

***Cabiria* di Giovanni Pastrone. Laboratorio di propaganda imperiale e innovazione tecnica nel cinema muto italiano**

Riassunto: *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone rappresenta il culmine del cinema muto italiano e un dispositivo chiave per la costruzione dell'immaginario nazionalista e imperiale tra 1911 e 1914, in concomitanza con la guerra italo-turca. Il film proietta sulla Seconda Guerra Punica (218-201 a.C.), con inserti simbolici della Terza, una visione binaria che contrappone Roma come forza civilizzatrice a Cartagine come barbarie orientale, legittimando simbolicamente l'espansione coloniale italiana in Libia. Attraverso un approccio interdisciplinare, l'articolo analizza il contesto storico-politico della guerra di Libia, la genesi produttiva e le innovazioni tecniche (carrello, illuminazione a tre punti, coloritura tramite viraggio), il linguaggio ideologico semiotico-retorico-spaziale e la ricezione transnazionale fino all'appropriazione fascista. Pur riconoscendo il valore pionieristico tecnico e l'influenza sul cinema epico internazionale (Griffith, Ejzenštejn, Lang), l'analisi evidenzia come *Cabiria* traduca e amplifichi le retoriche coloniali e orientaliste dell'Italia liberale, offrendo uno sguardo critico sulle continuità tra nazionalismo pre-fascista e regime successivo. Il personaggio di Maciste introduce ambiguità interne tra razzializzazione e assimilazione, arricchendo le riletture postcoloniali contemporanee. Il lavoro non si configura come una dissertazione sul valore estetico del film come opera d'arte cinematografica ma sul suo utilizzo, innovativo per l'epoca, come strumento di propaganda.

Parole chiave: cinema muto italiano, *Cabiria*, propaganda coloniale, orientalismo, guerra italo-turca, Maciste

Abstract: *Cabiria* (1914) by Giovanni Pastrone stands as the pinnacle of Italian silent cinema and a key device in constructing the nationalist and imperial imaginary between 1911 and 1914, coinciding with the Italo-Turkish War. The film projects onto the Second Punic War (218-201 BCE), with symbolic elements from the Third, a binary vision opposing Rome as a civilizing force to Carthage as Oriental barbarism, symbolically legitimizing Italy's colonial expansion in Libya. Through an interdisciplinary approach, this article examines the historical-political context of the Libyan War, the production genesis and technical innovations (tracking shots, three-point lighting, color tinting with hue shift), the semiotic-rhetorical-spatial ideological language, and the transnational reception up to its Fascist appropriation. While acknowledging the pioneering technical value and influence on international epic cinema (Griffith, Eisenstein, Lang), the analysis highlights how *Cabiria* translates and amplifies colonial and Orientalist rhetorics of liberal Italy, offering a critical perspective on continuities between pre-Fascist nationalism and the subsequent regime. The character of Maciste introduces internal ambiguities between racialization and assimilation, enriching contemporary postcolonial readings. The study does not present itself as a dissertation on the aesthetic value of the film as a work of cinematic art but rather on its use, innovative for the time, as a propaganda tool.

Keywords: Italian silent cinema, *Cabiria*, colonial propaganda, Orientalism, Italo-Turkish War, Maciste

Il cinema come laboratorio di propaganda imperiale: *Cabiria* e la costruzione dell'immaginario nazionalista italiano (1911-1914)

Il cinema, emerso alla fine del XIX secolo come semplice attrazione da fiera e curiosità ottica, in meno di due decenni si afferma come il primo medium di massa autenticamente democratico. Un film è capace di raggiungere simultaneamente milioni di spettatori trasversali per classe sociale, età, genere e grado di alfabetizzazione. In Italia il tasso di alfabetizzazione agli inizi del Novecento era ancora parziale (secondo gli archivi Istat l'analfabetismo maschile nel 1911 raggiungeva il 32,6% e quello femminile il 42,4%), quindi nessun altro dispositivo culturale combinava un'esperienza sensoriale così immersiva e immediata come il cinema.

Il movimento delle immagini, l'illusione di profondità prospettica, il ritmo narrativo scandito dal montaggio, l'accompagnamento musicale dal vivo e gli inserti testuali proiettati, creavano un linguaggio totale che superava i limiti imposti dalla parola scritta e dalla pittura statica. Tutto questo offriva un accesso diretto all'immaginario collettivo e lo rendeva quindi uno strumento ideale per diffondere narrazioni identitarie, valori condivisi e miti nazionali. Il cinema muto italiano non nasce in un vuoto culturale. Il nuovo mezzo eredita dal teatro popolare, dall'opera lirica, dalla pittura storica e dal romanzo d'appendice una tradizione consolidata di spettacolarità monumentale e di enfasi retorica sul passato nazionale.

