

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

Diretta da:
Giorgio Baroni

Comitato scientifico:

Anna Bellio, Enza Biagini, Giorgio Cavallini, Ilaria Crotti, Davide De Camilli, Željko Djurić,
Corrado Donati, Luigi Fontanella, Pietro Frassica, Pietro Gibellini,
Renata Lollo, Alfredo Luzi, Jean-Jacques Marchand, Vicente González Martín,
Bortolo Martinelli, Franco Musarra, Gianni Oliva, François Orsini, Donato Pirovano,
Andrea Rondini, Riccardo Scrivano

Redazione:

Maria Cristina Albonico, Silvia Assenza, Clara Assoni, Paola Baioni, Elisa Bolchi,
Cecilia Gibellini, Enrica Mezzetta, Federica Millefiorini,
Paola Ponti, Barbara Stagnitti, Francesca Strazzi

Direzione:

Prof. Giorgio Baroni, Università Cattolica del Sacro Cuore,
Largo A. Gemelli 1, I 20123 Milano, tel. +39 02.7234.2574, fax +39 02.7234.2740,
giorgio.baroni@unicatt.it

*

«Rivista di letteratura italiana» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clokss* and *Portico*.

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

2011 · XXIX, 2-3

EMILIO SALGARI:
UN'AVVENTURA LUNGA CENT'ANNI
A CURA DI ANDREA RONDINI



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXI

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 14 dell'1 luglio 1985
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Amministrazione:

FABRIZIO SERRA EDITORE[®]
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050.542332, fax +39 050.574888, fse@libraweb.net

Periodico quadrimestrale

Abbonamenti:

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2011 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.
Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0392-825X
ISSN ELETTRONICO 1724-0638
ISBN 978-88-6227-434-0

SOMMARIO

ANDREA RONDINI, <i>Emilio Salgari nell'epoca dell'ultimo testimone</i>	9
--	---

QUESTIONI SALGARIANE

FELICE POZZO, <i>Mompracem, l'isola maschio nel mondo dei giganti</i>	15
GIAN PAOLO MARCHI, <i>Il Borneo salgariano tra James Brooke e James Lacaita</i>	27
MARCELLO VERDENELLI, <i>Circumnavigazione critica dell'isola Salgari</i>	35
GIORGIO CAVALLINI, <i>Noterelle salgariane</i>	49

SCENARI, ESPERIMENTI E VERIFICHE

GIAMPAOLO VINCENZI, <i>Altri tropici: il romanzo storico invisibile</i>	61
GIOVANNA ROMANELLI, <i>I Robinson italiani: l'esotico e l'altrove</i>	71
ELENA FRONTALONI, <i>Le meraviglie del Duemila, una lettura</i>	81
MICHELA MANCINI, <i>Visioni e inquietudini del futuro nelle Meraviglie del Duemila di Emilio Salgari</i>	91
CLAUDIA SANTONI, <i>Lineamenti di modernità nelle figure femminili di Emilio Salgari</i>	103
CRISTIANO PAOLINI, <i>Salgari e la distopia</i>	117
FRANCESCA STRAZZI, <i>Un atlante a portata di libro. Avventure in pallone con Emilio Salgari</i>	129
DONATO BEVILACQUA, <i>Oltre la frontiera. Il West di Emilio Salgari e i suoi eroi</i>	141
MONICA MANZONI, <i>Nel cielo, nello spazio, nel tempo. L'avventura fantascientifica di Emilio Salgari</i>	161
MARIA CRISTINA ALBONICO, <i>La bohème italiana di Emilio Salgari</i>	177

RICEZIONI TRA COMUNICAZIONE E LETTERATURA

ANTON GIULIO MANCINO, <i>Salgari nel cinema italiano. Il 'caso' Gallone</i>	187
FRANCO FORCHETTI, <i>L'iperτροφία dei mondi reali e il piacere dei mondi possibili</i>	203
GAETANO OLIVA, <i>Salgari critico teatrale</i>	211
VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN, <i>Salgari e la Spagna: El regreso de los tigres de Malaisia di Paco Ignacio Taibo II</i>	225
MARIA GABRIELLA RICCOBONO, <i>Lo spettacolo livido delle giornate di riposo. Una nota di Quasimodo su Emilio Salgari</i>	241
ELISABETTA PICHETTI, <i>Perché non possiamo non dirci salgariani. Emilio Salgari negli scrittori contemporanei</i>	249
ANDREA RONDINI, <i>Salgari nostro contemporaneo: Mari, Cacucci, Quilici, Wu Ming</i>	271
ELEONORA ERCOLANI, <i>Tracce dell'India salgariana nella letteratura italiana contemporanea</i>	283
ANNA BERTINI, <i>Sulle tracce del capitano: la ricezione di Salgari nel giornalismo contemporaneo</i>	291

SALGARI NEL CINEMA ITALIANO.

