metraggio, poteva essere realizzata una sola volta: questo era già avvenuto nell'inquadratura dell'assedio delle mura, con violenti scontri di fanteria, cavalli, una gigantesca torre di legno mobile, scale a pioli, massi e lance scagliati contro gli assediati (quasi una prova generale per l'ancora più spettacolare assedio di Circa in *Cabiria*). Se nella potente inquadratura dell'assedio Pastrone opta per il monumentale, nel caso dell'invasione di Troia egli sperimenta una soluzione diversa, facendo prevalere i movimenti caotici delle masse, miranti alla costruzione di uno spazio puramente transitivo e allusivo, ai limiti dell'indistinguibile, anche grazie alla valorizzazione plastica del fumo e del fuoco, presenze ricorrenti in molti film dell'Italia. Di fronte alla necessità di rappresentare una battaglia, Pastrone è consapevole che «il nemico è dappertutto, se la visione è parziale»⁴⁹.

Questa tendenza a eludere la visibilità dell'azione diventa esplicita e ricca di implicazioni estetiche nella prima inquadratura dell'incendio di Troia, forse la più insolita del film: per quasi trenta secondi la cinepresa inquadra la terrazza del palazzo di Priamo, mentre sullo sfondo s'intravedono le arcate dei palazzi in fiamme e il profilo delle colline. Si tratta di un'inquadratura disorientante, priva di personaggi, che rallenta il

ritmo narrativo proprio in un momento di crescente concitazione. Il vuoto centrale del campo accentua la dimensione limitante della cornice, conferendo invece uno spessore di esistenza a ciò che è escluso dalla visione. Tutte queste scelte rafforzano una preferenza, tipica non solo de *La caduta di Troia* ma anche di molto *peplum* muto italiano, per una narrazione "debole", descrittiva, attenta ai piaceri della visione non vincolati a un'immediata funzionalità narrativa, disponibile alle inserzioni della "veduta" panoramica e scenografica. Nell'inquadratura successiva si vedono i due amanti in figura intera: Elena e Paride si contorcono per la disperazione, con i gesti e lo sguardo si protendono al di là della terrazza verso uno spazio, quello di Troia in fiamme, che lo spettatore – ancora una volta – può vedere solo in minima parte. L'ipertrofia visiva che caratterizza la plurisecolare tradizione iconografica dell'incendio di Troia (con i morti, i cavalli imbizzarriti, la città in fiamme, gli scontri corpo a corpo, le persone in fuga ecc.) è quindi sostituita, nel film di Pastrone, da altri elementi della messa in scena: non solo il fuori campo, ma anche il colore dell'imbibizione (realizzato con un rosso-arancio acceso e violento⁵⁰, di un'eloquenza espressiva ancora poco consueta⁵¹) e le azioni di Elena e Paride. Gli sguardi e i gesti degli attori non solo attivano ancora lo spazio fuori campo ma promuovono, per la prima ed ultima volta nel film, un principio di identificazione tra lo spettatore e i personaggi. Lo spettatore accorda loro fiducia, solidarizzando con la loro disperazione.

⁴⁹ P. Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, Paris 1982 (cit. in G. Carluccio, *Cinema e racconto: lo spazio e il tempo*, Loescher, Torino 1988, p. 75).

⁵⁰ «Le rosse imbibizioni dell'Italia Film riuscivano a conferire alle scene dell'incendio, il colore familiare dei lumi di Bengala» (D. Paoletta, *Storia del cinema muto*, cit., p. 426).

⁵¹ Anche se l'Ambrosio (in *Nerone*; 1909) e la Milano Films (con *L'Inferno*) avevano già sperimentato efficacemente l'uso delle imbibizioni di colore rosso.

L'orchestrazione di una messa in scena basata su scenografie volumetriche e sulla profondità di campo, e la sistematica attivazione del fuori campo non rappresentano tuttavia i soli elementi degni di attenzione nella nascente arte pastroniana della regia. Un ulteriore aspetto meritevole di analisi è costituito dal ricorso sistematico ai movimenti di macchina. Nella conversazione con Verdone, il fondatore dell'Itala dichiara:

«Nei miei film tenni sempre presenti i valori commerciali. Non esagerai in tagli arditi perché gli esercenti non li volevano [...]. Sapevo valermi, a tempo opportuno, di primi piani e carrelli, ma non ne abusavo, per non fare troppe innovazioni che disturbavano»⁵².

I ricordi di Pastrone confermano l'esistenza di una dialettica tradizione-innovazione, condizionata dalle necessità commerciali e quindi dai legami con un'ideologia tradizionale della rappresentazione e della percezione. Il cinema della "seconda epoca", per riprendere una felice espressione di De Kuyper⁵³, si configura come un dispositivo spettacolare nuovo, ma, come si dirà meglio a breve, deve ritagliarsi un proprio spazio integrandosi ai modelli rappresentativi e fruitivi già consolidati, primo fra tutti quello teatrale: anche per questa ragione i primi movimenti di macchina dovevano essere di una lentezza vicina alla soglia di percezione.

Ne *La caduta di Troia* ci sono almeno una quindicina di movimenti di macchina, una frequenza significativa per il periodo. Tra questi, almeno quattro aprono nuovi varchi nella visibilità del mondo rappresentato. Si veda, per esempio, l'inquadratura dell'arrivo di Paride nella reggia di Menelao: ini-

⁵² M. Verdone, *Pastrone, ultimo incontro*, cit., p. 9.

⁵³ E. de Kuyper, *Le cinéma de la seconde époque*, in «Cinémathèque», 1, 1992.

zialmente il campo si configura come un insieme statico diviso in due settori. Nell'area di sinistra Pastrone allestisce una sorta di angolo privato dove Elena si sta agghindando assistita dalle ancelle. La parte destra è occupata invece dalla porzione conclusiva di una scala di marmo e da una colonna dorica. La divisione tra i due settori è evidenziata da un vistoso basamento. Naturalmente l'attenzione dello spettatore si concentra sul settore sinistro, anche grazie al biancore nitido di una finestra che sovrasta l'area. L'entrata in scena, da destra, di un servo che annuncia l'arrivo di Paride attiva il fuori campo implicato dalla presenza della scala. A questo punto Elena si alza e si sposta verso destra. La cinepresa la segue in panoramica, sino a confinarla sul margine sinistro, per dare pieno rilievo al nuovo sfondo, di insospettata grandiosità: la scala diventa uno scalone monumentale, la colonna dorica è la prima di una lunga sequenza. Lo stesso Pastrone, molti anni dopo, ricorderà l'efficacia di questa inquadratura: «egli mi parlava», scrive Fausto Montesanti, «della scenografia della reggia ne *La caduta di Troia*, costruita funzionalmente alla posizione della macchina da presa, in modo da creare – mediante un soffitto trapezoidale, sorretto da colonne di dimensioni digradanti – l'illusione ottica di un colonnato imponente»⁵⁴.

In questo come in altri casi, i movimenti di macchina, pur svolgendo un ruolo narrativo importante, danno allo sfondo un ruolo di rilievo: le panoramiche scoprono ulteriori prospettive scenografiche, uno spostamento di angolazione anche di pochi gradi determina una riarticolazione dello spazio inquadrato. Si comprende come per il regista la rotazione della cinepresa intorno a un punto stazionario sia la condizione preliminare per

⁵⁴ F. Montesanti, *Pastrone-Griffith, il mito di un rapporto*, in «Bianco e Nero», 5-8, 1975, p. 10.

un'imminente e più innovativa dinamizzazione dello spazio (i carrelli di *Cabiria*). Nel 1911, d'altronde, la mobilità della cinepresa non era una soluzione linguistica sistematicamente codificata⁵⁵. Rispetto a molti film dello stesso periodo, *La caduta di Troia* si colloca su un versante più dinamico: ciò non toglie che le sue panoramiche contraggano forti debiti con le modalità logico-percettive della rappresentazione visiva più tradizionale. Se Pastrone introduce l'uso quasi ordinario del carrello soltanto nel 1914, le cause vanno infatti ricercate non solo in ambito tecnico ma anche nei condizionamenti di una percezione erede della veduta pittorica, del teatro all'italiana e del panorama circolare all'europea. Nei primi anni Dieci ci troviamo in un contesto ricettivo nel quale è naturale provare una reazione di sconcerto di fronte ai piani ravvicinati. È evidente che il mutamento della parallasse prodotto dal carrello sgomenterebbe gli spettatori, impedendo un ancoraggio stabile con ciò che si vede. Nel caso della panoramica il discorso cambia: questo tipo di movimento della cinepresa garantisce una tranquillizzante analogia con la percezione teatrale, salvaguardando in particolare il paradigma dell'immobilità dello spettatore. Altrettanto forte è il legame tra questo tipo di panoramica e l'esperienza fruitiva del panorama all'europea, un dispositivo che offre la visione di un'immagine semi-sferica, fruibile da una postazione centrale fissa. Il tracciato percettivo che compie lo spettatore del panorama è lo stesso movimento rotatorio realizzato dalla panoramica cinematografica e rivisto in sala dal pubblico de *La caduta di Troia*: sia nel caso del panorama sia nella visione in sala permane un senso di finitezza, di limitazione dello spazio che nemmeno la dialettica espansiva tra campo e fuori

⁵⁵ Sull'uso dei movimenti di macchina tra il 1907 e il 1913 cfr. le osservazioni – poco esaurienti – di B. Salt in *Film Style and Technology: History & Analysis*, Starword, London 1983, pp. 86-87.

campo orchestrata da Pastrone riesce del tutto a eliminare. Probabilmente anche per questi legami con modalità percettive già note, i movimenti di macchina de *La caduta di Troia* non provocano sconcerto o irritazione (e non vengono dunque segnalati dalla critica dell'epoca).

Ne *La caduta di Troia*, quindi, gli sguardi e i gesti verso il fuori campo, la funzione erosiva del fumo, la moltiplicazione delle entrate e delle uscite, l'orchestrazione tra campi saturi e campi quasi vuoti, la densità volumetrica di molte scenografie, la profondità delle traiettorie dei personaggi dentro e oltre il quadro, la significativa mobilità della macchina da presa sono tutti elementi che compromettono la presunta omogeneità spaziale delle inquadrature del cinema dei primi anni Dieci. Sembra quasi che Pastrone concentri le sue risorse creative e produttive per istituire la credibilità di uno spazio mitico, di un mondo quasi fiabesco che ha il dovere primario di esistere, fuori e dentro l'inquadratura, con una determinazione che annuncia ulteriori e imminenti conquiste espressive.

2.4 *Cabiria* e i poteri della messa in scena

La caduta di Troia dimostra esemplarmente come il cinema italiano si configuri, almeno fino agli anni Dieci, come un cinema della messa in scena, incentrato sullo spazio "sintetico"⁵⁶ della singola inquadratura, e dunque diverso da quel cinema fondato sullo spazio "analitico" del montaggio e sulla nascente fluidità narrativa, sperimentato – a partire dallo stesso periodo – soprat-

⁵⁶ Per il concetto stilistico di "spazio sintetico" cfr. S. Dagna, *Modelli di organizzazione spaziale nel muto italiano. Giovanni Pastrone, Mario Caserini, Enrico Guazzoni*, cit.

tutto in ambito statunitense. A fronteggiarsi sul mercato sono dunque due modelli di scrittura visiva e di spettacolo in parte alternativi. All'interno di questo quadro *Cabiria* si colloca come un'opera d'eccezione, interessata a esaltare le possibilità spettacolari del modello sintetico ma anche capace di confrontarsi con il modello analitico dell'integrazione narrativa.

La genesi e la lavorazione del film sono complesse. Il 6 giugno 1913 Pastrone e Sciamengo scrivono a Gabriele D'Annunzio, che all'epoca risiedeva a Parigi, per proporgli «un progetto di buon profitto e di minimo disturbo»⁵⁷. Al poeta vate essi chiedono di collaborare alla redazione delle didascalie e all'ideazione dei nomi dei personaggi, per un «romanzo cinematografico» ambientato ai tempi delle guerre puniche, e intitolato provvisoriamente *La vittima eterna*. D'Annunzio, attratto dall'opportunità di facili guadagni, accetta l'offerta, così come il suo corollario: assumersi ufficialmente l'intera paternità dell'opera. Il poeta, come vedremo, comporrà le didascalie a partire da una prima versione dei testi firmata dallo stesso Pastrone.

Le riprese del film iniziano, quasi certamente, solo dopo la stipula del contratto, nell'estate 1913, e si prolungano sino alla primavera del 1914, con un tempo complessivo di realizzazione decisamente superiore alla media dell'epoca. Mentre si apre il set, Pastrone inizia a pensare alla musica che accompagnerà il film: dovrà essere firmata da un nome autorevole, all'altezza delle ambizioni artistiche del progetto. D'Annunzio suggerisce il nome dell'amico Ildebrando Pizzetti. Il 25 luglio il compositore firma un contratto con l'Itala, ma dopo aver preso coscienza dell'enorme mole di lavoro che gli si prospetta (quasi tre ore di musica originale), decide di rinunciare. Pa-

⁵⁷ Lettera di Sciamengo e Pastrone a D'Annunzio, 6 giugno 1913, in P. Cherchi Usai (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, cit., p. 73.

strone, con l'appoggio di D'Annunzio, cerca un compromesso, raggiunto poi nel gennaio 1914: Pizzetti comporrà soltanto un brano di circa dieci minuti, la celebre "Sinfonia del fuoco", per grande orchestra, coro e baritono⁵⁸. Le altre musiche di accompagnamento (624 pagine di partitura contro le 65 scritte da Pizzetti) sono invece tratte dal repertorio musicale di pubblico dominio, in particolare dall'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, scelte e rielaborate da un allievo di Pizzetti, il giovane cremonese Manlio Mazza⁵⁹.

Nel febbraio 1914 sembra ormai quasi tutto pronto, anche se restano da girare alcune sequenze importanti, come l'eruzione dell'Etna e la battaglia navale di Siracusa. Il 28 D'Annunzio dà il via alla campagna di promozione del film rilasciando un'intervista al «Corriere della Sera». In aprile le riprese sono finalmente concluse e il 18, con le prime proiezioni di Torino (al Teatro Vittorio Emanuele II) e Milano (al Teatro Lirico), *Cabiria* è finalmente pronto a iniziare il suo fortunato viaggio nei cinema di tutto mondo⁶⁰.

Nel progetto pastroniano, la presenza dell'Autore-genio in quanto *brand* nobilitante deve esplicitarsi, come si è detto, nelle didascalie: secondo l'artefice di *Cabiria*, la *letterarietà* deve esprimersi non tanto nel soggetto quanto nella parola scritta. Pastrone sa d'altronde che D'Annunzio non è certamente uno stratega della narrazione e sa soprattutto che la forza comunicativa della sua scrittura preferisce affidarsi al-

⁵⁸ Cfr. R. Calabretto, *La partitura del 1914, tra equivoci e malintesi*, in S. Alovio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 232-242; C. Piccardi, *Cabiria, Christus, Giuliano l'apostata: incunaboli della corallità nel cinema*, in «Musica/Realtà», 81, 2006 e 82, 2007.

⁵⁹ Cfr. E. Comuzio, *Le musiche di Cabiria: da Pizzetti-Mazza ad Aovitabile Ribas*, in S. Alovio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 243-252.

⁶⁰ Cfr. C. Caranti, *Cabiria 1914 & 1931: la distribuzione in Italia e nel mondo*, in *ivi*, pp. 148-173.

l'incanto fonosimbolico della parola. Le didascalie devono assolvere a quest'ultimo compito: incoraggiare la trasfigurazione mitico-evocativa delle immagini. Ma per Pastrone le didascalie devono anche essere uno strumento prioritario della narrazione, aiutando lo spettatore nella comprensione di un intreccio complesso. Il suo progetto di coniugare letterarietà dannunziana e sobria economia narrativa, tuttavia, in parte si arena. Solo in alcuni momenti, infatti, la didascalia di D'Annunzio riesce a svolgere un'efficace funzione narrante. Alcune didascalie identificano, anche se in modo abnorme, lo spazio-tempo della sequenza successiva («È il vespero, e già si chiude la tenzone dei caprai [...]»), altre danno la parola ai personaggi («Non vive più, fu spenta», «Pensa che sei nel cospetto di Roma!»...), e quindi riescono a vivacizzare il gioco dei punti di vista. Ce ne sono poi altre, insolitamente sintetiche, che integrano la concatenazione delle azioni parallele, soprattutto nel v episodio, il più articolato («Sul far della notte un uomo cauto sale al tempio spaventoso», «Altri cuori, altre ansie...», «Nella notte medesima Asdrubale tiene consiglio»). Troviamo anche delle didascalie che suturano le ellissi tra un episodio e l'altro («Si mutarono le sorti del vincitore di Canne. [...]», «Siface, il re di Cirta, ha spogliato del reame Massinissa [...]). Tutti questi casi di efficace utilizzazione integrativa della didascalia, però, sono contraddetti da altre didascalie, più numerose, che rallentano il racconto, anticipando ciò che vedremo subito dopo.

Ben più frequenti sono, infine, le didascalie in cui il linguaggio del poeta dispiega liberamente le sue iperboli sintattiche, arcane e quasi incomprensibili. Pastrone, nel dicembre 1913, ingaggia contro queste libertà stilistiche una faticosa battaglia diplomatica, animata da quotidiane discussioni con D'Annunzio, sollecitato a rivedere i suoi testi prolissi, spesso corretti o

tagliati dal direttore dell'Itala. Da questo confronto l'artefice di *Cabiria* non esce soddisfatto: alcune didascalie, egli riconoscerà in seguito,

«sono indovinatissime, sonore, lapidarie. Ma purtroppo, in genere, [sono] tutte verbose. Per quantunque siano state degne del poeta agli occhi di una minoranza intellettualoide, per la massa furono un'autentica palla di piombo che intralcio la marcia del film. Io le ho tuttavia imposte scrupolosamente in ogni paese del mondo»⁶¹.

Quando Pastrone chiede a D'Annunzio di riscrivere le didascalie di *Cabiria*, l'intreccio del film, d'altronde, è già delineato. Se le parole del poeta insistono sul primato di Roma, il soggetto di Pastrone che ispira le immagini del film è un racconto di avventure, con temi tipici del romanzo storico di ambientazione romana, dalla fanciulla insidiata dalla ferocia dei popoli inferiori al giovane leale pronto a difenderla, dal gigante buono all'esplosione di elementi naturali, dallo scontro violento tra visioni opposte della vita (pagani/cristiani, cristianesimo/ebraismo ecc.) all'alternanza "teatrale" tra la folla e i personaggi. La scelta di Cartagine rinvia al modello alto della *Salambò* di Flaubert, ma soprattutto al modello popolare di *Cartagine in fiamme*, romanzo scritto da Salgari nel 1906. Alla luce di questo squilibrio tra parole e immagini, la sostanza ideologica del film andrebbe ridimensionata. Indubbiamente il tema delle guerre puniche, nel 1913-1914, si associa alla recente conquista della Libia, ma in *Cabiria* Roma non si vede mai (come accade invece in altri kolossal dell'epoca). Addirittura Pastrone mette in scena uno scontro militare (la battaglia di Siracusa)

⁶¹ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 30].

nel quale i Romani sono sconfitti, a dispetto delle vittoriose battaglie di Milazzo e di Zama evocate dalle didascalie di D'Annunzio. Il vero protagonista, inoltre, non è il latino Axilla ma lo schiavo Maciste, africano quanto il re numida Massinissa, altro personaggio importante e positivo del film.

Se proprio si vuole individuare un conflitto tematico, lo si deve cercare allora nel contrasto tra la Grecia e l'Africa, tra l'Occidente e l'Oriente, tra le armoniose architetture ellenistiche e pompeiane di Catana e lo spazio esotico-barbarico del tempio di Moloch. Se il nazionalismo d'ispirazione dannunziana, in *Cabiria*, è diluito dalla fascinazione per l'esotismo, vi è però un altro tema cardine dell'universo simbolico del film nel quale il progetto di Pastrone si accorda con la poetica di D'Annunzio: l'ossessione per il fuoco⁶² (presente in molti altri film dell'Itala, da *Padre a Vittoria o morte*, del 1913, da *Tigre reale a L'incendio dell'Odeon*, del 1916). Nell'immaginario poetico di D'Annunzio il fuoco è, paradossalmente, flusso divoratore ed energia creatrice, rivela le tracce misteriche di un conflitto dionisiaco, alimenta le passioni vitalistiche e carnali, forgia la materia guerriera di un'ideologia imperialista. Ma questa centralità simbolica del fuoco nella scrittura dannunziana (particolarmente evidente nei versi della preghiera a Moloch), non fa che amplificare un'idea scenica di Pastrone: nel tessuto visivo di *Cabiria* il fuoco diventa quasi un personaggio, sempre presente nei nodi cruciali del racconto, dall'eruzione alle fiamme del tempio di Moloch, dall'incendio delle navi romane a quello del campo di Siface. L'itinerario

⁶² Per un'analisi diversa della simbologia del fuoco in *Cabiria* si veda E. Pessenti Rossi, *Feu destructeur et feu sacré dans Cabiria*, in F. Lassus - F. Vion-Delphin (sous la dir. de), *Les hommes et le feu de l'Antiquité à nos jours*, Le Comptoir des Presses d'Universités, Besançon 2007, pp. 149-155.

stesso di *Cabiria* è leggibile come un tentativo di sottrarsi in continuazione alla dimensione distruttrice del fuoco (la lava dell'Etna, le fiamme di Moloch) per avvicinarsi invece alle sue potenzialità rigeneranti (il fuoco dell'amore, appunto). L'intreccio simbolico e visivo tra il fuoco, la violenza, la carnalità è posto in evidenza anche nel lancio del film: il più celebre dei manifesti utilizzati per pubblicizzare *Cabiria* (disegnato da uno dei maggiori grafici dell'epoca, Leopoldo Metlicovitz) raffigura il corpo nudo di *Cabiria* bambina che si agita tra le fiamme, immagine su cui torneremo nel prossimo capitolo.

Il fuoco, dunque, si presenta in *Cabiria* non solo come una componente del racconto ma anche come un elemento visivo che vuole stupire lo spettatore. Questa dialettica tra racconto e visione, d'altronde, non fonda solo la ricchezza espressiva del film, ma è tipica di molto cinema a cavallo tra i primi due decenni del Novecento. Come si è anticipato in apertura di paragrafo, nei primi anni Dieci il linguaggio cinematografico vive infatti un importante periodo di transizione. Nel cinema delle origini era più importante mostrare che raccontare. Il pubblico era attratto da ciò che si vedeva dentro il quadro piuttosto che da un'eventuale linea narrativa in grado di collegare le diverse riprese con il montaggio. Ogni singola veduta si presentava come un'attrazione, ossia come l'irruzione di momenti spettacolari in sé, capaci di sorprendere e di attirare l'attenzione del pubblico con la sola forza delle immagini, spesso resi ancora più sensazionali dall'uso ricorrente dei trucchi. Nella fase conclusiva di questo primo stadio della storia del cinema, in particolare tra il 1910 e il 1915, cresce il ruolo delle strategie narrative capaci di unificare le diverse riprese in un tessuto coerente. Gli intrecci si dilatano, e sebbene il cinema delle attrazioni lasci ancora in molti film delle tracce sensibili, le azioni

si fanno più complesse e coinvolgenti. *Cabiria* è attraversato dalle tensioni di questo passaggio da un cinema dominato dall'attrazione a un cinema funzionale alle esigenze del racconto. Anche se, come si dirà a breve, il capolavoro di Pastrone sviluppa un racconto complesso, a colpire il pubblico sembrano essere non tanto le avventure di una povera fanciulla da salvare quanto la potenza attrazionale di certe singole scene: già il sottotitolo del film, d'altronde (*Visione storica del terzo secolo a.C.*), «non rimanda ad una drammaturgia tragica ma ad una quadro scenico»⁶³.

All'uscita del film, nel 1914, numerosi recensori colgono questo primato delle visioni-attrazioni. Sul quotidiano «La Tribuna» si parla di «tutto un complesso di visioni oltremodo pittoresche»⁶⁴, mentre sul «Corriere della Sera» si afferma con sicurezza che «l'intreccio non è che un pretesto per la presentazione di grandi quadri pittoreschi messi in scena senza risparmio»⁶⁵. *Cabiria* è concepito come un grande sistema di attrazioni visive in cui l'occhio della cinepresa sembra in grado di visualizzare ogni cosa nello spazio e nel tempo: spazia dalle Alpi al deserto, mette in scena le catastrofi naturali, esalta – come si è appena visto – la seduzione del fuoco, reinventa gli spazi della Storia, sempre più monumentali (e prefiguranti il gigantismo ancora più sconvolgente dell'episodio babilonese di *Intolerance*, 1916; *Id.*), entra nella psiche per mostrarne gli incubi, con la famosa scena del sogno di Sofonisba.

La rilevanza delle attrazioni, tuttavia, non deve far dimen-

ticare quanto sia importante, nel film, il ruolo del racconto. Come ha osservato Giulia Carluccio, l'importanza storica di *Cabiria*, anche in relazione all'influenza che certamente esercitò sul kolossal storico statunitense, risiede non solo nella proposta di potenziare lo spettacolo attrazionale del mostrabile, ma anche nell'idea di incardinare «le proporzioni gigantesche e inusitate»⁶⁶ di questo spettacolo dentro un vasto progetto di narrazione della Storia. Se *Cabiria*, insomma, riesce a scuotere le «certezze, in corso di acquisizione, relative alla necessità di piegare invece al racconto gli effetti possibili dell'immagine»⁶⁷, ciò accade proprio perché l'autonomia della sue attrazioni visive si misura con una narrazione la cui complessità non sembra avere eguali nei kolossal storici italiani precedenti. Il capolavoro di Pastrone, quindi, pone al cinema successivo, senza risolverlo, il problema di un'armoniosa gestione dei grandi intrecci chiamati a evocare gli spazi della Storia (un dilemma in fondo insoluto anche per il Griffith di *Intolerance*).

Il principale problema da risolvere investe i personaggi: il racconto non riesce a dotarsi, o non vuole farlo, di un reale protagonista. Pastrone allora, per sorvegliare un tessuto narrativo così fitto e policentrico, prevede una scansione dell'intreccio in cinque episodi, conferendo alla banda visiva un ritmo interno che merita un'analisi.

Il primo episodio, il più breve, sviluppa un'unica azione lineare (l'eruzione dell'Etna), produttrice di quel processo di peggioramento (l'allontanamento di *Cabiria*) che dà il via al gioco dei destini incrociati. Il secondo episodio assegna un ruolo centrale alla figura di Croessa: la sua presenza rassicu-

⁶³ P. Russo, *Tra opera e cinema. Modelli operistici nel cinema di Giovanni Pastrone*, in «Musica/Realtà», 95, luglio 2011, p. 85.

⁶⁴ G.S., *La prova generale di Cabiria*, in «La Tribuna», 21 aprile 1914, ora in S. Alovio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., p. 387.

⁶⁵ *La Cabiria di D'Annunzio al cinematografo*, in «Corriere della Sera», 19 aprile 1914, ora in *ivi*, p. 384.

⁶⁶ G. Carluccio, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Kaplan, Torino 2006, p. 40.

⁶⁷ *Ibidem*.

rante (era visibile in campo sin dalla terza inquadratura) assicura la continuità tra i due episodi. In questa fase è lei la protagonista, in quanto salvatrice e protettrice di Cabiria. Dopo la vendita della bambina al mercato degli schiavi, il racconto conosce la sua prima divaricazione: la cinepresa lascia Cabiria e Croessa per seguire due nuovi personaggi, apparentemente non collegati al filo principale dell'intreccio. Dalla spiaggia di Cartagine alla taverna di Bodastoret prende avvio il secondo filo narrativo, costituito dalle avventure di Maciste e Axilla: da questo momento e fino alla conclusione del film prevarrà il tempo delle azioni parallele. Questa strategia di montaggio, che Ben Brewster chiama «alternanza di anticipazione»⁶⁸, tornerà spesso nel film: la concatenazione dei piani illustra linee separate di azioni apparentemente non collegate ma destinate prima o dopo ad incontrarsi. Nel caso descritto l'incontro si realizza presso le mura di Cartagine, quando Croessa chiede a Fulvio di salvare Cabiria. Con la consegna dell'anello ad Axilla, la balia passa letteralmente il testimone del primo filo narrativo a un nuovo protagonista, per poi uscire di scena. Dopo la promessa di aiuto di Axilla, il racconto, indulgiando sui riti di Moloch, si concede una pausa: l'equilibrato dosaggio dei momenti storico-corali con quelli funzionali alla progressione dell'intreccio è un'altra strategia che ritornerà nel film. Il tempo narrativo, all'interno del tempio, pare quasi arrestarsi per fare spazio alle inquadrature del cerimoniale (ben più numerose, comunque, nella riedizione sonorizzata del 1931), ma poi il racconto riprende il suo ritmo: Axilla e Maciste sottraggono Cabiria al sacrifi-

⁶⁸ B. Brewster, *Frammenti Vitagraph alla Library of Congress*, in P. Cherchi Usai (a cura di), *Vitagraph Co. of America. Il cinema prima di Hollywood*, Studio Tesi, Pordenone 1987, p. 294.

cio. Il terzo episodio sancisce l'ingresso ufficiale della Storia nel racconto: Annibale valica le Alpi (218 a.C.), e da quel momento la seconda guerra punica diventa una realtà onnipresente fino alla caduta di Cirta. La Storia pervade il racconto non soltanto con i grandi eventi di massa ma anche e soprattutto con i travagli privati di grandi personalità pubbliche, secondo un modello narrativo più volte sperimentato nel film storico di quegli anni. Proprio nel terzo episodio si apre uno di questi tipici *mélange* tra pubblico/privato: è l'idillio tra Sofonisba e Massinissa, una sorta di eco in minore della passione fatale tra Aida e Radames. L'intero episodio è costruito su questa nuova alternanza di anticipazione: la storia di Cabiria, Maciste e Axilla da un lato, e l'amore tra Sofonisba e Massinissa dall'altro. Ancora una volta lo sdoppiamento del filo narrativo sottintende la sua ricongiunzione (con la consegna di Cabiria a Sofonisba). La penultima inquadratura del terzo episodio ("Verso Roma") prospetta l'apertura di un nuovo piano dell'azione, pronto a svilupparsi nell'episodio successivo: la guerra sul fronte siciliano. Tra il terzo e il quarto episodio, però, si apre un'ellissi temporale di alcuni anni che rompe la continuità del racconto. Il quarto episodio è occupato quasi per intero dal prepotente ritorno della Storia nella sua versione più spettacolare: uno spunto offerto da Polibio dà a Pastrone la possibilità di allestire una nuova catastrofe del fuoco, la battaglia degli specchi ustori nel golfo di Siracusa (213 a.C.). L'episodio sembrerebbe svolgere un ruolo marginale nell'economia del racconto, se non comparisse tra i militi romani il personaggio di Axilla, che dopo il naufragio trova rifugio a Catana. La storia può ripartire: ancora una volta, come nel primo episodio, da Catana verso Cartagine. L'ultimo episodio, il quinto, non può che essere il più lungo e complesso del film: qui con-

vergono e si reintrecciano tutti i fili della storia pubblica e privata. Pastrone organizza una fitta alternanza degli spazi drammatici: una cadenza che, partendo da Cirta (dove Sofonsiba dovrà sposare Siface), coinvolge via via l'accampamento dei romani, Cartagine, il deserto, il campo di Siface e poi ancora il deserto, per fermarsi alla fine nello spazio della città di Cirta. La cattura di Maciste e Axilla da parte dei soldati di Siface e il loro trasporto a Cirta preparano la conclusione del racconto: in quel punto, dopo oltre dieci anni e dopo quasi duecento inquadrature, tutti i protagonisti della complessa vicenda (Axilla, Sofonisba, Maciste, Khartalo, Siface, Massinissa, Cabiria) si ritrovano nello stesso luogo, pronti alla definitiva resa dei conti.