I generi prodotti erano diversi e variegati. Vi erano le comiche, come i primi Polidor e Cretinetti, i melodrammi divistici con le fatali dell'epoca Lyda Borelli e Francesca Bertini, nonché i film storici e mitologici che attingono al repertorio greco-romano, ed infine il medievale cavalleresco ed il risorgimentale. Il filone storico-patriottico era particolarmente fertile. Pellicole come *Anita Garibaldi* (1910, regia di Mario Caserini) o *I Mille di Garibaldi* (1912, regia di Alberto Degli Abbatì) celebravano il mito unitario. Inoltre la produzione di film su *Nerone* (1909, regia di Luigi Maggi) o *Messalina* (1910, regia Mario Caserini) proiettavano sull'antichità romana un'idea di potenza e civiltà superiore, utile a forgiare un'identità nazionale coesa in un'Italia post-unitaria ancora fragile, divisa tra Nord e Sud, segnata da emigrazione di massa e tensioni sociali.

Questa potenzialità espressiva e persuasiva si manifesta con particolare intensità nel periodo che coincide con la maturazione industriale del mezzo, l'ascesa del nazionalismo irredentista e interventista, e il primo impegno coloniale su larga scala con la guerra italo-turca (1911-1912).

Tra le case di produzione più rilevanti troviamo a Torino la Ambrosio Film, fondata nel 1906 da Arturo Ambrosio e specializzata in soggetti storici e drammi d'attualità. L'Ambrosio realizzò film come *Nerone* (1909) e *Il fornaretto di Venezia* (1914), entrambi diretti da Luigi Maggi, che sperimentavano già ricostruzioni di epoche antiche con set imponenti e comparse in costume.

A Roma la Cines (1906), creata da Alberini & Santoni con ambizioni internazionali marcate, realizzò colossal come *Quo Vadis?* (1913, regia di Enrico Guazzoni). Con questo film la Cines ottenne un enorme successo negli Stati Uniti imponendo il modello del film storico italiano come genere di esportazione. Sue caratteristiche furono la durata epica di oltre

due ore, l'uso di luci artificiali, la gestione di centinaia di comparse e la monumentalità romana come emblema di grandezza nazionale.

Comunque già prima del 1911 l'industria cinematografica italiana si era affermata come una delle più dinamiche d'Europa, superando in volume produttivo persino la Francia negli anni 1910-1912. Il centro nevralgico era Torino, all'epoca capitale del cinema italiano, grazie a una combinazione felice di imprenditori illuminati e tecnici qualificati, molti di essi formatisi presso la francese Pathé. Inoltre la città poteva vantare una tradizione artigianale di precisione meccanica, era infatti un importante polo automobilistico italiano con la Fiat.

Nel 1908 proprio a Torino viene creata la Itala Film dove Giovanni Pastrone era entrato come contabile nel 1907 quando era ancora Carlo Rossi & C. In seguito Pastrone ne era diventato comproprietario insieme a Carlo Sciamengo e ne ricoprì i ruoli di direttore artistico e produttore. Questa casa di produzione si distinse fin dall'inizio per una politica di alta qualità con film epici come *Tigris* (1913, regia di Vincenzo Denizot) e *La caduta di Troia* (1911, regia di Pastrone e Borgnetto) e poi nel 1914 con *Cabiria*.

Pastrone è un affascinante pioniere del cinema delle origini. Nato ad Asti nel 1882, si diplomò in violino al conservatorio di Torino portando contemporaneamente a termine gli studi di ragioneria. Dopo una breve esperienza come secondo violino nell'orchestra del Teatro Regio si impiegò come contabile nella Carlo Rossi & C. Il suo apporto al cinema fu fondamentale anche se di breve durata, circa quindici anni in tutto. Dopo questo periodo il suo talento multiforme lo portò verso la ricerca di nuovi brevetti tecnici e all'impegno trentennale come medico olistico autodidatta. Di queste sue sperimentazioni rimane poco, anche nella memoria collettiva. Si deve al paziente ed appassionato lavoro dello studioso Silvio Alovio e del regista Lorenzo De Nicola se è stato possibile recuperare lettere varie ed un suo scritto, *Virus et Homo* del 1943, che sono stati alla base del documentario *Pastrone!* del 2019 e hanno in seguito dato luogo alla pubblicazione di un libro che restituisce valore e completezza al suo intero lavoro.

Con lo scoppio della guerra di Libia (1911-1912) la narrazione cinematografica assume una piega esplicitamente imperiale e coloniale. Il cinema con finalità politiche non si limita più a celebrare il Risorgimento, ma inizia a legittimare l'espansione mediterranea, proiettando sul passato antico le aspirazioni presenti. Brevi cinegiornali e reportage come *Sbarco a Tripoli* (1911, regia di Luca Comerio), presentano le truppe italiane come

eredi delle legioni romane, mentre i lungometraggi storici amplificano la narrazione contrapposta civiltà/barbarie.

