

LO SPAZIO MOBILE DEL MONTAGGIO E DEL CARRELLO IN CABIRIA

Elena Dagrada
André Gaudreault
Tom Gunning

1. Questa ricerca è stata realizzata in collaborazione con il Grafics (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) dell'Università di Montréal, sovvenzionata dal Conseil de Recherches en Sciences Humaines del Canada, e dal fondo Fcar del Québec. Il contributo di André Gaudreault è stato realizzato nell'ambito di una ricerca sull'avvento e lo sviluppo del montaggio, resa possibile grazie a una Borsa Killam (1997-1999) attribuita dal Conseil des Arts du Canada. Gli autori ringraziano Stéphanie Côté, del Grafics, per il suo supporto tecnico; Paolo Bertetto, del Museo Nazionale del Cinema di Torino, per la sua generosa disponibilità; Claudia Gianetto e Alessandra Torriente, del Museo Nazionale del Cinema di Torino, per la loro ripetuta e sollecita cooperazione.

2. Il restauro di *Cabiria*, realizzato nel 1995 dal Museo Nazionale del Cinema con il contributo del "Progetto Lumière", ha riportato il film di Pastrone a una lunghezza più vicina a quella della copia presentata in prima visione al Teatro Vittorio Emanuele di Torino, il 18 aprile 1914. Dai 3.132 metri della più completa copia disponibile nella versione del 1931, si è infatti giunti ai 3.343 della versione restaurata, grazie a 75 nuovi inserimenti (il visto di censura originale, conservato presso l'archivio cartaceo del Museo di Torino, indica un metraggio di 3.364 metri).

Le pagine che seguono sono il risultato di una ricerca condotta a sei mani¹, che ha avuto come spunto iniziale lo studio comparativo del film *Cabiria* con le circa tre ore di riprese escluse dal suo montaggio definitivo. Ritrovate al Museo Nazionale del cinema di Torino, in occasione del recente restauro che ha riportato il film di Pastrone a una lunghezza di 3.343 metri², queste tre ore di riprese sono state per noi oggetto di uno studio di natura più speculativa che documentaria, più riflessiva che empirica. Non abbiamo, infatti, indagato sulle peripezie della loro conservazione; né abbiamo condotto una ricerca contestuale sulla produzione di *Cabiria*, o sulla sua ricezione: il nostro approccio è stato essenzialmente analitico, riflessivo e testuale.

Tuttavia, nel corso del suo farsi, come ogni ricerca anche la nostra ha deviato dal suo percorso principale, per imboccare una strada secondaria – benché non di secondaria importanza. Da un lato, infatti, lo studio delle riprese escluse dal film ci ha fornito la straordinaria opportunità di entrare nel laboratorio di messa in scena di un "autore" europeo, in particolare italiano, durante la prima metà degli anni Dieci. D'altra parte, questa opportunità ci ha spinti a interrogarci sul progetto estetico alla base di un film complesso come *Cabiria*, dove l'utilizzo inedito del carrello³ ci è parso rivestire un ruolo decisivo. Così, letteralmente trasportati dal movimento di questo carrello, ci siamo ritrovati a riflettere non più solo sulle molte riprese effettuate e poi escluse dal montaggio definitivo di *Cabiria*, ma anche sulla natura così particolare di questo movimento.

Ecco perché, pur avendo lavorato a sei mani, abbiamo suddiviso il nostro saggio in due parti. Attraverso l'analisi del film e delle riprese escluse, la prima parte individua i principali tasselli su cui si fonda il progetto estetico sotteso in *Cabiria*. La seconda parte, invece, è interamente dedicata al carrello, che di questo progetto estetico costituisce al tempo stesso il nucleo centrale e il punto estremo di non ritorno.

Prima Parte. Tridimensionalità, mobilità, montaggio; o della profondità senza centramento

La leggenda vuole che Giovanni Pastrone, direttore artistico e supervisore delle pellicole prodotte all'Itala Film, abbia scritto personalmente un regolamento che ingiungeva di non rigirare una scena se non era «assolutamente necessario»⁴. A giudicare dalla quantità, però, e dalla qualità delle riprese girate e poi escluse da *Cabiria*, si deve dedurre che proprio Pastrone, quantomeno in quest'occasione, il suo regolamento non lo abbia rispettato. Un segno dell'impegno produttivo riversato nella realizzazione di *Cabiria*? Senza dubbio, ma anche un segno, oltremodo eloquente, di un vero e proprio lavoro di ricerca nella messa in scena, che ha sotteso il concepimento e la lavorazione di questo film.

Perché – diciamolo subito – l'abbondante materiale escluso dal montaggio definitivo di *Cabiria* non è quasi mai stato girato, o rigirato, in



4



5

quanto era assolutamente necessario. Certo, tra le inquadrature escluse ve ne sono alcune, simili a quelle scelte per il montaggio definitivo, che indoviniamo rifatte per ragioni assolutamente necessarie: inquadrature il cui rifacimento è stato dettato da ragioni di ordine “filmografico”⁵ (illuminazione, esposizione, ecc.), o ancora “profilmico” (colomba che non vola, cammello che non segue la traiettoria prevista, attore che inciampa nel suo mantello...). Ma si tratta di una minima parte, dove peraltro non

3. In questo saggio, scritto originariamente in francese, si distingue tra il carrello usato in *Cabiria* e il *travelling* o *tracking shot* abitualmente in uso nel cosiddetto cinema istituzionale. Tale distinzione, sottolineata in francese dal mantenimento della parola italiana “carrello” per designare il movimento di macchina specifico a *Cabiria*, nella traduzione italiana è vanificata dal fatto che abitualmente la parola “carrello” traduce proprio le espressioni *travelling* o *tracking shot*. Per ovviare a questo inconveniente, si è deciso di lasciare *travelling* o *tracking shot* ogni volta che si vuole indicare il “carrello” in uso nel cinema “istituzionale”, e di usare la parola “carrello” solo ed esclusivamente per il carrello all’opera in *Cabiria*.

Aggiungiamo che nel 1914 la parola “carrello” non era affatto utilizzata, come ci ha confermato il maggior studioso italiano di lessico cinematografico, Sergio Raffaelli – che qui ringraziamo – nel corso di una conversazione. Le dichiarazioni di Pastrone a proposito dei suoi “carrelli” risalgono infatti agli anni Cinquanta.

4. Una parte di questo regolamento, precedente al 1914 (cfr. Museo Nazionale del Cinema di Torino, *Notiziario* 40/41, 1981-1982, documento n. 17: 17-22), è riprodotta in Paolo Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, La Nuova Italia, Firenze, 1985. Il riferimento al divieto di rigirare una scena se non è «assolutamente necessario» è invece riportato da Sergio Toffetti in “Pastrone a Torino, ovvero l’opera lirica all’epoca dell’automobile”, in *Il restauro di Cabiria* (a cura di Sergio Toffetti), Lindau-Museo Nazionale del Cinema, Torino, 1995.

5. Per la distinzione tra “filmico” e “filmografico” si veda André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens Klincksieck-Presses de l’Université Laval, Paris-Québec, 1988.



6

6. Un esempio ricorre nelle riprese concepite per rappresentare l'incontro tra Croessa, Fulvio e Maciste. Nel materiale escluso disponiamo anche di un'inquadratura che raffigura una sorta di controcampo dell'inquadratura precedente, in cui però Maciste occupa la stessa parte del campo. Un "errore" che ha forse motivato l'esclusione dell'inquadratura in questione, ma anche un esperimento teso a provare un'altra prospettiva, studiare un'altra veduta, fornire un'opzione tra i due sfondi. Un esempio di concezione iconografica alternativa, invece, è rappresentato dal sogno di Sofonisba, che è stato realizzato due volte. Nel caso dell'inquadratura esclusa, il sogno risulta assai simile a un'altra scena "onirica" già realizzata da Chomón per Pathé, nel 1905, per il film *La poule aux oeufs d'or*; cfr. Elena Dagrada, "La morale de la fable (ou de quelque Poule aux oeufs d'or chez Pathé)", in Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie, Vincent Pinel (a cura di), *Les vingt premières années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995.



7

mancano esempi, talvolta illuminanti, in cui si è approfittato dell'"errore" per sperimentare un'alternativa nella scelta del quadro o altro⁶.

Al contrario, nel corso della nostra ricerca abbiamo constatato che la maggior parte delle riprese escluse sono state girate allo scopo di sperimentare scenografie diverse, verificare l'efficacia di una composizione spaziale in profondità, accelerare o rallentare l'esecuzione di un'azione, darsi un'alternativa tra un piano fisso e un carrello. O ancora, più sem-



8

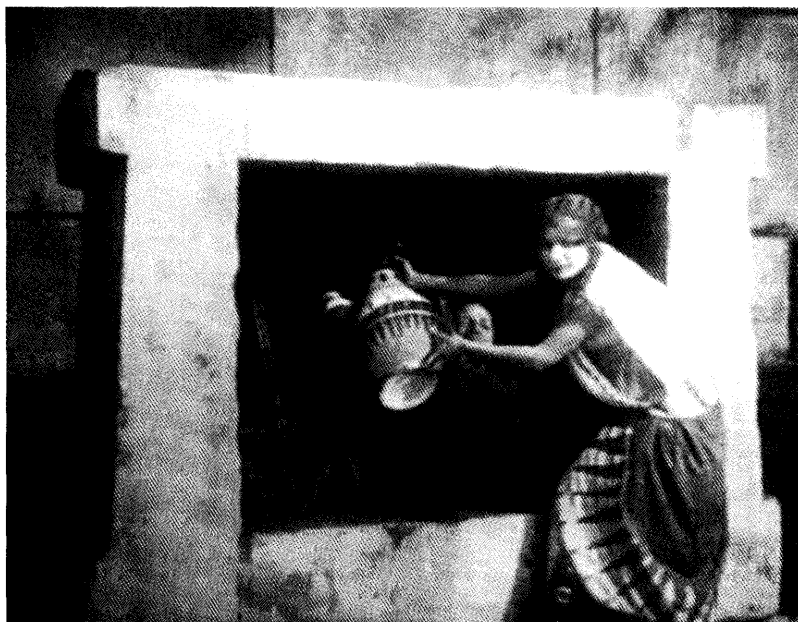
plícemente, per procurarsi un campo di “opzioni”, come dimostrano le numerose inquadrature che non compaiono affatto nel film, e che sono state eliminate a tutto vantaggio di un’altra soluzione registica.

Dal nostro punto di vista di ricercatori, d’altronde, va detto che la totalità del materiale escluso da *Cabiria* ci ha provato fino a che punto questo film è stato girato in funzione di un preciso progetto estetico. Anche quelle inquadrature girate più volte a causa di un inconveniente tecnico, poiché testimoniano anch’esse una scelta, reiterata o modificata, non foss’altro che nel posizionamento della macchina da presa. Per questo non abbiamo mai guardato a queste riprese come a un insieme di scorie dovute a “errori”, come a un materiale “scartato” poiché “mal riuscito”. Nella misura del possibile, abbiamo anche evitato di usare la parola “scarto” (che, diversamente dal francese *chute*, e dall’inglese *out-take*, possiede in italiano un’inevitabile connotazione negativa), sostituendola sistematicamente con la perifrasi “riprese escluse dal film”. Abbiamo, insomma, evitato di analizzare queste riprese come un repertorio dove rintracciare le eventuali imperfezioni da interpretarsi come la causa della loro esclusione. Al contrario, abbiamo sempre guardato queste riprese come la traccia, preziosissima, del fatto che per la realizzazione di un film, in Italia, durante la prima metà degli anni Dieci, non si è esitato a girare più volte la stessa scena, la stessa inquadratura, al fine di sperimentarne le diverse potenzialità. Come il risultato di un lavoro di ricerca, appunto, finalizzato a procurarsi una scelta tra una gamma di possibili varianti.