IL 'CASO' GALLONE

ANTON GIULIO MANCINO

Il contributo traccia le coordinate culturali e storiche della ricezione cinematografica di Salgari, soffermandosi in modo particolare sul film *Cartagine in fiamme* (1959) di Carmine Gallone, tratto dall'omonimo romanzo salgariano. La pellicola si colloca al centro di una serie di pratiche semiotiche, intrattiene infatti articolati rapporti con il grande *Cabiria* di Pastrone, assumendo anche un valore specifico alla luce del contesto estetico e politico nel quale si colloca, tra fine del neorealismo, indifferenza alle ideologie e inizio della scialba e subdola stagione della guerra fredda.

*The article traces the cultural and historical coordinates of the cinematographic reception of Salgari, lingering in particular on the movie *Cartagine in fiamme* (1959) by Carmine Gallone, taken from the homonymous Salgari's novel. The film is interested by several semiotic matters, it entertains, in fact, complex relationships with the great *Cabiria* by Pastrone, also assuming a specific value at the light of the aesthetical and political contest where it is collocated, between the end of Neorealism, the indifference towards ideologies and the beginning of the pale and deceitful period of the Cold War.*

TEMPI E MODI DELLA RICEZIONE CINEMATOGRAFICA DI SALGARI

NON è molto semplice affrontare la variegata, discontinua, cospicua serie di trasposizioni cinematografiche delle opere di Salgari. La quasi completa assenza di autori cinematografici conclamati e studiati, con la parziale e – come vedremo – relativa eccezione di Mario Soldati tra coloro i quali si sono cimentati al cinema con Salgari, renderebbe estremamente problematica la ricerca di criteri in grado di attestare un interesse autentico, motivato, mirato. A conti fatti, per una serie di ragioni concomitanti, non ultima quella del disinteresse del cosiddetto cinema d'autore nei confronti di Salgari, sullo schermo i suoi pur celebri e popolari romanzi hanno funzionato più come pretesti che come testi specifici da cui prendere le mosse con corretta cognizione di causa. Il che determina un effetto di dispersione laddove si cerchi a tutti i costi di spiegare a proposito di questo o quel film preso in esame il perché della scelta salgariana, magari assai poco caratterizzante. Eppure per certi versi una simile situazione, riguardo a un *corpus* filmografico più omogeneo che accattivante, tenderebbe a semplificare le cose. Almeno se si considerano positivamente i limiti di una impresa che probabilmente deve puntare non tanto alla qualità del tipo o dei criteri di trasposizione quanto piuttosto alla sistematicità delle trasposizioni stesse in un determinato contesto innanzitutto geografico. Quindi storico-politico, ma anche socioculturale, come si evince da questioni, meccanismi, fattori che di volta in volta proveremo a individuare, intrecciare, sviluppare. Si farà strada così una chiave di lettura trasversale. Detto altrimenti: di associazioni di idee anche all'apparenza estemporanee, in grado comunque di dar conto di ciò che attraverso il ricorso a Salgari si è realizzato ininterrottamente dagli anni Venti a oggi, dal muto al sonoro.

La dovuta attenzione, non pregiudiziale, alla gran quantità di film, oltre quaranta, destinati alla sala cinematografica o al circuito televisivo, talvolta – dagli anni Settanta – in doppia versione, cinematografica e televisiva, tutti tratti dichiaratamente dalla letteratura salgariana, per non parlare di quelli che ad essa si ispirano in modo più o meno indiretto, consente di cogliere e mettere a frutto un vantaggio. O più correttamente una prospettiva. Che salgarianamente scaturisce – lo ripetiamo – da una

semplificazione geografica, storico-politica, socioculturale: implica cioè una forma, una cornice, diciamo pure un contenitore salgariano adatto alle pratiche discorsive del genere avventuroso in particolare e del film in costume in generale. Insomma, un'opportunità da non trascurare onde saper mantenere la giusta distanza attraverso cui guardare, interessarsi sul fenomeno, questo fenomeno, che immancabilmente investe i meccanismi stessi della produzione cinematografica e del consumo spettacolare. Laddove invece si rivelerebbero poco efficaci e controproducenti altri parametri, quelli consueti, tradizionali, filologici che conducono dai romanzi di Salgari, mediante una riscrittura per immagini, a un progetto cinematografico d'autore, pertanto autorevole, istituzionalizzato dalla teoria e dalla critica, come lo è stato – per citare l'esempio più noto – quello viscontiano rispetto a Cain, Verga, Dostoevskij, Testori, Tomasi di Lampedusa, Camus, Mann, D'Annunzio. Vediamo in che modo, a quali condizioni, secondo quali criteri l'eccezionalità *indiziaria* salgariana agisce nel contesto cinematografico.