È in questo contesto che *Cabiria* di Giovanni Pastrone emerge come culmine e sintesi di un processo pluriennale. Il film esce nel 1914, un paio di anni dopo la conclusione formale della conquista di Tripolitania e Cirenaica. L'ambientazione narrativa racconta della Seconda Guerra Punica (218-201 a.C.), con inserti simbolici della Terza.

Cabiria propone una struttura ideologica in cui Roma, esaltata come civiltà occidentale portatrice di ordine, luce, diritto e destino universale, viene contrapposta a Cartagine che rappresenta l'alterità orientale barbarica, idolatra, crudele e caotica. Questa rilettura della storia in chiave retrospettiva e selettiva aiuta a legittimare simbolicamente l'intervento italiano del 1911-1912. L'Impero ottomano viene individuato come l'erede indiretto dell'Oriente punico-cartaginese, ovvero una entità decadente e incapace di progresso, mentre l'Italia giolittiana si identifica con l'eredità romana per rivendicare un ruolo di potenza civilizzatrice nel Mediterraneo centrale. La Libia non è vista come semplice colonia economica. Ma è una «quarta sponda» storica, terra italica da «riprendere» al dominio turco, come recitavano i discorsi di Giolitti e la propaganda nazionalista (Giovanni Giolitti 1922, *Memorie della mia vita* 278-285).

Cabiria rappresenta uno straordinario colossal pionieristico sul piano tecnico-formale. Il film introduce l'uso sistematico del carrello dinamico (*tracking shot*). Viene scelta l'illuminazione a tre punti, comprendente il controluce, per modellare volumi e dare profondità drammatica. Si utilizza la coloritura delle sequenze con viraggi cromatici per sottolineare stati emotivi e simbolici. I set sono monumentali, in molti casi alti decine di metri, all'interno dei quali si organizza la gestione coreografica di moltissime comparse.

Il contesto storico e artistico in cui nasce *Cabiria* spinge ad adottare un approccio interdisciplinare che intrecci l'analisi del sostrato politico-ideologico della guerra di Libia con ulteriori livelli. Nel dettaglio si tratta del nazionalismo prebellico italiano, dello studio della genesi produttiva e delle scelte tecniche, dell'esame semiotico-narrativo, retorico e spaziale del testo filmico, nonché l'indagine sulla ricezione immediata, sull'influenza transnazionale e sulle successive appropriazioni del materiale propagandistico fino al periodo fascista.

Attraverso l'integrazione di questi livelli si intende analizzare *Cabiria* non solo come opera innovativa dal punto di vista formale, ma come

dispositivo complesso in cui tecnica, spettacolarità e discorso ideologico si intrecciano profondamente.

La guerra di Libia e la costruzione del consenso coloniale

La guerra italo-turca del 1911-1912, nota come «guerra di Libia», segnò il primo impegno coloniale su larga scala dell'Italia post-unitaria e rappresentò un momento cruciale nella transizione dal nazionalismo risorgimentale a un progetto imperiale mediterraneo. Dichiarata il 29 settembre 1911 dal governo Giolitti, l'impresa mirava all'occupazione di Tripolitania e Cirenaica, presentate come prolungamento mediterraneo storico dell'Italia, terre da «redimere» dal dominio ottomano decadente. Al di là degli obiettivi economici, come il controllo di rotte commerciali, gli sbocchi migratori e le risorse agricole, la campagna assunse un forte valore simbolico legittimando l'Italia come potenza coloniale civilizzatrice, erede di Roma, in un contesto di competizione europea per il Mediterraneo.

Il tentativo di costruzione del consenso interno fu immediato e capillare. Fu utilizzata la stampa nazionalista, dal «Giornale d'Italia» al «Corriere della Sera». Si impiegarono intellettuali come D'Annunzio e Pascoli. Furono mobilitate associazioni irredentiste e interventiste per sollecitare un'opinione pubblica inizialmente tiepida e divisa. La retorica prevalente oppose la «missione civilizzatrice» italiana alla «barbarie turca», enfatizzando la conquista di un suolo italico antico e la redenzione di popolazioni arabe oppresse. Questa narrazione centrata sull'opposizione fra civiltà Occidentale orientata al progresso e Oriente stagnante, riecheggiava il colonialismo europeo classico, ma con accenti peculiari nazionali. L'Italia, paese «proletario» e tardivo nell'azione colonizzatrice, rivendicava un colonialismo «umano» e assimilatore, distinto da quello britannico e francese.