Ora, dal confronto tra il film *Cabiria* e le riprese escluse dal suo montaggio definitivo, questo lavoro di ricerca ci è sembrato finalizzato soprattutto a un’analisi dello spazio. Certo, anche il trattamento del tempo⁷, in



9



10

7. Il dato temporale potrebbe fare l'oggetto di un'ulteriore analisi comparativa tra il film *Cabiria* e le riprese eliminate. Per ora, limitiamoci a dire che le riprese prescelte sono sempre di durata inferiore rispetto a quelle scartate, non necessariamente perché in quelle prescelte sono state tagliate le "code" d'inizio e fine, ma perché si tratta di riprese in cui l'azione si svolge più rapidamente, magari consentendo la compresenza, in campo, di più elementi dell'azione (cfr. più oltre l'analisi di ciò che abbiamo chiamato "composizione verticale").

Cabiria, riveste una particolare importanza; sia in termini ritmici (come vedremo meglio nella seconda parte dedicata al carrello), sia in quanto il tempo della narrazione è qui sempre un tempo lineare e cronologico. Tuttavia, anche in virtù di questo tempo narrativo lineare e cronologico, è soprattutto sotto il profilo dell'analisi spaziale che la ricerca nella messa in scena appare particolarmente ricca. Per due ordini di motivi.

In primo luogo, *Cabiria* è un film dove è possibile riscontrare la pre-

senza di quasi tutte le figure di montaggio elaborate sin lì (campo-controcampo, raccordo sull'asse, raccordo di direzione, inquadrature soggettive e raccordi su uno sguardo, alternanza di spazi contigui, ecc.). È dunque un film in cui il montaggio, in senso lato, è lungi dall'essere latitante, ed è proprio l'analisi delle riprese escluse a fornirci più di una conferma.

E tuttavia, *Cabiria* è un film dove domina un tipo di messa in scena che abbiamo chiamato qui "composizione spaziale in profondità"⁸, che tende a evitare la segmentazione dello spazio rappresentato al fine di metterlo in scena, per quanto possibile, nella sua interezza. Ciò che chiamiamo qui "composizione spaziale in profondità", infatti, risulta dalla volontà precisa di rappresentare uno spazio *tridimensionale* (da non confondersi con la tensione alla messa in scena di uno spazio filmico più propriamente *circolare* già operante nel cinema americano di quegli anni), e si dà come un'alternativa al montaggio inteso come *segmentazione* di uno stesso spazio in più inquadrature, articolandosi come una *mise en cadre* in profondità più che come una *mise en chaîne* di punti di vista alternativi su uno stesso ambiente.

Quest'ultimo aspetto non è in contraddizione con la compresenza, nell'ambito dello stesso film, delle principali figure di montaggio. Al contrario – lo abbiamo appena detto – in *Cabiria* le troviamo quasi tutte (benché meno spesso, appunto, al servizio della segmentazione spaziale di uno stesso ambiente).

La più frequente, anzi, è forse una figura di montaggio per eccellenza, che consiste nell'alternare l'esterno e l'interno di un edificio, o di una stanza. In *Cabiria*, infatti, si passa spesso dall'interno all'esterno del tempio di Moloch, della locanda del Bettoliere, della reggia di Cartagine... E il visionamento del materiale escluso prova che questa figura è stata realizzata, proprio "come si farebbe oggi", effettuando più riprese continue che successivamente sono state tagliate e montate alternando esterni e interni.

Un esempio flagrante ricorre nel secondo episodio, quando Maciste e Fulvio si recano per la prima volta alla locanda del bettoliere Bodastorèt. Per questa scena, nel materiale escluso disponiamo di due diverse riprese relativamente lunghe (oltre a una terza ripresa più breve, simile alla fine della seconda). Una prima ripresa raffigura l'esterno della locanda: Maciste e Fulvio avanzano dal fondo, entrano nella locanda, subito dopo il loro ingresso un avventore esce dalla stessa porta, e un carrello laterale verso sinistra lo accompagna mentre si allontana. Una seconda ripresa raffigura invece l'interno della locanda: dapprima Fulvio e Maciste entrano in campo da sinistra e avanzano tra i tavoli, verso destra, poi si siedono, vengono serviti, e un lentissimo carrello in avanti si avvicina a Maciste intento a bere. Ebbene, nel film queste due riprese divengono quattro inquadrature che alternano l'esterno e l'interno della locanda. Nella prima inquadratura siamo in esterni (Maciste e Fulvio avanzano dal fondo ed entrano nella locanda); nella seconda siamo nella locanda (Maciste e Fulvio entrano in campo e si siedono); nella terza siamo nuo-

8. A proposito di questo concetto si vedano soprattutto: Ben Brewster, "La mise en scène en profondeur dans les films français de 1900 à 1914", in *Les premiers ans du cinéma français*, a cura di Pierre Guibbert, Institut Jean Vigo, Perpignan, 1985; Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London, 1983, pp. 113-116; Tom Gunning, "Notes and Queries about the Year 1913 and Film Style: National Styles and Deep Staging", 1895 (n. fuori serie dedicato a *L'année 1913 en France*), 1993. Si vedano anche i contributi ancora inediti di Lea Jacobs e Ben Brewster (autori di un libro sul rapporto tra cinema muto e teatro, di prossima pubblicazione presso Oxford University Press); David Bordwell (in particolare un libro sullo stile filmico di prossima pubblicazione presso Harvard University Press); e di Yuri Tsivian (Bradford Conference, 1995, sul cinema russo degli anni Dieci). A proposito di *Cabiria*, si veda anche Antonia Lant, "Haptical Cinema", *October* 74, Fall 1995, pp. 44-73.

vamente in esterni (l'avventore esce dalla locanda e un carrello laterale lo segue verso sinistra); nella quarta e ultima inquadratura siamo nuovamente nella locanda, dove un carrello in avanti si avvicina al tavolo dove siedono Fulvio e Maciste.

Potremmo citare altri esempi analoghi, dove per di più l'alternanza tra esterni e interni è costruita in modo da effettuare una vera e propria "virata", di quasi 180°, nell'angolazione della macchina da presa (pensiamo a quando, nel secondo episodio, Maciste costringe il bettoliere ad affacciarsi alla finestra, e la macchina da presa lo inquadra dapprima di schiena, nella locanda, intento ad affacciarsi, poi di fronte, dall'esterno della locanda, affacciato alla finestra).

Ma in un solo caso, nel corso del film, assistiamo all'analisi *di uno stesso spazio* elaborata al punto da ribaltare l'angolazione di ripresa con un'autentica virata di questo tipo⁹. Accade, di nuovo nel secondo episodio, durante l'incontro tra Croessa, Fulvio Axilla e Maciste. Si tratta di un incontro che rappresenta un momento cruciale dell'intrigo: il momento in cui le due storie (quella di Cabiria e quella di Fulvio, con il suo schiavo Maciste) si incrociano per la prima volta. Per questo, forse, Pastrone sperimenta due diverse ambientazioni, e gira la stessa azione in due scenografie distinte, al fine di poter scegliere quella ritenuta più adatta. Tuttavia l'analisi dello spazio, significativamente, è pressoché identica nei due casi.

Della scenografia eliminata disponiamo di numerose riprese. Una prima inquadratura (ripresa due volte) raffigura una spianata fiancheggiata dal mare, dove Croessa avanza dal fondo, raggiunge una bitta e vi si adagia (cfr. foto 1). Una seconda inquadratura (ripresa due volte), raffigura Croessa dal lato opposto, adagiata contro la bitta, mentre dal fondo avanzano Fulvio e Maciste (cfr. foto 2). Una terza inquadratura (ripresa anch'essa due volte), capovolge nuovamente l'angolazione della macchina da presa al fine di rappresentare Croessa che avvicina Fulvio e Maciste (cfr. foto 3), per implorarli di salvare Cabiria.

Nella scenografia conservata per il montaggio definitivo, Pastrone adotta un *découpage* simile nella concezione, benché differente nel numero e nella scala delle inquadrature. Lungo le mura di Cartagine, a picco sul mare, una prima inquadratura mostra Croessa mentre sente arrivare dal fondo Fulvio e Maciste (cfr. foto 4). Una seconda inquadratura capovolge l'angolazione di ripresa e mostra Croessa mentre avvicina Fulvio e Maciste (cfr. foto 5). Dopo una didascalia, infine, una terza inquadratura, anziché raffigurare un ulteriore capovolgimento nell'angolazione di ripresa (come nella scenografia eliminata), raffigura un raccordo sull'asse in avanti (assente nella scenografia eliminata; cfr. foto 6), seguito da un raccordo sull'asse all'indietro (ritornando all'inquadratura precedente; cfr. foto 7). Aggiungiamo, *en passant*, che di questo raccordo sull'asse in avanti possediamo anche due inquadrature supplementari: una simile a quella poi prescelta; e un'altra che ne raffigura una sorta di controcampo, in cui però Maciste si trova sempre a

9. In questo saggio, si è deciso di mantenere la definizione di campo-controcampo comunemente in uso in Francia, in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, dove quest'espressione designa il tipo di montaggio usato per rappresentare uno scambio o una conversazione tra due personaggi. Ogni altro caso di montaggio in cui la macchina da presa effettua una virata nell'angolo di ripresa (variabile tra i 170° e i 180°) è stato qui descritto come tale.



11



12

destra (cfr. foto 8). Quest'ultima inquadratura è stata esclusa, forse proprio a causa dell'errata posizione di Maciste, ma è comunque stata concepita e realizzata come un controcampo della precedente.

La prima riflessione che s'impone, a questo proposito, è che questo incrocio di storie s'incarna così bene in un incrocio di prospettive che, al momento delle riprese, Pastrone ha comunque previsto un cambiamento d'angolazione. Senza sapere ancora dove questa scena verrà definitivamente ambientata, Pastrone sa infatti che capovolgerà l'angolazio-

ne della macchina da presa, poiché lo fa in entrambe le scenografie sperimentate.

Tuttavia, s'impone anche una seconda riflessione poiché nonostante questo passaggio testimoni una sicura dimestichezza nella realizzazione di questa figura di montaggio, anche internamente a uno stesso ambiente, resta il fatto che si tratta di un caso isolato, oltre che fortemente motivato.

In tutto il resto del film, infatti – già lo abbiamo detto – non ve ne sono altri esempi. Tanto che anche i casi di campo-controcampo tra personaggi che conversano – peraltro rari – alternano sempre spazi distinti, benché necessariamente contigui: ricordiamo un esempio che ricorre nel quinto episodio, quando Elissa dà da bere ai prigionieri attraverso le sbarre di una finestra (cfr. foto 9 e 10). E tanto che in un'altra scena ambientata interamente in uno stesso luogo (le mura di Cirta assalite dai soldati romani, nel quinto episodio), dove per movimentare l'azione si susseguono ben undici inquadrature, le variazioni di scala sono minime (sempre e solo campi lunghi e medi), e quelle di angolazione anche: la macchina da presa, infatti, rimane sempre *al di qua* delle mura, esterna ad esse.

Se quindi da un lato *Cabiria* comprende tutte le figure di montaggio elaborate sin lì, se il materiale escluso ci prova che esse sono preparate in anticipo e consapevolmente, e se ricorrono sempre nei contesti opportuni, tuttavia queste figure non sono poi così frequenti. O, meglio, sembrano intervenire in base a una sorta di principio – che potremmo definire di “circolarità limitata” – il quale riduce all'essenziale l'uso del montaggio inteso come segmentazione di uno stesso spazio (riduce all'essenziale, tra le altre cose, la “circolazione” del punto di vista interno a uno stesso spazio), ricorrendovi di preferenza solamente in quelle situazioni che lo rendono per qualche ragione necessario.