Pause descrittive, destini paralleli che si sfiorano e poi s'incontrano, improvvise accelerazioni ritmiche, eventi pubblici e privati che si mescolano piegando il tempo della Storia al tempo del racconto: anche le diverse opzioni narrative convergono in *Cabiria* verso quel comune obiettivo che determina la grandezza del film, ovvero la valorizzazione dei poteri e delle risorse spettacolari della messa in scena.

Anche i numerosi elementi d'interesse linguistico del film vanno nella stessa direzione. *Cabiria* opera una vera e propria rivoluzione non solo sul piano delle scenografie (per un approfondimento di questo aspetto si rimanda all'analisi della sequenza del tempio di Moloch nel terzo capitolo), ma anche nell'impiego della luce artificiale, e in particolare di una delle grandi novità tecniche di quegli anni, la lampada elettrica ad arco. Con la luce elettrica, Pastrone può governare con maggior precisione la direzione dei fasci di luce, aumentando gli effetti di contrasto. La luce non serve solo a rendere più leggibile l'inquadratura ma diventa uno strumento creativo, 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 celebre di *Cabiria* risiede tuttavia nell'uso ricorrente del carrello. Pastrone e De Chomón avevano brevettato nel 1912 un dispositivo dal meccanismo molto semplice, quasi rudimentale: la cinepresa veniva fissata su un cavalletto a rotelle, in modo tale da potersi muovere in libertà e con fluidità all'interno dello spazio. Anche se sarebbe un grossolano errore storiografico affermare che la carrellata nasce con *Cabiria*, va comunque detto che i celebri movimenti di macchina del film (quasi una sessantina) ricorrono con una frequenza straordinaria per gli standard stilistici dell'epoca. Nei primi anni Dieci, infatti, la cinepresa si limitava più che altro a muoversi su perno fisso con movimenti panoramici, e solo di rado si spostava su un supporto mobile.

La diffusa presenza del carrello in *Cabiria* assolve funzioni diverse. La più ricorrente è la "connessione", all'interno dello stesso piano, tra due o più elementi della scena (si può partire dal piano generale per inquadrare una porzione particolare, o viceversa). Tre esempi: nella cantina di Batto la cinepresa si sposta in avanti per isolare la figura di un servo colto mentre ruba; al mercato di Cartagine l'obiettivo si avvicina alle figure di Croessa e Cabiria; nella stia del tempio un'inquadratura si apre con una danza di bambini, poi la macchina da presa arretra in diagonale scoprendo un ulteriore piano dell'azione, nel quale agiscono Croessa e i sacerdoti. In altri casi il carrello vuole invece dilatare la vastità scenografica di un ambiente.

Questa funzione è esplicitata dallo stesso Pastrone: «occorreva far comprendere agli spettatori che le gigantesche scenografie da me costruite erano autentiche e non dei teloni dipinti»⁶⁹. All'interno della reggia di Cartagine, per esempio, la cinepresa compie un movimento all'indietro, inglobando, man mano che si sposta, servi, ancelle e tavole imbandite. Nella cantina dove si è rifugiato con Axilla, Maciste attraversa uno spazio ricolmo di otri e vivande, seguito frontalmente dal movimento sinusoidale della cinepresa. Quest'uso plurifunzionale del carrello conferma la piena collocazione di *Cabiria* in quel periodo storico di transizione (dall'attrazione al racconto) di cui si è detto: da un lato, infatti, il carrello è uno stupefacente spettacolo per lo sguardo e sembra conferire una vita autonoma allo spazio, sempre più profondo, tridimensionale e dinamico. Dall'altro, i suoi movimenti svolgono finalità narrative. Se il cinema muto italiano, come si è detto, preferisce lavorare sulla profondità del singolo piano piuttosto che sui rapporti di montaggio tra le diverse inquadrature, allora è evidente come il carrello aspiri, in alcuni degli esempi citati, a presentarsi come soluzione di racconto sostitutiva del montaggio⁷⁰.

In *Cabiria*, dunque, la scena diventa spettacolo di se stessa; la monumentalità diviene visionaria; le parole di D'Annunzio si uniscono ai fraseggi musicali di Pizzetti e Mazza; la potenza sonora del coro si fonde con la plasticità dei contrasti di luce; il piacere di mostrare cose meravigliose si unisce al desiderio di raccontare una storia d'amore e di mettere in scena i conflitti della Storia pubblica; la pittura, l'architettura, la musica, il teatro si fon-

⁶⁹ G. Sadoul, *La tecnica rivoluzionaria nella Cabiria di Pastrone*, cit., p. 146.

⁷⁰ Per un'analisi del carrello e del montaggio in *Cabiria* cfr. E. Dagrada - A. Gaudreault - T. Gunning, *Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in Cabiria*, in P. Bertetto - G. Rondolino (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, cit., pp. 151-183.

dono nella nuova macchina del cinema per offrire alle platee stupefatte del mondo intero la versione novecentesca del più grande progetto artistico di fine Ottocento: l'opera d'arte totale.

2.5 Il teatro dell'Eros: *Il fuoco*

Dopo l'exploit di *Cabiria*, Pastrone abbandona il *peplum*, la magniloquenza scenografica, il racconto polifonico, i metraggi esorbitanti e dirige, per citare le sue stesse parole, «un piccolo film di 970 m [con] due soli attori: *Lei e Lui*, realizzato con quattro soldi»⁷¹. *Il fuoco*, concluso nel novembre 1915 ma uscito nei primi mesi dell'anno successivo, è un melodramma contemporaneo, essenziale e intriso di umori simbolisti.

Pastrone, come si è detto nel precedente capitolo, ne firma la regia con il nome di Piero Fosco, uno pseudonimo che alimenterà dubbi e polemiche in merito all'effettiva paternità del film. A rivendicare un ruolo creativo al suo interno fu, quasi subito, Febo Mari, l'attore protagonista. Pastrone negò sempre che Mari avesse svolto un ruolo di co-regista: secondo il direttore dell'Itala, anzi, questo «figlio dell'Etna [...] non nuovo al cinema»⁷² aveva affrontato la parte del protagonista con diligenza ma senza convinzione, salvo poi pentirsi, dopo il successo del film, di non aver sfruttato appieno l'occasione⁷³. Alcuni storici ritengono tuttavia fondata l'ipotesi di un contributo creativo di Mari al *Fuoco*⁷⁴. A complicare la questione interviene un breve poema in versi scritto dallo stesso Mari,

⁷¹ F. Montesanti, *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, cit., p. 31.

⁷² *Ivi*, p. 33.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Cfr. N. Genovese, *Febo Mari*, Papageno, Palermo 1998; M. Moretti, *Febo Mari vigilò l'esecuzione*, cit.

legato ai temi del film⁷⁵. Secondo alcune fonti⁷⁶, fu proprio questo poemetto a ispirare la realizzazione del *Fuoco*, mentre secondo Pastrone i versi nei quali Mari «passabilmente dannunzieggiava la trama del film»⁷⁷ furono composti in occasione del lancio pubblicitario, come attesterebbe la brochure di sala edita dall'Itala⁷⁸. La questione resta aperta: appare tuttavia poco convincente l'ipotesi che Pastrone, reduce dalla realizzazione del più importante film italiano dell'epoca, prendesse lezioni di messa in scena da un attore che non aveva ancora solide esperienze di regia. Più credibile, invece, l'ipotesi contraria, ossia che Mari regista debba molto a Pastrone, e che questa influenza sia tangibile, per esempio, nel suo capolavoro simbolista *Il fauno* (1917).

Il fuoco si colloca autorevolmente in una tendenza del melodramma muto, italiano ma non solo: il film incentrato sul rapporto tra l'artista (scultore o pittore) e la donna (spesso, anche se non sempre, sua modella)⁷⁹, ad aggiornare un modello drammaturgico ereditato dall'Ottocento e che D'Annunzio aveva divulgato in tempi più recenti con *La Gioconda* (interpretato sulle scene da Mari poco prima del *Fuoco*, portato sullo schermo già nel 1911 e poi ancora nel 1917). Questo genere di film esalta i valori della fisicità, del corpo e della bel-

lezza, e li associa a una creatività tutta maschile che si nutre di pulsioni voyeuristiche, di desiderio, di concupiscenza. Da un certo punto di vista, i film sul rapporto tra l'artista e la modella rappresentano il sotto-genere divistico per eccellenza, perché spettacolarizzano l'eroticismo del corpo femminile, e istituiscono quest'ultimo in funzione della visione maschile, introducendo nel cinema muto italiano dell'epoca la centralità delle relazioni di sguardo come figurazione del rapporto (e spesso del conflitto) tra uomo e donna. Nel corso degli anni Dieci il sotto-genere si arricchisce di specificazioni. La donna fonte d'ispirazione per l'artista può essere, come accade in *La donna nuda* (Carmine Gallone, 1914), *La modella* (Ugo Falena, 1916) o *Il fauno*, una creatura indifesa, sensibile, oggettivata dallo sguardo maschile alla ricerca di un'ispirazione spesso perduta. In altri casi, invece, il rapporto di forza si rovescia: sulla falsariga di un fortunato modello letterario sperimentato, per esempio, da Verga in *Eva*, l'artista puro e a volte vulnerabile⁸⁰ è condotto alla rovina da una donna perversa, insensibile e tentatrice che aspira soltanto ad esibirsi. Un esempio significativo di questa variante è *La casa di nessuno* (Enrico Guazzoni, 1915), l'ultimo film interpretato dalla Menichelli alla Cines prima di passare all'Itala: qui l'attrice impersona una misteriosa donna di origini slave che si offre a uno scultore come modella, trascinandolo verso la perdizione. *Il fuoco* porta alle conseguenze più estreme questa seconda variante. Lei, la poetessa, è una ricca e inquieta donna sposata alla ricerca di maschi da conquistare. I rapporti di forza tra Lei e Lui (Mario, il giovane pittore), sono stabiliti da Pastrone sin dalla prima

⁷⁵ Un'illuminante analisi comparativa tra il poemetto e il film è in M. Canosa, *Bruciami... bruciami l'anima!*, in L. Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 1995, pp. 335-342. Nel saggio si ripropone anche la versione integrale del testo di Mari.

⁷⁶ Tra le più recenti cfr. F. Andreatta, *Tigre reale, uno e due: Aspetti dannunziani in un film degli anni Dieci*, in «The Italianist», 32, 2012, p. 276.

⁷⁷ F. Montesanti, *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, cit., p. 33.

⁷⁸ *Il fuoco*, OPES, Torino [1916], 24 pp. La brochure è conservata presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino.

⁷⁹ Cfr. I. Blom, *Of Artists and Models. Italian Silent Cinema between Narrative Convention and Artistic Practice*, in «Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies», 7, 2013, pp. 97-110.

⁸⁰ Sull'artista vulnerabile come figura chiave del *diva film* cfr. A. Dalle Vacche, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, Austin 2008, p. 18.

sequenza, e non cambieranno mai. Lei si sposta nel bosco quasi senza guardarsi intorno, come se fosse nel suo ambiente, con la determinazione intuitiva di un animale predatore. Lui invece si muove con insicurezza, alla ricerca precaria dello scorcio giusto e della luce migliore, talmente assorto nel suo lavoro da non accorgersi che Lei lo sta osservando. Se nei citati *La donna nuda* o *La modella*, la donna era sin dall'inizio oggetto dello sguardo dell'artista, qui la relazione s'inverte: in un'eloquente semi-soggettiva, Lei punta all'artista prima di tutto con gli occhi, poi gli si avvicina silenziosamente, alle spalle, spia il suo lavoro creativo, guarda la tela con lo sguardo non dell'ammiratrice ma del giudice, e infine rivela la sua presenza proprio per aggiungere una pennellata al dipinto che Lui sta realizzando. A fronte di tanta sfacciata sicurezza, il pittore, colto di sorpresa, è imbarazzato, goffo al punto da far cadere la tavolozza e la tela in acqua.

Da queste prime inquadrature si capisce come sia Lei a scegliere il pittore. Per tutto il film la donna manterrà questa superiorità percettiva e cognitiva. La strategia predatoria della protagonista rivela il suo obiettivo nella sequenza del Castello dei Gufi. Qui, nella sua residenza provvisoria, dopo aver sedotto il pittore e averlo strappato al suo "nido" (la casa dove vive con l'anziana madre), Lei allestisce l'evoluzione dell'alcova, trasformando lo sfarzoso salotto dannunziano di tanti melodrammi in un atelier dove il pittore avrà l'obbligo di ritrarla. La donna, seguita *en arrière* da un mirabile e inconfondibile carrello pastro-niano, guida il pittore attraverso lo studio coprendogli gli occhi, a ulteriore conferma del suo completo controllo sullo sguardo dell'uomo. Mario accoglie l'invito alla creazione: accalorato e ispirato, vorrebbe dipingere ciò che vede dalla finestra, perché sente la passione come una forza energetica per un'arte che aspira a interpretare il mondo. Ma Lei lo richiama imperiosa-

mente al suo esclusivo compito e s'impone come oggetto totalizzante del quadro, esibendo al pittore la visione plastica del suo corpo sensuale, avvolto solo da una veste sottile molto aderente. Mario si mette al lavoro, quasi febbricitante per l'eccitazione creativa, e ritrae la donna sdraiata, mentre con la mano destra si copre il volto. La posa sdraiata, pur ricorrente nella tradizione pittorica⁸¹ e poi ripresa dalla stessa Menichelli in altri film, ha qualcosa di fotografico, proprio per questo gesto insolito della mano: l'immagine dipinta sembra un'istantanea, quasi fosse uno scatto rubato a una donna che non vuole farsi riconoscere, o che non vuole rivelarsi allo sguardo dell'altro (non è d'altronde lo stesso pittore a parlare del velo che l'avvolge come un Mistero?). Quando il pittore, dopo avere ultimato la tela, nota sulla spalla della donna un piccolo neo, subito lo aggiunge al dipinto. Ma Lei, turbata, prontamente lo cancella. In questo gesto sta la chiave del rapporto tra la donna e la sua immagine. «Puoi vederti sulla tela in tutti i tuoi difetti: correggiti»⁸², scriveva il giornalista Ottorino Modugno nel 1920 rivolgendosi idealmente a un'attrice cinematografica. La protagonista del *Fuoco* fa proprio questo: altera la verità per costruire un simulacro di se stessa, proprio come una diva. Persino gli arredi opulenti che decorano il salotto dove la donna costruisce la propria immagine, appaiono l'esito di un'accorta operazione di regia che ha qualcosa di cinematografico nella sua seducente artificialità scenica⁸³. Non

⁸¹ Sulle fonti pittoriche del film (in particolare *La naissance de Vénus*, di Alexandre Cabanel), più accademiche che simboliste, cfr. I. Blom, *Il Fuoco, or the Fatal Portrait: The nineteenth Century in the Italian Silent Cinema*, in «Iris», 14-15, 1992, pp. 55-66; C. Jandelli, *Il ritratto nel cinema muto italiano. Il fuoco di Giovanni Pastrone*, in C. Virdis Limentani - N. Macola (a cura di), *Tempo e ritratto. La memoria e l'immagine dal Rinascimento ad oggi*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 251-260.

⁸² O. Modugno, *Le donne mute*, Cecconi, Firenze 1920.

⁸³ Sul castello come set cfr. M. Canosa, *Bruciami... bruciami l'anima!*, cit.

è un caso, d'altronde, che la donna sia una poetessa: come osserverà nel 1943 a proposito di D'Annunzio, la poesia, per Pastrone, è un'«ispirata deformazione della verità [...], una virtuosa menzogna»⁸⁴.

Per il pittore del *Fuoco*, invece, l'immagine è un tentativo di conoscere la verità, di sondare il Mistero. Che sia artificio o verità, il quadro del film nasce comunque da una scintilla insieme sessuale e creativa che accomuna temporaneamente i due protagonisti. La donna, però, seduce solo per essere fecondata dal miracolo creativo dell'uomo eccitato: una volta generato il frutto di questa fecondazione (il quadro-simulacro) di cui Lei è committente e per certi aspetti co-creatrice, il maschio, semplice strumento, ai suoi occhi non esiste più. Per Mario, invece, la fecondazione erotico-artistica è qualcosa di più complesso: segna una liberazione (dal rapporto con la madre, un tema che Mari riprenderà di lì a poco in *Cenere*, 1916), incoraggia una gratificazione creativa dell'io che ha bisogno di essere sempre rinnovata.

Entrambi i protagonisti, quindi, vivono un destino di sospensione della propria identità, ma di diversa qualità e durata. Per Lei, indossare (anche letteralmente) la maschera della seduttrice è un bisogno periodico, una vacanza: la donna cerca l'avventura nella coscienza che questa durerà poco (proprio come i tre tempi del fuoco evocati dalla struttura narrativa del film, la *favilla*, la *vampa*, la *cenere*), sa muoversi con disinvoltura tra il "turismo" della *femme fatale* e la vita reale della moglie aristocratica. Ben più drammatica è invece la condizione del pittore: il suo programma di fuga dalla vita vera («Volo verso il sogno», scrive alla madre), non prevede un ritorno. Alla dimensione oniroide della prima parte del film (esplicitata dai continui rimandi verbali al sogno, dalle immagini ricorrenti del

gufo, dalla ricordata artificialità del castello⁸⁵), per il pittore non fa seguito, dopo la partenza inattesa della duchessa, un effettivo risveglio. Scoprire che il castello della donna amata non era un mondo ma una semplice scenografia non lo porta al disincanto ma alla patologia psichica. All'onirismo segue l'allucinazione; il tempo sospeso del sogno, delle fiamme di Eros, contagia il tempo della vita reale rendendolo inabitabile e vanificando l'ipotesi, pur tentata, di un ritorno alla casa materna.

In pochi altri melodrammi del muto italiano, il maschio vive una crisi così profonda e drammatica. L'adulità di Mario è anche compromessa dalla persistenza di tratti infantili come la convivenza con la madre, le reazioni emotive incontrollate, il rifiuto di accettare la fine del gioco (amoroso). In un contesto segnato, come in molti altri *diva film*, dall'assenza del padre, il protagonista del *Fuoco* stenta a vivere relazioni che si pongano al di fuori della dipendenza affettiva e del *maternage* più o meno esplicito. Il *maternage* autoritario esercitato sul pittore da parte della protagonista può avere buon gioco perché Mario ha una personalità passiva. Durante l'ultima schermaglia erotica con la poetessa, prima che questa lo narcotizzi e lo abbandoni, il pittore prende la corda di una tenda, si avvicina alla donna e tenta di legarla. Non si tratta di un gesto sadico, ma dell'estremo tentativo da parte del protagonista di "legare" a sé la nuova Madre. Il desiderio possessivo di ritrarre la donna amata appare animato dalla stessa intenzione, vanificata da quell'incolmabile relazione di distanza tra il guardante e il guardato sempre implicata nell'atto del dipingere. L'impossibilità, dopo l'abbandono, di trovare uno sbocco relazionale alle sue energie pulsionali e al suo bisogno di dipendenza non può che condurre alla

⁸⁴ G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 30].

⁸⁵ Per una lettura del film in chiave onirica cfr. M. Canosa, *Brucciarmi... brucciarmi l'anima!*, cit.

somatizzazione nervosa, crescente fino all'apice della crisi convulsiva e della follia. L'ultima inquadratura, una citazione quasi letterale del notevole quadro di Luigi Onetti *Il pazzo* (1898⁸⁶), coglie il pittore nello stato finale della sua degenerazione psichica, una sorta di ebetismo prossimo alla paralisi.

Proprio riferendosi, in particolare, a *Il fuoco*, Salvador Dalí lega il *diva film* italiano all'«époque grandiose du cinéma hystérique»⁸⁷: l'isteria, in questo caso, sembra però drammatizzare non tanto il corpo della donna (come accadeva più spesso nei *diva film* dell'epoca⁸⁸) ma quello del maschio. Pastrone insiste sul corpo isterico maschile esaltando una differenza recitativa tra i due protagonisti. Mari si esibisce in una recitazione performativa⁸⁹, incentrata sui climax patemici, sempre mantenuta a livelli elevati di pressione emotiva: il suo volto è alterato da espressioni esaltate, ora euforiche, ora sofferenti, mentre il corpo si agita senza conoscere quasi mai momenti di stasi. La Menichelli propone una recitazione altrettanto eccessiva e antinaturalistica, ma di segno differente: all'isterizzazione cinetica di Mari, l'attrice contrappone una simbolizzazione erotizzante del corpo, attraverso una serie di figure statiche, talora persino statuarie (si veda la sequenza analizzata nel prossimo capitolo), tendenti a pose plastiche animalesche ora rapaci (la schiena incurvata, il rilievo del naso aquilino, le «propaggini che accerchiavano gli occhi [...] e la chiostra

di denti voraci»⁹⁰) ora sensuali (la sinuosità serpentina e avvolgente del corpo sdraiato). Da queste differenze recitative consegue una sorta di danza contrastata tra i due protagonisti: come ha osservato Cherchi Usai, «lei è immobile, lui le gira intorno, la cerca, la insegue, modella i propri movimenti sui suoi»⁹¹.

Pastrone non era solo un pittore di discreto valore, ma anche un collezionista di oggetti d'arte. Uno dei pezzi più pregevoli della sua raccolta era un vaso bronzeo scolpito da Giovanni Battista Alloati: sul bordo superiore del vaso sedeva una sirena, mentre sul fondo era ben visibile l'inquietante testa di Medusa⁹². Non c'è immagine più efficace, forse, per capire la visione ambivalente che Piero Fosco, figlio della cultura simbolista, aveva della femminilità. Dietro l'appariscente bellezza della sirena si cela Medusa, figurazione mitica della donna come creatura predatrice fortemente sessualizzata. Nessun'altra attrice riuscirà a incarnare meglio di Pina Menichelli queste connotazioni medusee. Il corpo filmico dell'attrice, così magnetico e perturbativo, attrae archetipi e miti culturali fatti propri dal simbolismo, a partire, come osserva Canosa, dalla leggenda della Chimera⁹³, ma si carica anche di valenze quasi pirandelliane, nella sua regale voracità animalesca priva di scrupoli etici, nella sua cinica freddezza slava⁹⁴: non a caso Pirandello, nel 1918, penserà proprio a lei come protagonista di un film, mai realizzato, ispirato a *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*⁹⁵.

⁸⁶ Ringrazio Armando Audoli per la segnalazione della fonte.

⁸⁷ S. Dalí, *Abrégé d'une histoire critique du cinéma* [1932], in Id., *Babaouo*, Las Ediciones Liberales, Barcelona 1978, p. 24.

⁸⁸ Sul nesso tra recitazione divistica femminile e isteria cfr. A. Dalle Vacche, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, cit.; R. Censi, *Formule di pathos. Genealogia della diva nel cinema muto*, Cattedrale, Ancona 2008; G. Torello, *Con el demonio en el cuerpo. La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)*, in «Secuencias», 23, 2006, pp. 7-19.

⁸⁹ Cfr. G. Guccini, *Il cinema delle divine. Un'invenzione all'avanguardia*, in G.L. Farinelli - J.-L. Passek (a cura di), *Star al femminile*, Transeuropa-Cineteca di Bologna, Ancona-Bologna 2000, p. 110.

⁹⁰ F. Montesanti, *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, cit., p. 30.

⁹¹ P. Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, cit., p. 87.

⁹² Cfr. A. Audoli, *Chimere. Miti, allegorie e simbolismi plastici da Bistolfi a Martinazzi*, Weber & Weber, Torino 2008, p. 5.

⁹³ Cfr. M. Canosa, *Bruciami... bruciami l'anima!*, cit., p. 336.

⁹⁴ Anche se nel film la nazionalità della protagonista non è mai precisata, Pastrone ipotizzò in seguito che fosse un'«autentica, anima slava» (cfr. F. Montesanti, *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, cit., p. 32).

⁹⁵ Cfr. F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, p. 88.

Con *Il fuoco* prende così vita il ritratto di una «demoniaca, arrogante e spietata *femme fatale*, che gioca con gli uomini e poi li respinge crudelmente quando si stanca di loro»⁹⁶, una donna per la quale non c'è redenzione, sempre «immune dal coinvolgimento sentimentale»⁹⁷. Sarebbe un errore, tuttavia, pensare che Pastrone voglia costruire un ritratto morale: per il regista, il cinismo e il vampirismo della donna non si ricordano al Male ma alla condizione esistenziale del rischio e della vertigine. Le condanne morali emergeranno poi in altri film dell'Italia non firmati da Piero Fosco, per esempio *Il padrone delle ferriere* (Eugenio Perego, 1919) o, soprattutto, il già citato *La moglie di Claudio*, di molto inferiori. La poetessa, per Pastrone, non è una creatura malvagia, ma una donna divisa tra due identità: la donna-gufo, attualizzazione mondana di antichissime tradizioni (come si vedrà meglio nel prossimo capitolo), la Chimera del secolo nevrotico, la cacciatrice di uomini e artista emancipata che fuma e guida l'automobile, affamata di revanscismo sessuale, e la moglie remissiva di un nobile, quasi perfettamente integrata nel suo ruolo pubblico.

L'avventura con Mario è una prova di libertà condizionata, coincidente, come scrive lo stesso Pastrone, con «un estivo rientro in patria del consorte»⁹⁸, quindi necessariamente a termine, e lei non fa altro che ricordare tale scadenza non solo al suo amante ma anche a se stessa. Vi sono almeno due momenti, nel film, in cui la drammaticità di questa condizione esistenziale della protagonista emerge con particolare intensità. Il primo è nell'ultima inquadratura della sequenza

⁹⁶ I. Blom, *Il Fuoco, or the Fatal Portrait: The XIXth Century in the Italian Silent Cinema*, cit., p. 56.

⁹⁷ S. Pietrini, *Recitare la passione: Pina Menichelli e la mimica della femme fatale*, cit., p. 114.

⁹⁸ F. Montesanti, *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, cit., p. 33.

in cui Lei narcotizza il pittore: dopo aver coperto il volto dell'uomo addormentato, quasi a facilitarne la rapida rimozione, lo riscopre – inspiegabilmente – per un istante, e lo bacia sulla guancia, gesto di addio di una tenerezza spontanea. Il secondo momento è invece l'ultima apparizione della donna nel film, descritta mirabilmente da Savio: un «memorabile primo piano della Duchessa: un sorriso crudele che si spegne; un'amarezza cupa: il lentissimo *fondue* in cui si dissolve – si dissolve per sempre – il volto enigmatico e ruinoso del "gufo"»⁹⁹. Proprio quello sguardo che rivela, per pochi istanti, non tanto il pentimento, quanto l'angoscia del vuoto, la vertigine di una nudità esistenziale priva di maschere¹⁰⁰, è il segno più evidente di come tutte le pose della donna-gufo disseminate nel film, tutti quei gesti e quegli sguardi «al limite del grottesco, supremamente artefatti»¹⁰¹ non siano un attacco di Pastrone alla *femme fatale*, ma i sintomi di una recita, privata, di emancipazione femminile perfettamente speculari a quelli, coercitivi, della recita sociale che il dovere del ruolo impone alla donna. Il dannunzianesimo «inevitabile»¹⁰² del film, quindi, coesiste con una parvenza di critica al dannunzianesimo stesso, ai suoi piccoli miti, e al suo conformismo sociale. Lo spazio pubblico del foyer che chiude il film prima dell'epilogo in manicomio, appare così altrettanto artificiale dello spazio intimo del Castello dei Gufi, così simile, nella sua opulenza scenografica, agli ambienti in cui viveva D'Annun-

⁹⁹ F. Savio, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, cit., p. 180.

¹⁰⁰ Per due interpretazioni diverse di questa inquadratura, tese entrambe a sottolineare l'incapacità della poetessa di provare sentimenti, cfr. C. Jandelli, *Il ritratto nel cinema muto italiano. Il fuoco di Giovanni Pastrone*, cit., p. 259, e S. Pietrini, *Recitare la passione: Pina Menichelli e la mimica della femme fatale*, cit., p. 128.

¹⁰¹ F. Savio, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, cit., p. 179.

¹⁰² M. Canosa, *Bruciami... bruciami l'anima!*, cit., p. 335.

zio, impietosamente descritti da Pastrone¹⁰³. La stessa inquietante artificialità che traspare dal dipinto su carta *La civetta* (1911), della straordinaria pittrice Adriana Bisi Fabbri, probabile fonte di ispirazione per l'iconografia rapace della Menichelli¹⁰⁴: non un ritratto di donna, peraltro, ma la sua caricatura.