In questo scenario il cinema emerse come strumento di propaganda inedito e potente. La guerra di Libia fu il primo conflitto filmato in tempo reale. Operatori come Luca Comerio, Giovanni Vitrotti e altri inviati da Cines, da Ambrosio e da Itala, raggiunsero Tripoli e le linee del fronte già nell'ottobre 1911. I loro reportage, brevi cinegiornali di 100-200 metri, offrivano immagini di sbarchi italiani, conquiste di oasi, battaglie come Bu Meliana o Sciara Sciat e momenti di pacificazione. Sebbene la censura militare limitasse le scene cruente, i filmati enfatizzavano l'eroismo delle truppe, la modernità tecnologica italiana con la sua artiglieria, i dirigibili e la telegrafia, mentre i nativi erano ritratti come masse passive o ostili

ma inevitabilmente sconfitte. Questi documentari non erano semplice cronaca, ma costituivano un dispositivo di consenso all'impresa coloniale. Proiettati in sale affollate, accompagnati da commenti dal vivo e musica patriottica, trasformavano la guerra lontana in uno spettacolo nazionale accessibile. Le didascalie e i titoli esaltavano la «gloriosa impresa», mentre le inquadrature, spesso frontali con soldati che salutano la macchina da presa, creavano un effetto di partecipazione collettiva. Il pubblico italiano, in buona parte analfabeta o parzialmente alfabetizzato, poteva «vedere» la vittoria coloniale, poiché il cinema oltrepassava i limiti della stampa scritta, rendendo tangibile l'espansione imperiale e normalizzando la violenza come necessario progresso civile. Solo in tempi recenti si è iniziato a studiare l'impatto mediatico di questa propaganda, con contributi che sono indicati in bibliografia.

All'epoca la propaganda visiva si intrecciava con quella testuale e iconografica. Cartoline illustrate, album fotografici, manifesti e articoli celebravano la Libia come terra fertile e italica. Questo immaginario preparò il terreno per i colossali storici successivi, che avrebbero proiettato sul passato antico, come le Guerre Puniche, le aspirazioni coloniali presenti.

La macchina spettacolare di *Cabiria*: geni produttiva, innovazioni tecniche e collaborazioni artistiche

La realizzazione di *Cabiria* costituisce il culmine del processo descritto ed è inoltre l'espressione più ambiziosa dell'industria cinematografica italiana nel tentativo di affermarsi su scala internazionale.

L'Itala Film riesce a procurarsi e ad investire nel progetto risorse senza precedenti nella storia del cinema muto italiano. Il budget, stimato intorno al milione di lire dell'epoca è una cifra equivalente a diversi milioni di euro attuali, se rapportata all'inflazione e al potere d'acquisto. Vengono finanziate non solo le riprese cinematografiche, ma anche le ricerche storiche approfondite, la costruzione di scenografie monumentali, l'impiego di migliaia di comparse, le locations estere e le collaborazioni di prestigio. Le riprese si protraggono per oltre un anno, marzo 1913 – aprile 1914. Il risultato finale sono 3364 metri, come da visto di censura 3035 dell'11.04.1914. Tale metraggio verrà ridotto nella versione del 1931 a 3132 metri.

Nel tempo vengono effettuati diversi restuari, in particolare nel 1977 e nel 1995, ma quello definitivo si deve alla Regione Piemonte e al Museo

Nazionale del cinema di Torino, eseguito presso il laboratorio Press Tech Film di Londra nel 2006, che porta il film alla durata di 170 minuti.

Pastrone mobilita un apparato produttivo imponente. Si muovono centinaia di comparse nelle sequenze di massa, veri elefanti vengono utilizzati per le scene con Annibale, è all'opera una un'équipe tecnica internazionale e vengono realizzati molti effetti speciali. Tra i set più significativi, all'interno degli stabilimenti Itala, viene realizzato il Tempio di Moloch, alto oltre 25 metri, con un ingresso a forma di testa taurina tricefala a bocca spalancata. Oggi una sua riproduzione è conservata al Museo Nazionale del Cinema di Torino. Sempre alla Itala si ricostruisce in scala monumentale il porto di Cartagine e, con pirotecnica e modellini, si ricrea l'eruzione dell'Etna. In esterni si gira la traversata alpina di Annibale nelle Valli di Lanzo e gli esterni nordafricani in Algeria e Tunisia. Tutti gli interni del film, come i palazzi cartaginesi, sono realizzati con un'attenzione filologica alla ricostruzione dell'architettura punica, dei costumi e degli arredi, basata principalmente sulle fonti classiche di Polibio e Tito Livio.

Il contenuto narrativo si può accostare a due classici letterari dell'epoca precedente e coeva: *Salambò* (1862) di Gustave Flaubert e *Cartagine in fiamme* (1908) di Emilio Salgari. Da Flaubert si fanno derivare le ambientazioni decadenti e morbose, mentre da Salgari gli slanci avventurosi e l'azione. Sebbene non vi siano prove di contratti o pagamenti di diritti d'autore da parte della produzione, l'ispirazione appare ampiamente plausibile anche se non documentata.