Né più e né meno, del resto, di quanto accade nella maggior parte dei film europei dell'epoca, vale a dire la prima metà degli anni Dieci, che al pari di *Cabiria* limitano all'essenziale quelle figure di montaggio che intervengono per segmentare lo spazio di uno stesso ambiente, preferendo loro la composizione spaziale in profondità; salvo ricorrervi, alla segmentazione dello spazio rappresentato, quando le circostanze lo rendono necessario. Poiché in *Cabiria* il montaggio, lo abbiamo visto, interviene più volentieri per alternare spazi differenti e possibilmente vicini (l'interno e l'esterno di un edificio, due diverse stanze di un palazzo, ecc.), che per segmentare uno stesso spazio in cui ha luogo l'azione. E quando si produce quest'ultimo caso è per ragioni drammaturgiche precise (come nell'incontro tra Croessa, Fulvio e Maciste; o nell'assalto alle mura di Cirta), oppure per permettere di rendere ben visibile ciò che non potrebbe esserlo altrimenti. Un po' come accade, secondo David Bordwell, in alcuni film di Louis Feuillade, che stando allo studioso americano: «...aderisce quasi con testardaggine al principio di fare un *close-up* solo quando qualcosa non è totalmente visibile nel piano d'insieme, a causa della sua dimensione ridotta (un testo a stampa, un cameo), della sua posizione periferica dentro l'immagine

(una mano sotto un letto) o fuori portata per lo sguardo dello spettatore. Questo modo di concepire la messa in scena sembra conferire al montaggio un ruolo di ultima risorsa. Di fatto, i tagli possono anche servire per mettere l'accento sulla profondità, se sono concepiti in modo da disporre gli elementi della scenografia in diverse relazioni prospettiche»¹⁰.

Ora, questa idea di montaggio in quanto segmentazione di uno stesso spazio come ultima risorsa, se è vera per Feuillade, è vera anche per Pastrone, che molto spesso sembra ricorrere alla segmentazione spaziale di uno stesso ambiente attraverso il montaggio solo quando le circostanze lo rendono necessario. Anche Pastrone, in *Cabiria*, realizza infatti pochissimi dettagli (in tutto il film non se ne contano più di due: l'anello osservato in soggettiva da Croessa, all'inizio del secondo episodio; e la mano davanti al fuoco durante il sacrificio a Moloch). E fa ricorso al raccordo sull'asse in avanti sui personaggi, mai troppo vicino, più per necessità, al fine di rendere accessibile allo sguardo dello spettatore ciò che altrimenti non si vedrebbe a sufficienza.

Questo principio è confermato proprio dallo studio dei casi di raccordo sull'asse in avanti che ricorrono nel film, limitatamente e in circostanze analoghe.

Prendiamo l'esempio del sacrificio nel tempio di Moloch. Qui l'analisi dello spazio attraverso il montaggio è un procedimento imprescindibile per la percezione d'insieme di un luogo e di una scenografia così magniloquenti, così grandiosi e così letteralmente enormi al tempo stesso. Certo, la macchina da presa si sposta ogni volta che può, grazie al carrello, per permettere una veduta d'insieme. Ma in questa scena il ricorso al raccordo sull'asse – essenzialmente in avanti, qualcuno indietro – è inevitabile. È davvero l'ultima risorsa, se si vuole che lo spettatore possa osservare ciò che avviene sul fondo (un carrello, al posto di questi raccordi, sarebbe forse stato preferibile ma anche molto difficile da realizzare, sia per l'enormità della folla, sia per i diversi livelli di verticalità su cui si distribuisce l'azione rappresentata).

Ma così funziona anche un altro raccordo in avanti, quasi sull'asse, che ricorre nel secondo episodio: quello del bettoliere alla finestra, che segue il piano d'insieme citato prima. Nel piano d'insieme, appunto, il bettoliere occupa una posizione periferica, al lato superiore dell'inquadratura; un successivo raccordo in avanti, invece, mostra il bettoliere da vicino, mentre è intento a spiegare agli inseguitori di Maciste che non ha veduto nessuno.

L'ipotesi che in *Cabiria* Pastrone ricorra al raccordo sull'asse con parsimonia viene confermata proprio dallo studio delle riprese escluse dal montaggio definitivo, dove non mancano casi di inquadrature concepite per essere montate come un raccordo sull'asse in avanti (quindi come un'alternativa alla composizione spaziale in profondità, che invece consente di salvaguardare l'interezza dello spazio rappresentato), che però poi non sono state integrate nel montaggio definitivo. O casi di palese

10. Cfr. David Bordwell, "La Nouvelle Mission de Feuillade; or, What Was Mise-en-Scène?", *The Velvet Light Trap*, n. 37, 1996, p. 22. Nella traduzione italiana di questo brano abbiamo lasciato in inglese l'espressione *close-up*, comunemente tradotta come "primo piano" ma che qui di fatto si riferisce ad alcuni dettagli. Sulla necessità di distinguere tra "primo piano" e "dettaglio" si veda Elena Dagrada, "La lente della nonna. Una scuola per lo sguardo", in Riccardo Redi (a cura di), *Il primo cinema inglese*, Di Giacomo, Roma, 1990; e *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa*, Clueb, Bologna (di prossima pubblicazione).

esitazione, se così si può dire. Casi “ben fatti”, senza “errori”, e però ugualmente esclusi.

Citiamo almeno tre esempi. Il primo concerne un’azione situata nel terzo episodio, in cui Sofonisba riceve il dono di Massinissa. Nel materiale escluso troviamo due riprese assai simili che rappresentano l’azione interamente girata in continuità (più una terza che ne raffigura solo l’inizio): Sofonisba è nella sua stanza, va verso la finestra, una schiava la raggiunge e le porge uno scrigno, dono di Massinissa, quindi Sofonisba ordina alle ancelle di allontanarsi e si siede per contemplare il contenuto dello scrigno. Troviamo poi una ripresa (simile all’ultima parte dell’azione girata in continuità) dove Sofonisba è seduta, in figura intera, intenta a contemplare il contenuto dello scrigno. Infine troviamo due riprese di Sofonisba in piedi davanti alla finestra, che potrebbero essere inserite a mo’ di raccordo sull’asse nell’inquadratura precedente. Il film è invece piuttosto diverso, poiché la continuità dell’azione è effettivamente spezzata in più inquadrature, ma non dal potenziale raccordo sull’asse descritto sopra (Sofonisba davanti alla finestra). È bensì spezzata anzitutto da un montaggio che alterna la stanza di Sofonisba con una sala della reggia di Cartagine, dove la schiava si reca per ricevere da Massinissa il dono da portare alla sua padrona. Poi da una didascalia, e da un raccordo sull’asse, assente nel materiale escluso, in cui Sofonisba in piedi riceve appunto dalle mani della schiava il dono di Massinissa; quindi da un raccordo sull’asse niente affatto contemplativo ma a suo modo esplicativo, e come sempre non troppo vicino, solo quanto basta per permettere di vedere meglio l’essenziale dell’azione.

Un secondo esempio si trova nel quinto episodio, quando Fulvio scala le mura della città di Catana con l’aiuto di una scala umana approntata con l’aiuto di scudi. Nel film troviamo una progressione di tre inquadrature, da un piano d’insieme che include le mura e la scala di scudi fino a un campo medio più vicino all’azione. Nel materiale escluso si trova invece un’inquadratura che rappresenta un avvicinamento ulteriore al momento cruciale dell’azione (Fulvio è arrivato in cima e passa dall’altra parte delle mura), che avrebbe potuto essere montata come raccordo sull’asse, ma è stata eliminata.

Un terzo esempio, forse il più interessante, ha luogo durante il secondo episodio, quando il Pontefice sceglie le bambine per il sacrificio a Moloch. Da un’analisi del materiale escluso apprendiamo che l’azione era stata idealmente analizzata in due parti. Una prima parte relativa all’insieme dell’ambiente in cui si svolge l’azione, all’interno del quale un carrello laterale verso sinistra raggiunge Croessa e Cabiria mentre vengono avvicinate dal Pontefice. Una seconda parte, per così dire esplicativa, suscettibile di essere inserita nella prima, in cui il Pontefice, in un piano più ravvicinato, sceglie alcune bambine (cfr. foto 11). Quest’inquadratura non è stata integrata, e l’azione è stata montata in continuità, senza tagli o avvicinamenti esplicativi di sorta.

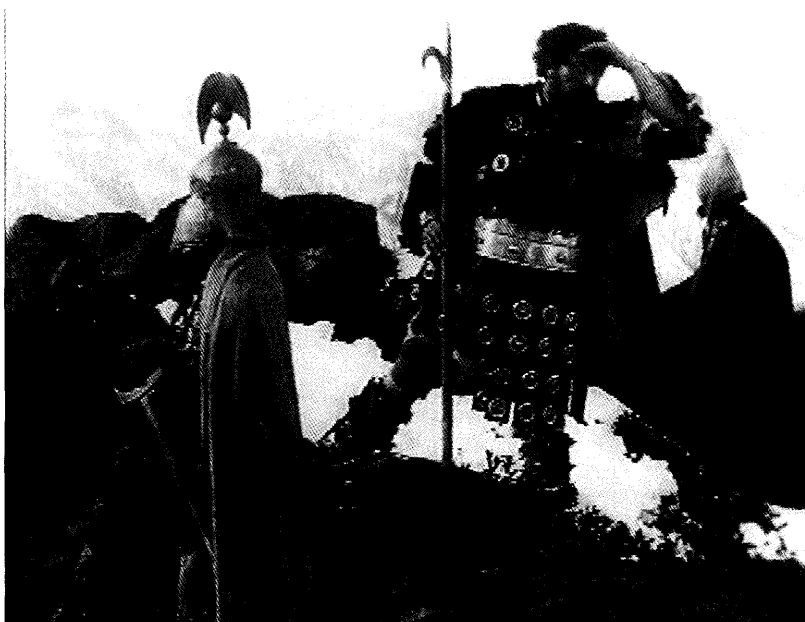


13

Questo terzo esempio è interessante non solo perché mostra bene che per Pastrone il mantenimento della continuità spaziale è veramente importante, e quando può lo persegue ed evita di tagliare. È interessante anche perché sottolinea la cura posta da Pastrone nella composizione spaziale in profondità. L'inquadratura che Pastrone non ha integrato, infatti, benché ravvicinata all'azione, è distribuita su due livelli: nella parte anteriore del campo il Pontefice sceglie una bambina, mentre sul fondo Croessa osserva la scena con inquietudine, poiché capisce il pericolo corso da Cabiria.

Se si può dire, infatti, che in questo film il montaggio inteso come segmentazione dello spazio ricorre con parsimonia, e a seconda delle circostanze (che si tratti di raccordi sull'asse o di cambiamenti d'angolazione), le cose vanno diversamente per quanto concerne il perseguimento dell'integrità spaziale e di ciò che abbiamo chiamato qui la sua composizione in profondità. In *Cabiria*, la composizione spaziale in profondità è la preoccupazione principale dell'intera messa in scena, poiché è questa composizione che permette di rappresentare lo spazio nella sua interezza, facendone emergere la componente tridimensionale. Unitamente all'uso del carrello (come vedremo meglio nella seconda parte) e allo spostamento degli attori, che attraversano il campo disegnando appunto traiettorie tridimensionali, in *Cabiria* la composizione spaziale in profondità permette di conferire allo spazio una mobilità alternativa a quella del punto di vista perseguibile attraverso il cambiamento d'angolazione, ottenuta mediante la successione d'inquadrature più o meno ravvicinate all'azione.

In *Cabiria*, quasi tutte le inquadrature in interni sono composte in profondità, anche grazie a scenografie costruite in modo da accentuare



14



15

il dispiegamento dello spazio su più livelli. E in queste scenografie, gli attori sono spesso disposti accuratamente sul fondo, in modo da attirare l'attenzione dello spettatore sulla profondità di campo; oppure in primo piano, comunque pronti ad attraversare il campo tracciando vere traiettorie tridimensionali. Lo stesso accade in esterni, dove ugualmente gli ambienti sono concepiti in funzione del dispiegamento della profondità.