Quello tra Menichelli e Pastrone, quindi, è un rapporto profondo: per l'attrice è un'esperienza formativa¹⁰⁵, per il produttore è l'opportunità di dare corpo e atmosfera ai suoi fantasmi, alla sua visione disincantata dei rapporti umani e della femminilità. La Menichelli, per Pastrone, è un'immagine femminile che attende il suo ambiente per iniziare a vivere: il suo lavoro di regia consiste proprio nell'invenzione filmica di questo ambiente, «dove ogni oggetto rafforza il potere di un gesto, o è una premonizione, oppure commenta un fatto o un sentimento appena trascorso»¹⁰⁶. Al suo interno, il regista inizia a sezionare la scena come mai aveva fatto in precedenza, e come invece farà, ancora di più, in *Tigre reale*, così da isolare in piano ravvicinato il volto della protagonista. La capacità di Pastrone di saldare il corpo e il volto femminile con l'ambiente è colta con lucidità dalla stessa attrice:

¹⁰³ «Tutta la sua messa in scena sapeva del suo famoso stile buon gusto. Quell'accozzaglia che sa di bottega ammuffita d'antiquario. Che, per essere digerita [...] richiede una buona dose d'ignoranza degli stili, solo mascherata da qualche reminiscenza, da orecchiante» (G. Pastrone, *Virus et homo*, cit., [p. 32]).

¹⁰⁴ L'analogia è suggerita in A. Audoli, *Chimere. Miti, allegorie e simbolismi plastici da Bistolfi a Martinazzi*, cit., p. 24.

¹⁰⁵ «Con lui ho imparato a lavorare così come lavoro oggi» (G. Innocente, in «In Penombra», 5, 1918, cit. in V. Martinelli, *Pina Menichelli. Le sfumature del fascino*, cit., p. 51).

¹⁰⁶ P. Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, cit., p. 86.

«Studiamo assieme le mie parti: egli le studia negli ambienti che mi debbono circondare, nelle luci che possono conferire risalto alle mie espressioni, nei giusti toni di cose e di colori e di persone sulle quali conviene far risaltare la mia azione; ed io studio il sentimento del mio personaggio, il sentimento ed il senso, il pensiero e l'esteriorità. In tal modo, io non solo rivivo in me stessa la finzione da rappresentare, ma la *sento* anche attorno a me. Pastrone, insomma, crea quello che io chiamerei l'atmosfera dell'artista; e, respirando in quell'aria, non è possibile non sentire e non esprimere come egli vuole»¹⁰⁷.

2.6 La *femme fatale* e il suo doppio: *Tigre reale*

Il secondo film di Piero Fosco, realizzato nel 1916, è un adattamento da uno dei più noti romanzi giovanili di Giovanni Verga, *Tigre reale* (1875), incentrato sulla sofferta relazione amorosa tra la nobildonna russa Nata (Natka nel film), sposata con un conte, e Giorgio La Ferlita, addetto d'ambasciata. Protagonista è ancora Pina Menichelli, la affiancano Alberto Nepoti e, in un ruolo minore ma, come si vedrà, molto significativo, di nuovo Febo Mari.

Forse è eccessivo sostenere, come fa invece la Menichelli in un'intervista dell'epoca, che *Tigre reale* «è un altro genere» rispetto a *Il fuoco*¹⁰⁸: anche questo secondo film, infatti, è un melodramma contemporaneo di ambientazione aristocratica che si misura, per la terza volta dopo *Cabiria* e *Il fuoco*, con D'Annunzio e il dannunzianesimo¹⁰⁹. Gli elementi di novità però

¹⁰⁷ A. Sannia, in «Film» (Napoli), iv, 17, 10 giugno 1916, cit. in V. Martinelli, *Pina Menichelli. Le sfumature del fascino*, cit., p. 43.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Una riflessione recente sul dannunzianesimo di *Tigre reale* è in F. Andreatza, *Tigre reale, uno e due: Aspetti dannunziani in un film degli anni Dieci*, cit., pp. 273-284.

sono numerosi, e concorrono a fare di *Tigre reale* un film meno equilibrato del precedente, ma più ambizioso e complesso.

Un primo aspetto innovativo coinvolge i rapporti tra i personaggi e lo spazio. Se nel *Fuoco*, come ha osservato Cherchi Usai, i personaggi e le loro tormentate passioni assorbono i pochi sfondi del dramma¹¹⁰, in *Tigre reale* invece gli ambienti, soprattutto quelli legati alle ritualità sociali (il salone delle feste, il salotto, il teatro e il suo foyer, il Grand Hotel ecc.), non solo tendono a moltiplicarsi e a connotarsi analiticamente (attraverso un uso più marcato del montaggio) ma, soprattutto, inglobano i protagonisti, condizionandone l'identità e le reciproche relazioni.

Un secondo elemento di originalità è rappresentato dalla struttura del racconto, lontana dalla linearità essenziale del *Fuoco*: la fonte verghiana, pur non intricatissima nella sua relativa brevità, sviluppava comunque una trama stratificata per flashback, condotta dalla voce di un amico di La Ferlita «che narrava nell'ordine quasi casuale in cui lui stesso li apprende fatti avvenuti in anni precedenti e in luoghi lontani»¹¹¹. Come rileva Paolo Russo, «il film smonta l'intreccio del romanzo di Verga [...] ne rimonta i pezzi in un nuovo intreccio che ordina in modo più chiaro la successione degli eventi»¹¹². Malgrado questo riordinamento, il film non solo preserva il flashback più importante del romanzo (l'episodio, rievocato da Natka, del suicidio del suo giovane amante Dolski) ma ne accresce l'estensione: nella fonte letteraria il racconto occupava poco più di una pagina, mentre la sua versione cinematografica si prolunga per circa sedici minuti, un quarto della durata del film.

¹¹⁰ P. Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, cit., pp. 92-93.

¹¹¹ P. Russo, *Tra opera e cinema. Modelli operistici nel cinema di Giovanni Pastrone*, cit., p. 86.

¹¹² *Ivi*, p. 87.

Ulteriori modifiche investono il rapporto tra i due protagonisti: nel romanzo la frequentazione tra i due era quasi abituale, al contrario di quanto avviene nell'opera di Pastrone, scandita da soli cinque incontri tra Natka e Giorgio, stazioni ogni volta decisive di un calvario amoroso riempito anche e soprattutto dagli incontri negati o mancati.

Nel romanzo, inoltre, la "temperatura" del sentimento amoroso appare incostante, non solo in Natka (come accade, in misura però molto minore, anche nel film) ma anche in La Ferlita, spesso persuaso di non amare la donna, al contrario di quanto avviene sullo schermo, dove il protagonista – ispirato da un amore che si nutre più di assenze che di appagamenti – è sempre animato dal desiderio di conquistare la contessa, nonostante le continue schermaglie di lei tra *avances* e rifiuti. Proprio la costante reiterazione di quest'ultima dinamica finisce per conferire al film una temporalità «a singhiozzo»¹¹³, dando la sensazione che nel rapporto tra i due non vi sia una progressione lineare ma spiraliforme, sempre avvitata su se stessa, contrapponibile, secondo una recente interpretazione, all'«efficienza "fallica" dei classici racconti edipici»¹¹⁴.

Ma la differenza più importante tra romanzo e film risiede nel drastico ridimensionamento del personaggio positivo di Erminia, moglie di Giorgio. Il contrasto tra la donna demoniaca e sensuale e la donna angelo del focolare era una costante del primo Verga, e proprio in *Tigre reale*, grazie all'opposizione tra Nata ed Erminia, raggiungeva notevoli livelli di complessità psicologica: questi aspetti della poetica verghiana sono invece emarginati nell'adattamento di Pastrone. La valutazione di

¹¹³ F. Savio, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, cit., p. 183.

¹¹⁴ V. Festinese, *Mater dolorosa. Estetica masochista e diva film*, in «Bianco e Nero», 2, 2011, p. 23.

cambiamenti così sostanziali è complicata però da una delicata questione filologica, legata alle diverse edizioni del film distribuite tra il 1916 e i primi anni Venti, in Italia e all'estero.

Nell'estate 1916 la Censura bocchia il film in prima revisione, ma poi lo passa in appello, a condizione che sia eliminata la didascalia (presa peraltro quasi letteralmente dal romanzo) «Sul suo corpo passarono soffi di convulsione spaventosa, sì che le misere ossa par che ne scricchiolino», nonché «le scene che precedono e susseguono detta didascalia e precisamente quelle nelle quali si vede Natka contorcersi tra le braccia di Giorgio»¹¹⁵. Nella versione presentata alla Censura, purtroppo perduta, Giorgio – come avviene nel romanzo – sposa Erminia (interpretata da Valentina Frascaroli) e ha da lei un figlio. Nel finale¹¹⁶, il bambino si ammala, ma Giorgio si assenta lo stesso per raggiungere nel suo albergo la contessa, prostrata dalla tisi. Verga sceglie di raccontare prima l'incontro tra i due amanti, fino al momento in cui lui si congeda dalla moribonda con la promessa di ritornare quella sera stessa, e poi, con un piccolo arretramento temporale, ritorna a casa di Giorgio, dove il bambino, in peggioramento, è sottoposto a un'operazione. Giorgio sopraggiunge proprio quando il medico annuncia che il bambino è fuori pericolo: l'uomo, sconvolto per il rischio corso dal figlio, e preoccupato dalle condizioni nervose di Erminia, decide di non ritornare più dalla contessa. L'adattamento cinematografico racconta più o meno le stesse vicende, ma in modo diverso: Pastrone organizza una sorta di montaggio alternato

¹¹⁵ V. Martinelli (a cura di), *Cinema muto italiano. I film della grande guerra. 1916. Seconda parte*, in «Bianco e Nero», 3-4, 1990, p. 212.

¹¹⁶ Il finale della copia "italiana", così come descritto nel quaderno di post-produzione conservato presso l'AMNC, è pubblicato in P. Bertetto - G. Rondolino (a cura di), *I giorni di Cabiria. La grande stagione del cinema muto torinese. Parte I. L'Italia Film*, cit., pp. 15-16.

tra l'incontro in albergo e il drammatico decorso della malattia del bambino. Alcuni giorni dopo il suo definitivo rientro a casa, Giorgio decide di partire per la campagna con la famiglia. Dal finestrino dello scompartimento del treno che li porterà a destinazione, Giorgio ed Erminia vedono passare il feretro di Natka. Subito dopo, l'inquadratura in piano ravvicinato di Natka morta, distesa sul letto coi capelli sciolti, chiude il film.

Il cinema italiano dell'epoca ricorreva al montaggio alternato con una frequenza poco considerata che meriterebbe in realtà uno studio approfondito. Spesso la soluzione serviva per introdurre un principio di contrasto non solo scenico ma anche ideologico: si pensi, per esempio, alla celebrata contrapposizione tra ricchi e poveri in *Sperduti nel buio* (Nino Martoglio, 1914) poi ripresa – come si vedrà nel paragrafo 7 – dallo stesso Pastrone in *Povere bimbe!*. Con l'immagine del feretro di Natka alla stazione, l'urto valoriale tra la sua malattia e quella del figlioletto di Giorgio trova il suo definitivo punto di risoluzione: le due serie visive si saldano attraverso una relazione di sguardo unilaterale e non reversibile (la famiglia ricomposta che guarda la *femme fatale* defunta).

Gli esiti delle prime proiezioni di *Tigre reale* non sembrano esaltanti, come attestato non solo dalle già ricordate rimozioni della Menichelli, ma anche dalle recensioni dell'epoca (pur non sempre indicative per valutare la ricezione di un film degli anni Dieci). Fasanelli, per esempio, non apprezza la scelta di «poggiare tutto il lavoro sulla *primadonna*»¹¹⁷, con la conseguente «evirazione»¹¹⁸ delle complesse sfumature psicologiche di Erminia. Ma le critiche investono anche il finale a contrasto

¹¹⁷ P. Fasanelli, in «La Cine-Fono», 11-25 novembre 1916, cit. in V. Martinelli (a cura di), *Cinema muto italiano. I film della grande guerra. 1916. Seconda parte*, cit., p. 213.

¹¹⁸ *Ibidem*.

appena descritto. Angelo Menini lo apprezza, ma dalle sue parole si comprende che sono in pochi a pensarla come lui:

«qualcuno ha osservato che l'impressione degli ultimi quadri tra La Ferlita e Natka viene quasi spezzata dal quadro dove si vede la moglie di La Ferlita gridare la sua atroce angoscia perché non vuole che il dottore operi il piccino. Ma no, non rovina, la irrobustisce con l'arte del contrasto. Un contrasto infinitamente tragico. Da una parte la madre che grida come una iena e che grida al dottore di non tagliare le carni del piccolo innocente, dall'altra la tigre reale che vuole ancora la vita, vuole ancora l'uomo, l'anima che se ne va, il sogno che svanisce. Mirabile contrasto! Forse altri che non fosse Piero Fosco avrebbe sacrificata la figura della madre, avrebbe annullato il contrasto formidabile pei begli occhi della protagonista, ma questo non volle farlo Piero Fosco, poiché l'arte è sentimento tanto sacro da non volerne altri davanti a velarlo»¹¹⁹.

In verità, quando Menini scrive queste righe, Pastrone ha già rimesso mano proprio al finale contestato, editandone una versione completamente diversa, forse persuaso del fatto che il pubblico preferisce vedere i "begli occhi" della Menichelli, invece della disperazione di una madre che sta per perdere il suo bambino. Predisporre un finale alternativo era d'altronde una pratica non così infrequente nel montaggio delle copie destinate all'esportazione o nelle riedizioni. Il caso di *Tigre reale* è però uno dei più significativi, per la complessità dell'intervento di manipolazione delle strutture visive e narrative¹²⁰.

Nell'ottobre 1916 l'Itala chiede a Verga, tramite Dina di Sor-

¹¹⁹ A. Menini, *Fuoco e Tigre reale*, in «Film», 33, 1916, p. 4.

¹²⁰ Cfr. F. Andreatta, *Tigre reale, uno e due: Aspetti dannunziani in un film degli anni Dieci*, cit., pp. 273-284.

devolo, di autorizzare le modifiche al finale, e lo scrittore non si oppone. Probabilmente Pastrone pensa a una versione diversa per i mercati esteri: "Speciale Inglese" è infatti il titolo che apre la descrizione del nuovo finale (con didascalie in spagnolo) presente nei quaderni di produzione della casa torinese¹²¹. L'ipotesi di una versione internazionale è suffragata anche dalla richiesta dell'Itala, indirizzata a Gustavo Lombardo il 24 marzo 1917, di far approvare dal Ministero l'edizione inglese del film, di cui la prefettura di Torino non aveva autorizzato l'esportazione: i due fondatori dell'Itala dichiarano che si tratta di «una versione notevolmente diversa»¹²², e assicurano che non sarà distribuita in Italia. Anche se il quadro distributivo del film resta poco chiaro, sembra invece molto probabile che la versione alternativa sia uscita anche nel nostro Paese tra il 1921 e il 1922, durante il temporaneo ritorno di Pastrone alla direzione dell'Itala, e comunque dopo l'approvazione, con riserva, il 25 settembre 1921, delle modifiche da parte della Censura¹²³.

Nella versione alternativa, Erminia non è la moglie di Giorgio, ma la sua fidanzata, timida figlia di un droghiere, e i due ovviamente non hanno un figlio: la giovane donna è un personaggio appena abbozzato, relegato sullo sfondo, proprio come nella sua prima apparizione in scena. Le poche inquadrature che richiedono la sua presenza sono girate da Pastrone *ex novo*, con un'attrice diversa dalla Frascaroli, che scompare quindi dal cast (particolare interessante, sino a oggi mai rilevato nelle fil-

¹²¹ Cfr. AMNC, Fondo Itala, A160/9.

¹²² *Registro copialettere dei clienti italiani dell'Itala Film*, AMNC, Fondo Itala Film, A160/1.

¹²³ La distribuzione italiana di una nuova edizione del film con il finale modificato è attestata anche da una recensione (*Critica fiorentina*, in «L'arte del silenzio», 24, 1922, p. 12).

mografie). Nel nuovo finale, Natka chiede un ultimo appuntamento a Giorgio presso l'Hotel dell'Odeon. Durante l'incontro scoppia però un incendio, causato da un cortocircuito nel salone dell'albergo dove si sta tenendo uno spettacolo (intitolato, proletticamente, la "Danza del fuoco"¹²⁴). Natka e Giorgio sono rinchiusi nella stanza dal marito della contessa. I due riescono comunque a salvarsi, mentre il consorte geloso muore tra le fiamme. L'ultima inquadratura del film coglie la fuga verso l'amore dei due amanti in barca, al tramonto.

Con questo finale alternativo, Pastrone sceglie di risolvere positivamente la tensione erotica che attraversa il film: il compimento della promessa amorosa celebra il potere vivificante della passione, capace di ispirare l'uomo (come nel *Fuoco*) ma anche di guarire (non solo in senso fisico) la donna. Le inquadrature dell'albergo in fiamme, ennesimo sintomo dell'ossessione pastroniana per il fuoco, sono recuperate dal film *L'incendio dell'Odeon*, una coeva produzione dell'Itala, bloccata dalla censura e poi distribuita nel 1917. Gli effetti speciali che materializzano la distruzione dell'hotel, con fumi, luci direzionali, sovrimpressioni e modellini, sono un capolavoro di Chomón, quasi un ricalco contemporaneo, cosmopolita e liberty, dell'eruzione dell'Etna in *Cabiria*¹²⁵.

Al di là dell'efficacia spettacolare della nuova sequenza, comunque, il finale alternativo appare non solo poco credibile (soprattutto nel brusco passaggio dall'agonia di Natka alla sua

guarigione), ma anche consolatorio e conformista, confermando, per citare ancora una volta le illuminanti riflessioni di Savio, come «sotto il "travestimento" dannunziano, il cinema muto italiano resti "borghese e intimistico"»¹²⁶. Il lieto fine, d'altronde, non sembra essere nelle corde di Pastrone, come dimostrato dalla *Caduta di Troia a Hedda Gabler*, e l'idillio amoroso che chiude *Cabiria*, sbrigativo e posticcio, è l'eccezione che conferma la regola (il vero finale del film, d'altronde, è il suicidio di Sofonisba). Nel 1921, del resto, quando Barattolo cerca di imporre un happy end alla progettata versione cinematografica di *Notre-Dame*, Pastrone oppone un netto rifiuto, affermando sdegnato che «la pellicola non è a lieto fine, né si può guastare un'opera d'arte con una ignobile appendice»¹²⁷. L'eroticismo, per Pastrone, non è mai edonismo o preludio all'intesa amorosa, ma l'anticamera, sempre attraente, della morte o della follia.

L'Itala giustifica con la Sordevolo la scelta di un finale alternativo con l'intenzione di prevenire probabili divieti in alcuni Paesi esteri, dove la Censura non avrebbe forse tollerato «la morte della protagonista [...] per etisia»¹²⁸, ma la motivazione non convince: in Italia le revisioni censorie erano piuttosto severe, come e più che all'estero, e a farne le spese in quel periodo, come si è detto, era proprio l'Itala. La morte per tisi, inoltre, era un *topos* ricorrente del melodramma cinematografico europeo, non sufficiente quindi, da solo, a motivare divieti censori. Più persuasiva è l'ipotesi, avanzata da Stella Dagna, che il lieto fine fosse stato concepito per un pubblico, quello anglosassone, «considerato meno legato ai valori della famiglia

¹²⁴ Uffreduzzi rileva come la danza, nel suo sapore orientalista «rievochi a livello subliminale il mito di Salomè», archetipo della *femme fatale*, ormai in contrasto con Natka, innamorata e agonizzante (cfr. E. Uffreduzzi, *La danza nel cinema muto italiano*, Tesi di Dottorato, Università di Firenze, a.a.2014, pp. 157-160).

¹²⁵ L'analogia è colta anche da F. Andreazza, *Tigre reale: uno e due: Aspetti dannunziani in un film degli anni Dieci*, cit., p. 279.

¹²⁶ F. Savio, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, cit., p. 167.

¹²⁷ *Lettera di Pastrone a Barattolo*, 19 marzo 1921, p. 2, AMNC, Fondo Uci, UCI0103/A1156, p. 2.

¹²⁸ *Lettera di Giovanni Verga a Dina di Sordevolo*, 31 ottobre 1916, in G. Raya, *Verga e il cinema*, cit., p. 93.

tradizionale rispetto a quello italiano»¹²⁹. Ancora diversa è l'interpretazione di Andreazza, secondo cui le modifiche, facendo della «contessa l'unico oggetto del desiderio di Giorgio», renderebbero il racconto più appetibile per un pubblico internazionale «sensibile alle superfemmine dannunziane»¹³⁰. Al di là delle possibili interpretazioni, non si può escludere che i cambiamenti nel finale, pensati non solo per un pubblico straniero ma anche nazionale (come dimostra la ricordata riedizione dei primi anni Venti), siano imputabili ai dubbi crescenti di Pastrone. Da un lato, infatti, il primo inquietante finale, con la morte della *femme fatale*, risponde alla sua visione amara e fatalista dei rapporti amorosi: la consunzione di Natka e la sua inevitabile espulsione dall'ordine sociale celebrano il percorso non solo eterodistruttivo (*Il fuoco*) ma anche autodistruttivo della *vamp*. Dall'altro canto, però, un'immagine così funerea rischia di compromettere la consacrazione divistica del "personaggio" Menichelli: la sua inaspettata "resurrezione" nel finale alternativo, al contrario, la riabilita e la rende pronta a superare la fase iniziale di costruzione della sua immagine divistica, forse troppo inficiata da connotazioni negative e aggressive, aprendola invece a modelli femminili più positivi e costruttivi.

Al di là del suo destino finale, votato alla morte o all'amore, il personaggio di Natka rappresenta l'elemento chiave del progetto pastroniano. Da un lato la protagonista interpreta il ruolo della *femme fatale* cinica e spietata ancora meglio della poetessa del *Fuoco*, al punto da istigare il personaggio interpretato da Febo Mari (un richiamo intertestuale esplicito) al suicidio. La donna-gufo si trasforma, nella donna-tigre, e diventa a tutti gli

effetti slava (quindi fredda e aggressiva), come la Vera Nestoroff pirandelliana, anch'essa paragonata a una tigre, o come la Vera Dimitrievna del già citato *La casa di nessuno*, interpretata dalla stessa Menichelli («un essere il cui respiro inaridiva come vento nel deserto le fonti della vita», come recita la didascalia di presentazione del film). Dall'altro lato, tuttavia, Natka è una donna che, a differenza della poetessa del film precedente, non riesce a districarsi con disinvoltura tra il ruolo sociale di moglie aristocratica e la maschera della donna fatale, perché ha bisogno d'amore. Se già nel *Fuoco*, come si è visto, la protagonista rivelava fuggevolmente uno stato di smarrimento e di vulnerabilità, in *Tigre reale* la lacerazione interiore della donna non prevede più possibilità di equilibrio. Per riprendere, in altro contesto, le parole con cui Bardazzi descrive l'immagine della sirena codificata dal Liberty, la contessa è divisa tra «amore struggente e crudeltà vendicativa»¹³¹, ma la sua crudeltà non nasce da una vocazione sadica quanto da un trauma originario. Il cinismo di Natka, insomma, ha una motivazione psicologica forte. La durezza glaciale della protagonista è il prodotto di un dolore antico (la ferita del tradimento da parte di Dolski). Si capisce allora perché Pastrone, come si è detto, scelga di dare tanto rilievo al flashback in Russia. Il faticoso viaggio compiuto da Natka per raggiungere Dolski dimostra come la donna sia disposta a lottare energicamente pur di raggiungere l'amore, sfidando l'ostile e desertico paesaggio invernale, quasi una figurazione plastica del suo destino. La successiva fuga dal rifugio in cui ha scoperto il tradimento dell'amato, invece, rovescia di segno l'energia positiva che l'aveva spinta a sacrificare tutto: il viaggio nel bianco accecante e sfinente del pae-

¹²⁹ S. Dagna, *Modelli di organizzazione spaziale nel muto italiano*. Giovanni Pastrone, Mario Caserini, Enrico Guazzoni, cit., p. 115.

¹³⁰ F. Andreazza, *Tigre reale uno e due: Aspetti dannunziani in un film degli anni Dieci*, cit., p. 275.

¹³¹ Cit. in A. Audoli, *Chimere. Miti, allegorie e simbolismi plastici da Bistolfi a Martinazzi*, cit., p. 5.

saggio diventa privo di una meta, la donna è animata da una pulsione autodistruttiva, la natura che sta per annientarla è il riflesso del suo dolore. Quest'ultimo si somatizza come un segno irreversibile nella malattia che porterà Natka prima alla consunzione e poi alla redenzione purificatrice attraverso, a seconda dei finali, la morte o una seconda fuga dal marito.

Nel ritratto della protagonista, in parte diverso da quello disegnato dal giovane Verga, «i segni», dunque, «diventano sintomi e non mere rappresentazioni della passione come nel *Fuoco*»¹³². Il sintomo si esprime con diverse sfumature, secondo i diversi ambiti di teatralità che condizionano l'agire e il sentire di Natka. Il primo ambito è il teatro sociale, lo spazio della maschera, luogo di simulazione dove la donna interpreta il ruolo della donna fatale, compiaciuto e vendicativo oggetto del desiderio maschile. Il secondo, quasi assente nel *Fuoco*, è la teatralità dei nervi, ossia lo spazio della vittima, un ambito da lei meno controllabile, che anima il suo corpo agitato e i suoi gesti spasmodici, al punto da rendere inestricabile l'intreccio tra passione, malattia fisica e isteria (queste ultime due, d'altronde, nascono entrambe, clinicamente, da un trauma originario). Una terza teatralità, più limitata nell'economia del testo, eppure fondamentale, è quella – paradossalmente più autentica della recita sociale – del teatro stesso, lo spazio della spettatrice, con la rappresentazione dell'opera lirica *Ruy Blas* di Filippo Marchetti dove Natka non è più maschera recitante, o vittima nevrotica, ma soggetto empatico della visione.

Come ha evidenziato Fernando Gioviale, nella sequenza del teatro la regia di Pastrone si smarca in buona misura dal setimo capitolo del romanzo verghiano, dialogando non solo con

¹³² S. Pietrini, *Recitare la passione: Pina Menichelli e la mimica della femme fatale*, cit., p. 131.

un «dannunzianesimo intertestuale, straripante»¹³³, ma soprattutto con il melodramma operistico, da lui ben conosciuto e apprezzato sin dalla sua giovinezza di concertista¹³⁴. Se in Verga il riferimento al *Ruy Blas* è piuttosto sbrigativo, per Pastrone invece è un'occasione fondamentale per offrire alla protagonista una decisiva esperienza di catarsi. Il regista parte dalla scena sociale del rito collettivo (il foyer, gli scaloni ecc.) per poi isolare la visione individuale e i suoi processi di identificazione. Pastrone vuole sottolineare come l'opera lirica, generatrice di emozioni pure, prive di mediazioni, consenta alla contessa di riconoscere la potenza del bisogno di essere amata. Inizialmente la macchina da presa inquadra solo Natka seduta all'interno di un palco, intenta a guardare lo spettacolo, visibile nello stesso quadro, sullo sfondo. Dopo l'entrata in campo di Giorgio, che resta in piedi dietro di lei, la cinepresa effettua un movimento verso sinistra, togliendo temporaneamente allo spettatore la visuale dello spettacolo. Questo ricentramento della macchina da presa sancisce la divergenza tra i due punti di vista: quello di Giorgio verso Natka, e quello – sempre più intimo ed esclusivo – di Natka verso il palcoscenico. È uno spostamento che segna la fine della composizione sintetica di apertura: lo spettacolo si sposta nel fuori campo, ma non si sottrae allo sguardo di Natka. Al contrario, la distanza tra la spettatrice e la scena pare idealmente ridursi: da qui in avanti, Pastrone infatti introduce quasi un campo controcampo tra le immagini dell'opera in scena viste in soggettiva dal palco e i piani ravvicinati di Natka, sempre più commossa dalla visione e dal-

¹³³ F. Gioviale, *Verga: un caso di immaginazione melodrammatica*. Tigre reale in cinema per il dannunziano Pastrone, in Id., *Scenari del racconto: mutazioni di scrittura nell'Otto-Novecento*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 2000, p. 14.

¹³⁴ Cfr. F. Montesanti, *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, cit., p. 30.

l'ascolto. Le notevoli inquadrature del suo volto su fondo nero, incorniciato dai bordi del palco, sono solo un segnale, per quanto intenso, dell'attenzione che Pastrone dedica in *Tigre reale*, più che nel *Fuoco*, ai primi piani della Menichelli. Si veda, in particolare, quello celebre della donna in auto, intenta a mordere i petali dei fiori che le ha donato Giorgio, gesto sintomatico «di una sessualità inappagata e di una ricusazione quasi masochistica della propria umanità»¹³⁵. O, ancora, si vedano i frequenti piani ravvicinati della contessa davanti allo specchio, elemento topico della scena cinematografica mélo italiana ed europea: memorabile l'ultimo di questi, quando Natka, sola nella sua stanza d'albergo, mentre si prepara per ricevere Giorgio, cerca, dopo l'assunzione del farmaco fatale, di toccare il suo doppio riflesso nello specchio, quasi a riconquistare materialmente la sua immagine di donna in salute.

Una delle tendenze più innovative del cinema dell'integrazione narrativa risiede nel crescente interesse per le motivazioni psicologiche dei personaggi, per le loro preoccupazioni, memorie, paure. Basta mettere a confronto una *femme fatale* mancata come Elena in *La caduta di Troia* con il personaggio della contessa Natka, per avere la misura della distanza che divide la produzione dell'Italia (e la regia di Pastrone) nell'arco di soli quattro anni. Ne *La caduta di Troia* non esiste alcun interesse per un approfondimento del personaggio: l'inquadratura comprime l'azione e distanzia la protagonista femminile, la confonde con gli altri, la riduce al suo semplice ruolo attanziale; la marginalizzazione del volto e il primato esclusivo del gesto disumanizzano il personaggio, lo privano di un'immagine propria. In *Tigre reale*, come e più che nel *Fuoco*, la protagonista femminile è l'elemento

¹³⁵ J. Cusano, *Fame di film. Cibo e generi nel cinema muto italiano*, in «Immagine», 8, 2014, p. 132.

centrale dell'inquadratura, subordina a sé la costruzione della sequenza così come le azioni e la prossemica degli altri personaggi, e porta sulla scena non solo un corpo, ma anche un'individualità, un sentimento, un passato, un dolore. *Hedda Gabler*, come si vedrà, radicalizza ulteriormente questa ricerca condotta da Pastrone sul mistero della femminilità.