Sul piano tecnico, *Cabiria* segna una svolta decisiva nel linguaggio cinematografico. Pastrone brevetta il carrello (brevetto italiano n. 142.937 del 12 marzo 1914), e ne fa uno tra i primi impieghi sistematici. Si tratta di un *tracking shot* lento, che descrive lo spazio superando la staticità teatrale del cinema primitivo. La macchina da presa diviene entità attiva, esplora la profondità di campo, orienta lo sguardo dello spettatore e genera immersione drammatica.

Sequenze emblematiche includono l'avanzata nell'ampia sala principale del Tempio di Moloch verso il sacrificio e i movimenti delle scene di massa. Il dispositivo cinematografico sviluppato in collaborazione con Segundo de Chomón, che era un pioniere degli effetti speciali, impressiona profondamente D. W. Griffith e Sergej Ejzenštejn, fino al cinema successivo di Fritz Lang, arrivando ai giorni nostri. Martin Scorsese nel suo monumentale documentario *Il mio viaggio in Italia* del 1999 parla

diffusamente del regista riconoscendogli innovazioni spesso attribuite erroneamente a Griffith o DeMille.

L'illuminazione a tre punti, curata da de Chomón con il team italiano (Battagliotti, Bava, Chiusano, Franzeri, Tomatis), introduce sia modellazione volumetrica che contrasti drammatici (*fill, backlight*) per separare i soggetti dallo sfondo, creare profondità e enfaticizzare espressioni e simboli. La coloritura chimica (*tinting and toning* scena per scena), amplifica l'impatto emotivo e simbolico. Avvampano i rossi per fiamme e sacrifici, incombono i blu per i notturni, riluce l'ambra per le ambientazioni romane. Tutti i codici cromatici sono differenziati a seconda della civiltà o dello stato d'animo.

Queste innovazioni non sono solo virtuosismi tecnici, ma rendono visibile l'ideologia del film. *Cabiria* libera il cinema narrativo dallo sguardo statico, introducendo un dinamismo spaziale e immersivo che definisce l'estetica dell'epica colonialista novecentesca.

Il potere persuasivo di queste innovazioni estetiche risiede soprattutto nella loro abilità di camuffare il messaggio colonialista di sottofondo, rendendolo quasi impercettibile e addirittura seducente. Le immagini non si limitano a penetrare lo spazio di Cartagine. Il loro incedere lento, fluido e ipnotico immerge lo spettatore in un'esperienza di fascinazione voyeuristica, trasformando l'orrore punico in uno spettacolo grandioso. Analogamente, l'illuminazione a tre punti modella i corpi e gli ambienti con una bellezza plastica che eleva la dicotomia civiltà/barbarie a livello di armonia visiva sublime. La coloritura chimica, con i suoi rossi drammatici e ambra solenni, conferisce al prodotto una dimensione pittorica che distrae dal contenuto propagandistico e lo sublima in emozione estetica pura. In questa maniera le innovazioni tecniche di Pastrone mascherano il discorso coloniale sotto uno strato di meraviglia formale, rendendolo non solo accettabile, ma desiderabile per un pubblico di massa che, rapito dalla grandiosità, interiorizza le gerarchie implicite senza percepirle come tali. È proprio questa seduzione estetica a spiegare l'influenza duratura del film e l'uso della propaganda sviluppata in puro intrattenimento epico per generare il consenso del pubblico. Un meccanismo che *Cabiria* esemplifica in modo paradigmatico.

Pastrone sceglie di investire in collaborazioni artistiche con personalità note a livello internazionale per elevare il prodotto a «film d'arte». Viene contattato Gabriele D'Annunzio che per la consistente somma di 50.000 lire d'oro scrive le didascalie ed inventa i nomi di alcuni personaggi, tra cui Cabiria, la bambina caduta nelle mani dei cartaginesi. Per ottenere il

pagamento D'annunzio dovette assumersi per contratto l'onere di paternità dell'opera e concedere l'uso del suo nome a questo scopo. I testi di D'Annunzio hanno uno stile arcaico-latinizzante e decadente che accresce il prestigio del progetto. Pastrone, con grande senso della pubblicità, intuisce che conviene restare nell'ombra ed attribuire l'opera quanto più possibile all'altisonante nome di D'annunzio. Le ragioni promozionali hanno la meglio sui crediti cinematografici e soltanto nell'edizione del 1931 il regista farà aggiungere tra i crediti una didascalia con il suo pseudonimo «Piero Fosco vigilò l'esecuzione».

Pastrone dovette aggiungere ai testi aulici del poeta diverse didascalie esplicative per rendere comprensibile il racconto allo spettatore. In questo modo di operare si intuisce come il regista fosse in grado di padroneggiare il complesso lavoro di interazione con il mercato, essenziale per ogni produzione cinematografica. Ovvero come riuscire ad ottenere i finanziamenti dalle banche per coprire il faraonico budget impostando la realizzazione del più efficace strumento di propaganda dell'Italia giolittiana. Riesce anche a farne un prodotto «alto» ed al contempo popolare affinché possa essere fruito dalla maggiore quantità di pubblico possibile. La perfetta miscela per una propaganda di successo.