Anzi, le riprese in esterni permettono spesso di creare degli effetti supplementari, come l'amplificazione del contrasto tra la dimensione dei personaggi posti in primo piano, e quella dei personaggi posti sul fondo. La messa in scena (*mise en cadre*) privilegiata, cioè, anziché operare sulle variazioni del punto di vista, pone in risalto il più possibile l'utilizzo dei diversi livelli di profondità.

Così, in *Cabiria* l'analisi dello spazio sembra ubbidire a una sorta di ossessione tridimensionale, che sconfinava nell'elaborazione di una serie di figure della composizione in profondità. Ne abbiamo dedotto la tipologia che segue:

COMPOSIZIONE DIAGONALE. Questo primo caso è anche il più frequente, specie per quanto riguarda l'uso del carrello (si veda qui la seconda parte). E l'esempio che abbiamo scelto per illustrarlo è anche uno dei più interessanti di tutte le riprese escluse: quello dell'inquadratura in cui sono mostrati per la prima volta Maciste e il suo padrone Fulvio Axilla. Preceduto da una didascalia che recita: «Fulvio Axilla, patrizio romano, col suo schiavo Maciste, vive sconosciuto in Cartagine, celatamente vigilando i moti della Repubblica rivale», in realtà questa inquadratura capovolge la gerarchia implicita nel testo scritto, mettendo decisamente in risalto il corpo di Maciste. E lo fa appunto attraverso una composizione diagonale in profondità che accentua il contrasto tra il corpo imponente di Maciste, situato nella parte anteriore del campo a sinistra, e il corpo di Fulvio, più minuto, posto a destra sul fondo (cfr. foto 12). Di fatto, questa composizione diagonale permette di riunire in una sola inquadratura l'equivalente di un campo medio, in figura intera (Maciste), e di un campo lungo (Fulvio intento a salutare un amico che parte), guidando l'attenzione dello spettatore tra l'uno e l'altra. Per quest'inquadratura, disponiamo di sei riprese eliminate. Cinque sono state girate nello stesso luogo: un molo in riva al mare. Una invece è stata girata davanti ad alcune rocce, ed è questo luogo che infine è stato scelto. In ciascuna di queste sei riprese eliminate, tuttavia, ritroviamo lo stesso schema compositivo, con poche varianti relative al contrasto più o meno accentuato tra i due corpi. Maciste, immenso, occupa sempre la parte anteriore del campo, mentre Fulvio, decisamente più piccolo, occupa sempre il fondo, finché non si avvicina a Maciste attraversando il campo in diagonale e riacquistando una dimensione proporzionata a quella di Maciste. Il contrasto iniziale tra i due corpi, però, una volta instaurato non sarà mai veramente colmato in nessun momento del film.

COMPOSIZIONE SINUOSOIDALE. L'espressione è presa in prestito dallo stesso Pastrone¹¹, e ritornerà anch'essa nella seconda parte di questo saggio, a proposito del carrello. Un'inquadratura fissa che l'esemplifica al meglio è senza dubbio quella che rappresenta Annibale circondato dalle Alpi, in compagnia di due soldati. Per questa inquadratura possediamo due riprese eliminate, davvero illuminanti. Una prima

11. Cfr. le dichiarazioni di Pastrone in Georges Sadoul, *La tecnica rivoluzionaria nella Cabiria di Pastrone*, «Cinema», n. s., a. IV, n. 58, 1951; e in Mario Verdone, *Pastrone, ultimo incontro*, «Bianco e Nero», a. XXII, n. 1, gennaio 1961.

ripresa¹² corrisponde a ciò che oggi chiameremmo un piano americano, in cui la macchina da presa è relativamente vicina al personaggio: qui Annibale è solo, inquadrato fino alle ginocchia, circondato dalle vette alpine che sono qui relegate al ruolo di sfondo e che risultano come dominate dal corpo imponente del condottiero cartaginese (cfr. foto 13). Si tratta di una ripresa ben riuscita, ma decisamente intima; senza essere un primo piano, si tratta comunque di un'inquadratura che osa un vero avvicinamento al personaggio e alle sue riflessioni più recondite, facendone l'unico centro d'interesse, quasi in rilievo rispetto a un paesaggio appena percettibile. Questa ripresa è però stata eliminata. Una seconda ripresa rappresenta una composizione non molto diversa da quella in diagonale vista sopra, in cui Annibale è posto al centro di un'ideale traiettoria diagonale, appunto, tra due soldati posizionati in modo da risultare comunque più bassi di lui (cfr. foto 14). Anche questa ripresa è ben riuscita, ma è stata ugualmente eliminata a vantaggio di un'inquadratura assai più composita, in cui il corpo di Annibale domina maggiormente sui due soldati, qui visibili solo parzialmente e perciò sprovvisti di identità (ne avevano, invece, nella seconda ripresa scartata). Nell'inquadratura prescelta, infatti, Annibale è posto al centro di un'ipotetica traiettoria "sinuosoidale", i cui due punti estremi sono rappresentati da quanto risulta visibile del corpo dei due soldati. I quali, al pari di altrettanti oggetti scenici, tracciano le linee di un percorso obliquo, di tipo sinuosoidale per l'appunto, che accentua la profondità dello spazio così come lo spessore della sua tridimensionalità, nonostante il corpo di Annibale, come sempre più grande, domini al centro (cfr. foto 15).

COMPOSIZIONE VERTICALE. Un caso interessante si trova nel corso del terzo episodio, nella scena in cui Maciste fugge nei giardini della reggia di Cartagine con la piccola Cabiria tra le braccia, e si nasconde tra i cactus prima di raggiungere Sofonisba e di affidarle le sorti della bambina. Si tratta di una scena composta da una sola inquadratura, nella quale Maciste avanza dal fondo verso la parte anteriore del campo. Il punto di fuga è frontale, ma la macchina da presa è collocata in modo da permettere il dispiegamento della profondità in verticale, dal basso verso l'alto dello schermo. Inoltre, la profondità è messa in risalto proprio dalla traiettoria verticale compiuta da Maciste, che avanza dal fondo e si ferma, chinandosi, dietro un cespuglio di cactus posto in primo piano; è a questo punto che entrano in campo i suoi inseguitori, per così dire dall'alto, i quali restano per qualche istante sul fondo, minuscoli, fino a che Maciste, sempre chinato, non esce fuori campo a destra portando Cabiria con sé (cfr. foto 16). Questa composizione verticale è naturalmente accentuata dal risalto conferito al contrasto tra il grande e "vicino" corpo di Maciste, e i suoi "lontani" e perciò minuscoli inseguitori; un effetto prescelto, stando a quanto ci dicono le riprese escluse. Anche di questa scena, infatti, possediamo alcune riprese eliminate – esattamente tre – tutte molto più lunghe, nelle quali gli inseguitori entrano

12. È possibile ipotizzare anche che questa ripresa sia stata concepita come raccordo sull'asse in avanti, da far seguire all'inquadratura scelta per il montaggio definitivo, e che anche in questo caso sia stata scartata per le stesse ragioni.



16



17



18

sempre in campo dopo che Maciste e Cabiria hanno già lasciato l'inquadratura. In nessuna delle riprese eliminate, cioè, Maciste e i suoi inseguitori sono contemporaneamente presenti in campo. Diversamente, nell'inquadratura prescelta la compresenza di Maciste e dei suoi inseguitori permette di accentuare il contrasto tra la dimensione dei corpi, posti in primo piano e sullo sfondo, sottolineando la profondità e la verticalità della composizione.

COMPOSIZIONE ORIZZONTALE. Figura della lateralità per eccellenza, l'orizzontalità privilegia in linea di principio la piattezza, e per ciò stesso è normalmente incompatibile con un'accentuazione della profondità. In *Cabiria*, al contrario, anche grazie all'abilità di Segundo de Chomón che ha letteralmente consentito la composizione oculata di alcune inquadrature, sovrapponendone più d'una, le linee orizzontali sono distribuite le une "dietro" le altre, in modo da accentuare la profondità dello spazio che le separa. Un esempio molto suggestivo ricorre nel quinto episodio, allorché Maciste vede lontano il riflesso del fuoco salire dal campo di Siface, dove è in corso un incendio (cfr. foto 17). Qui, la luce del fuoco si diffonde orizzontalmente sul fondo, colorando di rosso una linea di nubi; in primo piano, invece, Maciste osserva il colore del fuoco da una larga roccia che disegna una linea orizzontale, a sua volta simmetrica ad alcune altre linee orizzontali disegnate dal paesaggio. Anche di questa inquadratura possediamo alcune riprese eliminate, assolutamente identiche nella concezione e realizzazione. L'inquadratura prescelta è quella in cui la linea di nubi sul fondo disegna al meglio la simmetria con le altre linee del paesaggio, consentendo così di accentuare l'effetto di profondità, unitamente alla tridimensionalità dello spazio, attraverso la distanza che separa Maciste dalla luce.

Questa tipologia, naturalmente, non incarna modelli di composizione spaziale che nel film *Cabiria* esistono unicamente allo stato puro; al contrario, sono numerosi gli esempi che potremmo definire casi "misti", in cui una composizione diagonale si incrocia con una composizione orizzontale, o verticale, o ancora sinuosoidale. E, d'altronde, non abbiamo reperito tale tipologia come un dato fine a se stesso. È invece importante sottolineare che essa incarna una concezione estetica che si traduce anche in una scelta linguistica.

Anzitutto essa presuppone che venga sistematicamente evitato il primo piano. Non il dettaglio (di cui peraltro nel film ricorrono pochissimi esempi, come abbiamo visto), ma il primo piano del volto umano – una figura che in quegli anni, nel cinema americano, presso alcuni autori ricorre invece con una certa regolarità. E questo a tutto vantaggio della scelta di lasciare il personaggio nel suo spazio. Il primo piano pone infatti lo spettatore in una relazione intima con il personaggio, sottolineandone la soggettività. In *Cabiria*, invece, i personaggi non sono mai interamente isolati dallo spazio che li circonda, neppure quando un carrello, o un raccordo sull'asse in avanti, ci avvicina a loro. Perciò non sentiamo

mai il predominio del personaggio sullo spazio, così caratteristico, per esempio, del contemporaneo cinema di Griffith, e successivamente di tutto il cinema classico hollywoodiano. Certo, *Cabiria* mette in scena dei personaggi psicologicamente caratterizzati, dalle motivazioni ben definite (l'attesa di Sofonisba, la devozione di Croessa, l'orgoglio di Massinissa...). Ma l'attenzione dello spettatore è convogliata piuttosto verso lo spazio in cui si consuma il loro dramma: il tempio di Moloch, le strade di Cartagine, il valico attraverso le Alpi... E questo, anche, perché quando *Cabiria* conduce lo spettatore vicino a un personaggio, in qualche modo lo tiene a distanza; gli permette di osservarlo, ma mai di coinvolgersi intimamente.