2.7 I misteri di un'anima: *Hedda Gabler*¹³⁶

Tra gli anni Dieci e Venti, quando forse, come scrive Scipio Slataper, Ibsen «è passato di stagione in Italia»¹³⁷, si realizzano nel nostro cinema alcuni film ispirati a testi del drammaturgo norvegese. A inaugurare la tendenza è *Gli spettri* (Milano Films, 1918), interpretato niente meno che da Ermete Zacconi ma stroncato dalla critica. Nel 1919, Febo Mari produce, dirige e interpreta *Casa di bambola*: il film doveva essere il primo di una serie-Ibsen, ma le tiepide reazioni della critica e la fragilità della sua società di produzione, la torinese Mari Film, che chiuderà i battenti di lì a poco, convincono Mari ad archiviare il progetto.

Dopo *Hedda Gabler* di Pastrone, di cui si dirà tra poco, abbiamo ancora un ultimo adattamento italiano da Ibsen, *La donna del mare*, (Milano Films, 1922), accolto dalla critica con riserve, soprattutto perché in «enorme contrasto» con il quasi contemporaneo ritorno al teatro della Duse proprio con lo stesso testo ibseniano¹³⁸.

¹³⁶ Questo paragrafo è una versione riveduta e aggiornata di S. Alovio, *Another Hedda. Pastrone Interprets Ibsen. Hedda Gabler: A Cinematographic Fragment of 1920*, in «NorthWest Passage», 4, 2007.

¹³⁷ S. Slataper, *Ibsen*, Sansoni, Firenze 1944, p. 348.

¹³⁸ *La donna del mare*, in «La Rivista Cinematografica», 23-24, 1922, p. 85.

Al di là dei singoli titoli, la critica coeva esprime sempre la stessa perplessità di fronte ai film italiani tratti da opere di Ibsen: il cinema, senza la parola, non può restituire quella che un critico cinematografico definisce come la «complicata, sottile e strana nervatura spirituale»¹³⁹ dei grandi personaggi ibseniani. I critici cinematografici dell'epoca (quasi sempre di formazione teatrale) interpretano Ibsen non più nella prospettiva del naturalismo ma in una logica più esplicitamente simbolista. A loro avviso, la complessità psicologica di Nora o Hedda è nascosta dietro parole che il cinema non può restituire se non attraverso la pesante mediazione delle didascalie.

In questo gruppo controverso di film ibseniani, *Hedda Gabler* si presenta come il titolo più atteso, forse troppo. Le pubblicità che appaiono già alla fine del 1918 mettono in evidenza la potenza di fuoco del film, sottolineando l'eccezionalità della triade Ibsen-Piero Fosco (Pastrone)-Almirante Manzini, ossia un autore teatrale che era già un classico, un regista tra i più noti del nostro cinema e una diva emergente. Il "fattore Ibsen" è ampiamente valorizzato dall'Itala, che stampa per il lancio del film decine di manifesti con il ritratto dell'autore, poi inserito anche nei titoli di testa, secondo una pratica diffusa nel cinema del tempo. Il ritorno di Pastrone alla regia, inoltre, assume i contorni di un evento, anche perché Piero Fosco/Pastrone non si era più assunto la paternità di un film dopo i memorabili successi di *Cabiria*, *Il fuoco* e *Tigre reale*.

La gestazione di *Hedda Gabler* rappresenta una delle più tormentate odissee produttive del cinema di quegli anni, in parte ricostruibile grazie alla documentazione conservata negli ar-

¹³⁹ A. Piccioli, in «Apollon», 30 giugno 1920, cit. in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra, 1919*, in «Bianco e Nero», n.s., 1991, p. 54.

chivi del Museo Nazionale del Cinema¹⁴⁰. Già nel 1918, come si è detto, le pubblicità danno per imminente l'uscita del film, cosa che non avviene, anche per le tormentate vicende che oppongono Pastrone alla nuova dirigenza dell'Itala. La campagna promozionale riprende alla fine del 1919, quando l'illustratore Carlo Nicco realizza quattro manifesti per il lancio del film. L'11 dicembre 1919 parte l'ordine di stampa degli affissi. Tutto sembra pronto per un'uscita imminente, ma Pastrone rimette mano al film, rigira un paio di scene e perfeziona alcuni trucchi di Segundo de Chomón che non lo soddisfano. Il 9 febbraio 1920 l'Itala comunica all'Uci che Pastrone sta per licenziare il positivo. I materiali pubblicitari sono pronti, si mette a punto la rete distributiva internazionale e si avvia la traduzione delle didascalie in francese e spagnolo. Il 19 febbraio, tuttavia, un principio d'incendio durante la proiezione destinata ai traduttori danneggia la quinta parte del film, rendendo necessaria una nuova stampa dal negativo¹⁴¹.

Ulteriori ritardi si producono a causa della revisione censoria. Quando *Hedda Gabler* passa in Censura, nell'estate del 1920, una riforma ha introdotto da poco l'esame preventivo obbligatorio delle sceneggiature. Il Ministero chiede quindi con insistenza il copione del film. Pastrone, con un gesto molto provocatorio, spedisce a Roma la sua copia, in traduzione italiana, del testo di Ibsen, affermando che il suo film ne è una fedele trasposizione: come si vedrà non è così, però è molto interessante che Pastrone concepisca il suo adattamento come una filiazione ortodossa della fonte teatrale. I censori respingono al mittente il volume e insistono nel richiedere la sceneg-

¹⁴⁰ AMNC, Fondo Itala Film, A180/5.

¹⁴¹ *Un incendio all'Itala Film*, in «La Rivista Cinematografica», 1, 25 febbraio 1920, p. 55.

giatura, che viene a questo punto scritta appositamente per la revisione. Nell'agosto del 1919, arriva finalmente il verdetto della Censura, che approva il film ma a due condizioni: che sia soppressa totalmente o ridotta, nella prima parte, la scena che «riproduce con troppa compiacenza i dialoghi audaci fra Hedda ed Erberto»¹⁴², e che si accorci, nella stessa parte, la scena d'amore tra Hedda e Erberto sul prato: «dopo il bacio sulla nuca ed almeno dopo che Hedda si è levata, sopprimere tutti i particolari di Erberto che vuole abbracciarla con violenza cieca e di Hedda che si divincola, per passare subito alla scena di Hedda che minaccia con la pistola»¹⁴³. Pastrone si oppone alla richiesta, e concede solo dei tagli di lieve entità. Di fatto, tra l'inizio delle riprese (avviate il 16 luglio del 1918¹⁴⁴) e la distribuzione del film (nel novembre del 1920), passano quasi due anni e mezzo, un lasso di tempo enorme per un contesto produttivo sovraffollato e frenetico. Forse è proprio l'attesa crescente per l'uscita più volte annunciata del film che alimenterà poi la delusione di pubblico e critica.

Non è facile, oggi, ragionare su quali logiche ispirarono Pastrone nel lavoro di adattamento e messa in scena. Ci muoviamo infatti in un paesaggio di sparute e frammentarie rovine. Il reperto più significativo è un frammento del film, riscoperto negli anni Ottanta e conservato presso la Cineteca del Friuli (equivalente a circa 24' di proiezione, contro i circa 140' dell'edizione completa del 1920). Abbiamo poi i testi delle didascalie originali e una serie di fotogrammi virati (una ventina), conservati al Museo Nazionale del Cinema.

Il primo interrogativo è quale sia stata la fonte scelta da

¹⁴² *Lettera dell'Uci all'Itala Film*, 13 agosto 1920, AMNC, Fondo Itala Film, A180/5.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Lettera dell'Itala Film all'Uci*, 1° giugno 1920, AMNC, Fondo Itala Film, A180/5.

Pastrone per la sua riduzione. L'Italia scopre Ibsen relativamente tardi rispetto agli altri Paesi europei, ma quando Pastrone – nei primi mesi del 1918 – avvia il progetto *Hedda Gabler* può confrontarsi con quasi un trentennio di letture e spettacoli ibseniani nel nostro Paese. In Italia circolano in quel periodo due traduzioni del dramma di Ibsen: quella di Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecchi (del 1893), realizzata a partire da una traduzione tedesca, e quella di Fausto Valsecchi, pubblicata nel 1914, da una nota traduzione francese. Non è semplice capire quale di queste due traduzioni servì da fonte per il lavoro di adattamento svolto da Pastrone. Da un'analisi comparativa tra i testi delle didascalie e le due traduzioni, si può dedurre che il lavoro di adattamento è stato notevolmente complesso: Pastrone smonta in modo molto analitico le battute dei personaggi, le condensa, le sintetizza, le ricolloca in altri luoghi del testo, ma in tutte queste operazioni egli tiene conto di entrambe le traduzioni.

Sicuramente Pastrone fa sua una strategia che è tipica di Polese: la riduzione del testo di partenza e l'adattamento come interpretazione. Questa doppia logica è da lui radicalizzata ulteriormente, per ragioni prima di tutto collegate alla specificità del medium cinematografico. Pastrone capisce che il cinema non può reggere il peso del vuoto, l'assenza di avvenimenti, il soffocante grigiore di ciò che avviene nelle concentrate trentasei ore del dramma. L'inevitabile dilatazione temporale dissolve il breve arco di tempo entro cui si svolgeva la vicenda nel testo originario. Il film inizia quindi con un lungo prologo, del tutto inventato, che sviluppa le allusioni al passato dei personaggi disseminate nel testo di Ibsen: la prima parte di *Hedda Gabler*, dunque, quella che poi arriva a saldarsi con l'inizio vero e proprio del testo di Ibsen, si apre con Hedda e suo padre, il generale, a cavallo, prosegue con la formazione di una nuova coppia

(Hedda/Lovborg) e si chiude con la prospettiva di una terza coppia (Hedda/Tesman). L'assessore Brack tesse le sue trame per togliere di mezzo Lovborg: fa allontanare il giovane dall'Università e poi propizia il matrimonio di Hedda con Tesman. Nella rilettura pastroniana, Brack vede quindi amplificato quel ruolo di «regista di un salotto neutro e meccanico»¹⁴⁵ che già assumeva nel testo di Ibsen. La riorganizzazione temporale esclude il flashback. La scelta di visualizzare il passato nel prologo dissolve quasi del tutto la forza di un dramma in cui il presente, come osserva Szondi, «si limita ad essere un pretesto per l'evocazione del passato»¹⁴⁶.

Anche gli spazi si moltiplicano, rispetto al salotto-mondo di Ibsen: l'Università, la casa di Lovborg, l'abitazione di Brack, il bordello (materializzazione della caduta di Lovborg, lo spazio che vede definitivamente collassare il suo carisma, riducendolo a personaggio tragicomico). Pastrone frantuma anche la volontà ibseniana di non far muovere Hedda, smentisce la fisicità spaziale del personaggio, sempre chiuso nella sua dimora, nel salotto della simulazione: Hedda si sposta, non solo prima del matrimonio (quando addirittura si traveste da uomo per visitare il bordello, in una delle sequenze più criticate del film), ma anche dopo (per esempio porta di persona la lettera di Tesman a Lovborg, e si reca presso il letto di morte di quest'ultimo). La moltiplicazione e la frantumazione dell'unità scenica estendono la visibilità del mondo in cui si agitano Hedda e gli altri personaggi, e questa estensione inevitabilmente riduce il mirabile fuori campo ibseniano.

¹⁴⁵ P. Puppa, *La figlia di Ibsen. Lettura di Hedda Gabler*, Patron, Bologna 1982, p. 100.

¹⁴⁶ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, tr. it., Einaudi, Torino 1962, p. 21.

Sul piano spazio-temporale è come se Pastrone volesse plasmare una sorta di sovra-testo espressamente visivo, per compensare la perdita del sotto-testo ibseniano. Le licenze e le infedeltà si moltiplicano, al punto che si può parlare, come propone un recensore dell'epoca, non di "riduzione" bensì di «ricostruzione»¹⁴⁷. Si tratta allora di partire da una constatazione in fondo prevedibile (Pastrone stravolge Ibsen) per trasformarla in un interrogativo forse più fecondo: quanto c'è di organico e di coerente nella riduzione/ricostruzione di Pastrone? Esiste una chiave registica, oppure questa *Hedda Gabler* è solo l'estremo tentativo di sfruttare l'onda ibseniana che in Italia si stava già indebolendo, per risollevarle le risorse sempre più precarie dell'Italia?

La sensazione è che Pastrone interpreti Ibsen facendo entrare in gioco più fattori: il pubblico e i suoi gusti "alimentari", i coevi modelli narrativi e di messa in scena, il ruolo della diva, il tentativo, non risolto ma interessante, di offrire – con le didascalie sovrimprese, su cui torneremo – una risposta nuova ai problemi dell'adattamento dal teatro al cinema. L'ipotesi è che all'Ibsen teatrale del grande attore (Ermete Zacconi, Eleonora Duse) Pastrone contrapponga un suo personale Ibsen cinematografico di regia, sia pure mediato dalla presenza di una diva (che in ogni caso non ha l'autorevolezza del grande matatore del teatro ottocentesco).

In un breve testo sul film scritto a fini promozionali, Pastrone (che quasi certamente ne è l'autore) si rivela un attento lettore di Ibsen, consapevole della difficoltà e dei rischi dell'operazione. Tra le righe emerge un'idea di adattamento, per un testo che lo stesso Pastrone sente come sfuggente persino sulla scena:

¹⁴⁷ Dioniso, *Hedda Gabler dell' "Itala Film" al Salone Ghersi di Torino*, in «La Vita Cinematografica», 41-42, 1920, p. 96.

«Il dramma profondo – che è come la tortura e lo sfacelo di un’anima avida di vita, di ideale, di bellezza, saturo di sottili passaggi, di stati d’animo, di analisi –, non sempre è di facile comprensione sul teatro, dove pure l’azione è espressa e colorita dalla parola [...]. Ed invece, sullo schermo, apparirà una rivelazione. Nulla di meno che chiaro. Nessuna astruseria. Dalle cortine di nebbia nordica originale, dietro a cui nel dramma le figure perdono talvolta un po’ della loro dura consistenza, tutti i personaggi risultano sullo schermo vigorosamente modellati. Ed il dramma assume, sullo schermo, nuovi elementi di umanità e di emotività che lo rendono ancora più palpitante di interesse e di umanità»¹⁴⁸.

Il cinema, secondo Pastrone, può quindi svolgere una sorta di azione maieutica nei confronti della nordica oscurità e della misteriosa ambiguità del testo ibseniano. La cifra registica, errata ma non per questo meno coerente e consapevole, non è quindi lontana dalle logiche di traduzione che avevano ispirato Polese¹⁴⁹. Le parole d’ordine, in entrambi i casi, sono almeno due: “esplicitare” e “didascalizzare”, in modo da mettere ogni cosa alla portata di tutti. Resta però da chiarire con quali modalità si traduca nel film la volontà di esplicitare, e soprattutto quali mediazioni e quali novità presenti l’adattamento di Pastrone rispetto al cinema italiano dello stesso periodo.

Un primo elemento di originalità di *Hedda Gabler* risiede, lo si è già accennato, nel ricorso sistematico alle didascalie che appaiono contemporaneamente all’azione, in quanto sovrimprese sull’inquadratura, così da non interromperne la continuità. Pastrone e Sciamengo avevano depositato la privativa

¹⁴⁸ *Hedda Gabler di Enrico Ibsen*, p. 2, AMNC, Fondo Itala Film, A180/5.

¹⁴⁹ Cfr. R. Alonge, *Ibsen. L’opera e la fortuna scenica*, Le Lettere, Firenze 1995, p. 90.

di questo «sistema di riproduzione di scene cinematografiche» nel novembre del 1919¹⁵⁰: la trovata non era del tutto nuova, sperimentazioni analoghe erano state condotte dalla Gaumont in Francia, e anche negli Stati Uniti, intorno al 1915, ma in *Hedda Gabler* il suo impiego raggiunge risultati particolarmente interessanti e continuativi (nella versione originale si contano una trentina di titoli sovrimpressi su un totale di 185 didascalie).

Con la didascalia sovrimpressa (che nel gergo tecnico dell’epoca è chiamata “titolo movimentato”) Pastrone offre un’ipotesi di soluzione per un interrogativo che a partire dalla definitiva affermazione del lungometraggio era diventato una preoccupazione quasi drammatica: come filmare la parola e farla arrivare agli spettatori, sapendo che questi non possono udirla? Pastrone capisce che la partita cruciale tra il cinema muto e Ibsen si gioca proprio, com’è ovvio, sul terreno dei dialoghi (e non a caso il 75% delle didascalie di *Hedda Gabler* sono didascalie “locutive”, ossia riproducono le parole dei personaggi). Si tratta di adattare il testo di un autore che ha introdotto la discussione all’interno del salotto borghese. A complicare il quadro si deve aggiungere la forza della lingua di Ibsen, «musicale e cerebrale al tempo stesso, fatta di echi, di accenti, di ritmi dialogici, costruita su parole che ritornano identiche, anche a grande distanza fra di loro»¹⁵¹. A ben vedere, tuttavia, per quanto persa in partenza, la sfida resta invitante: il salotto è anche lo spazio tipico del *diva film*. Si tratta di far urtare lo spazio complesso e stilizzato del salotto cinematografico con i frammenti di una tecnica dialogica serrata e profonda.

¹⁵⁰ Cfr. A. Friedemann, *Tecnologia e brevetti dell’Itala Film*, cit.

¹⁵¹ R. Alonge, *Ibsen. L’opera e la fortuna scenica*, cit., p. 76.

Le didascalie sovrimpresse non possono risolvere il problema, e Pastrone lo sa. Però pongono al centro della messa in scena non solo il primato della parola ibseniana e dei dialoghi ma anche il loro intreccio inscindibile con la drammaturgia dell'azione e dello spazio: l'immagine in movimento e la didascalia si condensano in una sola temporalità, dove la messa in scena del mondo e la sua rappresentazione verbale si confrontano all'interno di un'unica complessa percezione cinetica, aspirando a ridurre le differenze materiali tra i due mezzi di espressione. Ma la didascalia sovrimpresa, in fondo, più o meno consciamente, non fa che ribadire la centralità del testo ibseniano come sorgente dell'immagine: da un lato, allora, è la voce dei personaggi, dentro il gioco della rappresentazione, dall'altro lato, proprio per il fatto di essere *sopra* la rappresentazione, sembra quasi, appunto, esserne la fonte.

Sul piano visivo, invece, la volontà di rimuovere le oscure «nebbie nordiche» si esprime in un sistematico lavoro di concretizzazione dei simboli. Pastrone semplifica le simbologie, le trasforma in segni di un alfabeto visivo retorico e ridondante. Si prenda ad esempio il motivo dei pampini, che Hedda nel testo di Ibsen associa a Lovborg: nel film di Pastrone i pampini diventano un elemento concreto, visibile, prima all'inizio, quando Hedda incorona Lovborg trionfatore delle gare, e poi alla fine, quando la donna li usa per agghindare nuovamente Lovborg sul letto di morte. C'è poi l'insistenza visiva sulla simbologia fallica delle pistole (più volte inquadrata in dettaglio e maneggiate da Hedda), mentre il concetto del tempo che scorre e precipita in modo irreversibile si visualizza nell'inquadratura allegorica di un vecchio, sdraiato davanti ad una clessidra. C'è infine una concretizzazione visiva della simbologia ibseniana che coinvolge la nota metafora del manoscritto di Lovborg

come "figlio bambino". Quando Hedda lo brucia, la cinepresa si sposta su una parete della stanza e riprende non l'ombra di Hedda ma quelle di una donna e di un neonato che sta per essere gettato nel fuoco, proprio come la piccola Cabiria nel tempio di Moloch.

La proiezione tutta mentale dell'infanticidio diventa una proiezione effettiva, un'immagine psichica che dà visibilità ai fantasmi dell'inconscio. Pastrone traduce la lettera e non lo spirito della ricorrente metafora ibseniana dell'opera d'arte come figlio, magari per alludere, molto indirettamente, a un figlio vero, quello forse atteso da Hedda (le allusioni alla sua gravidanza sono comunque rimosse nella rilettura pastroniana, forse anche per evitare un intervento della Censura cinematografica, più severa di quella teatrale).

Le ombre utilizzate in funzione metaforica compaiono anche in altri momenti del film. Nella scena in cui Erberto racconta di aver perduto il manoscritto, mentre il personaggio «gesticola a vuoto, appare sul pavimento la sua ombra di lui che tiene per mano un bambino»¹⁵². Quando Hedda, nel finale, decide di suonare il pianoforte, le ombre della zia defunta e di Erberto le appaiono per farla desistere dal suo intento. In un'altra occasione, Pastrone cerca invece di dare una forma visiva al pensiero di Hedda: la Prolo, nel v capitolo, ancora inedito, della sua storia del cinema muto italiano, ricorda «la scena del IV atto, quando Hedda pensa al suicidio e un feretro sostenuto da otto fantomatiche braccia passa rapidamente sulla famosa tenda». Pastrone intuisce che nel dramma di Ibsen c'è qualcosa che trascende le poche azioni, come un sottofondo oscuro che sconfina nel simbolico. In tutti i casi si tratta comunque di tentativi forse semplicisti di trovare un'equivalenza filmica della

¹⁵² *Ibidem.*

metafora o dei pensieri dei personaggi. Ma sono anche soluzioni che in fondo accentuano il lato più simbolista, infrapsichico e visionario del testo di Ibsen a scapito di una sua lettura naturalista.

Il lavoro di reinvenzione svolto da Pastrone produce però i suoi risultati più incisivi nella profonda ridefinizione dei personaggi e delle loro reciproche relazioni. Si veda il personaggio di Tesman: per questo ruolo, Pastrone sceglie il gioviale Oreste Bilancia, un attore comico, brillante, non raffinato ma molto comunicativo. Con questa scelta, Pastrone fa di Tesman un personaggio comico. Già nella traduzione di Polese, Tesman sembrava un po' più imbecille di quanto in realtà fosse¹⁵³, ma nel film di Pastrone il marito di Hedda diventa un personaggio farsesco: si veda la scena della biblioteca, quando l'uomo si sporca il volto con la polvere dei volumi consultati, oppure quando «si mette il dito in bocca durante la richiesta di matrimonio»¹⁵⁴. L'errore di Pastrone è evidente: come ha scritto Groddeck, Tesman, nel dramma di Ibsen,

«non è affatto uno stupido. I suoi tratti ridicoli non devono essere sottolineati, al contrario essi devono essere appena percettibili, perché altrimenti Hedda, che detesta ciò che è comico, non l'avrebbe sposato [...]. Con questa errata interpretazione del personaggio di Tesman [...] il dramma è rovinato»¹⁵⁵.

Pastrone non si cura del rischio, sa di esporsi a dure critiche, ma il suo obiettivo è conquistare un pubblico che non vuole Ibsen ma Bilancia, impegnato a recitare lo stesso personaggio

¹⁵³ Cfr. R. Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, cit., p. 93.

¹⁵⁴ *Hedda Gabler*, in «La Rivista Cinematografica», 23-24, 1920, p. 281.

¹⁵⁵ G. Groddeck, *Il teatro di Ibsen: tragedia o commedia?*, tr. it., Guida, Napoli 1985, p. 103.

munito di monocolo e dai toni comico-brillanti interpretato in tante commedie mondane di quegli anni.

Un analogo appiattimento investe anche gli altri personaggi del dramma: Lovborg si semplifica nello stereotipo dell'amante ideale e perduto, Brack è il cattivo libidinoso (con vette sadiche – si veda la scena al capezzale di Lovborg – che Pastrone non esita a sottolineare¹⁵⁶), Thea è «l'oca bionda dalla bellezza insignificante, ex cameriera cupida e volgare» (così è definita nel testo per la brochure), la rivale ingenua e insulsa e così via. Pastrone riduce i personaggi di Ibsen agli schemi sclerotizzati del melodramma mondano pseudo-dannunziano così diffuso nel cinema italiano di quegli anni, schemi molto lontani da Ibsen ed eredi piuttosto del teatro borghese del secondo Ottocento. L'egemonia di questi modelli spiega anche altri aspetti del film. Il più evidente è la messa in scena delle pulsioni erotiche. In Ibsen il contatto fisico è sempre negato, mentre nel film è messo in scena più volte: abbiamo il bacio tra Lovborg e Hedda nella radura (di cui la Censura, come si è detto, impone l'eliminazione), un bacio appassionato nella scena di addio tra gli stessi due, e ancora un bacio, ai limiti della necrofilia, verso il finale, quando Hedda sfiora con le labbra Lovborg defunto. Infine, Hedda è innamorata di Lovborg, e questa modifica – contraria alle intenzioni di Ibsen¹⁵⁷ – rende più comprensibile agli occhi del pubblico “latino” il suo personaggio.

Resta da domandarsi chi sia Hedda in questo film. Nel testo promozionale già citato, Pastrone è cosciente che la complessità

¹⁵⁶ Nella scena di Hedda e Brack al capezzale di Lovborg morto (inventata da Pastrone), l'uomo informa la protagonista che l'uomo non si è sparato alla testa ma al basso ventre: per sottolinearlo, Brack prima indica con le mani la traiettoria del proiettile e poi scopre il cadavere del giovane, invitando Hedda a guardare la ferita mortale.

¹⁵⁷ G. Groddeck, *Il teatro di Ibsen: tragedia o commedia?*, cit., p. 105.

del personaggio non ha rivali rispetto alle eroine dei mélo mondani dell'epoca. Hedda è descritta con toni di veemente ostilità anti-borghese e con accenti di forte simpatia:

«è una sana creatura, in cui i sensi giovanili – assetati di vita pure tra le strettoie della morale borghese – tendono con un'aspirazione continua e quasi inconsapevole alla... Bellezza. Ed invece [...] Hedda, per una fatale irrisione del destino, è condannata a veder naufragare, ad uno ad uno, i suoi sentimenti più puri, i suoi ideali, i suoi sogni, nella più grigia volgarità».

Secondo Pastrone, insomma, Hedda è sempre sequestrata dal destino, lotta contro la volgarità che incrudelisce, ma perde sempre. Si ha quasi la sensazione che Pastrone abbia bisogno di lei, e della sua complessità, impegnato nella ricerca di un nuovo personaggio femminile, capace di rinnovare un genere abusato e un'iconografia ormai logora. In questa ricerca, il regista ha una grande intuizione: sceglie, per la parte di Hedda, Italia Almirante Manzini, valorizzando la versatilità dell'attrice e la sua disponibilità a calarsi in ruoli non scontati. La Manzini è in quegli anni una delle attrici più difficili da collocare, non è prigioniera di un cliché come l'altra grande attrice pastro-niana, Pina Menichelli, ha l'autorità di una diva (anche se non è celebre come la Bertini o la Borelli), ma non ne esprime il pieno la consueta iconografia. Il corpo, il gesto, il viso della Manzini sono uno spazio di confronto tra il vecchio e il nuovo. L'attrice è per certi aspetti ancora legata alla mitografia della donna fatale, un ruolo che interpreta spesso prima di girare *Hedda Gabler*. In almeno due film del 1918 (*Femmina* di Augusto Genina e *Il matrimonio di Olimpia* di Gero Zambuto), le donne da lei interpretate si tolgono la vita. Per comprendere il forte peso intertestuale che questi suicidi dei personaggi recitati

dalla Manzini esercitano sulla ricezione collettiva di *Hedda Gabler* è sufficiente confrontare il manifesto cinematografico disegnato da Nicco con l'equivalente situazione del film (il suicidio di Hedda). Nell'inquadratura corrispondente, come si può dedurre da un fotogramma sopravvissuto, il suicidio di Hedda avviene sullo sfondo, e il cadavere della donna si scorge appena. Nel manifesto invece, ossia nel medium che deve convincere il pubblico a pagare il biglietto, il corpo di Hedda, ampiamente scollato e serpentino come quello di una vera donna fatale, domina isolato la scena, in primo piano.

Nella sua carriera cinematografica successiva alla grande affermazione di *Cabiria*, l'attrice paga un pedaggio all'icona delle *femme fatale*, ma dentro le pose obbligate l'attrice riesce comunque a far entrare una sua originalità interpretativa che si discosta dai canoni della recitazione cinematografica del periodo. Sono infatti numerosi i recensori che sottolineano la mimica non eccessiva dell'attrice e la «sottile, profonda penetrazione psicologica»¹⁵⁸ della sua recitazione. La Manzini, incontrando Hedda, non fa che accentuare l'originalità della sua tecnica. Pastrone e la Manzini, nel reinventare Hedda, sono animati dal desiderio di celebrare i funerali della *femme fatale* del muto italiano («Edda Tesman è stata una volta grande [...] spirito di battaglia tra gli uomini, suscitatrice d'impulsi e sentimenti», scrive Slataper¹⁵⁹), un mito collettivo che lo stesso Pastrone, con *Il fuoco* e *Tigre reale*, aveva contribuito ad edificare. La Menichelli, in *Tigre reale*, guidava il destino del suo amante russo fino a indurlo al suicidio; l'analoga azione di Hedda volge invece al ridicolo, si trasforma in una parodia. Sempre la Menichelli ne *Il fuoco* non aveva timori di sembrare eccessiva

¹⁵⁸ C. Di Gaspare, *Italia Almirante*, in *Al Cinemà*, 3, 1922, p. 10.

¹⁵⁹ S. Slataper, *Ibsen*, cit., p. 285.

quando strappava con la bocca i petali dei fiori, la Manzini di Hedda Gabler ha invece costantemente paura di essere ridicola. Hedda suggerisce alla Manzini il personaggio di una donna moderna che contraddice la «bulimia vitale»¹⁶⁰ delle Superfemmine dannunziane. Le premesse di questa metamorfosi della *femme fatale* cinematografica erano già tutte presenti nel personaggio ibseniano: Hedda, come aveva osservato Slataper, è «una donna d'oggi, dei nostri salotti, ma non vista fosca-mente»¹⁶¹, non sa «essere lo spirito del male»¹⁶².

Se la *femme fatale* è una donna sessuata in ogni minima parte del corpo, Hedda offre invece alla Manzini una donna che non ha quasi più sensualità. È vero, come si è detto, che la Gabler di Pastrone è più disponibile al contatto fisico di quella di Ibsen, ma ciò non toglie che la sua sensualità sia costantemente contrastata da un'opposta tendenza a rigettare lo scatto sentimentale. La Manzini/Gabler non si colloca al centro della scena con l'incandescenza della sua carne. Le scorie della *femme fatale* cinematografica sono contrastate da una dinamica opposta, da un'immagine, ibseniana, di imperturbabilità, di azzeramento di «qualsiasi propensione allo svelamento»¹⁶³. La Manzini è un corpo/anima che non si rivela, statico, irrigidito in una dominante espressione di muta infelicità o di sostenuta, altera durezza, un corpo luttuoso (si vedano i vestiti neri che indossa durante la sua visita a Lovborg, e poi al capezzale di quest'ultimo), spesso nascosto dal cappello, dal velo, da pesanti soprabiti.