Il medesimo approccio avviene per il contratto con il famoso compositore Ildebrando Pizzetti che crea la *Sinfonia del Fuoco* per la sequenza del sacrificio a Moloch. Viene inoltre ingaggiato il suo allievo Manlio Mazza per completare il lavoro. Alla prima del 18 aprile 1914 al Teatro Vittorio Emanuele di Torino, in contemporanea alla prima milanese al Teatro Lirico, con una grande orchestra ed un imponente coro, la proiezione per gli spettatori presenti si trasforma in una esperienza «sinestetica».

Il linguaggio ideologico di *Cabiria*: analisi semiotica, retorica e spaziale

Cabiria elabora una visione polarizzata e manichea del mondo antico ed evidenzia l'opposizione civiltà e barbarie, luce e ombra, ordine e caos, Occidente e Oriente, razionalità e fanatismo. Adottando uno schema attanziale greimasiano integrato con le categorie narratologiche di Bordwell, Fulvio Axilla il patrizio romano e Maciste il suo schiavo possente fungono da Soggetto collettivo in una *quête* civilizzatrice. Salvare Cabiria e affermare la superiorità romana. Roma opera come Destinante provvidenziale, entità astratta che garantisce il trionfo attraverso il fato storico, mentre il sistema

cartaginese costituito da sacerdoti fanatici e riti crudeli si configura come Opponente collettivo. Questa struttura proietta sull'antichità una gerarchia ideologica che legittima l'espansione italiana giolittiana. La macchina da presa di Pastrone «celebra» l'avanzata romana, trasformando la conquista in destino civilizzatore. Il movimento cinematografico diviene vettore ideologico che penetra l'alterità orientale per esporne la barbarie, mentre si ritrae di fronte alla civiltà romana per esaltarne la maestosità.

La sequenza del sacrificio a Moloch rappresenta il maggiore vertice espressivo e ideologico. La scena incandescente rivela gradualmente la statua colossale del dio con la bocca taurina spalancata ed il petto-fornace pronto a ricevere i sacrifici infantili, mentre il chiaroscuro modella volti fanatici e ombre minacciose. Il viraggio rosso amplifica sangue, fuoco e orrore. La *Sinfonia del Fuoco* di Pizzetti genera un'esperienza totale. Le didascalie dannunziane, come «Eccoti i cento puri fanciulli. Inghiotti! Divora! Sii sazio! Karthada ti dona il suo fiore», rafforzano la retorica anti-orientalista. La sequenza spettacolarizza il rito pagano come metafora della barbarie africana, legittimando implicitamente la missione civilizzatrice italiana in Libia, dato che anche l'Islam ottomano era dipinto con tratti analoghi di fanatismo e crudeltà.

Il grande rovesciamento: *Cabiria* e la reinvenzione delle Guerre Puniche come metafora coloniale

La storiografia antica da Polibio a Tito Livio presentava Roma come attore aggressivo e opportunista nel Mediterraneo occidentale dove Cartagine, pur con i suoi riti cruenti e il suo imperialismo commerciale, appare spesso vittima di una guerra preventiva romana, conclusasi con la distruzione totale della città e la riduzione in schiavitù della popolazione.

Cabiria inverte radicalmente questa dinamica. Cartagine emerge come minaccia attiva, aggressiva e barbarica. Osa invadere l'Italia con elefanti e fanatismo religioso mentre Roma si configura come forza difensiva, civilizzatrice e provvidenziale, costretta a reagire per preservare l'ordine e la luce della civiltà. Questo grande rovesciamento riproduce fedelmente la retorica ufficiale della guerra italo-turca. La Libia non viene fatta apparire come un territorio conquistato, ma come terra italica storica da «riprendere» al dominio ottomano decadente e oppressivo. L'Impero ottomano è metaforicamente equiparato alla Cartagine punica. E' una entità orientale fanatica, incapace di progresso, crudele verso i sudditi e minacciosa per la

civiltà mediterranea. L'Italia giolittiana, erede di Roma, assume il ruolo di salvatrice e civilizzatrice, legittimando l'occupazione come missione storica anziché come aggressione imperialista.

La sequenza della traversata delle Alpi da parte di Annibale enfatizza la minaccia cartaginese come invasione barbarica dell'Italia peninsulare, riecheggiando le paure nazionaliste italiane di un pericolo orientale (turco-arabo) che minaccia la «quarta sponda». Alla fine del film si ottiene la catarsi liberatoria. La barbarie orientale è annientata, l'ordine romano trionfa, simboleggiando il successo della campagna libica e la pacificazione coloniale. Questo rovesciamento non è solo narrativo. *Cabiria* rende il discorso ideologico intuitivo ed emotivamente irresistibile per il pubblico di massa del tempo.