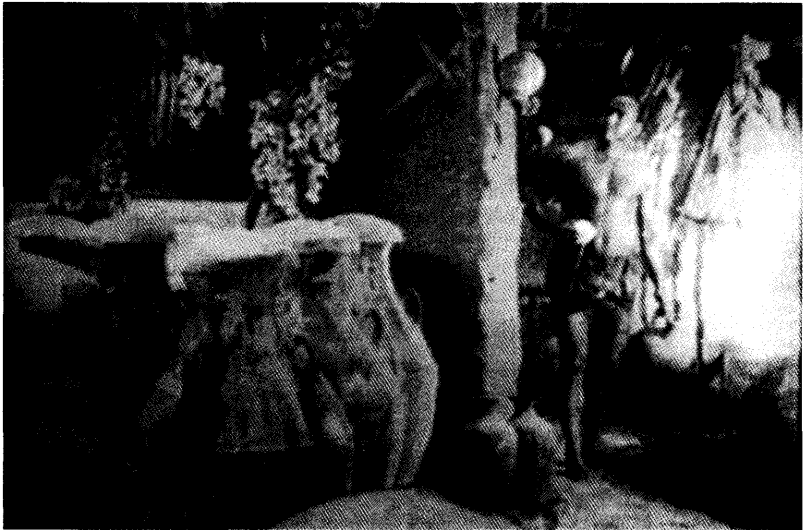
Simmetricamente, se il primo piano è assente, abbondano invece i campi medi e i piani d'insieme. Essi, infatti, permettono di situare al meglio i personaggi nello spazio. E si prestano alla composizione spaziale in profondità, così come al rispetto dell'integrità spaziale, che costituisce comunque il vero motore del progetto estetico sotteso in *Cabiria*. Limitiamoci a citare un solo e ultimo esempio, che ricorre nel terzo episodio, quando Fulvio, in fuga da Cartagine, si tuffa in mare (cfr. foto 18). Ancora una volta siamo di fronte a un'inquadratura molto elaborata, benché interamente appiattita in profondità; questo appiattimento, tuttavia, permette di includere in campo la totalità degli elementi rilevanti per l'azione: le rocce a picco, il mare, il profilo dei personaggi, il tuffo di Fulvio che subito riemerge nuotando velocemente... E anche per quest'inquadratura disponiamo di numerose riprese, poi eliminate, che però presentano tutte la stessa concezione e composizione.

La tipologia vista sopra, inoltre, unitamente all'ossessione tridimensionale che in qualche modo la sottende, non solo fa sì che in *Cabiria* venga privilegiata una sola e unica parte della scala dei piani: quella dei campi medi e dei piani d'insieme, che meglio si presta alla realizzazione del suo progetto estetico. Essa fa anche sì che in *Cabiria* venga rappresentato un tipo particolarissimo di movimento: quello dei personaggi in campo, e quello del carrello, che favorisce a sua volta una mobilità dello spazio scenico alternativa alla mobilità del punto di vista, guidando lo sguardo dello spettatore lungo traiettorie interne all'inquadratura scientemente predisposte. Perché in *Cabiria*, lo si è visto, non solo si riscontrano quasi sempre più livelli di profondità, ma vi è anche molta comunicazione tra questi livelli di profondità. I personaggi attraversano il campo e passano frequentemente da un livello all'altro; oppure, appunto, interviene il movimento del carrello, che consente il passaggio da un livello a un altro di profondità, guidando l'attenzione dello spettatore senza ricorrere alla segmentazione dello spazio mediante cambiamenti d'inquadratura.

Questa mobilità interna alternativa alla mobilità del punto di vista, questa composizione in profondità votata al rispetto dell'integrità spaziale, questa distribuzione dell'azione su più livelli comunicanti tra loro, realizzano in *Cabiria* un ideale di rappresentazione tridimensionale dove però lo spettatore non ha diritto d'accesso. Realizzano, cioè, una spazia-



19



20



21

lità tridimensionale “a circolarità limitata”, dove l’istanza spettatoriale è sì condotta vicino alla scena, ma non è mai, o quasi mai, posta *al suo centro*. E non producono, di converso, quel processo di *centramento* così caratteristico e per certi versi costitutivo del modo di rappresentazione che il contemporaneo cinema americano sta mettendo a punto¹³. Tanto che, come si è visto, nonostante la presenza di numerose figure di montaggio, l’uso di quelle figure che fanno dello spazio filmico uno spazio *circolare* è qui ridotto all’osso (si ripensi al cambiamento d’angolazione durante l’incontro tra Croessa, Fulvio e Maciste, che rimane nel film un caso isolato). E tanto che lo stesso uso del carrello, come vedremo tra breve, è in *Cabiria* un espediente che anziché coinvolgere lo spettatore lo tiene *ai margini* dell’azione rappresentata, in qualche modo esterno ad essa. Lo spettatore di *Cabiria*, insomma, non è mai libero di circolare a suo piacimento nello spazio pur articolato della finzione, neppure quando un carrello in avanti effettivamente lo avvicina al fulcro dell’azione – o quando lo fa un raccordo sull’asse in avanti!

Ora, una tale rappresentazione tridimensionale dello spazio scenico non appartiene solo a questo film di Pastrone. *Cabiria*, infatti, sebbene sia un film per certi versi estremo, non è per questo un film isolato. E il suo studio ci illumina su un paradigma che si sta delineando a quel tempo – la prima metà degli anni Dieci – tra l’emergenza di uno stile filmico concentrato prevalentemente negli Stati Uniti, che privilegia l’analisi dello spazio attraverso la sua segmentazione a fini soprattutto narrativi, e un altro stile filmico che si concentra piuttosto in Europa, e che privilegia invece l’analisi dello spazio attraverso la sua composizione in profondità a fini *anche* narrativi, benché non prevalentemente narrativi. In questa prospettiva, allora, *Cabiria* non è solo un film dove la composizione spaziale in profondità prevale sull’analisi dello spazio operata dal tipo di montaggio che Griffith, ad esempio, sviluppa nei film realizzati dopo aver lasciato la Biograph, come *The Avenging Conscience* (1914), *Home Sweet Home* (1914), o *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, 1915) (cfr. qui la nota 8). È anche un film che si colloca in seno a una tradizione più propriamente europea, che privilegia appunto la composizione spaziale in profondità, e la ricerca di una mobilità dello spazio scenico diversa da quella ottenuta col cambiamento d’inquadratura.

Integrando nel proprio progetto estetico il movimento del carrello, sotto certi aspetti *Cabiria* realizza l’ideale di questa tradizione, ottenendo più cambiamenti di prospettiva senza frammentare la scena. Sotto altri aspetti, invece, lo eccede.

Seconda Parte. Sguardo obliquo, biforcazione, rimbalzo; o dell’inquietante specificità del carrello in *Cabiria*

In un primo tempo, lo si è detto, questa ricerca doveva vertere essenzialmente sul confronto tra *Cabiria* e le riprese escluse dal suo montaggio definitivo. Lungo il percorso, tuttavia, il nostro sguardo è stato cat-

13. Noël Burch, *La lucarne de l’infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris, 1990 (tr. it., *Il lucernario dell’infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma, 1994). A proposito della profondità di campo nel cinema europeo precedente alla diffusione del “centramento” hollywoodiano, si veda anche, sempre di Noël Burch, “*Germinal avant le sujet ubiquitaire*”, 1895 (n. fuori serie dedicato a *L’année 1913 en France*), ottobre 1993.

14. Cfr. Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Routledge, London, 1994, pp. 205-206. La traduzione è nostra; nell'originale inglese si legge: «Cherchi Usai defined the “Cabiria movement” (or, rather, the “Cabiria-type movement”) as a camera gesture that “invited” the viewer in the diegesis, that “introduced” him to the space of the film. Cherchi Usai calls this type of tracking shot a “come with me” camera movement».

15. Si veda la ricerca di Jean-Pierre Sirois-Trahan, che oppone sguardo «virtuale» e sguardo «proprio», in “La théâtralité chez Méliès et le regard du spectateur du cinéma des premiers temps”, comunicazione al Congrès mondial de l'Association internationale du théâtre à l'université, Université Laval, Québec, giugno 1997 (di prossima pubblicazione negli atti del convegno).

16. Sulle nozioni di «confronto esibizionista», «assorbimento diegetico» e «sistema d'integrazione narrativa», si vedano Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago, 1991; André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens Klincksieck-Presses de l'Université Laval, Paris-Québec, 1988; e anche André Gaudreault e Tom Gunning, “Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?”, *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, a cura di Jacques Aumont, André Gaudreault e Michel Marie, Publications de la Sorbonne, Paris, 1989, pp. 49-63.

turato dal movimento così peculiare del suo carrello, ed ha finito per riservargli un'attenzione particolare. In *Cabiria*, infatti, il carrello è una figura *straordinaria* – nel senso etimologico del termine, poiché è “fuori dell'ordinario” – almeno quanto lo è il film che lo contiene. Interrogato adeguatamente, è in grado di fornirci alcune risposte illuminanti. Anzitutto, sul posto essenziale occupato nella storia del cinema da un film come *Cabiria*. Ma anche su di sé in quanto movimento di macchina, che possiede una reale specificità – come vedremo presto – e dà prova di un'unicità quasi assoluta negli annali della storia del cinema. Quantomeno, dà prova di differenziarsi, notevolmente, dal tipo di movimento al quale viene abitualmente associato, e di cui viene considerato l'antenato ufficiale: il *travelling* o *tracking shot*.

Gli storici della scorsa generazione hanno molto chiosato su questo carrello, senza tuttavia proporre uno schema di lettura che gli sia specifico. Un ricercatore della nuova generazione, Paolo Cherchi Usai, ne ha recentemente proposto un'interpretazione che Yuri Tsivian riporta come segue: «Cherchi Usai definisce il “movimento della macchina da presa in *Cabiria*” (o, piuttosto, il tipo di movimento in questione) come un gesto che la macchina da presa rivolge allo spettatore, per invitarlo a entrare nella diegesi, a “introdursi” nello spazio del film. Per Cherchi Usai questo genere di *travelling* è un movimento di macchina che significa “vieni con me”»¹⁴.

È vero che, almeno in prima istanza, il carrello in *Cabiria* può essere considerato come un movimento di macchina che invita lo spettatore a entrare nella diegesi, e che la miglior formula per tradurre in parole il suo significato sembra essere appunto qualcosa come: «Vieni, vieni con me...», indirizzato allo spettatore. La prima impressione che abbiamo, oggi, quando “consumiamo” un carrello in *Cabiria* è effettivamente un'impressione di *trasporto*. Sembra proprio che il movimento compiuto dalla macchina da presa *ci* trasporti con sé, che *ci* avvicini alla scena. Va detto, anche, che lo spettatore contemporaneo a *Cabiria* ha per l'appunto bisogno di questa specie d'invito a entrare nella diegesi. È infatti uno spettatore che necessita di un incoraggiamento a introdursi – non foss'altro che in modo “virtuale”¹⁵ – nello spazio occupato dai personaggi, in modo da sentirsi più intimamente coinvolto da ciò che accade sullo schermo. Il tempo in cui il “confronto esibizionista” dettava legge nel mondo delle vedute animate non è lontano; mentre il “sistema d'integrazione narrativa”, che avrebbe appunto favorito quell'“assorbimento diegetico” successivamente dominante, è ancora, nel 1913-1914, in via di formazione¹⁶.

È effettivamente possibile leggere il carrello in *Cabiria*, per lo meno il carrello in avanti, come un invito rivolto allo spettatore perché adotti anch'egli l'andatura e la direzione del movimento della macchina da presa. Perché si sposti, non foss'altro che simbolicamente, anch'egli in direzione di quelle ombre e di quelle figure proiettate sullo schermo, cercando di trovarvi un posto, o di ritagliarsi un *proprio* posto. A nostro

avviso, però, è possibile anche, e contemporaneamente, considerare il carrello in *Cabiria* sotto un altro aspetto, ribaltando l'orientamento della sua traiettoria implicita: il carrello in *Cabiria* non sarebbe, secondo noi, solo e semplicemente un movimento che conduce lo spettatore a "mobilitarsi", sul piano simbolico, per andare in direzione dei personaggi della diegesi e avvicinarsi ad essi. Sarebbe anche, contemporaneamente, un movimento che conduce i personaggi della diegesi in direzione dello spettatore, *che conduce la scena stessa ad avvicinarsi allo spettatore*. Il carrello in avanti, insomma, sarebbe anche una sorta di *scena* in avanti...