Claudio Camerini vede agire nella tecnica della Manzini un

¹⁶⁰ G.P. Brunetta, *Cantami o diva...*, in «Fotogenia», 4-5, 1997-1998, p. 36.

¹⁶¹ S. Slataper, *Ibsen*, cit., p. 283.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ P. Puppa, *La figlia di Ibsen. Lettura di Hedda Gabler*, cit., p. 138.

modello di recitazione che egli definisce «verticale», in opposizione al più «classico» modello «orizzontale»¹⁶⁴: in questo secondo modello, la diva recita con le braccia continuamente in agitazione, con gli scatti repentini del corpo; quello verticale tende invece verso l'alto, prevede una recitazione con pochi gesti, consegnati ai movimenti lenti dell'intera figura, solenne e statuaria, in cui si utilizzano le potenzialità significanti dell'intero corpo e non delle singole parti¹⁶⁵. Nel frammento di Hedda Gabler, l'Almirante Manzini si muove poco, gli spasimi e i voluttuosi atteggiamenti plastici sono rari. L'attrice preferisce lavorare sulle vibrazioni interiori, sulla micro-mimica tesa e controllata, sull'eloquenza dello sguardo, sulla compostezza della figura. Dai pochi indizi visivi rimasti è possibile avere una vaga idea di come Pastrone avesse concepito, con il supporto della Manzini, la trasformazione della *femme fatale*, il suo passaggio a una condizione «postuma». Nella scena che apre il frammento sopravvissuto, la giovane Hedda minaccia Lovborg con la pistola, lo respinge, salvo poi disperarsi per il congedo del giovane. In campo si vede una Manzini quasi allucinata, con i capelli arruffati, che si sbraccia, si contorce, si getta per terra, dilata le pupille¹⁶⁶. L'attrice produce un perfetto esempio di recitazione performativa¹⁶⁷. Questa scena, ambientata in una radura verdeggiante, è un frammento della prima parte (quella inventata da Pastrone), e Hedda ha i tratti sdegnosi e capricciosi di una giovane *femme fatale* in formazione,

¹⁶⁴ C. Camerini, *Recitazione muta. Italia Almirante Manzini e il Codice della Diva*, in «Immagine», 1, 1981, p. 14.

¹⁶⁵ Sulla recitazione «verticale» della Manzini in *Cabiria* cfr. C. Jandelli, «Per quanto immagini, sono riusciti a farsi amare come persone vere», in S. Alovio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 127-137.

¹⁶⁶ Per un'analisi di questa sequenza cfr. G. Torello, *Con el demonio en el cuerpo. La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)*, cit., p. 12.

¹⁶⁷ G. Guccini, *Il cinema delle divine. Un'invenzione all'avanguardia*, cit., p. 110.

è una donna orgogliosa, mossa da forti passioni. Si confrontino queste immagini con la splendida sequenza in cui Hedda, da poco moglie di Tesman, accompagna il marito nelle sue ricerche d'archivio: la situazione della protagonista è palesemente cambiata, così come la recitazione della Manzini. Il matrimonio con un uomo mediocre e i vincoli del legame coniugale segnano un'implosione del personaggio, una sua graduale paralisi. Hedda è in disparte, non occupa più il centro della scena e degli eventi: prende avvio da qui la sua progressiva esclusione che culminerà nel finale, con il suicidio nel fuori scena del salotto. Nella sequenza dell'archivio, la Manzini dimostra di avere capito qualcosa in più di Hedda rispetto allo stesso Pastrone: il modello verticale è pienamente operativo, il corpo è fermo, vinto, recita solo il volto, ammutolito, infelice, inquadrato in primo piano, in un doloroso sguardo in macchina che cerca la solidarietà dello spettatore, poco prima di una splendida dissolvenza. La pelle dell'attrice è pallida, Pastrone le impone un trucco che cerchia di nero i suoi occhi, conferendo ad essi quella "luce fredda" magistralmente descritta da Ibsen.

Per accrescere il senso di soffocamento e paralisi di questa *femme fatale* «inurbata»¹⁶⁸, Pastrone lavora sullo spazio e sul tempo: sul piano temporale prescrive un rallentamento dei movimenti degli attori, spesso immobili, da soli, e muti, al centro dell'inquadratura, ripresi in posture meditative e assonate, in un cerimoniale quasi ipnotico. Sul piano spaziale, il regista satura il salotto di Hedda con arredi pesanti, lo riempie di mobili, candelabri, vasi, quadri, specchiere, quasi volesse evidenziare uno scollamento sempre più profondo tra il dramma interiore di Hedda e la soffocante oggettività dello spazio che la avvolge. Il contrasto è ancora più stridente se si pensa che

¹⁶⁸ S. Slataper, *Ibsen*, cit., p. 286.

in fondo era stato proprio il desiderio fuggevole di una bella casa a spingere Hedda verso Tesman.

Ciò che resta di *Hedda Gabler* rivela come questo film, sino a oggi decisamente sottovalutato, con poche eccezioni¹⁶⁹, indichi alla produzione italiana dell'epoca e alle sue dive ormai in declino un'ipotesi di trasformazione del modello melodrammatico pseudo-dannunziano, nella coscienza problematica della sua crisi: il film di Pastrone denuncia, a tratti con notevole consapevolezza, altre volte involontariamente, la crisi non solo del cinema nazionale, ma anche di un modello di recitazione, di un'iconografia, di un archetipo visivo, di un modo di raccontare la donna e le pulsioni dell'eros. Quasi subito dopo la decisa svolta di *Hedda Gabler*, la Manzini interpreta, sempre per l'Italia, un ruolo ancora più singolare nel grottesco *La maschera e il volto* di Augusto Genina¹⁷⁰. Ma la proposta di Pastrone non sembra lasciare nel nostro cinema dei primi anni Venti significative eredità.

2.8 Il lato oscuro dei buoni sentimenti: *Povere bimbe!*, un *feuilleton* perduto¹⁷¹

Povere bimbe! iscrive nel cinema muto italiano il peso simbolico un doppio congedo. È l'ultima produzione dell'Italia e l'ultimo film diretto da Pastrone, una coincidenza che assegna all'opera responsabilità impegnative. A complicare il quadro in-

¹⁶⁹ Cfr. soprattutto P. Cherchi Usai, *Hedda Gabler. Un frammento*, in «Segno-cinema», 22, 1986, pp. 56-58.

¹⁷⁰ Cfr. A. Costa, *La maschera e il volto*, in «Immagine», n.s., 48, estate 2001, pp. 1-11.

¹⁷¹ Questo paragrafo è una versione riveduta e aggiornata di S. Alovio, *Povere bimbe! di Giovanni Pastrone: ipotesi su un film perduto*, in G. Bursi - S. Venturini (a cura di), *Quel che brucia (non) ritorna / What Burns (Never) Returns. Lost and Found Films*, Campanotto, Udine 2011.

terviene un destino di invisibilità: mentre *l'Analogon* griffithiano (*Orphans of the Storm*, 1921; *Le due orfanelle*), distribuito nell'estate del 1923, è accolto in Italia con entusiasmo, *Povere bimbe!* lascia invece poche tracce¹⁷², per poi sparire definitivamente, liquidato da valutazioni storiografiche negative e frettolose.

Il film perduto di Pastrone esige oggi non tanto una rivalutazione estetica (impossibile, in assenza di copie sopravvissute) quanto una meditata ricollocazione all'interno di un contesto storico nel quale si intrecciano strategie di riconversione massmediale (il rapporto tra *feuilleton* letterario e cinema popolare), particolari condizioni produttive (la crisi dell'Uci), urgenze ideologiche (le tensioni politiche del primo dopoguerra) e incertezze stilistiche (il declino della centralità del piano). Questo tentativo di analisi storico-culturale può fortunatamente avvalersi di una serie di fonti legate al film: una fitta corrispondenza tra Pastrone e la dirigenza dell'Uci, due copie, leggermente diverse, della sceneggiatura¹⁷³, e un *corpus* di circa cinquanta foto di scena¹⁷⁴.

Con il progetto di *Povere bimbe!*, ispirato al dramma *Les deux orphelines* (1874), scritto da Eugène Cormon e Adolphe d'Ennery, ma soprattutto al romanzo omonimo firmato da quest'ultimo sempre nello stesso anno (oggetto di reiterati adattamenti cinematografici¹⁷⁵), Pastrone – dopo le filiazioni dannunziane

¹⁷² Allo stato attuale delle ricerche non è possibile accertare la data della sua distribuzione nazionale.

¹⁷³ *Le due orfanelle*, sceneggiatura, due versioni, dattiloscritte, 682 ff., AMNC, A174/4; *Povere bimbe!*, didascalie e corrispondenza, 1921-1925, AMNC, A184/8.

¹⁷⁴ Le fotografie sono conservate presso l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino. Il fondo fotografico è stato parzialmente pubblicato in «Il Nuovo Spettatore», 17, 1985 (32 fotografie pubblicate su un totale di 54).

¹⁷⁵ Prima delle riletture di Griffith e Pastrone, si segnalano gli adattamenti di Francis Boggs (1907), Albert Capellani (1910), Otis Turner (1911, con Kathlyn Williams e Winifred Greenwood), Herbert Brenon (1915), Eduardo Bencivenga (1918).

de *Il fuoco* e i retaggi letterari “alti” di Verga e Ibsen – decide di optare per il repertorio “basso” e paraletterario del *feuilleton*, realizzando un film colossale, dalle evidenti ambizioni artistiche, ma che intende posizionarsi nel cuore del cinema popolare italiano, con derivazioni anche dal romanzo d'appendice del secondo Ottocento.

Il tentativo pastroniano di ridare ossigeno al tradizionale film d'impianto melodrammatico attraverso figure e stilemi del romanzo d'appendice, in particolare francese, non è comunque un episodio isolato del nostro cinema: una nutrita tendenza della produzione italiana degli anni Dieci, in parte ancora da studiare in modo organico, si presenta infatti come un vero e proprio palinsesto dei modelli narrativi d'Oltralpe. I *feuilletonnistes* più apprezzati, soprattutto dal 1916 in avanti¹⁷⁶, sono Xavier de Montépin (con dieci titoli tratti dalle sue opere), Pierre Alexis Ponson du Terrail (otto titoli), Georges Ohnet (sette), Eugène Sue (sette) e Octave Feuillet (cinque).

Il concepimento, la realizzazione e il destino tormentato di *Povere bimbe!* sostanziano un racconto che non narra soltanto l'interminabile avventura di un film “emarginato” ma anche la crisi imminente di tutto il cinema nazionale. Le riprese de *Le due orfanelle* (questo l'iniziale titolo del film) cominciano alla fine del 1921, nonostante la contrarietà di Pastrone ad aprire un set in pieno inverno. Poco dopo l'avvio della lavorazione, gli eredi dell'autore contestano all'Uci la titolarità dei diritti, ceduti invece a Griffith. Barattolo non vuole impaludarsi in una causa che potrebbe bloccare l'uscita del film, quindi chiede a Pastrone di modificare la trama. Questi oppone un netto rifiuto: il romanzo di D'Ennery, egli scrive, «non sarà la *Divina*

¹⁷⁶ Cfr. V. Martinelli, *Feuillade en Italie*, in «Cahiers de la Cinémathèque», 48, novembre 1987, p.108.

Commedia» ma è «indiscutibilmente un capolavoro del genere», e può essere la fonte di un «film di alto titolo»¹⁷⁷. E d'altronde, egli aggiunge, «solo in considerazione del risultato che se ne doveva ricavare, accettai di occuparmene»¹⁷⁸: se il film sarà modificato, dunque, di certo non porterà il nome di Piero Fosco. La lavorazione del film è subito sospesa, mentre Barattolo e Pastrone continuano a litigare a colpi di lunghissime e cavillose raccomandate. La situazione si sblocca solo a fine febbraio, quando Barattolo autorizza l'edizione del film conforme alla sceneggiatura originaria, fedele al romanzo di D'Ennery. Pastrone, comunque, forse per distinguerlo dal film quasi omonimo del rivale Griffith, o per ragioni economiche (al 31 gennaio 1922 le spese ammontano già a 1.800.000 lire) decide di ambientare il racconto non durante la rivoluzione francese, come nel testo di partenza, ma nel periodo compreso tra l'inizio del Novecento e la prima guerra mondiale. Questa scelta non sempre, come si vedrà, produce risultati felici, ma consente a Pastrone di evitare in parte certi stereotipi ormai anacronistici che inevitabilmente coloravano il *feuilleton* di D'Ennery.

L'abbandono della direzione dell'Itala da parte di Pastrone, nell'aprile 1922, determina un nuovo rallentamento, anche se Piero Fosco non rinuncia al film. Alla fine di maggio dello stesso anno inizia l'iter per l'approvazione della Censura preventiva, con l'invio della sceneggiatura. I primi di giugno Pastrone informa la pressante segreteria dell'Uci che il film è quasi ultimato, tranne l'inquadratura finale, affidata a Chomón. Nell'estate del 1922, tuttavia, lo stesso Pastrone sembra manifestare segni di disaffezione verso il suo film. Tra lungaggini e polemiche, si arriva all'aprile del 1923, quando Chomón

¹⁷⁷ Lettera di Pastrone a Giuseppe Barattolo, 17 gennaio 1922, AMNC, A184/8.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

realizza l'inquadratura finale e Pastrone inizia a lavorare al montaggio del positivo. È quasi straniante, e non privo di sfumature drammatiche, l'attrito che si produce tra un'industria nazionale in piena crisi e la meticolosità provocatoria di Pastrone. Sono passati quasi due anni dall'avvio del progetto, eppure il regista non ha alcun problema a manifestare critiche, obiezioni, rilievi. «Il signor Pastrone», si legge in una lettera del 19 aprile 1923

«fa presente che non è per nulla soddisfatto dei trucchi della finale, né dei titoli sovrapposti. Egli dice che per la finale aveva disposto perché fossero fatti o dei disegni animati, o fossero usati degli uccelli giocattolo. Si volle invece usare dei merli imbalsamati e si ebbe per risultato che nella lieta finale di due coppie che dovrebbero essere felici, si vedono i cadaveri dei poveri uccelletti»¹⁷⁹.

A metà maggio l'Uci esige che il film sia spedito a Roma con rapidità, ma il taglio del negativo si conclude solo nell'ottobre del 1923. A questo punto non è più chiaro quali siano le reali intenzioni dell'Uci: l'Itala pone il problema di una promozione pubblicitaria, ma da Roma dicono di soprassedere. Nel dicembre dello stesso anno la Censura approva il film, ma impone, come si è detto, alcuni tagli. Inoltre il titolo viene modificato in *Povere bimbe!*, probabilmente per la contemporanea presentazione in Censura de *Le due orfanelle* di Griffith. Ma mentre il film statunitense arriva sugli schermi italiani con relativa celerità, il cammino del film di Pastrone è tortuoso: nel febbraio 1924 si devono ancora stampare le copie positive. A dicembre (sono ormai passati più di tre anni dal primo ciak), *Povere bimbe!* deve ancora essere depositato per la presa dei diritti d'autore. L'ultimo

¹⁷⁹ AMNC, A184/8.

documento che attesta questa sconcertante avventura del film risale al 22 aprile 1925 quando l'Ufficio Negativi dell'Uci prende in consegna il negativo. Pastrone ha lasciato l'attività cinematografica da anni, l'Itala ha chiuso i battenti nel 1923. Da quel momento il destino di *Povere bimbe!* si perde nei giganteschi e cimenteriali magazzini romani dell'Uci.

La struttura narrativa e ideologica del film attinge largamente ai codici del romanzo popolare, condivisi da altri titoli fondativi del cinema muto popolare italiano. Sorprendono, in particolare, le consonanze con *Sperduti nel buio* di Martoglio¹⁸⁰, considerato per decenni come il proto-testo del neorealismo. In entrambi gli intrecci, la protagonista è una giovane donna che ha perso la madre, è caduta nei bassifondi e chiede l'elemosina, per poi scoprire di essere figlia di nobili. Il *boudoir* del duca di Vallenza, in *Sperduti nel buio*, non è così dissimile da quello del marchese di Linières. Nel film di Pastrone gli ambienti aristocratici sono spesso saturi di decadenza e perversione (si vedano il *fumoir* affollato di giovanotti e *cocottes*, il salotto esotico pieno di tende, e altre figurazioni tipiche del cinema "mondano"). Il mondo dei ricchi pare raccogliere «tutti gli elementi negativi che una morale manichea assai semplificata contrappone alla purezza del mondo popolare»¹⁸¹: il contrasto tra ricchi e poveri rappresenta d'altronde una coppia oppositiva che ha sempre costituito «uno schema strutturale essenziale nel codice narrativo del feuilleton»¹⁸². Il proletariato, però, non sembra offrire un'alternativa convincente. Sia in

Sperduti nel buio che in *Povere bimbe!*, i poveri si dividono tra buoni e cattivi. La tenerezza protettiva e il fatalistico scaramento di Nunzio, nel film di Martoglio, sono gli stessi del giovane storpio Pietro Frochard in *Povere bimbe!*. Identica, infine, è la conclusione interclassista e consolatoria dei due film: i nobili non erano così diabolici, e i poveri buoni sono quelli che scoprono di avere origini aristocratiche. Queste convinzioni ideologiche, insieme alla coppia oppositiva ricchi/poveri, erano tipiche di quasi tutta la narrativa popolare del secondo Ottocento: la ricchezza è morale, basta adoperarla a buon fine, mentre la povertà è in ultimo fonte di immoralità. In *Povere bimbe!*, d'altronde, i poveri sono spesso sadici (come la vecchia megera Frochard), sul confine sempre più labile che divide il crimine dalla patologia psichica, spesso ereditaria.

Con *Povere bimbe!* Pastrone tenta comunque di aggiornare il cliché: la rappresentazione dei contrasti di classe, evidenziati soprattutto attraverso un uso estensivo del montaggio alternato (una dialettica peraltro ben presente anche in *Sperduti nel buio*), sembra tradurre alcune convinzioni politiche riconducibili a una sorta di socialismo umanitario, o anche al fascismo delle origini, quello milanese dei Fasci di combattimento, con i suoi programmi confusi ma non privi di sussulti anticapitalistici. In alcune didascalie, per esempio, è esplicita la polemica contro i "profittatori di guerra". Nella sceneggiatura presentata alla Censura, Pastrone aveva previsto un montaggio molto esplicito, così strutturato:

«1) didascalia *Nella grande guerra chi ha guadagnato una decorazione...*

2) PP di un "villico trentenne", seguito senza stacchi da un movimento arretrante della mdp che coglie in Figura Intera il contadino, rivelando la mutilazione del suo corpo

¹⁸⁰ Sui debiti di *Sperduti nel buio* con la tradizione del romanzo popolare insiste A. Barbina in *Sperduti nel buio*, Biblioteca di Bianco e Nero, Roma 1987, pp. 12-20.

¹⁸¹ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto, 1895-1929*, cit., p. 182.

¹⁸² M. Romano, *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Longo, Ravenna 1977, p. 112.

3) didascalia ...e chi ha guadagnato milioni

4) inquadratura di una fila di auto di lusso in corsa lungo un viale, con a bordo persone eleganti "ridenti, schiamazzanti, gesticolanti"¹⁸³.

Povere bimbe! tuttavia passa al vaglio della Censura nel 1923, due anni dopo la sua realizzazione, quando il contesto politico è mutato, Mussolini si trova al vertice delle istituzioni, sostenuto da un blocco sociale che ha proprio nei "profittatori" un suo elemento fondante. La Censura vieta così le due didascalie, che spariscono insieme al dettaglio sul contadino invalido (sostituito da un più discreto primo piano sulla sua «testa magra e triste»). Per un'analisi delle istanze ideologiche di *Povere bimbe!* è comunque più significativo il prologo (ambientato nella Parigi del 1903), che si inserisce durante una protesta operaia. Si comincia con una visione d'insieme sull'incrocio di due vie, dove camminano frettolosi «sette o otto borghesi di ambo i sessi ed un paio di soldati ed ufficiali». Alcuni di questi passanti, visibilmente impauriti, «si arridossano sui marciapiedi, alle case». Evidentemente sta per accadere qualcosa di pericoloso. Segue un piano molto eloquente: «tre o quattro porte, e varie persiane, si chiudono rapidamente». Alcuni attimi di attesa, ed ecco apparire in fondo all'incrocio un cordone di soldati, seguiti da una folla di dimostranti. Pastrone aggira il cliché manzoniano della massa isterica e tumultuante, apportando, nella versione definitiva della sceneggiatura, due varianti collocabili per certi versi "a sinistra": taglia il particolare della dimostrante scarmigliata che «lancia un grido iroso verso l'alto», ed elimina la nota sul primo piano di Michele («si arri-

¹⁸³ AMNC, A174/4. Tutte le citazioni della sceneggiatura presenti nel paragrafo sono tratte dalla stessa fonte.

dossa ad una casa esprimendo un lieve biasimo» nei confronti dei dimostranti). La scena ricorda la plastica e combattente ieraticità dei proletari del *Quarto stato*. I disoccupati sono composti, «inquadrati in fila, quasi militarmente», silenziosi, non gesticolano, hanno «i baveri alzati e le mani in tasca [...] si avanzano verso la macchina, sino a costituire un primo piano delle due prime file». Nel quadro successivo ecco la prima contrapposizione di classe. Siamo in un interno borghese. «Una grossa donna in vestaglia, tovagliolo al collo, è seduta ad una tavola ben imbandita. Una cameriera serve». Il «grosso marito» osserva con il binocolo lo spettacolo della folla, ben protetto dalle persiane socchiuse.

Se in tutta la parte restante di *Povere bimbe!* l'attenzione ai conflitti di classe sarà mediata, come è tipico del *feuilleton*, dalla violenza che i ricchi esercitano sulla donna di origini umili (Enrichetta), in questo prologo anomalo la conflittualità sociale entra direttamente sulla scena con i suoi protagonisti: gli operai affamati, la polizia, la borghesia che guarda lo spettacolo. Questa attenzione al contesto sociale, sia pure sempre visto, come direbbe Gramsci, «dall'angolo visuale della tenerezza e del buon cuore»¹⁸⁴, è confermata da una significativa variante apportata da Pastrone al plot di D'Ennery: se nel romanzo *Henriette vive grazie al sostegno di Roger*, in *Povere bimbe!* la ragazza è invece assunta come operaia in un laboratorio tessile, e Pastrone non esita a filmare il suo ambiente di lavoro (i telai, i rapporti con le altre operaie, la padrona che ne controlla l'efficienza produttiva, la campana che annuncia la fine del turno ecc.).

Pastrone, comunque, non vuole difendere la visibilità del proletariato, ma una concezione della regia (l'accuratezza della messa in scena, la precisione ambientale): per lo sceneggiatore

¹⁸⁴ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1964, p. 356.

e regista, d'altronde, scegliere le orfanelle di D'Ennery piuttosto che Fantômas, Arsenio Lupin, Zigomar (i nuovi eroi della terza fase descritta da Tortel, quella crepuscolare¹⁸⁵, nonché i protagonisti di molti serial cinematografici di quegli anni), significa esprimere una scelta politica votata all'ordine, schierandosi contro l'eroe antisociale che si muove ai margini del sistema, ma soprattutto conferma la sua attrazione per le vittime. Nel ricostruire l'itinerario artistico di Feuillade, Lacassin evidenzia le trasformazioni strutturali della produzione cinematografica legata al *feuilleton* tra gli anni Dieci e gli anni Venti: «dal tempo degli assassini, si passa a quello dei giustizieri per arrivare a quello delle vittime»¹⁸⁶. Il tempo delle vittime, come si diceva, è anche il tempo prediletto da Pastrone: da Cabiria, la "vittima eterna" (era questo, com'è noto, il secondo titolo di lavorazione del film), a Natka di *Tigre reale*, dalla moderna infelicità di Hedda Gabler, per arrivare infine al patetismo esponenziale espresso dalle due vittime "speculari" di *Povere bimbe!*, Luisa e Enrichetta.

«Il cinema popolare napoletano e il neorealismo» scrive Giuliana Bruno «ci costringono a collocare e a rileggere il realismo cinematografico italiano in termini di modalità dell'eccesso»¹⁸⁷. In realtà il perimetro della ricognizione sulle forme narrative e visive dell'eccesso proposto dalla Bruno potrebbe tranquillamente allargarsi al cinema italiano che trae linfa e ispirazione dalle suggestioni realistiche del *feuilleton*, e in particolare proprio all'ultimo film di Pastrone. L'eccesso, in *Povere bimbe!*, investe prima di tutto gli aspetti recitativi: le foto di

scena sopravvissute mettono in evidenza una recitazione enfatica, sovraccaricata, ormai desueta nella sua iper-espressività pantomimica. La recitazione seguiva ormai altri modelli, e lo stesso Pastrone lo aveva dimostrato, come si è visto nel paragrafo precedente, con *Hedda Gabler*. Si ha quindi la sensazione che questo modulo interpretativo ormai anacronistico paghi i debiti con la tradizione del *feuilleton*, nelle cui pagine ritroviamo la stessa iconografia delle foto di scena del film: è tutto un succedersi di sudori sulla fronte, convulsioni, occhi scavati, contrazioni al petto, capelli irti su fronti madide, parossismi, spasmi, pallori cadaverici, frenesie febbrili del corpo.

Ma la sensibilità di Pastrone verso le forme dell'eccesso si coglie soprattutto nella costruzione di un'atmosfera vagamente sinistra, quasi onirica, in cui il confine tra sogno, ricordo, tragedia del presente sembra spesso svanire, aiutato in questo dall'uso della dissolvenza e dell'iris («vaporosa visione» è per altro un'espressione che Pastrone utilizza spesso per descrivere le immagini della memoria), per creare un ordito visivo fluido, assediato continuamente dalla minaccia del buio, della separazione, dell'abbandono, dell'occasione mancata, della ferita sempre aperta. Per realizzare questa atmosfera quasi allucinata è determinante l'apporto di De Chomón, già previsto in fase di sceneggiatura. Quest'atmosfera è scandita da sogni, immagini mentali, flashback, allucinazioni. Si inizia nel prologo con il sogno di Teresa, la madre di Enrichetta. Pochi quadri dopo Teresa immagina il marito che chiede la carità per strada: la visione è introdotta per dissolvenza, e risolta in *mind screen*, una soluzione che ritornerà molte altre volte nel film, con alcune significative varianti, segno di una ferma volontà di sperimentazione formale. In alcuni casi serve per visualizzare i flashback, come quando Enrichetta racconta a Diana l'infanzia trascorsa con Luisa:

¹⁸⁵ Cfr. J. Tortel, *Il romanzo popolare*, in AA.VV., *Almanacco Letterario Bompiani 1972. Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*, Bompiani, Milano 1971.

¹⁸⁶ Cfr. F. Lacassin, *Louis Feuillade*, Seghers, Paris 1964.

¹⁸⁷ G. Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano 1995, p. 174.

«Dissolvenza. Una prateria. Brevissima corsa “vaporosa” di Luisa ed Enrichetta lungo un prato erboso. Le figure sbiadiscono, il quadruccio si sfoca e si precisa il titolo: *Poi la notte calò d’un tratto sui suoi poveri occhi...* Il titolo dissolvesi mentre in “vaporosa visione” d’ASSIEME, Luisa, correndo, sfiora con la testa un ramo, si arresta, si porta mano alla fronte, barcolla come non vedesse più... Dissolvenza».

La scena del ricordo non di rado tende a diventare quasi fantasmatica: per esempio nel flashback attivato dal racconto di Gilda, quando un’inquadratura già vista nella prima parte al presente viene proiettata su supporto negativo al passato. Sempre in questo flashback troviamo un originale utilizzo dinamico del *mind screen*, attraverso una non meglio precisata graduale riduzione scalare del volto del narratore (in questo caso Gilda):

«[...] grosso testone di Gilda parlante, commossa, che si rimpicciolisce riducendosi in un angolo inferiore del quadruccio mentre sul resto sfocatamente si delinea (in negativo) per un metro e mezzo circa la scena (parte prima) di Gilda che, accoccolata dietro la panchina, raccomanda alle due sorelle di non muoversi».

Molte sono anche le immagini mentali suggestive: in un quadro Gilda, immaginando quale potrebbe essere il suo futuro una volta uscita di prigione, vede Tore che la ghermisce, quasi come una creatura demoniaca, simile al Moloch del sogno di Sofonisba (evocato anche dalla mano adunca):

«in dissolvenza *en scène*, vaporosamente, gli occhi terribili, poi il viso truce di Tore, poi una sua mano adunca (tenere strettissima e corta la manica nera di guisa che la mano s’ingrossi) che protendendosi, afferra Gilda...».

Ma la ricerca stilistica di *Povere bimbe!* progettata nella sceneggiatura coinvolge anche altre logiche di composizione. Frequente, per esempio, è l’uso dello *split screen* (che nella sceneggiatura è talora chiamato “quadro doppio”). Si veda per esempio il progetto per un quadro che sigilli visivamente il parallelismo dei destini, da poco traumaticamente divisi, di Luisa ed Enrichetta: all’inquadratura di «Parigi di notte dall’alto che dissolve» segue un quadro diviso in due settori, con le due protagoniste che pregano in solitudine. La settorializzazione del quadro in due aree è prevista da Pastrone anche per costruire uno spazio totalmente visibile a 360° dallo spettatore. In un quadro, per esempio, nel settore di sinistra c’è il primo piano di una finestra a vetri frantumata da un sasso, mentre a destra si ha la ripresa della stessa finestra dall’interno della stanza.

Pastrone, nella sua ricerca di varianti innovative all’egemonia della singola inquadratura, ricorre a una sorta di ipertrofia del quadro, che non si esprime solo con lo *split screen*, ma anche, come si è visto, con l’uso originale del *mind screen* e con l’impiego, già sperimentato in *Hedda Gabler*, dei cosiddetti “titoli movimentati” (spesso nella variante che l’autore chiama «titolo figurato che si dissolve»).