Al centro di questa ambivalenza ideologica e metaforica si pone Maciste, il personaggio che introduce le tensioni più profonde e feconde del film.

In *Cabiria* la traiettoria del personaggio di Maciste evolve da servo di Fulvio Axilla, patrizio romano in incognito a Cartagine, a schiavo punico perché catturato dai cartaginesi, per infine divenire l'eroe nazionale che salva la piccola Cabiria ora adulta che era stata fatta prigioniera, contribuendo al trionfo romano. Questa metamorfosi simboleggia il potenziale inclusivo, subordinato e condizionato del colonialismo italiano. Il «selvaggio» può essere redento attraverso la fedeltà alla civiltà superiore, il servizio alla nazione e l'adozione dei valori romani/italiani. Jacqueline Reich, in *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, descrive questa transizione come passaggio da schiavo a padrone. Soprattutto nella serie di film di Maciste che seguiranno *Cabiria*, il forzuto dal corpo nero che ne simula la razza (*blackface*), diventa emblema dell'italianità proletaria e virile, facendo collassare la distinzione fra personaggio e attore. Studi postcoloniali (Samuel Agbamu, *op. cit.*; Leonora Masini, *Colonial rhetoric in cinema for didactic use from a transnational view*) sottolineano come questa figura risolva soprattutto le tensioni interne al nazionalismo italiano. La problematicità interna all'unità d'Italia, con il Sud del paese percepito come africano e arretrato, si risolve nel personaggio di Maciste.

In un contesto transnazionale, attraverso l'uso didattico di *Cabiria* alla United States Indian Industrial School in Carlisle, Pennsylvania (1915), il film promosse retoriche di assimilazione culturale attraverso tecnologie visive, presentando l'amicizia tra Maciste, lo schiavo, e Fulvio come modello di civilizzazione (Masini, *op. cit.*).

Maciste, con le sue ambiguità razziali e assimilatorie, costituisce un fulcro di transizione che media tra barbarie orientale e civiltà occidentale, offrendo materiale prezioso per interrogare le continuità tra colonialismo liberale, nazionalismo pre-fascista e discorso razziale italiano del Novecento.

Ricezione, fortuna e appropriazione fascista di *Cabiria*

La prima di *Cabiria* fu un evento culturale di portata epocale. La proiezione durò oltre tre ore e scatenò un entusiasmo immediato. Il film ottenne un successo commerciale straordinario in Italia, con incassi record e repliche continue per mesi e si impose rapidamente all'estero. Fu distribuito in Francia, Regno Unito, Stati Uniti e altri mercati europei e latinoamericani, divenendo uno dei primi colossali a circolare su scala transnazionale. Negli Stati Uniti, dove arrivò nel 1914 con didascalie in inglese, fu proiettato in teatri di prestigio e ottenne recensioni entusiastiche. Una proiezione memorabile avvenne il 26 giugno 1914 sul prato della Casa Bianca (South Lawn) davanti al presidente Woodrow Wilson e vari ospiti, rendendolo il primo film proiettato alla Casa Bianca. *Cabiria* precedette di mesi *The Birth of a Nation* di Griffith, proiettato indoor nel 1915. Questo evento certificò il prestigio internazionale del cinema italiano pre-bellico e contribuì alla sua influenza sul cinema americano.

L'impatto su registi internazionali fu immediato e profondo. D.W. Griffith, dopo aver visto *Cabiria* nel 1914-1915, ne trasse ispirazione per *Intolerance* (1916). L'uso del carrello, la gestione delle masse, la monumentalità dei set e il montaggio per confronti epici in Griffith riecheggiano direttamente le innovazioni di Pastrone.

All'inizio degli anni Venti, con l'ascesa del regime fascista, *Cabiria* fu acquisito come simbolo della vocazione imperiale nazionale. Mussolini esprime ammirazione per Maciste, l'attore ex-portuale di Genova Bartolomeo Pagano, come prototipo dell'italiano ideale. Virile, proletario, forte e leale, incarnazione della mascolinità fascista (Reich, *op. cit.* 89).

Non è possibile saperlo con certezza, perché manca una documentazione al riguardo, ma in *Cabiria* le pose di Maciste sulle rocce in riva al mare sembrano il modello esatto delle pose assunte dal Duce durante la maggior parte dei suoi incontri propagandistici con le masse. Ad esempio quando trebbia il grano a torso nudo nell'Agro Pontino, come appare sulla copertina della Domenica del Corriere del 17 luglio 1938, o in altre immagini. La testa quadrata possente e un po' calva, la mascella volitiva e l'attitudine

decisa sono evidenti. Ad uno spettatore moderno tale somiglianza appare difficilmente attribuibile alla casualità.

Una nuova edizione del film circolò negli anni '30 come propaganda per l'espansionismo fascista in Africa (Etiopia 1935-1936), rafforzando il legame tra Roma antica e Impero mussoliniano.