Comunque sia, c'è stato almeno uno spettatore che ha letto il carrello in questo modo. Per di più, si tratta di uno spettatore "professionista", critico cinematografico del «New York Dramatic Mirror», che ha scritto quanto segue: «Fra le novità fotografiche ve n'è una usata frequentemente con eccellente effetto. Le scene sono lentamente portate in primo piano, o spostate da un lato, come se fossero poste su un palcoscenico mobile. Con questo metodo viene conferito pieno valore alla profondità e senza soluzione di continuità *i personaggi sono avvicinati allo spettatore*»¹⁷.

Così – stando al critico del «New York Dramatic Mirror» – il carrello in *Cabiria* produrrebbe un effetto di avvicinamento dell'istanza attoriale in direzione dell'istanza spettatoriale, piuttosto che un avvicinamento dell'istanza spettatoriale in direzione dell'istanza attoriale. Eppure, nel cinema cosiddetto "istituzionale", il *travelling* produce abitualmente l'effetto opposto. Perché, allora, questa disparità tra due movimenti apparentemente così simili l'uno all'altro?

La risposta, a nostro avviso, risiede nel fatto che il carrello in *Cabiria* e il *travelling* istituzionale o, meglio ancora, il *tracking* istituzionale, non appartengono allo stesso paradigma, *non si rivolgono allo stesso spettatore*. Con il *tracking*, è la macchina da presa che si avvicina agli oggetti o ai soggetti filmati, e così facendo, è lo spettatore che si avvicina a costoro. Con il carrello sembra invece accadere il contrario: *sono gli oggetti filmati che paiono avvicinarsi allo spettatore*, come se gli fossero offerti su un piatto d'argento. Infatti, il *travelling* del cinema classico permette all'istanza spettatoriale di mobilitarsi per introdursi, non foss'altro che in modo simbolico, nello spazio stesso della rappresentazione. Uno spazio avvolgente, fondato appunto sul centramento dello spettatore. Il carrello in *Cabiria*, invece, sembra rivolgersi a uno spettatore che resta relegato in una posizione di exteriorità rispetto a uno schermo impenetrabile, che irradia immagini che il suo sguardo può solo sfiorare.

Se in *Cabiria* il carrello non produce lo stesso effetto del *travelling*, se ne deve concludere che esso è tutto tranne, forse, ciò che si è sempre detto di lui: l'antenato del *travelling*. In *Cabiria* il carrello è certo in qualche modo un *travelling*, e risulta effettivamente dalla mobilitazione della macchina da presa; nonostante ciò, esso si distingue ugualmente, e in modo radicale, dal *travelling*. In effetti, questo carrello è tutto il contrario del *tracking* che, come indica il suo stesso nome, esiste anzitutto per permettere al cineasta di *braccare* (*to track*), come un animale, i suoi

17. Cfr. «New York Dramatic Mirror», May 13, 1914, p. 40 (citato in George Pratt, *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film*, Greenwich, New York Graphic Society, 1973, p. 126; e in Yuri Tsivian, *op. cit.*, p.209). L'originale inglese è il seguente: «Among the photographic novelties is one frequently used with fine effect. Scenes are slowly brought to the foreground or moved from side to side, quite as though they were being played on a movable stage»; abbiamo qui riportato la traduzione italiana apparsa in Davide Turconi, *G.P. & D.W.G.: il dare e l'avere*, «Bianco e Nero», n. 21, 1975 (numero a cura di Guido Cincotti, dedicato a "Pastrone e Griffith. L'ipotesi e la storia"), p. 35. La sottolineatura è nostra.

personaggi. Ma se il *tracking* agisce come un pugno ben dato, in pieno nell'occhio, il carrello invece, tattile tanto quanto visivo, somiglia piuttosto a una carezza furtiva, fatta a fior di pelle, quasi alla cieca.

Perché questo carrello non può essere considerato come l'antenato del *tracking* istituzionale? Perché questo carrello si distingue così nettamente dal *tracking* istituzionale? Le ragioni di questa disparità sono numerose, e intrinseche alla natura stessa del suo movimento così particolare. Che cos'è, infatti, e come funziona il carrello in *Cabiria*? A questa domanda – cruciale – abbiamo risposto anzitutto esaminando il carrello sotto il profilo delle sue funzioni. Quindi, in un secondo tempo, abbiamo tracciato i sei parametri che ne caratterizzano l'esistenza.

Nel corso del nostro studio, abbiamo individuato tre funzioni distinte. Si tratta di funzioni che non sono affatto esclusive e che possono, per la loro stessa natura, entrare in gioco simultaneamente. Essenzialmente plurifunzionale, d'altronde, il carrello in *Cabiria* riunisce spesso in un solo caso tutte e tre le sue possibili funzioni.

FUNZIONE N. 1. Il carrello può avere una funzione d'*esplorazione*. L'attrezzo su cui è stata montata la macchina da presa spinge quest'ultima a circolare nello spazio senza uno scopo apparentemente preciso¹⁸. In questo caso, allora, l'accento è messo sui *rapporti spaziali* piuttosto che sui personaggi o sull'ambiente.

FUNZIONE N. 2. Il carrello può avere una funzione *indessicale*. Ha allora come obiettivo apparente quello di consentire alla macchina da presa di mettere in rilievo l'azione o i personaggi. L'accento, in questo caso, è posto sui *personaggi* piuttosto che sui rapporti spaziali o sull'ambiente.

FUNZIONE N. 3. Il carrello può avere una funzione di *scoperta*. Ha allora come obiettivo apparente quello di allargare il campo visivo dello spettatore, d'ampliarne la prospettiva, di operare un'apertura sulla scenografia. L'accento, in questo caso, è posto appunto sulla scenografia piuttosto che sui rapporti spaziali o sui personaggi.

Queste funzioni, certo, sono a loro modo assimilabili a quelle del *tracking* istituzionale. È però nella loro modulazione che la differenza fondamentale tra questo carrello e il *tracking* istituzionale diviene sensibile. Anche perché tale modulazione interviene in relazione ai diversi parametri che caratterizzano il carrello in *Cabiria*, ciascuno dei quali ne fa un tipo di movimento molto diverso dal *tracking* istituzionale. Questi parametri sono sei.

PRIMO PARAMETRO. Il carrello circola abitualmente in modo tangenziale rispetto all'oggetto che ha preso di mira; la diagonale è la sua traiettoria per eccellenza.

18. La macchina da presa appare cioè priva di traiettoria (*untargeted*), come ha suggerito David Bordwell a Tom Gunning durante una conversazione del 1990 a proposito dei movimenti di macchina in *Cabiria*.

In effetti, la diagonale è praticamente una delle condizioni stesse dell'esistenza del carrello in *Cabiria*. È la traiettoria diagonale che risulta in gran parte responsabile della specificità di questo carrello all'interno della "grande famiglia" dei movimenti di macchina. L'impressione che esso produce, infatti, sarebbe del tutto differente se fosse diretto e frontale, come lo è, per lo più, il *tracking* istituzionale. La diagonale, invece, fa in modo che questo movimento di macchina sia doppio, per definizione: la macchina da presa compie *contemporaneamente* un *travelling* in avanti e un *travelling* laterale. Movimento di macchina doppio, di conseguenza ambiguo.

Ancora: questo carrello risulta spesso tangenziale perché lancia uno sguardo indiretto sulle cose, uno sguardo obliquo. La macchina da presa è assai spesso posizionata in basso, non ad altezza d'uomo, ma – se così si può dire – ad altezza di belva. Si tratta, tuttavia, di una belva che non bracca la sua preda. La macchina mobile di Pastrone, in *Cabiria*, non può in alcun modo affrontare direttamente la scena che filma. Essa si pone timidamente in ritirata rispetto al personaggio, come di sbieco, a un livello inferiore. Esattamente come lo spettatore del tempo, questa macchina mobile si limita a sfiorare la scena, senza potervi penetrare.

Tutto il contrario della *norma* del *tracking shot* istituzionale...

SECONDO PARAMETRO. Nella sua traiettoria, il carrello non si limita mai a perseguire un obiettivo strettamente narrativo; sembra piuttosto rispondere a una logica che gli è propria.

Il carrello non deve la sua esistenza alla volontà di raccontare meglio gli avvenimenti rappresentati, e la traiettoria che adotta non è mai, in linea di principio, concepita al fine di focalizzare un momento specifico dell'azione. Quando si mette in moto, la macchina da presa di Pastrone non prende esplicitamente di mira un elemento *preciso*, personaggio o accessorio che sia, individuato con esattezza nello spazio scenico. In *Cabiria*, il carrello osserva piuttosto le azioni e i personaggi da lontano, con lo sguardo indiretto che gli è così particolare. La ragion d'essere del carrello è dare allo spettatore il senso delle relazioni spaziali che prevalgono in seno alla rappresentazione. Come se la motivazione profonda dello "slittamento progressivo" della macchina da presa e della sua traiettoria fossero appunto la modificazione stessa di questo spazio, il cambiamento di prospettiva che ne consegue.

Il *tracking* istituzionale si presenta abitualmente come il prodotto di una coscienza narratrice, come il prodotto di un narratore che sa dove va, che ha qualcosa da dirci attraverso il suo movimento di macchina, e che ce lo dice. Il carrello in *Cabiria*, al contrario, dà spesso l'impressione di non essere prodotto da una coscienza, di non essere ancorato in un'istanza, qualunque essa sia. Suscita invece molte domande, e le lascia tutte senza risposta. Cosa vuole dirmi? Vuole davvero dirmi qualcosa? Si rivolge a me? Insomma, questo carrello è dotato di un altissimo coeffi-



22



23



24

ciente di *estraneità*. Dà l'impressione di non avere alcuna mira; e questo, anche quando ne ha una.

Tutto il contrario della *norma* del *tracking shot* istituzionale...

TERZO PARAMETRO. Il carrello si avvicina ai personaggi senza mai introdursi nel loro spazio intimo; supera le distanze ma si tiene a distanza.

Come già si è detto, il carrello avvicina spesso l'istanza attoriale a quella spettatoriale, ma questo avvicinamento ha dei limiti assoluti. La macchina da presa in *Cabiria* non viola mai l'intimità dei suoi personaggi servendosi di un carrello. Del resto, come già abbiamo visto nella prima parte del nostro studio, questa macchina da presa agisce come se non fosse autorizzata a penetrare nello spazio intimo dei personaggi, neppure attraverso un raccordo in avanti troppo ravvicinato. Al contrario, è come se gettasse uno sguardo *obliquo* sulla scena, che si produce di *sbieco* davanti a essa. Come se questo sguardo biforcasse, rimbalzasse su questa scena, senza arrivare a penetrarvi. Come se il mondo profilmico nel quale la scena si svolge fosse separato dal mondo filmografico¹⁹, nel quale si colloca la macchina da presa stessa, da una *no man's land* inviccinabile. Inavvicinabile per la macchina da presa, anzitutto, pertanto inviccinabile anche per lo spettatore...

Diversamente dal primo piano del volto umano – come già si è visto nella prima parte – che svolgerà un ruolo così importante nel cinema classico hollywoodiano, il carrello in *Cabiria* non accompagna lo spettatore nello spazio intimo del personaggio, non attira la nostra attenzione sulla sua interiorità. Perché il carrello, in *Cabiria*, non isola mai, non astrae mai completamente il personaggio dallo spazio che lo circonda. Certo, in *Cabiria* il carrello ci avvicina, almeno in parte, ai suoi personaggi; ma anziché implicarci emotivamente, ci mantiene a distanza. Fa di noi degli "osservatori lontani"²⁰.

Tutto il contrario della *norma* del *tracking shot* istituzionale...

QUARTO PARAMETRO. Il ritmo di crociera del carrello è di una lentezza vertiginosa; supera le distanze, ma non le brucia mai.