Innanzitutto si noti come l'intero *corpus* filmografico di diretta ascendenza salgariana è italiano. Pura aritmetica: su quaranta film, telefilm, serie televisive anche d'animazione, per quel che è dato sapere solo due titoli, anzi tre, sono di produzione spagnola. Per l'esattezza, un lungometraggio: *Il Corsaro Nero* (*El Corsaro Negro*, 1944) di Chano Urueta; una serie a cartoni animati: *All'arrembaggio Sandokan* (*Sandokan*, 1991) di Claudio Biern Boyd, da alcuni episodi della quale anni è stato ricavato un altro lungometraggio sembrerebbe omonimo, intitolato in Italia¹ *La principessa e il pirata* (*Sandokan*, 1995). L'elementare e inequivocabile constatazione che il patrimonio salgariano sul grande schermo, al di là di qualsiasi filiazione o epigono non ufficiale, è (quasi) esclusivamente italiano, comporta come corollario che la partita tra Salgari e il cinema, di Salgari *nel* cinema, si sia giocata completamente su territorio nazionale: Salgari, dunque, *nel* cinema italiano. Primo dato connotativo interessante proprio perché offre una situazione circoscritta, geograficamente perimetrata, rivelatrice. A queste condizioni Salgari esiste cinematograficamente, può esistere e dimostrarsi riproducibile. Assume come *case study* un peso specifico non indifferente, scatena una quantità enorme di quelle che spesso sono occorrenze filmiche, ripetizioni differenziali, moltiplicabili all'infinito, non soltanto trasposizioni o riduzioni di romanzi. Necessarie, pragmatiche. Oltretutto casuali, cioè fortuite, occasionali, ma anche non comuni, fattuali. Sempre *dentro* la storia del cinema italiano. Ma quella geografica non è che la griglia iniziale del discorso. Vediamo a quali altre restrizioni di campo è possibile ricorrere per focalizzare meglio la collocazione dello scrittore partendo dal preliminare ambito produttivo italiano.

Dopo quello geografico, territoriale, nazionale, analizziamo il fattore cronologico, altrettanto illuminante specialmente se contestualizzato. Cioè convertito da subito in fattore storico, sociologico, economico, culturale. La lunga lista di film infatti non si distribuisce in maniera omogenea nell'intorno temporale di riferimento, bensì si concentra in precisi periodi, con gruppi di film posizionati un po' a macchia di leopardo nell'arco di quei settant'anni che separano le prime riduzioni cinematografiche salgariane, *Il figlio del corsaro Rosso*, *Gli ultimi filibustieri*, *Jolanda*, *la figlia del Corsaro Nero*, *La regina dei caraibi*, *Il Corsaro Nero*, tutte de 1921, tutte per la regia di Vitale De Stefano, dall'ultima in ordine di tempo: la serie televisiva *Il ritorno di Sandokan* (1996) di Enzo G.[irolami] Castellari.

¹ Il titolo italiano traduce quello inglese usato per la versione internazionale: *The Princess and the Pirate - Sandokan the tv Movie*.