Il potenziale interesse stilistico di *Povere bimbe!* si intuisce anche nel discreto ma significativo uso del primo piano (una dimensione scalare dell’inquadratura che, come si è visto, Pastrone inizia a esplorare con risultati interessanti sin da *Il fuoco*). Si pensi al matrimonio obbligato che apre il film: «Grosso P.P. (di profilo) degli sposi. Sotto il velo Diana ha espressione attonita, apatica, quasi instupidita». Molto eloquente è anche la prima apparizione di Gilda, che comincia a esistere proprio in virtù dei suoi occhi: «P.P. di un solo scorcio di porta a vetri-tendina. I soli occhi di una donna dall’esterno». In altri casi il

primo piano è usato per suggerire intese segrete, incroci di sguardi che si scambiano il non dicibile: si legga di quando Gilda si offre al posto di Enrichetta per la deportazione. Suor Genoveffa sa quale sarà il destino della ragazza, vorrebbe impedirglielo, e questo dibattito è risolto da una sobria composizione di volti: «P.P. brevissimo solo di Suor Genoveffa e Gilda che si fissano. La suora trasalisce vivamente di sorpresa, sta per parlare, si domina, socchiude gli occhi...». Pastrone vorrebbe distillare dai volti un'espressività capace di ridurre al minimo il ricorso alle didascalie. «Cameretta di Enrica. P.P. di questa *possibilmente senza titoli* [il corsivo è nostro], con la penosa impressione di chi si sente una povera cosa sperduta nell'immensa città» (q. 148). Ma il primo piano, come si è visto, è anche e soprattutto una soglia dalla quale è possibile entrare nel mondo vaporoso e oscuro dei ricordi angosciosi, delle visioni, dei tormenti.

Dominique Païni, in un intervento dedicato ai rapporti tra teatro e cinema muto, insiste «sur la continuité du projet réaliste jusqu'au feuilleton, opposé à l'influence théâtrale»¹⁸⁸. Nei suoi risultati più alti, che lo studioso identifica in serial come *Fantômas*, questa specificità progettuale si esprime con la conquista di un'autonomia espressiva autenticamente realista (fine dell'equivalenza tra inquadratura e continuità della scena drammatica, sviluppo del montaggio alternato, trasformazione della città in una scenografia *ready made*, forte drammatizzazione degli spazi esterni ecc.), mentre negli esiti più prevedibili si sfocia in un «naturalisme cinématographique, issu de la littérature populaire»¹⁸⁹. Dove potrebbe collocarsi, alla luce di questa ipotesi interpretativa, un film come *Povere bimbe*? La

¹⁸⁸ D. Païni, *Théâtre et cinéma muet*, in «1895», 10, ottobre 1991, p. 35.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 37.

risposta indica la *no man's land* che divide e insieme unisce le due alternative. Il repertorio dell'ultimo film di Pastrone si muove infatti con relativa disinvoltura tra stereotipi ormai logori e il desiderio di essere al passo con i tempi nuovi. Si è visto come l'atteggiamento di Pastrone di fronte a *Les deux orphelines* sia rispettoso, ma non si ha la sensazione che il regista svolga un'operazione puramente esecutiva, al contrario. Ne deriva un tentativo, abbastanza inconsueto per la produzione italiana del periodo, di conciliare esigenze diverse: cercare conferme in una storia melodrammatica vecchio stile, con largo ricorso alla retorica emozionale prescritta nelle situazioni patetiche, amplificare i toni onirico-allucinatori in una logica quasi votata alla sperimentazione formale dell'eccesso, ricercare un certo *quid* se non realista quanto meno mimetico nella rappresentazione degli ambienti sociali, costruire un film *larmoyant* destinato *in primis* al pubblico popolare, ma magniloquente, e a suo modo epico. Una risposta, come si vede, non inerziale, ma troppo contraddittoria e tardiva per proporsi come alternativa vincente negli anni dell'Uci e per potersi sottrarre a un destino di marginalizzazione e di oblio.

III Tre sequenze

3.1. Il tempio di Moloch (*Cabiria*)

Il kolossal storico del cinema muto italiano non si limita a raccontare una storia, ma vuole «costruire un mondo»¹, offrendo allo spettatore la possibilità di «vedere animarsi davanti a lui un universo scomparso»². Un ruolo decisivo nell'edificazione visiva di questo mondo è assunto dalle scenografie. Prima di *Cabiria*, si erano già viste, in alcuni film storici dell'epoca, scenografie elaborate e di grandi dimensioni, capaci di sfondare la bidimensionalità del fondale dipinto per erigere spazi volumetrici e abitabili: si veda l'aula del Senato in *Quo vadis?* o l'arena di *Jone, gli ultimi giorni di Pompei* (di Giovanni Enrico Vidali e Ubaldo Maria Del Colle, 1913). Nessuna di queste, però eguaglia, per monumentalità e invenzione, le scenografie del terrificante tempio di Moloch,

¹ S. Dagna, *Modelli di organizzazione spaziale nel muto italiano. Giovanni Pastrone, Mario Caserini, Enrico Guazzoni*, cit., p. 70.

² *Ibidem*.

delle possenti mura di Cirta (fonte d'ispirazione per le ancor più imponenti mura babilonesi volute da Griffith in *Intolerance*), dei grandiosi interni del palazzo reale cartaginese: in questi casi, la scenografia non decora l'ambiente ma *produce* uno spazio che non esplora più la Storia ma i poteri stessi della messa in scena e le infinite possibilità dell'artificio spettacolare.

In particolare, la visione del tempio di Moloch, il luogo dei riti sacrificali messo in scena nel secondo episodio, «rappresenta probabilmente il momento di maggiore impatto visivo, emozionale e spettacolare»³ del film. La sua importanza strategica nell'economia complessiva di *Cabiria* spiega perché Pastrone, nell'edizione sonorizzata del 1931, decida di rimettervi mano, non solo cambiando la musica di accompagnamento⁴ e modificando le colorazioni, ma soprattutto aggiungendovi nuove inquadrature girate per l'occasione (una quindicina), e inserendo, in quattro didascalie, il testo dannunziano dell'invocazione a Moloch, presente nella versione del 1914 solo sul libretto di sala e non nel film. Per oltre settant'anni, si è sempre pensato che questa sequenza del 1931 più o meno corrispondesse a quella del 1914, al netto di eventuali lievi riduzioni alla durata delle inquadrature, e con la sola aggiunta, nell'edizione 1914, di un'inquadratura che riprendeva una bambina nuda tra le fiamme, che sarebbe stata scartata da Pastrone nell'edizione sonorizzata per ragioni, si ipotizza, di autocensura preventiva. Solo con il restauro del 2006, grazie all'acquisizione di nuovi documenti e a un'analisi più precisa dei supporti

³ P. Bertetto, *Cabiria: la visione del meraviglioso*, cit., p. 18.

⁴ Nell'edizione 1931 la musica è composta dai musicisti Luigi Avitabile e José Ribas, e si tenta una sincronizzazione tra le inquadrature del sacerdote che officia il rito dal loggione del tempio e la voce del baritono incisa su disco. Nell'edizione 1914 la sequenza è accompagnata dalle musiche compilative di Mazza (e non, come si credeva fino al 2006, dalla "Sinfonia del fuoco", troppo lunga per una sequenza così breve: con ogni probabilità il brano di Pizzetti veniva eseguito all'inizio del film, a guisa di ouverture).

d'epoca, si è potuta ricostruire la sequenza del tempio di Moloch in una forma più vicina all'edizione del 1914, costituita, fino al salvataggio di Cabiria, da sole dieci inquadrature, contro le trentatré della sequenza del 1931⁵. Proprio la versione più vicina alla prima edizione del film costituisce l'oggetto di questa analisi.

La sequenza, introdotta da una didascalia che identifica con essenziale solennità lo spazio degli eventi («Il tempio di Moloch»), si apre con la visione del tempio dall'esterno, inquadrato non frontalmente ma con un'angolazione laterale da destra di circa 45°, per rendere meno statica la composizione⁶. Colpisce



subito il contrasto tra le dimensioni gigantesche dell'edificio sacro, alto oltre venti metri, e le proporzioni minuscole dei fedeli che stanno affluendo al suo interno dopo aver salito un'ampia scalinata⁷. La facciata del tempio ha le forme di un'enorme testa

taurina rappresentante il dio Moloch, con la bocca spalancata che funge da ingresso, sormontata da due profonde narici e, ancora sopra, da tre occhi (secondo una figurazione ripresa con ogni probabilità da *Salambò* di Flaubert). La dialettica verticale

⁵ Per un approfondimento cfr. S. Alovisio, *Il film che visse due volte: Cabiria tra antichi segreti e nuove scoperte*, in S. Alovisio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., pp. 34-36.

⁶ Cfr. P. Bertetto, *Cabiria: la visione del meraviglioso*, cit., pp. 19-20.

⁷ Il protagonismo degli spazi è spesso rilevato dalla critica del tempo: «La proporzione minuscola degli uomini», si legge per esempio su «La Vita Cinematografica», «in confronto delle dimensioni colossali del dio Moloch è evidente, spettacolosa» (E. Demitry, *La Cabiria dell'Italia Film al Teatro Vittorio Emanuele di Torino*, in «La Vita Cinematografica», 16, 30 aprile 1914, p. 69).

dei pieni e dei vuoti, animata dalle cavità della bocca, delle narici e degli occhi, è arricchita anche dalle cinque aree concave quadrangolari che settorializzano lo spazio sovrastante la testa di Moloch. La costruzione scenografica si estende non solo in altezza ma anche in profondità: sul basamento che regge l'edificio si distendono, ai lati dell'ingresso a forma di bocca, i due avambracci del dio, con le mani serrate e leggermente incurvate, quasi ad abbracciare (o imprigionare?) la folla che sta entrando. Come si può vedere, l'edificio progettato da Pastrone e dai suoi scenografi (tra cui, forse, Camillo Innocenti) si smarca totalmente dai debiti nei confronti dell'architettura ellenistica e romana, invece molto vistosi nei kolossal coevi citati in precedenza. In *Caius Julius Caesar* (1914), per fare un esempio tra i tanti possibili, Guazzoni ricostruisce l'imponente Senato romano attraverso l'esplicita mediazione figurativa degli affreschi di gusto neoclassico realizzati da Cesare Maccari nell'aula di Palazzo Madama tra il 1882 e il 1888. Pastrone invece elabora una sorta di costruzione fantastica a metà strada tra architettura e carpenteria, frutto di un'invenzione più visionaria, autonoma e sbrigliata, che accentua, ben al di là della verosimiglianza storica, l'irriducibile esotismo, la radicale e barbarica alterità di Cartagine rispetto all'universo culturale e visivo di Roma antica.

La struttura del tempio con l'ingresso a forma di bocca ha dei precedenti illustri, primi fra tutti il mascherone del Sacro Bosco di Bomarzo (fatto costruire da Vicino Orsini nella seconda metà del Cinquecento) e il portale di Palazzetto Zuccari a Roma (sempre della fine del XVI secolo, e ispirato proprio alla scultura di Bomarzo). Da queste due fonti, Pastrone riprende anche le connotazioni demoniache che aggiornavano nel contesto del Manierismo tardo rinascimentale il nesso tra le fauci del mostro e la bocca dell'inferno, ricorrente nella tradizione iconografica medievale. Il dio Moloch rappresentato in *Cabiria*

ha in effetti una caratterizzazione fortemente malefica e crudele. Moloch è il dio antropofago del fuoco distruttore, a cui i fedeli chiedono clemenza con il sacrificio di bambini, conformemente a una lettura antiquaria della religiosità cartaginese, smentita dalle ricerche più recenti ma molto fortunata soprattutto nell'immaginario dell'Ottocento e ancora del primo Novecento⁸: si vedano gli orrendi sacrifici messi in scena nel tredicesimo capitolo di *Salambò* e nelle prime pagine di *Cartagine in fiamme*⁹, due fonti che indirettamente influenzarono la costruzione del mondo di *Cabiria*¹⁰.

Ma tra le fonti iconografiche che possono avere ispirato la facciata del tempio non si può escludere anche l'influenza del Bogorama, un grandioso padiglione per spettacoli eretto a Torino, in piazza Castello, in occasione del Carnevale del 1870. Sulla facciata della costruzione era stata dipinta da Francesco Gonin una grande testa di sfinge alta dieci metri:



⁸ Secondo Eloy, Moloch è un «prodotto fantasmatico dell'Ottocento», cfr. M. Eloy, *Moloch-le-brûlant, un poncif de la barbarie orientale*, in «Cahiers des paralittéraires», 5, 1993, pp. 75-183.

⁹ Chi ha insistito maggiormente sulle analogie tra Salgari e Pastrone è stato, com'è noto, Mario Verdone. Tra i suoi numerosi interventi sul tema cfr. M. Verdone, *I film di D'Annunzio e da D'Annunzio*, in «Quaderni del Vittoriale», 4, 1977. Cfr. anche L. Curreri, *Il peplum di Emilio. Storie e fonti antiche e moderne dell'immaginario salgariano (1862-2012)*, Il Foglio, Piombino 2012; L. Braccesi, *Salgari e l'antico*, in «Studi Storici», 4, 2005, pp. 955-965.

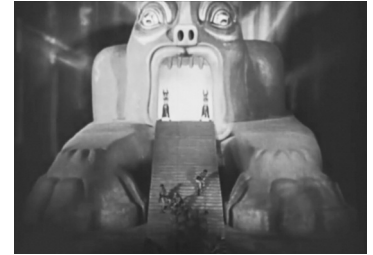
¹⁰ Per un'analisi comparata dei riti di Moloch in Falubert, Salgari e Pastrone cfr. B. Basile, *Due riscritture novecentesche del Moloch*, in «Filologia critica», 2-3, 2010, pp. 357-367. Sul mito e l'iconografia di Moloch nella storia del cinema cfr. G. Imperiale, *Figure bibliche nel cinema. Moloch, Golem e Faust nella settima arte*, Lupo Editore, Copertino, 2013.

attraverso la sua bocca spalancata il pubblico poteva accedere alla visione di un lungo panorama pittorico di centoventi metri, raffigurante un immaginario viaggio da Bardonecchia al Cairo (a celebrare due straordinarie imprese dell'epoca, il traforo del Frejus e il taglio dell'istmo di Suez). La forte analogia figurativa tra il Bogorama e il tempio di Moloch suggerisce un'interpretazione della scenografia di Pastrone in chiave meta-spettacolare: nella nascente industria dell'intrattenimento di massa, le porte a forma di bocca non rappresentano soltanto l'ingresso agli inferi, ma anche una soglia che invita apertamente alla fruizione di uno spettacolo sempre più inteso come rito collettivo. In *Cabiria*, il cerimoniale sacro dei sacrifici umani si concretizza in un vero e proprio dispositivo spettacolare che interpella i suoi spettatori, li attira (con due dei tre occhi che si illuminano a intermittenza come un'insegna), quasi li cinge, protendendosi aggressivamente oltre la sua stessa soglia. A essere inglobati nel ventre di Moloch, dunque, non sono soltanto i bambini offerti in sacrificio ma anche i fedeli: il tempio è una macchina del pathos che ingloba i corpi, li controlla, li metabolizza e per certi aspetti li trasforma. Forse può essere arriachiato, come invece ha proposto De Luna, intravedere in questo Moloch che «ingoia tutti, sudditi fedeli e vittime predestinate, insaziabile, ottuso, feroce» l'icona «profetica e terribile della immane crudeltà della guerra di massa»¹¹, ma senza dubbio le arcaiche implicazioni totalitarie e omologanti del dispositivo allestito da Pastrone esprimono una potenziale e sinistra allusione alla modernità che sarà poi Lang a cogliere, poco più di dieci anni dopo, in *Metropolis* (1927; *Id.*), nella celebre sequenza allucinatória della "molochmaschine": in questa espli-

¹¹ G. De Luna, "Odimi, creatore vorace...". *Cabiria nel secolo degli estremi*, in S. Alovio - A. Barbera (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, cit., p. 73.

cita citazione della facciata del tempio di Moloch, Freder vede la "herzmaschine" (la centrale energetica) trasformarsi in un idolo mostruoso la cui bocca spalancata inghiotte e trascina nel fuoco decine di operai ridotti a schiavi¹².

Dopo la visione in esterni del tempio, l'inquadratura successiva ne riprende l'interno, inaugurando un'alternanza dentro/fuori che ritornerà poi



altre due volte nella sequenza. La cinepresa rivela un'ampia porzione circolare dell'edificio: uno spazio opprimente, claustrofobico, saturo di persone, di luci, di elementi architettonici e decorativi sincreticamente ripresi da motivi neo-assiri, greci, fe-

nici, indiani, egiziani e dalla pittura orientalista ottocentesca. Com'era avvenuto nel piano di apertura, anche qui Pastrone colloca il principale elemento di attrazione (la statua bronzea di Moloch nel cui ventre infuocato sono gettati i bambini) sul fondo della scena, in modo da sostanziare e inco-

raggiare la percezione della tridimensionalità da parte dello spettatore¹³. Il proscenio è invece occupato dal pubblico partecipe dei



¹² Cfr. P. Bertetto, *Fritz Lang. Metropolis*, Lindau, Torino 2001, p. 88.

¹³ Anche in *Lo schiavo di Cartagine* (Luigi Maggi, 1910) una statua di Moloch, dalle forme vagamente simili, era collocata sullo sfondo del campo, ma non assumeva la rilevanza che ha in *Cabiria*.

fedeli, inginocchiati o seduti, a seconda delle fasi del rito sacrificale: la folla dispersa che nel piano precedente si avviava al tempio ora è diventata un'entità che «rappresenta l'unità del nemico»¹⁴, compatta, organizzata, eterodiretta, concordemente riunita intorno al simbolo della propria nazione, quasi un corpo unico con l'architettura che la ospita. Sempre in analogia con la precedente inquadratura, anche in questo caso Pastrone organizza azioni simultanee distribuite su piani scalari diversi: gli atti di devozione dei fedeli, una sfrenata danza collettiva intorno a un braciere, il sacrificio dei bambini. Nell'inquadratura successiva quest'ultimo evento, naturalmente il più importante e sciocante, è isolato dagli altri in una visione più ravvicinata che attraverso un raccordo sull'asse gratifica il desiderio dello spettatore di vedere meglio l'orrore del sacrificio umano.

Fino a questo momento la sequenza, pur attraversata da numerose azioni simultanee, ha un andamento prevalentemente "mostrativo", e la nozione di messa in scena sembra ritrovare il suo senso primo di «portare qualcosa sulla scena per farla vedere»¹⁵, qualcosa di stupefacente e insieme di orribile. La quarta inquadratura, invece, segna la riaffermazione del racconto, rimarcando questo passaggio con un ritorno all'esterno del tempio ma con una visuale molto diversa rispetto al piano descrittivo di apertura. La distanza tra la cinepresa e l'edificio ora si è notevolmente ridotta, dalla folla indistinta emergono i personaggi: lo spettatore non fatica infatti a riconoscere, tra i fedeli che si avvicinano all'ingresso del tempio, Fulvio Axilla, Maciste e Croessa, pronti a tentare l'impossibile per salvare Cabiria. Una volta ripristinata

¹⁴ C. Boggio, *Giving Power to the Masses: Pastrone's Cabiria Revisited through its Crowd Scenes*, in «Italian Culture», 2, 1999, p. 130.

¹⁵ J. Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, tr. it., Marsilio, Venezia 1991, p. 106.

l'egemonia del racconto, un raccordo sull'asse porta di nuovo alla visione d'insieme di apertura, ma ormai mutata di significato: lo spettatore adesso sa che tra la moltitudine dei fedeli si nascondono i protagonisti dell'intreccio.



La macchina da presa ritorna all'interno del tempio, adottando un punto di vista ancora più ravvicinato rispetto all'azione del sacrificio umano, così da aumentare la tensione drammatica e l'aspettativa di una reazione adeguata a tanta crudeltà da parte di Fulvio e Maciste. I responsabili del restauro del 2006 hanno scelto di ricollocare proprio all'altezza di questo inatteso ma motivato avvicinamento scopic alla scena dell'orrore, la già ricordata inquadratura della bambina nuda tra le fiamme (circostanza, quest'ultima, che porta a escludere sia Cabiria).



Si tratta di un'immagine del tutto anomala, ripresa – persino un po' voyeuristicamente – a distanza molto ravvicinata, quasi astratta nella sua composizione e nella sua incongruenza narrativa (il fondale nero, le braccia di un sacerdote che emergono dal

fuoco), capace però di condensare simbolicamente i temi conduttori dell'intero film (il fuoco distruttore, la vittima eterna). L'inquadratura successiva inizia finalmente a orchestrare lo spazio-tempo della reazione narrativa. La cinepresa ritorna a occupare una posizione lontana dal luogo dei sacrifici umani, in attesa del prevedibile e imminente ingresso in campo di Fulvio,

Maciste e Croessa. In primo piano si coglie il basamento di una colonna decorato con statue di elefanti disposti a cerchio: la presenza di un elemento scenografico così inconsueto, e sino a quel momento nascosto alla visione, da un lato arricchisce lo spettacolo mostrativo delle attrazioni visive implicato dallo spazio eccentrico ed esotico del tempio (con un singolare zoomorfismo architettonico già prefigurato nelle inquadrature precedenti dai capitelli a forma di gufo), dall'altro lato amplifica la dinamicità del quadro quando, di lì a poco, la cinepresa si mette in movimento per seguire i tre personaggi che si fanno largo tra la folla e l'elemento stesso esce gradualmente dal campo. Tra i numerosi movimenti di carrello di *Cabiria* questo è forse quello che più di ogni altro «conduce lo spettatore a "mobilizzarsi", sul piano simbolico, per andare in direzione dei personaggi della diegesi e avvicinarsi ad essi»¹⁶. Il movimento di macchina diventa un operatore di racconto: l'improvvisa dinamizzazione del quadro, rompendo la ieraticità con la quale era stata costruita sino a quel momento la sequenza, dà il via all'azione dell'attacco e preannuncia un cruciale *turning point* narrativo. Non sorprende, comunque, che il carrello a un certo punto blocchi il suo tracciato sinusoidale, lasciando andare avanti i tre personaggi: ciò accade non solo per la complessità dei diversi livelli di azione messi in gioco e per la presenza ostacolante della folla ma anche per la nota prudenza pastroniana, sempre attenta a



¹⁶ E. Dagrada - A. Gaudreault - T. Gunning, *Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in Cabiria*, cit., p. 172.

trovare un compromesso tra consuetudini percettive e innovazioni. Ad approssimare lo spettatore al luogo decisivo dell'azione condotta dai salvatori di Cabiria non sarà dunque il carrello, ma il montaggio: un'inquadratura riprende l'area del sacrificio non solo a una distanza ravvicinata ancora mai proposta prima (al punto da inquadrare solo la parte inferiore della statua) ma anche con un punto di vista mai adottato in precedenza, fortemente laterale, come se volesse idealmente affiancarsi al punto di vista di Maciste e di Fulvio, certamente nascosti su quel lato e pronti a intervenire. La composizione, nella sua singolarità, prelude quindi all'irruzione in campo dei due personaggi: Maciste strappa la bambina dalle mani di Karthalo prima che questo possa gettarla nel fuoco, mentre Fulvio, al seguito, contrasta le prime reazioni dei sacerdoti e dei fedeli. Il ritorno nelle vicinanze della statua del dio, questa volta, è dettato da ragioni drammaturgiche e narrative, non semplicemente mostrative. Se è vero, indubbiamente, che in *Cabiria* «il montaggio interviene più volentieri per alterare spazi differenti e possibilmente vicini [...] che per segmentare uno stesso spazio in cui ha luogo l'azione»¹⁷, in questa sequenza si possono rintracciare entrambe le pratiche di montaggio, inquadrature in un progetto di scrittura che integra lo spettacolo iniziale della mostrazione con la precisa drammaturgia di un'azione dalla crescente tensione emotiva.



¹⁷ *Ivi*, p. 159.

Se Guazzoni, nei suoi migliori kolossal storici, si dimostra pressoché insuperabile nella direzione coreografica delle folle tumultuanti o combattenti, così come nella costruzione geometrica del *cadrage*, Pastrone invece non sembra conoscere rivali nella capacità di integrare la plasticità delle masse, la monumentalità scenografica (mai celebrativa e sempre legata al barbarico¹⁸, alla guerra, alla violenza) e le strategie di racconto, prefigurando indirettamente il gigantismo scenografico di molto cinema tedesco e americano degli anni Venti.

Nel film di Pastrone è raro che il racconto abbia una topografia pienamente funzionale all'accumulazione degli eventi: la rappresentazione di un evento narrativo deve sempre confrontarsi con l'architettura spaziale della scena stessa, quasi questa fosse preesistente e dotata di una vita propria. Nella costruzione della sequenza appena analizzata, il racconto deve misurarsi con la prorompente ricchezza delle scenografie, cercando di coordinare il rapporto tra i gesti dei personaggi e la densa materialità dell'impianto scenografico. Questa concezione dello spazio rappresenta forse l'estrema sintesi estetica di una spazialità tipica del cinema delle origini e la prefigurazione di nuove strategie discorsive. *Sintesi* perché in *Cabiria* lo sfondo è ancora e più che mai il protagonista laddove invece, nel cinema classico, gli sfondi diventeranno una sorta di «surplus dell'immagine, che la nostra visione guidata dalla diegesi, ci spinge a trascurare»¹⁹. *Prefigurazione* perché la complessità degli spazi mobilitati da una narrazione debordante non sembra avere eguali nel cinema degli anni precedenti e pone al ko-

¹⁸ Pastrone, dice Savio, ha un gusto «fra barbarico e ossessivo – del grande, dell'assurdamente grande» (F. Savio, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, cit., p. 191).

¹⁹ G. Cremonini, *Dietro la figura*, in «Cinema & Cinema», 47, 1986.

lossal italiano e internazionale degli anni Venti il problema di un'armoniosa gestione dei grandi intrecci.

3.2 La seduzione del Gufo (*Il fuoco*)

Nel dramma passionale del muto italiano, l'amore è prima di tutto una questione di spazi. Ne sembra consapevole persino il protagonista del *Fuoco*, l'anonimo pittore Mario Alberti: all'inizio della celebre sequenza della sua seduzione, mentre aspetta l'arrivo di Lei, la "poetessa illustre", il giovane – vittima prescelta della donna-gufo – sta riallestendo il suo umile "nido", sino a quel momento condiviso solo con l'anziana madre. All'interno del campo, Mario si muove nell'esiguo spazio domestico compreso tra la porta d'ingresso, sulla destra, e il cavalletto con la tela, inquadrate di taglio e quasi schiacciato sul margine sinistro del quadro, a separare in due parti l'ambiente, come una piccola parete divisoria. Un particolare importante: la tela è rivolta dall'altra parte rispetto al pittore, guarda cioè il lato opposto della stanza. Nel piano che stiamo descrivendo questo lato opposto è quasi interamente fuori campo, ma da un'inquadratura precedente, la prima che mostrava Mario nella sua casa, sappiamo che lo spazio posto dinanzi al quadro, rischiarato da una grande finestra, è il luogo dove il giovane, di solito, dipinge, protetto dallo sguardo vigile della mamma, indulgente custode delle sue velleità artistiche. Adesso, quindi, Mario si muove alle spalle della tela, dietro le quinte, come se fosse in un fuori scena, rispetto non solo al suo lavoro creativo ma anche



al suo ruolo di figlio. Inconsapevole di quanto a Lei poco interessi la sua persona, in tutto ciò che esuli dal suo essere un artista da ispirare e da sfruttare, Mario, agitato e sorridente, decora questo spazio con dei fiori, predispose con affanno il piccolo teatro dell'incontro amoroso come se ne fosse il regista, capace di condurre il gioco e di controllarne gli spazi. Si capisce subito che non sarà così: il calare della notte, annunciato da una didascalia e dall'immagine della luna velata dalle nubi, segna l'imminente arrivo della donna-gufo. Mario ha cessato ormai ogni attività preparatoria. Un'inquadratura lo coglie di spalle, immobile vicino alla finestra: al suo fianco si vedono, messi in forte evidenza, una pendola (sim-



bolo fisico di un'attesa che lo logora) e due suoi ritratti di donna: sono quadri molto diversi, l'uno vagamente pre-raffaellita, l'altro più realista, quasi macchiaiolo, indizio di uno stile che non trova il suo centro, ma – soprattutto – di una ricerca forse ossessiva e senza esiti intorno al mistero della femminilità.

I ritratti amplificano la dimensione fantasmatica del suo desiderio: la donna è prima di tutto immagine.

Il buio della notte trionfa. Nella stanza non si vede quasi più, Mario accende la lampada: improvvisamente cambia la colorazione dell'inquadratura, dalla freddezza del blu al timido calore dell'arancione, a prefigurare simbolicamente l'imminente esplicarsi della passione amorosa. Il pittore rilegge il biglietto che la poetessa aveva intenzionalmente abbandonato nel bosco: «giungerò nel mistero e nelle tenebre al tuo nido...». Stacco, primissimo piano in esterni sul volto rapace della Menichelli con gli occhi sgranati e un sorriso malvagio, agghindata con il cap-

pello piumato che avevamo visto nella sua prima apparizione e intenta a osservare con circospezione furtiva l'interno della casa di Mario. Alza la mano e con le dita adunche, più simili a un artiglio, picchietta sul vetro. Lui, attirato dal rumore, esce dall'abitazione, lei ne approfitta per entrare rapidamente in casa: gli uccelli notturni, d'altronde, hanno sempre un volo felpato, per evitare di farsi sentire dalle loro prede. L'apparizione im-



provvisa e inquietante di Lei in primo piano, i piccoli colpi alla finestra nella notte evocano un'atmosfera vagamente gotica, quasi ricordano l'ingresso in casa del corvo nel celebre *The Raven (Il corvo)* di Poe. Com'era accaduto nel loro primo incontro, quando Lei aveva visto Lui senza essere vista, si conferma anche qui un forte squilibrio di potere tra i due protagonisti: la donna si muove tra l'esterno e l'interno con la stessa sicurezza che guidava i suoi movimenti all'interno del bosco, e occupa il "nido" di Mario a sua insaputa, mentre l'uomo è in una condizione di inferiorità cognitiva, può solo limitarsi a contemplare adorante l'oggetto del suo desiderio. Lei si esibisce allo sguardo di Lui senza nemmeno incrociare i suoi occhi ma dandogli le spalle (indizio di una relazione non paritetica), gustando il piacere di offrirsi senza compromettersi.