Nel dopoguerra, *Cabiria* fu rivalutato per il valore tecnico e storico, ma le sue connotazioni ideologiche coloniali e proto-fasciste ne limitarono la circolazione fino alle progressive politiche di recupero iniziate negli anni '60 dal Museo del Cinema di Torino.

Conclusioni

Cabiria rappresenta il momento fondativo di un'estetica della grandiosità e della spettacolarità che ha influenzato profondamente il cinema epico del Novecento italiano internazionale. Il meccanismo ideologico centrale, l'inversione aggressore/salvatore, con Roma come forza civilizzatrice e Cartagine come barbarie orientale, si articola attraverso tutti i codici del medium. Sia esso narrativo, spaziale, tecnico, retorico e sinestetico. Le innovazioni di Pastrone, carrello, illuminazione modellata, coloritura simbolica, non sono semplici virtuosismi formali, ma servono a rendere immersivo e persuasivo il discorso coloniale, trasformando la propaganda in esperienza estetica totalizzante.

Cabiria non è solo un monumento del cinema muto, ma è un laboratorio ideologico che rivela le continuità tra nazionalismo liberale pre-1914, retoriche coloniali della guerra di Libia e appropriazioni fasciste successive (Agbamu, *op. cit.* 112; Reich, *op. cit.*; Masini, *op. cit.*). Il film proietta sull'antichità le aspirazioni imperiali dell'Italia giolittiana, anticipando meccanismi di legittimazione visiva pienamente sviluppati sotto Mussolini.

Oggi *Cabiria* rimane un testo ambivalente e fecondo. È una pietra miliare tecnica e pionieristica, ma è anche un documento storico delle retoriche anti-orientaliste e coloniali europee del primo Novecento. Nel dibattito contemporaneo sulla decolonizzazione del canone cinematografico, invita a interrogarsi criticamente su come il medium abbia contribuito a naturalizzare gerarchie razziali, imperialiste e di genere, anche in forme esteticamente innovative e spettacolari. Rileggere *Cabiria* oggi significa confrontarsi con le continuità ideologiche tra liberalismo espansionista, fascismo e post-colonialismo. È un invito a destrutturare le narrazioni

trionfali del passato per comprendere meglio le dinamiche di potere nel presente.

Bibliografia

- Agbam, Samuel, «Colonial Rhetoric in Cinema for Didactic Use from a Transnational View. The Italian Epic Film *Cabiria* (1914) at the Indian Industrial School of Carlisle», in *Transnational Screens*, 14 (3), 2023, p. 200-215.
- Agbam, Samuel, *Restorations of Empire in Africa: Ancient Rome and Modern Italy's African Colonies*, Oxford, Oxford University Press, 2024.
- Alovisio, Silvio, *Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914) Lo spettacolo della storia*, Mimesis 2014.
- Alovisio, Silvio, *Giovanni Pastrone. I sogni della ragione*, Fondazione Ente dello Spettacolo 2015.
- D'Annunzio, Gabriele, *Didascalie per Cabiria*, Torino, Itala Film, 1914, Ripreso in Alovisio e Barbera (a cura di) 2006, p. 45-120.
- Flaubert, Gustave, *Salambò*, trad. di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2021.
- Giolitti, Giovanni, *Memorie della mia vita*, vol. I, Milano, Fratelli Treves, 1922.
- Livio, Tito, *Ab Urbe Condita*, libri XXI-XXX (Terza Decade), edizione critica a cura di C. Flamstead Walters e R. Seymour Conway, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1950 (vol. III: libri XXI-XXV) e 1953 (vol. IV: libri XXVI-XXX).
- Masini, Leonora, «Colonial rhetoric in cinema for didactic use from a transnational view. The Italian epic film *Cabiria* (1914) at the Indian Industrial School of Carlisle», in *Transnational Screens* 14 (3), 2023, p. 188-200.
- Pascoli, Giovanni, *La grande Proletaria si è mossa*, Discorso pronunciato a Barga, novembre 1911, Bologna, Zanichelli.
- Pastrone, Giovanni, *Cabiria* (1914) (sceneggiatura e intertitoli di Gabriele D'Annunzio), Torino, Itala Film, Edizione restaurata, Museo Nazionale del Cinema, 2006.
- Pastrone, Giovanni, *Scrutando nel fosco*, Scritti inediti a cura di Sivio Aloisio e Nicola De Lorenzo, Kaplan 2023.
- Polibio, *Storie (Ἱστορίαι)*, a cura di Domenico Musti, trad. di Manuela Mari, Milano, BUR, 2001, vol. I, libri I-II.
- Reich, Jacqueline, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.
- Salgari, Emilio, *Cartagine in fiamme*, a cura di Luciano Curreri, Milano, Greco & Greco, 2011.