Se ci si limitasse soltanto con i suddetti criteri aritmetici a valutare l'interesse che il cinema italiano rivolge ai romanzi di Salgari si perderebbe di vista l'aspetto fortemente concentrazionale e coesivo che ad esempio fa sì che a periodi più o meno lunghi di disinteresse verso i prototipi salgariani ne succedano altri inflazionati: periodi spesso brevi, molto brevi, addirittura un solo anno, il 1921, in cui ci imbattiamo in ben cinque titoli. Invece più nessuno nei successivi quindici anni. L'elenco riprende poi con *Il Corsaro Nero* (1936) di Amleto Palermi, in piena epoca fascista. L'unico film dopo il 1921 e prima del 1940, vale a dire l'unica volta in vent'anni che si opta dichiaratamente per un romanzo di Salgari costituisce un caso talmente isolato che non può affatto dirsi involontario: dato l'anno, il 1936, non ci vuole molto a comprendere come questa scelta si riallacci al miraggio imperialista italiano, ovvero al sapore avventuroso dell'impresa che induce, attraverso il repertorio altrettanto avventuroso predisposto da Salgari, all'autocelebrazione «corsara» sul grande schermo dopo la proclamazione di Vittorio Emanuele II a imperatore d'Etiopia. Da questo momento e da questo unico film intercorrono quattro anni prima che arrivi il secondo gruppo folto di film salgariani. Più o meno negli anni della guerra, non meno avventurosi, dunque da propagandare anche per via indiretta, salgariana, sono ben sette i titoli. In appena tre anni Salgari diventa appannaggio di film spesso affidati agli stessi registi: *La figlia del corsaro verde* (1940) e *I pirati della Malesia* (1941) di Enrico Guazzoni, *Le due tigri* (1941) di Giorgio Simonelli, *Gli ultimi filibustieri* (1942) e *Il figlio del corsaro Rosso* (1942) di Marco Elter, *Il leone di Damasco* (1942) di Corrado D'Errico e nuovamente Guazzoni, *Capitan Tempesta* (1942) ancora di D'Errico, affiancato da Umberto Scarpelli. Conclusosi questo triennio particolarmente congestionato, anche a causa dell'esito fallimentare dell'avventura bellica italiana nella Seconda Guerra Mondiale, non troviamo alcun altro titolo di ascendenza salgariana fino al 1952. Occorrono dieci anni esatti e una circostanza storica-culturale specifica affinché Salgari torni a far comodo al cinema italiano. Con l'esasperazione dei toni e dei contraccolpi della Guerra Fredda che decretano il declino del neorealismo e scatenano il relativo dibattito che suona piuttosto come un *de profundis* voluto per ragioni opposte su tutti e due i fronti, escono *I tre corsari* (1952) e *Jolanda, la figlia del Corsaro Nero* (1953) di Soldati, *La vendetta dei Thugs* (1952) e *I misteri della giungla nera* (1954) di Gian Paolo Callegari, *Il tesoro del Bengala* (1953) di Gianni Vernuccio. Trascorrono altri quattro anni di vuoto salgariano nel cinema italiano, poi, esattamente negli anni chiave del boom economico, la proliferazione riprende con *Il figlio del corsaro Rosso* (1958) e *Morgan il pirata* (1960) di Primo Zeglio, *Cartagine in fiamme* (1960) di Carmine Gallone, *Sandokan, la tigre di Mompracen* (1963), *I pirati della Malesia* (1964) e *La montagna di luce* (1965) di Umberto Lenzi, *Sandokan alla riscossa* (1964), *I misteri della giungla nera* (1964), *L'avventuriero della Tortuga* (1965) di Luigi Capuano, infine *I predoni del Sahara* (1966) di James Reed, pseudonimo all'americana di Guido Malatesta. Si direbbe questa la fase più ampia e duratura coperta da film tratti dalle opere, solitamente le più celebri, per non dire le solite, di Salgari. Più che in continuità con quella immediatamente precedente, la breve, occasionale fase di ripresa arriva dopo l'ennesimo salto, forse meno appariscente, ciò nondimeno significativo, all'indomani del Sessantotto, con *Le tigri di Mompracen* (1970) di Mario Sequi e *Il Corsaro Nero* (1971) di Vincent Thomas, altro pseudonimo di tendenza scelto questa volta da Enzo Gicca Palli. Nella seconda metà degli anni Settanta, mentre si raggiunge il picco drammatico degli anni di piombo, si assiste a un *exploit* salgariano senza precedenti, un vero e proprio sottofilone con un attore fisso, Kabir Bedi, e un regista fisso, Sergio Sollima. Sollima dirige la fortunatissima miniserie suddivisa in sei puntate *Sandokan* (1976), che non per niente è un prodotto

concepito per la televisione e raccoglie un bacino d'utenza decisamente più vasto delle platee cinematografiche in crisi. Data l'*audience* straordinaria di ventisette milioni di telespettatori, esce nello stesso anno *Sandokan* in versione cinematografica. Per ragioni di lunghezza, in due parti distinte. Viene seguito a stretto giro, solo al cinema, dal lungometraggio quasi gemello *Il Corsaro Nero* (1976). Si rende inevitabile a questo punto, due anni dopo, a grande richiesta, la messa in cantiere di un sequel, *La tigre è ancora viva... Sandokan alla riscossa* (1978), che però non sembra riscuotere lo stesso grande successo del precedente *Sandokan*. L'acme salgariano, che aveva però riguardato soprattutto il piccolo schermo, determina evidentemente un effetto di saturazione congiunta: sazieta culturale, produttiva e spettatoriale durano fino alla metà del decennio successivo, in cui troviamo, oramai a esclusivo uso del circuito televisivo, il cortometraggio animato di Bruno Bozzetto *Il Corsaro Nero* (1985). Quindi la nuova, seguita miniserie *Il segreto del Sahara* (1987) di Alberto Negrin e *I misteri della giungla nera* (1990) di Kevin Connor. Sei anni dopo, nel tentativo di rinverdire i fasti del *Sandokan* di Stato (perché andato in onda sulla tv pubblica), la rete ammiraglia del network berlusconiano, diretta concorrente, investe su un secondo sequel, strutturato daccapo come miniserie: *Il ritorno di Sandokan* interpretato dal redivivo Kabir Bedi e dal titolo molto esplicativo. Va da sé che in questa rapida rassegna non soltanto cronologica dei film tratti da Salgari, non si è fatto cenno alla restante, contigua, spesso consimile, nutrita produzione cinematografica. I film basati sulle opere di Salgari non costituiscono esempi a se stanti, semmai sono 'asestanti', cioè film di assestamento. Godono di buona compagnia. Fanno gioco di squadra con film di genere avventuroso, storico, in costume, senza soluzioni di continuità.