È spesso difficile identificare con precisione il momento esatto in cui la macchina da presa si mette in moto per effettuare un carrello. E, il più delle volte, è altrettanto difficile identificare il momento esatto in cui un carrello finisce. Questo, in ragione della lentezza estrema con la quale la macchina da presa si mette in moto. In effetti, in *Cabiria* la lentezza del carrello è tale che per riuscire a percepire l'inizio del suo movimento si deve dirottare lo sguardo dal punto focale dell'azione rappresentata, per sorvegliare attentamente i bordi del quadro. Il carrello in *Cabiria* è insomma spesso al limite del percettibile, e quando si mette in movimento lo spettatore non ne è mai davvero pienamente cosciente. Piuttosto, sembra che una sorta di fremito attraversi lo spazio schermico da una parte all'altra, dotandolo del soffio della vita, e conferendogli un potere estremo di

19. Cfr. qui la nota 5.

20. Alludiamo qui al titolo del libro di Noël Burch, *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*, «Cahiers du cinéma», Gallimard, Paris, 1982.

fascinazione. E questo, in ragione non della sua velocità ma, al contrario, in ragione della sua vertiginosa lentezza, al limite del percettibile.

Tutto il contrario della *norma* del *tracking shot* istituzionale...

QUINTO PARAMETRO. Il carrello è uno spettacolo per l'occhio assai più che un adiuvante della narrazione; è più attrattivo che narrativo.

Il carrello non sembra agire per informare lo spettatore su quanto riguarda la narrazione; quest'ultima, infatti, spesso risulta del tutto secondaria. Al carrello basta ampiamente affascinare, irretire, catturare l'occhio dello spettatore. La sua motivazione profonda, in effetti, si colloca piuttosto dalla parte dello *spettacolo per l'occhio*; spettacolo, però, nel senso debole del termine. Secondo il dizionario: «Insieme di cose o di fatti che si offrono allo sguardo...»²¹. È così, ad ogni modo, che l'ha percepito un altro critico del «New York Dramatic Mirror», secondo il quale: «I soliti critici pedanti sono venuti a vedere *Cabiria*, e ne sono rimasti soggiogati, benché si siano convertiti solamente a metà. “È un trionfo dell'arte pittorica”, hanno detto, “ma *che si rivolge solo all'occhio*, e che il cinema si rivolga all'occhio lo avevamo capito già da un pezzo”»²².

Esaminando da vicino alcuni carrelli, ci si accorge che suggeriscono con forza l'impressione della terza dimensione. Talvolta, producono addirittura un effetto “stereoscopico”, davvero notevole, che lo stesso Pastrone ha commentato in prima persona definendo il movimento di questi carrelli come “sinusoidale”²³. Un tale effetto stereoscopico influisce considerevolmente sulla percezione suscitata nello spettatore. A quest'ultimo sembra che lo spazio si metta a vibrare, ad animarsi, come se il carrello gli avesse iniettato la vita... Peraltro, il movimento di *traslazione* caratteristico del carrello in *Cabiria* dà allo spettatore l'impressione che i rapporti tra gli oggetti e i personaggi siano altrettanto palpabili, se non di più, dei personaggi e degli oggetti stessi. Attraverso il carrello, insomma, Pastrone realizza una messa in scena che mette in gioco lo spazio *tra* le cose tanto quanto, se non di più, le cose stesse. Uno spazio in negativo, che i suoi movimenti di macchina rendono visibili²⁴.

Tutto il contrario della *norma* del *tracking shot* istituzionale...

SESTO PARAMETRO. Il carrello si lascia percepire dallo spettatore, senza per questo attirare l'attenzione su di sé; è praticamente un procedimento subliminale.

Il carrello in *Cabiria* mette in primo piano lo spazio, e però lo fa senza mai attirare l'attenzione sul dispositivo stesso che consente la mobilitazione della macchina da presa. Il carrello è certo uno spettacolo per l'occhio, ma è uno spettacolo *non* spettacolare. Infatti, è sufficientemente efficace da riuscire ad *animare*, letteralmente, lo spazio; ma lo fa in modo così impalpabile, che quasi non lo si nota... Perché il carrello è il risultato di un procedimento minuzioso, che sembra volersi far dimenticare. Sembra voler far dimenticare, in effetti, la sua natura propriamente meccanica, l'insostenibile pesantezza del dispositivo tecnico e meccanico al

21. Cfr. *Le Petit Robert*, 1987.

22. «New York Dramatic Mirror», March 10, 1915, p. 28, riportato in Pratt, *op. cit.*, p. 206. La sottolineatura è nostra; l'originale inglese è come segue: «The scoffers came to see *Cabiria*, and left overwhelmed with admiration, but only half-converted. “It is a triumph of pictorial art,” they said “but its appeal is solely to the eye, and we have long granted that province to the motion picture”».

23. Cfr. Georges Sadoul, *La tecnica rivoluzionaria nella Cabiria di Pastrone*, cit.; e Mario Verdone, *Pastrone, ultimo incontro*, cit. A proposito di questo movimento, segnaliamo una critica negativa di Pier da Castello apparsa in «Il Maggese Cinematografico», Torino, 25-4-1914 (citato in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1914* (1^a parte), «Bianco e Nero», anno LIII, n. 1 (Biblioteca di Bianco e Nero), 1993).

24. Qui la macchina da presa di Pastrone sembra fare in negativo ciò che, molti anni più tardi, un regista come Jean Luc Godard farà in positivo.

quale deve però la propria esistenza. Si direbbe che il carrello avanzi a passi felpati sulla scena – su quest'*altra scena* – senza volersi far notare. Senza volersi far notare dagli spettatori, certo, ma anche, in un certo senso, dagli stessi attori...

Il carrello in *Cabiria* sarebbe così una figura atta a turbare lo spettatore, in ragione della sua natura essenzialmente ambigua e contraddittoria. Da un lato, infatti, produce un *effetto di realtà*, attraverso il rilievo, e il volume che conferisce alla rappresentazione spaziale. D'altro canto, però, produce un'ineluttabile impressione di estraneità, un'inquietante stranezza assimilabile all'*Unheimlich* freudiano, in quanto destabilizza lo spazio rappresentato animandolo di un misterioso movimento che viene dal nulla, e che sembra diretto verso il nulla. Lo spettatore avverte meno le nuove prospettive spaziali alle quali il carrello gli consente di accedere, che questa instabilità quasi impercettibile conferita allo spazio per mezzo della mobilitazione della macchina da presa. Un'instabilità capace di provocare una specie di vertigine, attraverso una sperimentazione inedita delle relazioni spaziali, virtualmente capace di stordire... Il *carrello* arriva di sbieco, in modo tangenziale, all'improvviso, senza farsi annunciare, in punta di piedi, di soppiatto, come per non disturbare i personaggi – o gli attori! Perché non è solamente un procedimento sublime, ma è anche, soprattutto, un procedimento subliminale.

Tutto il contrario della *norma del tracking shot* istituzionale...

Concludendo la prima parte di questo studio, abbiamo visto come in *Cabiria* l'uso del movimento di macchina possa essere considerato rappresentativo di una certa tendenza, propriamente europea, a privilegiare la composizione spaziale in profondità, rispetto a un'altra tendenza, in atto negli stessi anni negli Stati Uniti, a privilegiare il montaggio inteso come segmentazione di uno stesso spazio. Abbiamo suggerito, così, che il carrello in *Cabiria* si collochi nel prolungamento di una concezione estetica che dà la preferenza a un *découpage* visivo interno all'inquadratura (un *découpage* senza montaggio, quindi), piuttosto che a un *découpage* fatto della concatenazione di più inquadrature.

È vero anche, tuttavia, che proprio in ragione dei parametri suddetti il movimento del carrello in *Cabiria* risulta come in eccesso rispetto a questa tendenza. Tanto che resta un caso quasi unico nella storia del cinema. Non sarà adottato dalla "confraternita" dei cineasti, contrariamente a ciò che accade al tipo di movimenti di macchina che troviamo nei film americani di un Griffith o di un Tourneur, o anche, in Europa, nei film di un regista come Bauer.

In quanto *travelling* – poiché di questo pur sempre si tratta – il carrello in *Cabiria* è un movimento che si può rapportare certo al processo di narrativizzazione in corso nel cinema di quegli anni, benché nei modi descritti sopra. Allo stesso tempo, però, si tratta di una figura che va al di là di un tale processo, e che soprattutto oltrepassa i limiti entro i quali

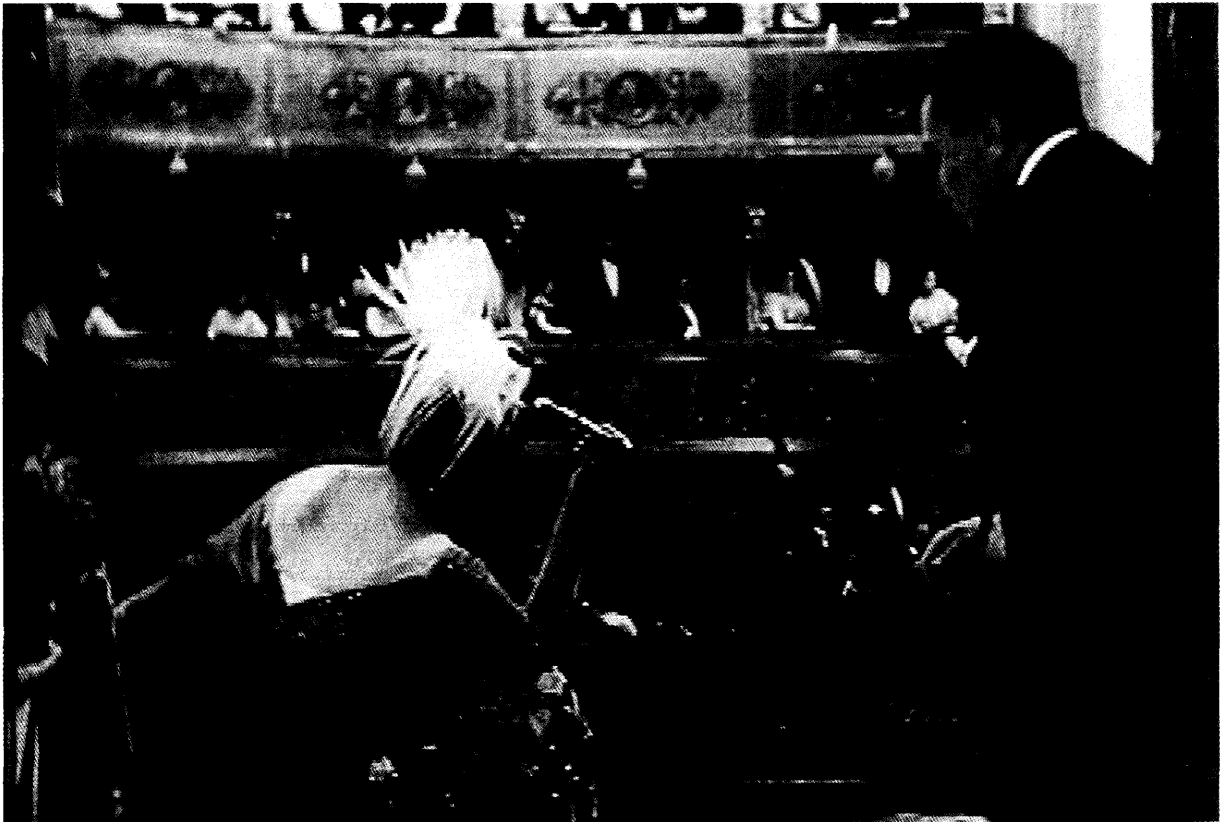
interviene ogni altra configurazione del movimento di macchina. Fatte le debite proporzioni, lo si può paragonare a quell'altra figura dell'eccesso che è il montaggio parallelo di *Intolerance*, che resterà a sua volta un caso relativamente unico negli annali della storia del cinema, più che divenire un modello da seguire.