La prima posa della donna-gufo nella casa di Mario è in piedi: statuaria, muove solo le palpebre, sulle labbra accenna un mezzo sorriso, ha la testa rivolta verso l'alto, come il suo sguardo sdegnoso, per il resto è immobile, come se fosse appollaiata su un trespolo. La presentazione del personaggio incarnato dalla diva in termini zoomorfi (tigre, leonessa,

serpente ecc.) è una costante del dramma passionale del muto italiano²⁰. La connotazione negativa del gufo era già stata suggerita, in altro contesto di genere, in *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) dell'Ambrosio, quando il regista Rodolfi introduce l'analogia per il personaggio di Arbace che trama contro la coppia Jone-Glauco. Il gufo come simbolo inquietante era visibile, in forme stilizzate, anche nei capitelli delle colonne all'interno del tempio di Moloch, in *Cabiria*. Come hanno messo in evidenza, tra gli altri, Canosa e Jandelli²¹, l'identificazione tra la poetessa e il gufo attinge a un vasto repertorio di riferimenti culturali, mitici e simbolici quasi archetipici che associano il rapace notturno, di volta in volta, a Lilith, il sensuale demone femminile che non si piega al principio maschile, ad Atena, alla Chimera, ma anche, si potrebbe aggiungere, alla Strige, mitico uccello notturno che succhia il sangue degli infanti (e per molti aspetti il pittore è ancora un bambino), alle Moire dei cuti misterici, messaggere di morte, alle Arpie, creature metà donna e metà uccello, coloro che ghermiscono e portano via le loro prede, proprio come promette di fare la poetessa con Mario.

Al cospetto della statua vivente, Mario si inginocchia, come farà altre volte in seguito, quasi per ribadire anche sul piano prossemico la sua sottomissione. «Vivi solo? Il tuo nido è senza amore?», Lei gli domanda. La sua risposta provoca l'istinto competitivo della donna. Contro le intenzioni del-

²⁰ Cfr. L. Renzi, *Donne angeliche e demoniache: tra la cultura europea e il cinema muto italiano*, in «Cinegrafie», 7, 1994; A.L. Balboni, *La donna fatale nel cinema muto italiano e nella cultura tra l'Ottocento e il Novecento. Iconografie e simbolismi*, Accademia degli Imperfetti, Meldola 2006.

²¹ Cfr. M. Canosa, *Bruciami... bruciami l'anima!*, cit.; C. Jandelli, *Donne rapaci. Modelli femminili tra cinema e pittura negli anni Dieci*, in «Comunicazioni sociali», 2, 2007, pp. 209-217.



l'uomo, la poetessa prende l'iniziativa: è di nuovo Lei a condurre l'azione, a precedere Mario verso la stanza che nasconde la rivale. Pastrone seziona l'apprrossimarsi alla stanza in tre inquadrature successive, per amplificare la tensione: l'ul-

tima di queste coglie i due personaggi a distanza ravvicinata, in mezza figura, davanti alla porta della camera. Su pressione della donna, Mario apre delicatamente l'uscio, riarticcolando la composizione dell'inquadratura su tre diversi livelli: la madre di Mario che dorme, sullo sfondo, il figlio, sulla soglia, che la guarda, ripreso di spalle, e la poetessa, sul proscenio, che si volta verso la macchina da presa, con un'espressione a metà tra la delusione e il disgusto. Pose di questo tipo sono piuttosto ricorrenti nel film, presentandosi quasi come degli "a parte" intesi ad aprire un confronto privilegiato con lo spettatore, non tanto per stabilire un legame di empatia, quanto per evidenziare la doppiezza del personaggio della poetessa e la sua capacità di controllo sul povero e ingenuo Mario Alberti. Appare molto significativo che l'antagonista femminile non sia, come nella maggior parte dei *diva film* italiani, una moglie ma una madre, indizio di un'immaturità del giovane e di un suo presumibile torpore sessuale. L'inquadratura appena descritta è tra le più inten-



zionalmente crudeli di tutto il cinema di Pastrone: lo spettatore, seguendo la successione dei piani, sa che il giovane sta commettendo un irreparabile errore "ideologico" (l'amore evocato dalla domanda di Lei non è di certo quello materno), ma non può fare nulla per evitarlo. Nell'immagine dell'anziana madre dormiente, indifesa, spiata dalla *femme fatale* e da essa tangibilmente disprezzata, si condensa, più forte che in ogni altro luogo del film, il conflitto insanabile tra l'istituzione familiare e l'eccedenza sregolata del desiderio.

Dopo la messa in evidenza di questo conflitto, il passo successivo non può che essere la definitiva seduzione dell'uomo-figlio, sanzionata nelle celeberrime inquadrature della lampada frantumata in fiamme. Nella letteratura mistica, l'immagine della lampada è un simbolo ricorrente dell'amore eterno di Dio; nel *Fuoco* diventa la «fiaccola di Eros indomito» evocata da D'Annunzio nel finale delle "note all'azione" scritte per *Cabiria*, ma investita di valenze più misteriche e incandescenti rispetto alle miti temperature amoroze dell'unione che lega Axilla alla sua protetta. La poetessa sembra d'altronde officiare un autentico rito, come una sacerdotessa delle passioni forti e fugaci, dispensatrice di verità assolute sull'inesorabile scorrere del tempo. L'amore materno, nelle parole che la donna indirizza al suo adepto, è come la fiamma lieve di una lampada, dura a lungo ma illumina poco, l'amore passionale di cui Lei è la vestale appare invece come una fiamma abbagliante ma effimera. La frantumazione della lampada è quindi un gesto di aggressione esplicito all'amore tra madre e figlio, ma nelle azioni della poetessa non c'è nulla di ingannevole o di chimerico. La donna offre al pittore una possibilità di scelta, enunciandogli il programma della sua seduzione e prefigurandone l'epilogo: questa sincerità ispirata da una coscienza quasi razio-

nale attenua in parte la negatività della *femme fatale* incarnata dalla Menichelli, evidenziando invece le responsabilità e le fragilità dell'uomo, in parte artefice della propria futura follia. La lucida razionalità della donna, esplicitata nelle didascalie, si salda tuttavia con la forza energetica delle sue pulsioni, attestata invece nella costruzione delle inquadrature del "rito" della lampada: si veda l'ulteriore trasmutazione monocromatica dall'arancione al rosso, conferma di un'attenzione pastroniana «al viraggio, al colore che attenebra o incendia, evidenziando le luci di taglio, le superfici plastiche»²², ma anche le fiamme in sovrimpressioni e le fonti luminose direzionali intermittenti che dal basso conferiscono al suo volto una fisionomia quasi demoniaca, a metà strada tra l'Archimede di *Cabiria* e la falsa Maria di *Metropolis*. Lo statuto quasi mefistofelico del personaggio è confermato, in fondo, dall'atmosfera vagamente faustiana che ispira la sequenza: l'invocazione finale di Mario («Bruciami... Bruciami l'anima») è l'accettazione di un contratto che ha come posta in gioco, appunto, l'anima del protagonista, proprio come nel dramma goethiano.



²² F. Savio, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, cit., p. 191. Sul restauro del colore nel *Fuoco* cfr. C. Gianetto, *Reconstrucción y coloreado de Il fuoco y La guerra e il sogno di Momi*, in «Archivos de la Filmoteca», 20, 1995.

3.3. Ritratto ovale da un'auto in corsa (*Tigre reale*)

Come ha giustamente osservato Stella Dagna,

«i duetti amorosi dei migliori film italiani della seconda decade del Novecento [...] si costruiscono come vere e proprie danze: l'anima dei personaggi si squadernava in una gamma di emozioni diverse svelate dal rapido susseguirsi di cambi di posizione, di linee sguardo, di contatti creati e interrotti che permettevano al pubblico attento di "leggere l'anima" dei personaggi»²³.

Le coreografie, spesso molto elaborate, di queste danze dell'incontro compiuto o mancato, del contatto goduto o negato, riprendono dal teatro coreutico e operistico una struttura ritmica alternantesi tra il "passo a due" (scene in cui i due attori svolgono un ruolo paritetico) e l'"a solo" (scene che si reggono sulla performance di un solo attore, mentre l'altro svolge un ruolo complementare e marginale), in una successione scenica di azioni e reazioni sempre più coinvolgente sino alla risoluzione apicale, il più delle volte tragica²⁴. Il *diva film* italiano, quanto meno nei suoi risultati migliori, riesce a coniugare la reinterpretazione di questa influente tradizione teatrale fondata prima di tutto sulla centralità della scena e dei corpi con la ricerca di risorse espressive peculiari, capaci di riarticolare in forme innovative la drammaturgia delle passioni. Tra le risorse che Pastrone, in *Tigre reale*, sperimenta con più ricorrenza c'è senza dubbio la relazione di sguardo tra i protagonisti, orchestrata non solo all'interno della continuità

²³ S. Dagna, *Modelli di organizzazione spaziale nel muto italiano*. Giovanni Pastrone, Mario Caserini, Enrico Guazzoni, cit., p. 29.

²⁴ Per un'illuminante analisi dei rapporti tra il teatro lirico e coreutico dell'Ottocento e i *diva film* dal punto di vista drammaturgico cfr. P. Russo, *Tra opera e cinema. Modelli operistici nel cinema di Giovanni Pastrone*, cit., pp. 77-104.

del campo, ma anche nella transizione da un'inquadratura alla successiva, in un tentativo di sezionamento analitico dello spazio. La messa in scena e in serie dei rapporti di sguardo risultava già importante nel *Fuoco*, ma era un po' irrigidita e semplificata dentro lo squilibrio dei rapporti di forza, mai rimessi in discussione, tra il pittore e la poetessa: come si è detto nel capitolo II, lo sguardo di Lei, una donna che sapeva vedere e farsi guardare, appariva attivo, determinato, vorace e totalizzante, mentre quello di Lui era, di volta in volta, contemplativo, adorante, parziale ma sempre subalterno. In *Tigre reale*, invece, la più complessa instabilità dei rapporti tra la contessa Natka e Giorgio si coglie, visivamente, proprio nella mutevole e inquieta partitura delle loro relazioni di sguardo, talmente intensa da diventare, in alcune sequenze del film, il principale elemento di formalizzazione della materia visiva. Si veda, in particolare, la breve sequenza dell'incrocio, fuggitivo e casuale, tra Giorgio La Ferlita e la contessa Natka, mentre viaggiano uno in carrozza e l'altra in automobile. Nel romanzo di Verga, l'episodio è raccontato in poche righe:

«L'inverno era sopravvenuto, grigio e triste. Giorgio rivede la contessa alle Cascine, raggomitolata in un angolo della sua carrozza, tremante di freddo sotto un mucchio di pellicce e un bel sole di novembre che splendeva sul cielo puro e azzurro. Era pallida, dimagrata, avea gli occhi stanchi, arsi di febbre, che vagavano distratti o pensierosi sulle alte cime degli alberi spogliate delle ultime foglie. S'incontrarono faccia a faccia; ella si fece bianca un istante. Sapeva che egli era ancora a Firenze? che l'avrebbe incontrato? Aveva voluto rivederlo?

La Ferlita era in carrozza colla sua Palmira; piantò carrozza e Palmira al Piazzone, e tornò indietro. Non incontrò più la contessa, non poté più rivederla per alcuni giorni di seguito»²⁵.

²⁵ G. Verga, *Romanzi giovanili*, Frassinelli, Roma 1996, p. 326.

Rispetto al testo di partenza, Pastrone cambia quasi tutto, trattenendo della fonte verghiana solo la descrizione della contessa febbricitante, ennesima figurazione di quell'intreccio tra malattia mortale e potenza dell'eros che innerva l'ambivalente iconografia del personaggio interpretato dalla Menichelli. Il primo cambiamento, e anche il più rilevante, riguarda il punto di vista: nel romanzo l'incontro è visto attraverso gli occhi («rivide la contessa»), i pensieri («sapeva che egli era ancora a Firenze?») e le azioni («tornò indietro») di Giorgio, mentre nell'adattamento di Pastrone lo sguardo che apre la sequenza è quello di Natka. La donna è ripresa frontalmente in mezza figura, quasi rannicchiata sul sedile posteriore dell'auto, in uno di quei ricorrenti piani ravvicinati in "a solo" che contraddistinguono lo stile del film. Solo



lo spettatore, nessun altro, può cogliere l'affiorare rapido, sul suo viso pallido e affaticato, di un improvviso trasalimento, e notare come i suoi occhi spenti e semi-chiusi quasi riprendano vita e si sgranino mentre passa davanti a lei la vettura di Giorgio, indizio di un'emozione istintiva che – per la prima volta dall'inizio del film – la donna non riesce a dominare. La tensione scopica innescata dal suo sguardo palpitante e sorpreso richiede uno scambio, un riconoscimento, e quindi sale istantaneamente, amplificata da un montaggio che, con il concorso delle riprese in movimento, accresce il suo ritmo in modo sensibile rispetto alle sequenze precedenti, diventando quasi serrato (tredici inquadrature, non inframezzate da alcuna didascalia,



in soli settanta secondi). È questione di attimi: la cinepresa filma le due vetture che quasi si sfiorano, poi, nell'inquadratura seguente, ritorna su Natka. La donna, forse ferita per aver visto l'uomo in compagnia di una donna («una certa Palmira»,

come recita la didascalia), accenna a un lieve, beffardo sorriso, ma poi, priva di forze, riprende la sua iniziale espressione sofferente, stringendosi fra le braccia, quasi a proteggersi fisicamente dal pericolo del coinvolgimento emotivo. Subito dopo la cinepresa cambia punto di vista, riprende Giorgio di spalle, sulla carrozza in movimento: l'uomo si volta verso la macchina da presa, ha riconosciuto Natka, ma è troppo tardi, non riesce a incrociare il suo sguardo. Pastrone quindi nega al protagonista l'incontro "faccia a faccia" previsto invece da Verga.



L'asincronia di questo scambio di sguardi differito apre un vuoto: il voltarsi indietro di Giorgio istituisce un campo che invoca il desiderio di un controcampo, che aspira a un ritorno di sguardo da parte di Natka. Da questo bisogno deriva la scelta dell'uomo di passare all'azione, di scendere dalla vettura per inseguire a piedi l'automobile e lo sguardo sfuggente, quasi perduto, della contessa. Nella realizzazione di questo inseguimento, Pastrone compie una scelta di nuovo

sorprendente: come era accaduto all'inizio della sequenza, la cinepresa adotta il punto di vista di Natka. La donna non si volta, nemmeno per un istante, ma segue la corsa di Giorgio



attraverso il suo specchietto portatile. Nell'arco di tre successive inquadrature, la cinepresa rovescia l'asse (dalla visione frontale a quella di spalle) e restringe gradualmente il campo, sino a includervi solo lo specchio ovale nel quale si riflette in figura intera l'immagine di Giorgio che sta correndo. Il risultato è una delle più potenti e singolari soggettive del cinema italiano degli anni Dieci.



L'uso dello specchio come elemento strutturante dell'immagine filmica era ampiamente diffuso nel *diva film*, ma anche, più general-

mente, nel melodramma cinematografico internazionale. In *Tigre reale* lo specchio sembra svolgere due funzioni diverse. Da un lato, nel suo riflettere in più occasioni il volto di Natka, tematizza sul piano figurativo la frammentazione identitaria della protagonista, spesso filmata da sola davanti allo specchio, spazio evanescente e prismatico nel quale la *femme fatale* verifica, con malcelato narcisismo, la costruzione della sua maschera sociale ma anche, nella sequenza finale della camera d'albergo, luogo fantasmatico a cui disperatamente una donna innamorata e agonizzante si appi-

glia per trattenere la vita che fugge.

Dall'altro lato, nel suo includere le immagini di Natka o di Giorgio dislocati nel fuori campo, lo specchio concorre in modo decisivo alla costruzione di uno spazio dell'incontro amoroso più virtuale



che reale, più vanificato che vissuto. Non è certamente un caso che Pastrone, ispirato questa volta dal dettato verghiano, scelga, nella sequenza di apertura del film, di visualizzare il primo incontro tra i due protagonisti proprio attraverso l'iniziale mediazione dell'immagine riflessa. Natka sta parlando con un invitato al ricevimento dei De Rancy: come accadrà anche in seguito, in una seconda festa sempre dai De Rancy, la donna appare visibilmente annoiata e distratta. Anche se Natka è immersa nella simulazione di un ruolo mondano che interpreta con efficacia, il suo sguardo è sempre in cerca d'altro, indizio di una personalità lacerata tra maschera sociale e desiderio di autonomia (del vedere, prima di tutto). In questo caso, la donna sta guardandosi in un grande specchio a parete; quando vede sulla superficie riflettente Giorgio avvicinarsi a lei dal fondo, il suo volto cambia espressione (un trasalito stupore a cui segue uno sguardo sdegnato e pieno di alterigia). La prima visione della contessa da parte del diplomatico (di poco precedente l'inquadratura dello specchio) è mediata dal fatto di essere condivisa con un gruppo di altri uomini che identifica nella donna un pericoloso oggetto del desiderio, mentre la prima visione di Giorgio da parte di Natka è mediata dalla presenza dello specchio. In nessuno dei due casi, alla visione dell'uno segue la risposta di uno sguardo da parte dell'altro.

Sin dalla sua nascita, quindi, il tormentato rapporto tra Natka e Giorgio non riesce a essere vissuto in modo diretto. Pastrone, almeno sino al lungo flashback che rivelerà il trauma originario di Natka, non indugia sulle possibili cause, psicologiche o sociali, di questa impossibilità ma la formalizza, sintomaticamente, nelle sue variabili figurazioni sceniche. Alla fine della sequenza di apertura, per esempio, Giorgio, dopo essere stato sfidato in duello dal maggiore Guidoni, offeso per essere stato depennato dalla lista del carnet di ballo della contessa, cerca vanamente Natka con lo sguardo: un campo/controcampo ci rivela prima l'espressione dell'uomo, sorpreso spiacevolmente alla vista della contessa che sta per congedarsi, e poi, nell'inquadratura successiva, lo sguardo distaccato della donna, ripresa in mezza figura, indirizzato, più che all'uomo, al vuoto che la opprime. La splendida soggettiva dello specchio ovale riafferma, sempre attraverso il montaggio ma con esiti più originali, la stessa resistenza alla saldatura, alla suturazione degli sguardi, premessa indispensabile alla congiunzione dei corpi. Natka guarda l'immagine distante e fantasmatica di Giorgio, impotente, quasi lillipuziana se confrontata alla mano della donna che impugna lo specchio: il doppio riflesso di Giorgio, a sua volta, chiuso nel perimetro dello specchio, congelato dentro una corsa che non sembra procedere di un passo, pare che stia guardando Natka, ma gli occhi dei due personaggi, ovviamente non si vedono: la loro relazione di sguardi è la stessa che può realizzarsi tra un ritratto e il suo osservatore. Agli occhi dell'uno e dell'altra, in effetti, i due protagonisti appaiono, per buona parte del film, più come immagini-ritratto da studiare o da desiderare che come persone da incontrare *de visu*. Se in questo caso il soggetto del ritratto è Giorgio, un paio di sequenze dopo, nel salotto della contessa, la situazione si rovescia. In un'inquadratura si vede Giorgio in piedi vicino al

pianoforte che guarda verso la macchina da presa, nell'ante-campo dove si trova Natka. Ancora una volta, si presume, lo sguardo dell'uomo non trova una risposta dalla donna. Nessun controcampo, infatti, conferma che Natka abbia ricambiato la sua occhiata. La contessa, tuttavia, è visibile in uno specchio



appeso alla parete, sopra il pianoforte: il gusto pittorico di Pastrone la modella in un ritratto in figura intera, in posa con il capo lievemente inclinato, appoggiato sul vetro, lo sguardo perso al di là della finestra. In questa inquadratura, come nella soggettiva dello specchio ovale,

l'obiettivo del regista non è, come accadeva in altre composizioni del cinema italiano ed europeo degli anni Dieci, proporre soluzioni in continuità equivalenti al sezionamento del campo/controcampo, capaci quindi di centrare lo spettatore all'interno di uno spazio a 360°. Nei due piani appena descritti di *Tigre reale*, gli specchi non estendono la percezione a tutto campo della scena, ma al contrario aumentano le distanze rispetto a ciò che riflettono, quasi come le lenti di un cannocchiale rovesciato. Lo spettatore è sì posizionato al centro di una scena globale, ma la centratura è tutt'altro che stabile, perché lo spazio in campo si integra non con un fuori campo reso visibile dallo specchio ma con un doppio simulacrale, con l'immagine fantasmatica di un "altro" messo a distanza o vanamente inseguito.

Filmografia¹

La caduta di Troia (1911)

Dopo la partenza del marito Menelao, Elena, regina di Sparta, riceve a corte la visita del giovane Paride, figlio di Priamo, re di Troia. Tra i due nasce subito un'intensa passione, propiziata dalla dea Afrodite. La regina lascia Sparta per recarsi a Troia con l'amato. La fuga amorosa di Elena scatena la dura reazione di Menelao e dei suoi alleati greci, che dichiarano guerra al regno di Priamo. Le ostilità si prolungano per anni, fino a quando, grazie al celebre stratagemma del cavallo di legno ideato da Ulisse, i greci riescono a introdursi nella città troiana e a conquistarla. Menelao, dopo avere ucciso Paride durante la battaglia, ripudia la moglie.

Regia: Giovanni Pastrone, Romano Luigi Borgnetto; *sceneggiatura:* Oreste Mentasti; *fotografia:* Giovanni Tomatis; *scenografia:* Luigi Borgogno; *costumi:* Ditta Zamperoni; *interpreti:* signora Davesnes (Elena), Giulio Vinà, Giovanni Casaleggio; *produzione:* Itala Film (Torino); *origine:* Italia; *visto di censura:* 7892 del 5 marzo 1915; *lunghezza originale:* 600 metri (32' ca., 16 fotogrammi al secondo); *lunghezza dell'edizione restaurata (Fondazione Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Cineteca del Friuli, 2005):* 567 metri (31' ca., 16 fotogrammi al secondo).

Cabiria (1914)

Catana, Sicilia, III secolo a.C. La piccola Cabiria, figlia di Batto, gioca con la sua nutrice Croessa. Nella notte l'armonia è sconvolta dall'eru-

¹ Come si è già anticipato nel primo capitolo del volume, in questa filmografia si riportano solo i dati relativi ai sei film concordemente attribuiti alla regia di Pastrone, e non i ben più numerosi film da lui supervisionati e prodotti. Per una filmografia completa dell'Itala Film cfr. P. Cherchi Usai (a cura di), *Giovanni Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino*, cit., pp. 123-142.

zione dell'Etna e Catana è distrutta. I servi di Batto, dopo avere rubato le ricchezze del padrone, cercano riparo sulla spiaggia. Croessa e Cabiria sono con loro. Una banda di pirati fenici cattura gli scampati. Cabiria, sempre sotto la protezione di Croessa, è condotta a Cartagine. Qui la bambina viene comprata dal sacerdote Karthalo, che intende sacrificarla al dio Moloch. Nella città punica si è stabilito anche il latino Fulvio Axilla con il suo fedele schiavo africano Maciste, poiché Fulvio ha ricevuto l'incarico di spiare i movimenti della repubblica rivale. Croessa, disperata per l'imminente sacrificio di Cabiria, incontra Axilla, e ottiene il suo aiuto, offrendogli un anello sottratto al bottino dei servi di Batto. Durante la cerimonia sacrificale nel tempio di Moloch, Axilla e Maciste riescono a salvare la bambina e si rifugiano nella locanda del bettoliere Bodastoret. Intanto il conflitto tra Cartagine e Roma si inasprisce: Annibale ha trovato un varco sulle Alpi e minaccia la repubblica. A Cartagine Asdrubale rafforza la sua alleanza con il re della Numidia, Massinissa, promettendogli in sposa la figlia Sofonisba, che lo ama in segreto.

Axilla e Maciste stanno per tornare in Italia con Cabiria, ma Bodastoret li denuncia. Axilla riesce a fuggire, mentre Maciste, intrufolatosi nei giardini di Asdrubale, prima di essere catturato convince Sofonisba a prendersi cura di Cabiria. Passano gli anni ma la guerra continua. Axilla partecipa all'assedio di Siracusa, alleata di Cartagine: la flotta romana viene distrutta dai raggi solari riflessi sugli specchi ustori inventati da Archimede e Axilla, dopo l'affondamento della sua nave, approda sfinito sul litorale di Catana. Qui, grazie al riconoscimento, da parte dei soccorritori, dell'anello che gli aveva offerto Croessa, viene accolto da Batto. Intanto, sul fronte africano, Siface, re di Cirta, ha sconfitto Massinissa. Asdrubale decide di donare in sposa al potente alleato la figlia Sofonisba, mentre il re numida, in cerca di vendetta, si allea con Roma. Axilla, tornato in terra punica al seguito di Scipione, riesce a introdursi in Cartagine e a liberare Maciste. I due fuggono dalla città, ma si perdono nel deserto, vengono catturati dalle truppe di Siface e condotti a Cirta. Karthalo convince Sofonisba a consegnargli Cabiria: solo così, egli dice, sarà possibile placare l'ira di Moloch che turba il sonno della donna. Cabiria è nelle mani del sacerdote, sta quasi per essere violentata, quando viene salvata, ancora una volta,

da Maciste che nel frattempo è riuscito a liberarsi. Maciste, raggiunto anche da Fulvio, cerca di fuggire con Cabiria, ma la ragazza cade nuovamente nelle mani dei nemici. Fulvio e Maciste si barricano dentro una cantina piena di viveri e si preparano a una lunga resistenza. Intanto i soldati di Massinissa, dopo un furioso assedio, riescono a entrare in Cirta, e il re numida può finalmente ricongiungersi con l'amata Sofonisba. Maciste e Axilla sono liberati, ma Sofonisba annuncia che Cabiria è già stata uccisa. Scipione, temendo che Sofonisba convinca Massinissa a rinnegare l'alleanza con i romani, rivendica la donna come parte del bottino. Massinissa non può che accettare, ma invia a Sofonisba un anello contenente del veleno. La donna capisce il messaggio dell'amato, e si toglie la vita. Poco prima di morire Sofonisba rivela ad Axilla che in realtà Cabiria è ancora viva. Cartagine, piegata dalla disfatta di Zama, è definitivamente sconfitta. Sulla nave che li conduce verso Roma, Axilla e Cabiria, accompagnati dal flauto di Maciste, si stringono in un tenero abbraccio e scoprono di amarsi.

Regia: Giovanni Pastrone (accreditato, nell'edizione sonorizzata del 1931, con lo pseudonimo di Piero Fosco); *soggetto e sceneggiatura:* Giovanni Pastrone; *didascalie e nomi dei personaggi:* Gabriele D'Annunzio; *fotografia:* Augusto Battagliotti, Natale Chiusano, Segundo de Chomón, Vincent C. Dénizot, Carlo Franzeri, Giovanni Tomatis, Attilio Gatti; *effetti speciali:* Segundo de Chomón; *musica per l'edizione del 1914:* Ildebrando Pizzetti ("Sinfonia del fuoco"), Manlio Mazza; *musica per l'edizione sonorizzata del 1931:* Luigi Avitabile, José Ribas; *scenografia:* Romano Luigi Borgnetto, Camillo Innocenti; *interpreti:* Lydia Quaranta (Cabiria/Elissa), Marcellina Bianco (Cabiria bambina), Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), Bartolomeo Pagano (Maciste), Italia Almirante Manzini (Sofonisba), Vitale De Stefano (Massinissa), Emile Vardannes (Batto), signora Davesnes (madre di Cabiria), Teresa [Gina] Marangoni (Croessa), Dante Testa (il sacerdote Karthalo), Raffaele Di Napoli (il bettoliere Bodastoret), Edouard Davesnes (Annibale/Asdrubale), Alexandre Bernard (Siface), Enrico Gemelli (Archimede), Didaco Chellini (Scipione), Gino-Lelio Comelli (Lelio), Bonaventura W. Ibañez (Marcello); *produzione:* Itala Film (Torino); *visto di censura:* 3035 (domanda 31 marzo 1914, nulla osta 10 aprile 1914); *origine:* Italia; *lunghezza originale (edizione 1914):* 3.364 metri (183' ca., 16 foto-

grammi al secondo); *lunghezza originale (edizione 1931)*: 3.132 metri (138' ca., 20 fotogrammi al secondo); *lunghezza dell'edizione restaurata (edizione 1914, Museo Nazionale del Cinema, 2006)*: 3.310 metri (160' ca., 18 fotogrammi al secondo)

Il fuoco (1915)

“Lui” (Mario Alberti, un giovane e sconosciuto pittore) e “Lei” (una duchessa celebre per le sue poesie) s’incontrano nei pressi di un canneto, sulla riva di uno specchio d’acqua dove entrambi si sono appartati per trovare ispirazione. Tra i due sembra nascere un’attrazione. Mario l’indomani si reca nuovamente sul luogo del loro primo incontro e ritrova la poetessa, ma questa volta la donna lo tratta con disprezzo e si allontana. Mario, sconcertato, trova tuttavia tra l’erba un biglietto lasciato dalla poetessa nel quale gli annuncia una sua prossima visita. Mario, rianimato da quelle parole, torna nella casa che condivide con l’anziana madre e attende pieno di speranza l’arrivo della donna. Questa, giunta quasi furtivamente in piena notte, seduce facilmente il giovane, e lo conduce con sé nell’antico e romantico Castello dei Gufi, dove i due potranno vivere liberamente la loro passione. Nello studio che la duchessa gli ha predisposto, il pittore, ispirato dal desiderio, ritrae la donna amata in una posa audace, realizzando un quadro che suscita ammirazione e scandalo in un’esposizione d’arte. L’idillio tra i due, tuttavia, s’interrompe improvvisamente quando la duchessa, saputo dell’imminente ritorno di suo marito, decide di lasciare il castello che aveva preso in affitto. Dopo aver narcotizzato il giovane, scompare, lasciandogli solo un assegno di trentamila lire, il prezzo del quadro che lo ha reso famoso e che lei stessa ha acquistato di nascosto. Mario, in preda allo sconforto, ritorna a casa dalla madre e cerca di riprendere il suo lavoro d’artista. La sua ispirazione tuttavia appare annientata dal pensiero ossessionante della duchessa. Sempre più disperato, il pittore lascia la casa materna vagando senza meta. Un giorno incontra casualmente la poetessa, in compagnia del marito. Lei si avvicina, ma lei finge di non conoscerlo, esprimendo sdegno e disprezzo nei suoi confronti. Incredulo per la reazione della donna, Mario impazzisce di dolore e viene rinchiuso in manicomio.