Questa quadro d'insieme in cui si smarrisce anche l'identità, la specificità, la testualità salgariana, piaccia o no, ovviamente completa – e conferma – il quadro generale di riferimento in cui gli stessi film salgariani o sedicenti tali sono nati né potevano non nascere. Le fasi storiche del cinema italiano corrispondenti ad altrettanti periodi definiti in cui ricorre la traccia salgariana corrispondono in pratica a un più ampio, talvolta massiccio investimento sul cinema di genere, quindi di evasione e svago a livello quasi industriale (il «quasi» è d'obbligo, non essendosi in Italia mai sviluppata un'industria del cinema anche lontanamente paragonabile a quella statunitense). Un investimento che, anche a costo di cedere alla tentazione di una esemplificazione eccessiva, agevole, in prima istanza obbedisce a ovvie logiche commerciali, concomitanti con una crescita del benessere: durante il miracolo economico, ad esempio. Ma che nel contempo sembra agire come deterrente politico, sociale, culturale: il film avventuroso, storico, in costume, perciò retrodatato, spettacolare, possibilmente esotico, viene messo in campo dapprima come strumento celebrativo dei presunti fasti imperiali, poi come risposta o alternativa al neorealismo, ovvero all'estetica, alla retorica e all'ideologia del neorealismo; o ancora, sempre nel contesto del boom e in virtù della percezione allargata di benessere economico, viene adoperato come oggetto ludico e svagato dell'immaginario, in opposizione alle nuove istanze di equità sociale e redistribuzione del reddito; infine come strumento di assestamento, moderazione, contenimento di relative svolte politiche quale quella del centrosinistra. Successivamente, mentre attorno scalpita e si fa sempre più sentire la tensione critica all'interno della società dei consumi, ecco che un certo modello di cinema di genere, ergo salgariano, suggerisce un approdo più tranquillo, di fuga dalla realtà non nel radicalismo marxista ma al riparo di una tradizione avventurosa consolidata: lontana, innocua. Spostandoci in avanti di qualche anno, quale migliore veicolo di intrattenimento disimpegnato se non quello salgariano, tanto nella seconda metà del decennio

segnato dal terrorismo e dall'«attacco al cuore dello Stato»? A chi attingere se non a Salgari negli anni più bui, insidiosi e cruenti della storia italiana, corrispondenti però a una crescita esponenziale della propensione al rifugio domestico, privato, televisivo, quanto nella seconda metà degli anni Ottanta, quando cioè la televisione si consolida come modello vincolante dell'immaginario collettivo e pulsionale? Sarà un caso, sarà per la troppa fiducia di questo intervento nella causalità ad orologeria che sembra legare sempre e comunque il testo al contesto, ovunque ci volgiamo, in qualsiasi fase critica della storia italiana, ma non è raro ci imbattersi di volta in volta in qualche nucleo compatto e fitto di film di origine salgariana, film che vivono di vita propria, concepiti dentro una logica di mercato, impermeabili ad ogni eventuale risarcimento critico. Film, come si diceva, quasi mai d'autore, dunque invisibili nelle storie cinematografiche gerarchizzate, la cui principale, forse unica ragion d'essere (visti) sta nel potenziale commerciale, seriale, codificato dal genere di appartenenza che è poi quello avventuroso, nella fattispecie quello delle avventure per mare, del cappia e spada preferibilmente esotico in cui rientrano i romanzi quasi sempre scelti, quasi a schema fisso, della folta produzione dello scrittore torinese.