In questo senso, sia *Cabria* sia *Intolerance* hanno in sé qualche cosa delle opere d'avanguardia. Sono in eccesso rispetto alle norme del periodo in cui vengono realizzati; ma contrariamente alle opere d'avanguardia in senso stretto, né *Cabria* né *Intolerance* mettono in discussione le "regole" del loro tempo, in ogni caso non in modo consapevole e programmatico. Anche perché l'eccesso, in *Cabria*, deriva dalla volontà di affrontare un problema cruciale per il suo tempo, vale a dire quello del rapporto tra lo spettatore e la scena rappresentata sullo schermo. O meglio, il problema dell'appropriazione spettatoriale dello spazio messo in scena. E la risposta di *Cabria* a questo problema, anche grazie al carrello, è quella di privilegiare la mobilità dello sguardo spettatoriale preservando la continuità scenica, spaziale e temporale. È, più precisamente, quella di mobilitare lo stesso spazio scenico dove ha luogo l'azione, accentuandone la tridimensionalità e però mantenendo lo spettatore ai suoi margini. È questa la ragione per cui, guardando *Cabria*, si può avere l'impressione che il film ponga l'accento sulla rappresentazione non di un dramma, ma di un luogo. Ecco ciò che spiega, a nostro avviso, la relativa indifferenza della macchina da presa, durante un carrello, rispetto al dramma umano recitato nello spazio che il suo movimento è supposto rappresentare. C'è qualcosa, nel meccanismo ben oliato del carrello in *Cabria*, che ricorda *La regione centrale* di Michael Snow.

Dopo averli identificati con precisione, i diversi parametri del carrello sono facilmente reperibili alla visione di *Cabria*, e molti sarebbero gli esempi in grado di avvalorare l'ipotesi che avanziamo qui. Ma c'è un carrello – il più straordinario di tutti – che merita un'attenzione particolare. Si tratta di un lungo movimento di macchina, grazie al quale vediamo Maciste esplorare la cantina dove lui e Fulvio sono prigionieri (cfr. le foto nn. 19, 20, 21, 22, 23, 24), veramente esemplare per la nostra riflessione. Sia perché riunisce in sé l'insieme delle funzioni e dei parametri che abbiamo definito qui; sia perché ci offre, in aggiunta, un caso di *mise-en-abîme* tanto "eccessivo" quanto notevole – probabilmente notevole perché eccessivo!

Questa *mise-en-abîme* prende la forma di una gag, rivolta a Fulvio da Maciste – benché sia difficile resistere alla tentazione di chiedersi se non si tratti piuttosto di una gag che fa Pastrone a nostro uso e consumo, servendosi di Maciste e di Fulvio. E si realizza al termine di un carrello particolarmente fecondo nella produzione di effetti stereoscopici, grazie all'arabesco del suo spostamento sinuoso²⁵, effettuato in un luogo che si articola in profondità e il cui elemento principale è dato da una serie di otri, simili ad anfore, distribuiti appunto su più livelli di profon-

25. Questo carrello è stato ripristinato nella sua lunghezza originaria in seguito al restauro del 1995 (cfr. la nota 2). Nelle copie precedentemente in circolazione era più corto, e assai meno sinuoso: mancava infatti la prima parte del movimento, da sinistra a destra. Lo stesso Pastrone, a suo tempo, deve averlo giudicato "eccessivo".



25



26

dità. Il carrello si conclude su un gesto di Maciste, che finge di bere da un orcio a sua volta simile a un'anfora, disegnato da Fulvio con il gesso su un muro. Quest'orcio *bi-dimensionale*, però, diviene qui l'emblema di ciò che possiamo considerare come la *mise-en-abîme* dell'effetto visivo prodotto dal carrello, che pone effettivamente in risalto la natura *tri-dimensionale* degli otri, svelata appunto dal lungo movimento di macchina. È un orcio, simile a un'anfora, che al termine del carrello descritto sopra si rivela una metafora (una *meta(n)fora?*), una citazione *bi-dimensionale* degli otri simili ad altrettante anfore *tri-dimensionali* materialmente presenti, in tutte e tre le dimensioni, nella scenografia. E che potrebbero aspirare soltanto a una rappresentazione bi-dimensionale destinata allo spettatore, se non fosse appunto per questo carrello più-che-prospettivista, per questo carrello ultra-stereoscopico, tramite il quale essi ci sono mostrati²⁶.

Ma c'è ancora un altro carrello, realizzato sempre da Pastrone, che rappresenta una *mise-en-abîme* metaforica tanto quanto quella che abbiamo appena descritto. Non più in *Cabiria*, questa volta, ma in *Tigre Reale* (1916). Un carrello decisamente coinvolgente, ambientato in un teatro, che apre su una prospettiva mozzafiato e fa scivolare il punto di vista, della macchina da presa, dall'attore in scena allo spettatore in sala. Anche questo carrello si può interpretare come una metafora dell'intenzione alla base stessa del movimento di macchina elaborato da Pastrone in *Cabiria*; una metafora, cioè, del tentativo di mettere in rapporto, attraverso un effetto di sutura, l'istanza attoriale con l'istanza spettatoriale (cfr. le foto 25 e 26).

Come non leggere, in questo frammento, la domanda insistente, rivolta allo spettatore, sul necessario compito del cineasta di stabilire un contatto tra la scena rappresentata e gli spettatori che vi sono di fronte? Come non leggere questo carrello come la volontà di interrogarsi sulla questione, cruciale in quegli anni, della sutura da operare tra l'istanza attoriale e l'istanza spettatoriale, e allo stesso tempo come la volontà di trasportare entrambe nello stesso... movimento? Un movimento che, sul piano filmografico, risulta raddoppiato dal movimento stesso della macchina da presa di Pastrone, che la nostra ricerca ha cercato di cogliere nei suoi aspetti più essenziali.

Conclusione

La questione della sutura tra istanza attoriale e istanza spettatoriale è al centro, anche, della dicotomia che abbiamo più volte evocato, nelle pagine precedenti, tra composizione spaziale in profondità e montaggio. Quindi del paradigma, che sembra delinarsi durante la prima metà degli anni Dieci, che oppone una tendenza più propriamente europea all'analisi dello spazio attraverso la sua composizione in profondità, a una tendenza più propriamente statunitense all'analisi dello spazio attraverso la sua segmentazione.

26. Yuri Tsivian, con il quale abbiamo avuto modo di discutere le nostre ipotesi su *Cabiria*, aveva a sua volta notato il senso metaforico di questa famosa scena. Le conclusioni a cui siamo giunti in questa ricerca hanno potuto avvantaggiarsi della discussione suddetta.

Si tratta, apparentemente, di un'opposizione che ritorna spesso nel corso della storia del cinema, così come in quella della sua teoria. Talvolta è stata formulata in modo da opporre il vecchio e il nuovo, talvolta il "realismo" al "simbolismo", o il "classicismo" alla "modernità", o ancora i cineasti che credono all'immagine rispetto a quelli che credono alla realtà – per ricordare le belle parole di André Bazin²⁷.

Malgrado gli elementi comuni, però, sono state ogni volta delineate opposizioni distinte, animate da motivazioni proprie e frutto di un'estetica specifica. Lo studio di *Cabiria* può aiutarci non solo a capire questo, ma anche a capire quali motivazioni accomunino i film riconducibili alla tradizione europea della prima metà degli anni Dieci, spesso ancora misconosciuta.

Dalla fine degli anni Dieci e per tutti gli anni Venti, infatti, sia nella tradizione "classica" emergente a Hollywood, sia in quella delle avanguardie emergenti in Francia e in Unione Sovietica, l'evoluzione del cinema e della sua teoria hanno attribuito al montaggio un'importanza tale da eclissare ogni interesse per questa prima tendenza alla composizione spaziale in profondità. In seno alle avanguardie, addirittura, si è sviluppata un'intera produzione teorica che ha visto nel montaggio la quintessenza stessa del cinema, e in figure come il primo piano o gli effetti ottici il vero cammino da seguire per fare del cinema un'arte.

Successivamente, numerosi teorici e cineasti hanno a più riprese criticato l'assenza di montaggio come un fatto intrinsecamente teatrale, e per ciò stesso arretrato. Nulla, però, poteva essere più lontano dalle intenzioni dei cineasti riconducibili alla tradizione europea della prima metà degli anni Dieci, alla quale anche un film come *Cabiria* appartiene – al di là degli eccessi del suo carrello. Questa tradizione, infatti, non si basa su un'estetica teatrale, e ancor meno sull'estetica "realista" del piano d'insieme o della profondità di campo teorizzata da Bazin durante gli anni Cinquanta. Si basa, piuttosto, sull'idea della natura unica dello spazio scenico interno allo spazio filmico, e sulla volontà di sottolineare tale unicità in rapporto allo spettatore.

La composizione spaziale in profondità così come è stata rappresentata da certo cinema europeo nella prima metà degli anni Dieci, infatti, aspira alla creazione di una relazione unica e privilegiata di ciascuno spettatore con la scena. E tende a operare una sutura tra istanza attoriale e istanza spettatoriale che tenga conto di questa relazione unica e privilegiata. La sua premessa, come ha mostrato Yuri Tsivian nelle sue riflessioni su Bauer, si basa appunto sulle differenti potenzialità dello spazio scenico al cinema e a teatro. A differenza del teatro, infatti, dove ogni spettatore accede a una visione della scena prospetticamente differente, il cinema può offrire a ciascuno spettatore la stessa rappresentazione prospettica; in questo il cinema è più vicino alla pittura, che può permettersi una precisione compositiva ineguagliabile sul palcoscenico. Diversamente dalla pittura, però, il cinema possiede il movimento; il regista cinematografico può non solo distribuire gli attori in modo accu-

27. Cfr. André Bazin, "Evolution du langage cinématographique", in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, Paris, 1958 (tr. it. Garzanti, Milano, 1973).

rato, ma può anche farli muovere in modo da dirigere l'attenzione dello spettatore su ciò che conta maggiormente nell'azione. Lavorano così alcuni registi europei della prima metà degli anni Dieci, quali Sjoström, Blom, Bauer e Feuillade, che usano la composizione in profondità e il movimento degli attori (quando non della macchina da presa) per mettere in risalto i momenti narrativamente importanti, senza ricorrere sistematicamente alla segmentazione dello spazio. E lavora così Pastrone, che "compone" la scena e contemporaneamente la movimentata facendo muovere gli attori. O ancora mobilita lo spazio stesso, attraverso il carrello, per *porgerlo* allo spettatore e allo stesso tempo ottenere una rappresentazione tridimensionale dove l'istanza spettatoriale è in egual misura partecipe e distante, irretita da relazioni prospettiche sempre nuove e contemporaneamente tenuta ai margini di tali mutevoli relazioni prospettiche.

28. Sulla necessità di riconoscere al cinema degli anni Dieci lo statuto di Modo di Rappresentazione a tutti gli effetti si veda Eric De Kuyper, *Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix*, «Cinémathèque», n. 1, 1992; e *Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix (2)*, «Cinémathèque», n. 2, 1992.

Lo studio del materiale escluso dal montaggio definitivo di *Cabiria* ce lo conferma, provando fino a che punto il concepimento di questo film scaturisce da una vera ricerca sullo spazio. E provando la capacità di dominare tutte le figure di montaggio elaborate sin lì. La presenza circostanziata di queste figure, allora, unitamente alla composizione spaziale in profondità, non fanno di *Cabiria* un film "ancora primitivo", o "in transito" tra vecchio e nuovo. Al contrario, ne fanno un film appieno nel suo tempo²⁸, in seno al quale emerge unico come lo è il suo carrello.