Regia: Giovanni Pastrone, con lo pseudonimo di Piero Fosco; *soggetto e sceneggiatura*: Giovanni Pastrone; *fotografia*: Segundo de Chomón; *interpreti*: Pina Menichelli (Lei, la poetessa), Febo Mari (Lui, il pittore Mario Alberti); *produzione*: Itala Film (Torino); *origine*: Italia; *visto di censura*: 10838 dell’8 dicembre 1915; *lunghezza originale*: 1.100 metri (52' ca., 18 fotogrammi al secondo); *lunghezza dell'edizione restaurata (Museo Nazionale del Cinema, 1991)*: 1.038 metri (50' ca., 18 fotogrammi al secondo).

Tigre reale (1916)

In occasione di un ricevimento dai visconti De Rancy, il giovane diplomatico Giorgio La Ferlita conosce l’aristocratica russa Natka, moglie del conte Bolkonski. Attratto dalla donna, le chiede se può concedergli un ballo. Natka gli porge il suo carnet, pur sapendo che ogni danza è già stata prenotata. Giorgio cancella dalla lista il nome del maggiore Guidoni, famoso spadaccino: il suo gesto è causa di un duello con l’ufficiale, nel quale Giorgio resta ferito. Durante la convalescenza, il giovane riceve un biglietto nel quale Natka gli dichiara il suo amore annunciandogli però la sua partenza. I due si rincontrano casualmente tempo dopo, Giorgio però è in compagnia di un’altra donna e quindi la nobildonna, risentita, finge di non vederlo. Nel corso di una nuova festa dai De Rancy, Giorgio cerca inutilmente di parlare con Natka: lei ostenta indifferenza, ma alla fine della serata, salutandolo, lo invita a un ricevimento a casa sua per il venerdì successivo. Anche in questa occasione, tuttavia, Natka appare fredda nei confronti di Giorgio, sino a quando, dopo aver congedato gli altri invitati chiede inaspettatamente all’uomo di trattenersi. Rimasta sola con Giorgio, Natka gli rivela il suo drammatico passato. Sposata a un uomo che non l’amava, si era innamorata di uno studente polacco, il rivoluzionario Dolski. Il marito, venuto a conoscenza della relazione, era riuscito a far confinare il rivale in Siberia. Natka, disperata per il distacco, aveva raggiunto lo studente nel luogo del suo esilio ma, dopo averlo sorpreso con un’altra donna, era fuggita senza meta, delirando per il dolore, finché non era stata soccorsa e accolta da alcuni contadini. Dolski, giunto presso il ricovero della donna, le aveva chie-

sto perdono, ma Natka aveva rifiutato di riceverlo, portando lo studente al suicidio. Al termine del racconto, Natka congeda Giorgio, ma i due si vedono nuovamente a teatro: alla fine della rappresentazione del *Ruy Blas*, la donna bacia il giovane, ma poi, di nuovo, lo respinge. Rientrata a casa, trova il marito che le annuncia la loro partenza per l'indomani. La donna, prima di partire, scrive a Giorgio, rivelandogli il suo amore e promettendogli che quando lei, da tempo malata, sarà quasi in punto di morte, tornerà da lui. Dopo averla cercata invano, Giorgio prova a dimenticarla sposando Erminia, una ricca ereditiera, dalla quale ha un figlio. Un giorno però l'uomo riceve un biglietto di Natka nel quale la donna, ormai prossima alla fine, gli chiede un ultimo appuntamento. Giorgio è esitante, perché il figlioletto non sta bene, ma alla fine sceglie di incontrare la contessa. Proprio durante la notte che lui trascorre nell'albergo dove alloggia Natka, le condizioni del bambino peggiorano gravemente. La mattina seguente, Giorgio, tornato a casa, trova il figlio fuori pericolo, ma Erminia, sconvolta dal dolore, non intende più rivolgergli la parola. La notte successiva, invece di raggiungere nuovamente Natka, come le aveva promesso, l'uomo rimane quindi al capezzale del figlio, senza muoversi sino alla sua guarigione. Poco tempo dopo, Giorgio e la sua famiglia partono per la campagna. Il treno su cui viaggiano compie una fermata speciale per caricare le spoglie mortali di Natka, uccisa dalla malattia. Erminia e il figlio si stringono a lui e gli giurano amore fedele.

Finale della versione "Speciale Inglese": Dopo la partenza di Natka con il marito, Giorgio si fida con Erminia, la figlia di un ricco droghiere. Quando la contessa gli chiede di incontrarlo un'ultima volta nell'albergo presso cui alloggia, il giovane accoglie l'invito. Durante l'incontro tra i due, scoppia un incendio, causato da un cortocircuito nel salone dell'albergo dove si sta tenendo uno spettacolo. Natka e Giorgio vengono chiusi a chiave nella stanza dal marito della contessa. I due riescono a salvarsi, mentre il marito geloso muore tra le fiamme. Natka, rinvigorita dall'amore di Giorgio, guarisce.

Regia: Giovanni Pastrone, con lo pseudonimo di Piero Fosco; *soggetto:* *Tigre reale* (1873), di Giovanni Verga; *sceneggiatura:* Giovanni Pastrone; *fotografia:* Giovanni Tomatis, Segundo de Chomón; *interpreti:* Pina Me-

nichelli (contessa Natka Bolkonski), Alberto Nepoti (Giorgio la Ferlita, addetto d'ambasciata), Febo Mari (Dolski, il guardaboschi), Valentina Frascaroli (Erminia, moglie di Giorgio nella versione italiana), Gabriel Moreau (Conte Bolkonski), Ernesto Vaser (il droghiere, padre di Erminia nella versione con finale "Speciale Inglese"), Enrico Gemelli (anziano contadino russo), Bonaventura W. Ibañez; *produzione:* Itala Film (Torino); *visto di censura:* 11662 del 20 giugno 1916; *origine:* Italia; *lunghezza originale:* 1.742 metri (83' ca, 18 fotogrammi al secondo); *lunghezza dell'edizione restaurata (Museo Nazionale del Cinema, 1993):* 1.600 metri (77' ca., 18 fotogrammi al secondo).

***Hedda Gabler* (1920)**

Hedda vive con l'anziano padre, il generale Gabler. Un giorno, mentre assiste a una gara di nuoto, resta colpita dalla bellezza di uno studente universitario, Erberto Lovborg; il giovane vince la gara, ed è la stessa Hedda a premiarlo con una corona di pampini. La vita dissipata e *bohémien* condotta da Lovborg attira la curiosità di Hedda, al punto da indurla a travestirsi da uomo per entrare nel postribolo di solito frequentato dal giovane. Hedda è attratta dallo studente, ma quando questi tenta di sedurla con modi violenti, lei lo minaccia con una pistola. Lovborg, dopo essere stato sospeso dagli studi per motivi disciplinari, decide di cambiare vita, trovando accoglienza nella casa del giudice di pace Elvsted e di sua moglie Thea. Hedda sposa un uomo che non ama, Giorgio Tesman, mediocre studioso con ambizioni accademiche, pavido e autocentrato. La monotona vita coniugale della donna è turbata dalle insistenti e sgradevoli avances del subdolo assessore Brack. Un giorno, inaspettatamente, nella vita di Hedda riappare Lovborg, prossimo a pubblicare *La civiltà nell'avvenire*, uno studio molto atteso negli ambienti intellettuali più influenti. Il libro, frutto anche della sua intesa spirituale con Thea, potrebbe consentire a Lovborg di ottenere la cattedra di professore ambita anche da Tesman. Una sera, Lovborg, che ha ripreso la sua vita dissipata di un tempo, si ubriaca e perde il manoscritto della sua opera. A trovarlo è Tesman. Quando Lovborg, disperato, confessa a Hedda di aver perso il mano-

scritto, quest'ultima, ingelosita dal legame che lo unisce a Thea, non gli dice che suo marito l'ha trovato ma al contrario lo incoraggia a uccidersi fornendogli una pistola e poi brucia il manoscritto. Lovborg muore in un bordello non per sua volontà ma per un colpo di pistola al basso ventre partito accidentalmente. Brack, che ha visto Hedda consegnare l'arma a Lovborg, tenta di ricattarla. La donna, per evitare lo scandalo, si uccide.

Regia: Giovanni Pastrone, con lo pseudonimo di Piero Fosco; *soggetto:* Hedda Gabler (1890) di Henrik Ibsen; *sceneggiatura:* Giovanni Pastrone; *fotografia:* Giovanni Tomatis; *effetti fotografici speciali e didascalie sovrimpresse:* Segundo de Chomón; *interpreti:* Italia Almirante Manzini (Hedda Gabler), Ettore Piergiovanni (Erberto Lovborg), Oreste Bilancia (Giorgio Tesman), Diana D'Amore (Thea Elvsted), Vittorio Rossi-Pianelli (l'assessore Brack), Letizia Quaranta (Diana Raguhold), Gabriel Moreau (il generale Gabler), Léonie Laporte (Giulia Tesman, zia di Giorgio); *produzione:* Itala Film (Torino); *origine:* Italia; *visto di censura:* 15267 del 1° agosto 1920; *lunghezza originale:* 2.478,70 metri (121', 18 fotogrammi al secondo); *lunghezza del frammento esistente (Cineteca del Friuli):* 297 metri (27' ca., 18 fotogrammi al secondo).

Povere bimbe! (1923)

Michele Gerard, operaio disoccupato, non potendo provvedere al sostentamento della figlia Enrichetta, appena nata, tenta di abbandonarla sui gradini di una chiesa. Mentre sta per attuare il suo disperato proposito, scorge sul sagrato un'altra bambina. Tra le fasce che avvolgono la neonata, l'uomo trova un biglietto con su scritto: "Mi chiamo Luisa, amatemi!". La bambina è figlia illegittima della contessina Diana de Vaudrey, poi costretta, per volontà del padre, a sposare il conte de Lynières, prefetto di Parigi. Michele, colto da pietà e pentimento, porta a casa entrambe le creature.

Luisa ed Enrichetta crescono serenamente come due sorelle, fino all'età di sedici anni, quando muoiono i genitori e Luisa perde la vista. Le due orfanelle si recano a Parigi per raggiungere un conoscente che si è im-

pegnato a proteggerle. Durante il viaggio, il marchese de Guichet, un vizioso libertino, le incontra casualmente. Invaghitosi di Enrichetta, Guichet la fa rapire e condurre nel suo boudoir, dove la esibisce come sua preda davanti a un'accollita di amici aristocratici. Tra di essi si trova anche il tenente Ruggero de Vaudrey, nipote di Diana e del conte de Lynières. Fortemente colpito dalla ragazza, Ruggero uccide in duello il marchese e la libera, dichiarandole poi il suo amore. Luisa cade invece nelle mani della vecchia Frochard, una crudele accattona che vive con i due figli, l'altrettanto feroce Giacomo, detto Tore, e il più sensibile Pietro, uno sciancato. Enrichetta trova lavoro come operaia tessile. Ruggero vorrebbe sposarla, ma la ragazza prima di accettare è decisa a ritrovare la sorella cieca, anche con l'aiuto della madre di Luisa, la contessa Diana. Il conte de Lynières, intanto, venuto a conoscenza della relazione del nipote, fa incarcerare Enrichetta e obbliga il nipote Ruggero a un imbarco forzato su una nave da guerra. Uscita fortunatamente di prigionia, grazie al sacrificio della sua compagna di cella Gilda, la donna di Giacomo Frochard, Enrichetta riesce a rintracciare il tugurio dei Frochard: qui Giacomo cerca di violentarla, ma Pietro interviene in sua difesa e uccide il fratello. Nel frattempo si aggravano le condizioni della contessa Diana, prostrata dalla mancanza della figlia, al punto da indurre il conte de Lynières a far rientrare precipitosamente il nipote Ruggero. La vecchia Frochard, impazzita per la morte del figlio, si appicca il fuoco alle vesti e muore bruciata. Le due sorelle si rifugiano dal dottore che aveva già prospettato a Luisa, quando ancora chiedeva l'elemosina per conto dei Frochard, la possibilità di guarire: la ragazza viene subito operata dal medico, e riacquista la vista. Pietro Frochard è adottato dal dottore, Luisa dal conte de Lynières, che così facendo perdona alla moglie il suo peccato di gioventù. Ruggero ed Enrichetta finalmente possono sposarsi.

Regia: Giovanni Pastrone, con lo pseudonimo di Piero Fosco; *soggetto:* Les deux orphelines (1874) di Adolphe d'Ennery; *sceneggiatura:* Giovanni Pastrone; *aiuto-registi:* Umberto Mozzato, Gero Zambuto; *effetti fotografici speciali:* Segundo de Chomón; *interpreti:* Linda Pini (Luisa), Fernanda Fassy (Enrichetta Gerard/Teresa, la madre di Enrichetta), Umberto Mozzato (Michele Gerard), Léonie Laporte (la vecchia Frochard), Franz Sala (Giacomo Frochard, detto Tore), Ettore Piergiovanni (Pietro Frochard,

l'“aborto”), Ria Bruna (la contessa Diana de Lynières), Edouard Davesnes (il conte Alberto de Lynières, suo marito), Lido Manetti (Ruggero de Vaudrey), Gabriel Moreau (il dottore), Ninì Dinelli (Gilda), Riccardo Vitaliani (il marchese De Guichet); *produzione*: Itala Film (Torino); *origine*: Italia; *visto di censura*: 19089 del 31 dicembre 1923; *lunghezza originale*: 4.296 metri (207' ca., 18 fotogrammi al secondo).

Bibliografia essenziale

Memorie, interviste e dichiarazioni di Giovanni Pastrone

- A. [Anselmo Jona], *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone. 1. Il tempo di “Piero Fosco”*, in «Film», 5, 4 febbraio 1939; Id., *Quello di “Cabiria”*. *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, in «Film», 6, 11 febbraio 1939; Id., *Vita di Giovanni Pastrone. Prima di “Cabiria”*, in «Film», 7, 18 febbraio 1939; Id., *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone. Chi fu l'autore di “Cabiria”?*, in «Film», 8, 25 febbraio 1939; Id., *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone, 1913, “Cabiria” finalmente*, in «Film», 9, 4 marzo 1939; *Vita di Giovanni Pastrone. Da “Cabiria” al “Fuoco”*, in «Film», 10, 11 marzo 1939. Articoli riprodotti (ma erroneamente datati 1935) in P. Cherchi Usai (a cura di), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, UTET, Torino 1986.
- Bertinetti G., *Pastrone ritorna al cinematografo?*, in «L Caval d'Bròns», 4, 6 giugno 1946.
- Bocca G., *Piero Fosco va a Cartagine e torna a braccetto di Cabiria*, in «Gazzetta Sera», 18-19 dicembre 1948.
- Loreti R., *I pionieri della cinematografia italiana. Giovanni Pastrone*, in «Cinema Teatro», 9, 1930.
- Montesanti F., *Pastrone e la Duse: un film mai realizzato*, in «Bianco e Nero», 12, 1958.
- Pastrone G., *Virus et homo*, Manoscritto inedito, 1943-1944, Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Pastrone, GIPA0181, A942.1.
- Sadoul G., *La tecnica rivoluzionaria nella Cabiria di Pastrone*, in «Cinema», n.s., 58, marzo 1951.
- Serandrei M., *Giovanni Pastrone (Piero Fosco)*, in «Cinemondo», 63, 5 maggio 1930.
- Verdone M., *Pastrone, ultimo incontro*, in «Bianco e Nero», 1, 1961, poi in Id., *Maestri del cinema*, Andromeda, Teramo 2004.

Monografie e numeri monografici di riviste

Omaggio a Giovanni Pastrone, in «Centrofilm», 14, 1960.

- Alovisio S. - Barbera A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, Torino-Milano 2006.
- Alovisio S., *Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914). Lo spettacolo della Storia*, Mimesis, Milano 2014.
- Audoli A., *Chimere. Miti, allegorie e simbolismi plastici da Bistolfi a Martinazzi*, Weber & Weber, Torino 2008.
- Balboni A.L., *La donna fatale nel cinema muto italiano e nella cultura tra l'Ottocento e il Novecento. Iconografie e simbolismi*, Accademia degli Imperfetti, Meldola 2006.
- Bertetto P. - Rondolino G. (a cura di), *I giorni di Cabiria. La grande stagione del cinema muto torinese. Parte 1: l'Italia Film*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1997.
- Id. (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Atti del Convegno *I giorni di Cabiria* (Torino), Il Castoro, Milano 1998.
- Ceresa C. - Pesenti Campagnoni D. (a cura di), *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo Nazionale del Cinema*, Museo Nazionale del Cinema-Regione Piemonte-Lindau, Torino 1997.
- Cherchi Usai P. (a cura di), *Giovanni Pastrone*, La Nuova Italia, Firenze 1985.
- Id., *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, UTET, Torino 1986.
- Cincotti G. (a cura di), *Pastrone e Griffith*, in «Bianco e Nero», 21, 1975.
- Curreri L., *Il peplum di Emilio. Storie e fonti antiche e moderne dell'immaginario salgariano (1862-2012)*, Il Foglio, Piombino 2012.
- Lotti D., *Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Padova, a.a. 2011.
- D'Anelli A. (a cura di), *Giovanni Pastrone (Asti 1882 - Torino 1959). Contributo astigiano al cinema muto italiano*, Provincia di Asti, Asti 2003.
- Dagna S., *Modelli di organizzazione spaziale nel muto italiano. Giovanni Pastrone, Mario Caserini, Enrico Guazzoni*, Tesi di Dottorato, Università di Pisa, a.a. 2010.
- Dall'Asta M., *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Yellow Now, Crisnée 1992.
- De Nicola L., *Piero Fosco. La favilla, la vampa, la vita*, Tesi di Laurea, Università di Torino, a.a. 2000-2001.
- Fabri I. (a cura di), *Le fabbriche della fantasticheria. Atti di nascita del cinema a Torino*, Testo & Immagine, Torino 1997.
- Farassino A. - Sanguineti T. (a cura di), *Gli uomini forti*, Mazzotta, Milano 1983.
- Friedemann A., *Le case di vetro: stabilimenti cinematografici e teatri di posa a Torino*, Biblioteca Fert, Torino 2002.
- Genovese N., *Febo Mari*, Papageno, Palermo 1998.
- Gili J.A., *André Deed*, Le Mani, Recco 2005.
- Jandelli C., *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006.
- Martinelli V., *Pina Menichelli. Le sfumature del fascino*, Bulzoni, Roma 2002.
- Id. - Quargnolo M., *Maciste & C. I giganti buoni del muto italiano*, Edizioni Cinepopolare, Gemona del Friuli 1981.
- Musso L. (a cura di), *Cabiria: i cento anni del mito*, Consiglio Regionale del Piemonte, Torino 2014.
- Id. (a cura di), *Dal sogno a Cabiria. Giovanni Pastrone a 50 anni dalla morte*, Consiglio regionale del Piemonte, Torino 2009.
- Nosenzo, S., *Manuale tecnico per visionari. Segundo de Chomón in Italia 1912-1925*, Fert Rights, Torino 2007.
- Pesenti Campagnoni D. - Ceresa C. (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Il Castoro-Museo Nazionale del Cinema, Torino-Milano 2007.
- Radicati R. - Rossi R. (a cura di), *Giovanni Pastrone: Cabiria. Visione storica del III secolo a.C., Sceneggiatura desunta dalla copia originale virata. Documenti inediti di Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pastrone*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1977.
- Romussi C.B., *Hedda Gabler di Giovanni Pastrone: un caso di restauro*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, a.a. 1992-1993.
- Rondolino G., *I giorni di Cabiria*, Lindau, Torino 1993.
- San Cristoforo D., *La vita e le opere di Giovanni Pastrone*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, a.a. 1982-1983.
- Tharrats J.G., *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Prentas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 1988.
- Toffetti S. (a cura di), *Il restauro di Cabiria*, Lindau-Museo Nazionale del Cinema, Torino 1995.
- Uffreduzzi E., *La danza nel cinema muto italiano*, Tesi di Dottorato, Università di Firenze, a.a. 2014.

Saggi in volumi e riviste

- Alonge G., *Giocando con i soldatini. La guerra e il sogno di Momi tra propaganda e mercato*, in «Il Nuovo Spettatore», 1, 1997.
- Id. - Pitassio F., *Body Politics: National Identity, Performance and Modernity in Maciste alpino*, in Tholass-Dissen C. - Ritzenhoff K. (eds), *Humor*,

- Entertainment, and Popular Culture during World War I*, Palgrave Macmillan, London-New York 2015.
- Alovisio S., *Attrazioni, fughe e farse: appunti sul cinema comico a Torino nei primi anni Dieci*, in Vassallo M. (a cura di), *Insegnare storia con il cinema muto. Torino: cinema, moda e costume nel primo Novecento*, Associazione Clio '92, Polaris, Torino 2006.
- Alovisio S., *Entre la tecnica i la poetica. Segundo de Chomón a la Itala Film*, in «Cinema Rescat», 9, 2000.
- Id., *The 'Pastrone System'. Itala Film from the Origins to World War I*, in Bertellini G. (ed.), *Italian Silent Cinema. A Reader*, Indiana University Press, Bloomington 2013.
- Andreazza F., *Tigre reale, uno e due: Aspetti dannunziani in un film degli anni Dieci*, in «The Italianist», 32, 2012.
- Basile B., *Due riscritture novecentesche del Moloch*, in «Filologia critica», 2-3, 2010.
- Bertetto P., *Il restauro de Il fuoco e il dinamismo del colore*, in «Cineteca», 8-9, 1991.
- Blom I., *Il Fuoco, or the Fatal Portrait: The XIXth Century in the Italian Silent Cinema*, in «Iris» 14-15, 1992.
- Boggio C., *Giving Power to the Masses: Pastrone's Cabiria Revisited through its Crowd Scenes*, in «Italian Culture», 2, 1999.
- Calendoli G., *Cabiria e la retorica dei film della romanità*, in Id., *Materiali per una storia del cinema italiano*, Maccari Editore, Parma 1967.
- Camerini C., *Recitazione muta. Italia Almirante Manzini e il Codice della Diva*, in «Immagine», 1, 1981.
- Campani E.M., *Cabiria, the Novel of Fire, and the Making of Cinema/History*, in «Stanford Humanities Review», 2, 1999.
- Campassi O., *Giovanni Pastrone*, in «Il Platano», 6, novembre-dicembre 1979; poi in D'Anelli A. (a cura di), *Giovanni Pastrone (Asti 1882 - Torino 1959). Contributo astigiano al cinema muto italiano*, Provincia di Asti, Asti 2003.
- Canosa M., *Bruciami... bruciami l'anima!*, in Quaresima L. (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 1995.
- Carluccio G., *Modi di rappresentazione, messa in scena e ipotesi stilistiche nel cinema italiano degli anni Dieci. Intorno al kolossal storico: da Quo Vadis? a Cabiria*, in Alovisio S. - Carluccio G. (a cura di); *Introduzione al cinema muto italiano*, UTET, Torino 2014.
- Catenacci C., *D'Annunzio, il cinema e le fonti classiche di Cabiria*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», 1, 2008.
- Cherchi Usai P., *L'Itala Film di fronte alla Censura*, in «Immagine», 9, 1985.
- Id., *Tigris, prima del feuilleton*, in «Segnocinema», 19, 1985.
- Id., Hedda Gabler. *Un frammento*, in «Segnocinema», 22, 1986.
- Id., *Alla ricerca della 'vittima eterna': Pastrone, D'Annunzio e l'edizione 1914 di Cabiria*, in AA.VV., *Gabriele D'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, Costa & Nolan, Genova 1989.
- Dagna S., *Il restauro di Cabiria*, in Filipovic A. - Troiano W. (a cura di), *Strategie e programmazione della conservazione e trasmissibilità del patrimonio culturale*, Edizioni Scientifiche Fidei Signa, Roma 2013.
- Dagrada E., *Giovanni Pastrone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 81, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2014.
- Dorgerloh A., *Competing Ancient Worlds in Early Historical Film: the Example of Cabiria (1914)*, in Michelakis P. - Wyke M. (eds), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- Friedemann A., *Le invenzioni di Giovanni Pastrone*, in «Mondo Niovo», 1, 2006.
- Gianetto C., *Reconstrucción y coloreado de Il fuoco y La guerra e il sogno di Momi*, in «Archivos de la Filmoteca», 20, 1995.
- Gioviale F., *Verga: un caso di immaginazione melodrammatica. Tigre reale in cinema per il dannunziano Pastrone*, in Id., *Scenari del racconto: mutazioni di scrittura nell'Otto-Novecento*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 2000.
- Jandelli C., *Donne rapaci. Modelli femminili tra cinema e pittura negli anni Dieci*, in «Comunicazioni sociali», 2, 2007.
- Ead., *Il ritratto nel cinema muto italiano. Il fuoco di Giovanni Pastrone*, in Virdis Limentani C. - Macola N. (a cura di), *Tempo e ritratto. La memoria e l'immagine dal Rinascimento ad oggi*, Il Poligrafo, Padova 2012.
- Lotti D., *Sogni di bimbo a 'passo uno'. L'animazione nel film muto italiano di propaganda bellica (1915-1917)*, in «Cabiria», 177, 2014.
- Moretti M., *Febo Mari vigilà l'esecuzione*, in «Fotogenia», 4-5, 1997-1998.
- Pesenti Rossi E., *Feu destructeur et feu sacré dans Cabiria*, in Lassus F. - Vion-Delphin F. (sous la dir. de), *Les hommes et le feu de l'Antiquité à nos jours*, Le Comptoir des Presses d'Universités, Besançon 2007.
- Pesenti Rossi E., *Salammbô, Cabiria, Salgari et les guerres puniques: de l'histoire au mythe entre cinéma et littérature*, in «Perusia», 16, 2002.
- Piccardi C., *Cabiria, Christus, Giuliano l'apostata: incunaboli della corallità nel cinema*, in «Musica / Realtà», 81, 2006 e 82, 2007.
- Pietrini S., *Recitare la passione: Pina Menichelli e la mimica della femme fatale*, in «Acting Archives Review», 7, 2014.

Prolo M.A., *Itala Film*, in "Enciclopedia dello Spettacolo", vol. VI, Le Maschere, Roma 1954.

Ead. - Savio F., *Giovanni Pastrone*, in "Enciclopedia dello Spettacolo", vol. VII, Le Maschere, Roma 1954.

Reich J., *The Metamorphosis of Maciste in Italian Silent Cinema*, in «Film History», 3, 2013.

Russo P., *Tra opera e cinema. Modelli operistici nel cinema di Giovanni Pastrone*, in «Musica/Realtà», 95, 2011.

Torello G., *Con el demonio en el cuerpo. La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)*, in «Secuencias», 23, 2006.

Indice

I.	Vita di un fabbricatore di fantasmi	Pag. 11
1.1	Il ragazzo e il ragioniere	» 11
1.2	Dalla provincia al mondo	» 21
1.3	«Un'industria nuova che si diceva d'un grande avvenire»	» 24
1.4	Pastrone produttore di generi: dalla nascita dell'Itala a <i>Cabiria</i>	» 32
1.5	La produzione dell'Itala durante la prima guerra mondiale	» 43
1.6	I film con Maciste	» 46
1.7	I drammi passionali contemporanei e il sodalizio con Pina Menichelli	» 50
1.8	L'inizio del declino	» 55
1.9	I difficili rapporti con l'Uci e l'ultima regia	» 59
1.10	Tra Cartagine e la Somalia	» 68
1.11	L'esperienza medica	» 72
II.	Sei film in cerca di autore?	» 77
2.1	«Io, naturalmente, credevo nel cinema»	» 77
2.2	Il problema delle attribuzioni	» 87
2.3	<i>La caduta di Troia</i> e la conquista dello spazio filmico	» 91
2.4	<i>Cabiria</i> e i poteri della messa in scena	» 101
2.5	Il teatro dell'Eros: <i>Il fuoco</i>	» 115
2.6	<i>La femme fatale</i> e il suo doppio: <i>Tigre reale</i>	» 127
2.7	I misteri di un'anima: <i>Hedda Gabler</i>	» 141
2.8	Il lato oscuro dei buoni sentimenti: <i>Povere bimbe!</i> , un <i>feuilleton</i> perduto	» 159
III.	Tre sequenze	» 175
3.1.	Il tempio di Moloch (<i>Cabiria</i>)	» 175
3.2	La seduzione del Gufo (<i>Il fuoco</i>)	» 187
3.3.	Ritratto ovale da un'auto in corsa (<i>Tigre reale</i>)	» 194
	Filmografia	» 203
	Bibliografia essenziale	» 213

LE TORRI

1. Alessio Scarlato, *Robert Bresson. La meccanica della grazia*
2. Andrea Bellavita, *Luchino Visconti. Il teatro dell'immagine*
3. Fabio Carlini, *John Ford. Il gusto della narrazione*
4. Alessia Cervini, *Sergej M. Ejzenštejn. L'immagine estatica*
5. Giorgio Simonelli, *François Truffaut. La geometria delle passioni*
6. Alessandro Mazzanti, *Charlie Chaplin. Il tempo delle immagini*
7. Daniele Dottorini, *Jean Renoir. L'inquietudine del reale*
8. Francesco Netto, *Ingmar Bergman. Il volto e le maschere*
9. Tonino Repetto, *Luis Buñuel. La logica irridente dell'inconscio*
10. Roberto Manassero, *Alfred Hitchcock. Lo sguardo del desiderio*
11. Marco Muscolino, *Jacques Tati. Il suono delle immagini*
12. Andrea Minuz, *Friedrich Wilhelm Murnau. L'arte di evocare fantasmi*
13. Bruno Roberti, *Manoel de Oliveira. Il visibile dell'invisibile*
14. Dario Cecchi, *Abbas Kiarostami. Immaginare la vita*
15. Christian Uva, *Sergio Leone. Il cinema come favola politica*
16. Silvio Alovio, *Giovanni Pastrone. I sogni della ragione*

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

17. Elena Dagrada, *Roberto Rossellini.*

Finito di stampare nel mese di luglio 2015
dalla Varigrafica Alto Lazio - Nepi