Il cinema italiano, come si evince dal precedente elenco che ci auguriamo sia abbastanza esaustivo, ha infatti attinto ai romanzi del cosiddetto Ciclo Indo-Malese, dei Pirati del Borneo, della Giungla indiana come *I misteri della Jungla Nera*, *I Pirati della Malesia*, *Le tigri di Mompracen*, *Le due tigri*, *Sandokan alla riscossa*, *La riconquista di Mompracen*, *La rivincita di Yaneg*; a quelli del Ciclo dei Corsari: *Il Corsaro Nero*, *Jolanda, la figlia del Corsaro Nero*, *Il figlio del Corsaro Rosso*; un po' anche al Ciclo di Damasco: *Capitan Tempesta* e *Il leone di Damasco*. Certo, si è talvolta attinto anche a opere non inserite in alcun ciclo, come *Cartagine in fiamme*, *La montagna di luce*, *I predoni del Sahara*, ma restano quelle dei primi due cicli, più celebri, ad aver attirato ripetutamente le case di produzione italiane. E se spesso i nomi dei registi coinvolti nelle operazioni si ripetono (De Stefano, Guazzoni, D'Errico, Soldati, Zeglio, Callegari, Lenzi, Capuano, Sollima), è perché si è trattato di specialisti non soltanto nei generi in cui l'onda salgariana li ha sospinti, ma in tutti gli altri che di volta in volta il mercato italiano ha capitalizzato per periodi lunghi, medi, brevi, brevissimi. Uno tra i più prolifici registi salgariani ad esempio, Umberto Lenzi, ha conosciuto miglior fortuna in seguito, in particolare nell'ambito del thriller (tra la seconda metà degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo) e soprattutto nell'ambito del poliziesco (nel corso degli anni Settanta), dove ha in qualche modo creato quello che possiamo considerare uno stile, una eccellenza per certi versi autoriale, tradotta in ritmo puro, accelerazioni narrative, conflitti senza esclusioni di colpi, prospettive visive ardite, scarsa propensione per il garantismo, stimolo dei pruriti giustizialisti della maggioranza silenziosa, fascismo latente. Ma in realtà è uno solo il regista tra quelli salgariani più convinti a fare la differenza, anche perché l'unico cui anche nelle storie del cinema più selettive, caratterizzate da quella «relazione d'oggetto» di derivazione kleiniana che ha comportato e comporta di solito la netta distinzione tra oggetti filmici *buoni* e *cattivi*,¹ che si è guadagnato uno spazio non sempre secondario. Diciamo pure d'autore. Parliamo infatti di Mario Soldati, che con il cinema e con la televisione ha avuto un rapporto non esattamente paritario rispetto a quello privilegiato con la letteratura, ma sotto il profilo quantitativo e distributivo dall'epoca fascista fino agli anni Novanta, davvero molto importante, centrale, significativo. Ciò nonostante è proprio l'eccezionalità di

¹ CHRISTIAN METZ, *Le significant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1993; ed. it. *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980; 2002, pp. 9-23.

Soldati, proprio se si guarda all'approccio a Salgari, l'approccio dello scrittore Soldati allo scrittore Salgari, a confermare la regola finora sostenuta. Specialmente come regista di cinema Soldati è stato infatti una figura molto poco convinta, indipendentemente dai risultati, del valore primario, autonomo, paritario del mezzo adoperato. L'eclettismo che ha portato Soldati nei primi anni Cinquanta, mentre era in corso una riconfigurazione in chiave sempre meno realistica dei modelli di rappresentazione nel cinema italiano, sotto l'occhio vigile della censura e l'azione congiunta di autocensura da parte di produttori, registi, sceneggiatori, anche a l'insistere su Salgari (*I tre corsari* e *Jolanda, la figlia del Corsaro Nero*) appare una conseguenza della grande convinzione – da scrittore, appunto – che il cinema andasse fatto bene, con professionalità, rispetto della macchina produttiva. In pratica come un mestiere redditizio, cui però corrispondeva una relativa considerazione del valore artistico, riconosciuto invece alla letteratura. Anche in questa circostanza la cronologia torna utile. Poiché, persino da sola, è in grado di far intendere come l'interesse recente, abbastanza sistematico per l'opera cinematografica di Soldati sviluppatasi nell'arco di un ventennio (dal 1938 al 1959), non può non fare i conti con l'atteggiamento molto pragmatico con cui l'autore stesso volle concepire il proprio mestiere di regista, non distinto dal mestiere di vivere:

Di impegno in impegno, di spesa in spesa, di debito in debito, tutto sempre più grande; e fui travolto. A poco a poco accettai delle finte regie in collaborazione e finalmente dei film da solo. Ricordo ancora la prima inquadratura che feci da solo per un film mio. Mettere la macchina da presa, puntare l'obiettivo, parlare agli attori, dare il via; credevo di non essere capace, invece ho continuato. Il mestiere lo sapevo senza accorgermene, ed ho continuato. [...] Non rinuncio a scrivere, ma non posso assolutamente rinunciare al cinema che mi è più necessario della letteratura. [...] Le paghe del cinema sono colossali: per l'intellettuale, sono grandissime. [...] Io so che il cinema può essere anche arte, che certe volte – rare – è arte. Però è sempre, e non può non esserlo, in tutti i casi un'industria, un'industria costosissima. Quindi l'artista che fa del cinema deve per forza venire a patti con questa industria.¹

Una visione non molto intellettualistica del cinema, non equiparabile alla letteratura:

Si racconta che Gide dopo *Ladri di biciclette* fosse commosso e abbracciasse De Sica. Credete voi che avrebbe abbracciato con lo stesso entusiasmo l'autore dell'equivalente letterario del film? Forse direte che il libro di Bartolini non è bello come il bellissimo film di De Sica. D'accordo; ma non ci può essere un divario così enorme.

Consideriamo il grande vanto del neorealismo italiano nel cinema. Continuamente ci chiediamo noi stessi la ragione di questa fioritura così improvvisa, e, pare, così breve. [...] La guerra, che ha scambussolato tutto il mondo, ha invece portato alla ribalta di un effimero primato l'Italia, un paese così antico e stanco che ha avuto bisogno di questo sconquasso perché la sua saggezza significasse ancora qualcosa. Siamo un po' come lo scemo del villaggio che, quando arriva la calamità – un terremoto, un incendio – e tutti perdono la testa, lui diventa un eroe e salva la situazione. Ma, se è così, preferisco che il cinema italiano decada e che non abbiamo guerre. D'altra parte, il neorealismo italiano è un fenomeno del cinema, non un fenomeno della letteratura. I letterati sono più colti, più evoluti, più civilizzati: cioè sono meno italiani e più europei dei cinematografari, soprattutto quelli del neorealismo, i cui migliori artisti, i più grandi, come De Sica, Rossellini, Visconti, sono persone intelligenti, colte, ma non sono dei veri intellettuali. Non lo dico per disprezzo. Anzi li invidio. Ma, soprattutto, non sono dei letterati. Insomma, sono meno individuali, specialmente De Sica e Rossellini: sono più collettivi. Questa è la verità: operano un po' con la testa nel sacco, che non sanno tanto bene quello

¹ MARIO SOLDATI, *Cinema e letteratura*, in *Cinema d'oggi*. Gromo, Bianchi, Soldati, Zavattini, Firenze, Vallecchi, 1958 («Collezione del Vieusseux», III), pp. 66-67.

che fanno, ed è lì il loro valore: sono più a contatto col popolo. [...] Insomma il cinema tocca molto raramente le alte vette, se le tocca. E in questo caso io penso sempre, ed insisto, che le tocca quando la sua ispirazione è collettiva.¹

Dal 1938 al 1959 – non c'è dubbio – Soldati stava facendo *solo* del cinema. Le considerazioni appena riportate vennero trascritte e pubblicate nel 1959, in pratica l'anno in cui viene messo in cantiere *Cartagine in fiamme* di Gallone, ma anche un anno prima dell'uscita dell'ultimo film di Soldati, *Policarpo, «ufficiale di scrittura»*. Il punto di vista dell'autore de *I tre corsari* e *Jolanda, la figlia del Corsaro Nero* coincideva idealmente con quello, prettamente hollywoodiano, del produttore decisionista Monroe Star di *The Last Tycoon* di Francis Scott Fitzgerald. Benché in Italia sia stato pubblicato con il titolo *Gli ultimi fuochi* solo nel 1959, l'anno in cui viene pubblicato l'intervento suddetto, il noto ultimo, incompiuto romanzo di Fitzgerald, uscito negli Stati Uniti nel 1941, era di pochi anni successivo all'esordio dello stesso Soldati al cinema. Soldati, attento alla letteratura americana, non aveva certo aspettato il 1959 per leggerlo. E da questo romanzo probabilmente aveva desunto, o comunque con esso aveva condiviso sin dal principio un'idea di cinema come dispositivo collettivo, non colto, industriale. Per lui insomma, come conferma il ricorso a Salgari, il cinema era questione di nichelini o centesimi, che – a seconda dei casi – servivano «ad andare a cinema» (secondo la traduzione italiana del romanzo originale) o «per il cinema» (secondo l'omonima trasposizione cinematografica di Elia Kazan del 1976, su sceneggiatura di Harold Pinter). Questione di denaro, tutt'altro che secondaria o trascurabile, che per Monroe Star, «l'ultimo tycoon», corrispondeva agli enormi costi sostenuti per mettere in piedi la macchina produttiva e si rifletteva nel costo del singolo biglietto, un nickel, quei cinque centesimi necessari ad accedere ai *nickelodeon*, le prime sale specializzate per gli spettacoli cinematografici che negli Stati Uniti cominciarono a diffondersi già dal 1905, l'anno in cui viene proiettata pubblicamente la prima pellicola italiana, il cortometraggio di Filoteo Alberini *La presa di Roma*, l'anno precedente la pubblicazione in rivista di *Cartagine in fiamme*. Denaro da guadagnare pertanto, facendolo guadagnare. Il Soldati regista è stato dello stesso avviso di Monroe Star: non si è sentito seriamente coinvolto dal cinema come arte, ma molto seriamente dal cinema come industria. Tanto che il maggiore denominatore comune dell'intera sua filmografia, che scorre parallelamente o accanto, per ragioni temporali non per effettiva condivisione, a stagioni come quella del cinema di regime, del neorealismo e del suo superamento, consiste nel rifiuto di una traccia coerente e programmatica. Più che la bella forma o la matrice letteraria, che comprende Emilio Salgari tanto quanto Graham Greene, a connotare il suo percorso registico è il principio assoluto di non appartenenza al cinema. Quindi di non appartenenza né a quello d'epoca fascista né a quello di segno opposto d'epoca antifascista. Un atteggiamento di concreta, fattiva equidistanza. Più che una politica d'autore cinematografico, il suo è stato un aristocratico buon senso da letterato che lo ha reso con il senno di poi una figura nel cinema particolarmente curiosa, imprevedibile, addirittura originale. Giustamente è da riscoprire il suo ruolo all'interno storia del cinema italiano, proprio perché sfuggente a qualsiasi comoda, rigida classificazione. In questo divenire perpetuo di stili, storia, storie, eventi e prospettive (che rendeva per l'appunto irriducibile a formule univoche la pluralità delle esperienze comunque estranee del cinema del pre-neorealista, neorealista e post-neorealista), lo stare dietro la macchina da presa di Soldati è senz'altro una gesto di correttezza, questa sì formale, riconducibile a una scelta di convenienza, dichiarata,

¹ Ivi, pp. 68-70.

inequivocabilmente. Che tuttavia rende impraticabile il tentativo di cogliere nelle trasposizioni cinematografiche di Salgari una volontà autonoma, non soltanto iscritta in un progetto commerciale consapevole, elegante, intelligente. Anche per Soldati, soprattutto per Soldati, quello salgariano si è rivelato un indirizzo, accomunabile a quello dei vari altri colleghi registi di rango alto o basso, come si è soliti contrassegnarli, che con Salgari si sono cimentati dagli anni Venti agli anni Novanta.

CARTAGINE IN FIAMME DA CABIRIA ALLA GUERRA FREDDA

Per questa ragione, se si va in cerca di un filo rosso, trasversale, non immediatamente visibile quantunque non eludibile, Soldati ci porterebbe fuori traccia. Mentre ci sembra addirittura più significativo soffermarsi su quello che chiameremo il «caso» Gallone, attraverso l'unica diretta incursione salgariana compiuta da un regista decisamente più di sistema di Soldati, più durevolmente legato di Soldati alle sorti industriali del cinema italiano, capace di trasmigrare da un'epoca all'altra, da una guerra all'altra, da un dopoguerra all'altro, dal muto al sonoro, di stagione cinematografica in stagione cinematografica, di modo di produzione in modo di produzione, senza grandi traumi. Certo, Carmine Gallone ha scelto di trasporre *Cartagine in fiamme* nel 1959, uscendo nelle sale l'anno successivo. Cioè trattandolo esplicitamente come un testo fuori tempo, fuori luogo, tutto sommato anche fuori ideologia. Eppure solo questo romanzo, uno più isolati, slegato dai cicli, assume una valenza precisa: se si guarda a una serie di concomitanze più o meno involontarie e di coincidenze più o meno fortuite, esso vanta un impatto, diretto e indiretto, se non sulla nascita, di sicuro sull'affermazione del cinema italiano. Come dire che per una volta, l'unica volta, Salgari è diventato una causa, non soltanto un effetto moltiplicato, diuturno, testualmente non corretto ma contestualmente motivato, metodico, emblematico. Se preso separatamente, il *Cartagine in fiamme* di Gallone non offre grandi spunti di riflessione, né spicca nella sterminata filmografia del regista. Ma non è la pura singolarità del film a costituire un «caso» degno di nota, bensì la possibilità di essere collocato in un sistema di riferimento ove è la figura stessa di Gallone a fare da centro nevralgico di un discorso pluridecennale sulla storia del cinema italiano. Spieghiamoci meglio: un'analisi a tutto campo di questo film in particolare, che per ragioni di spazio potrà però essere solo condotta per linee molto generali, permette, grazie al ricorso spesso programmatico alla letteratura salgariana, o più correttamente in virtù di un'esigenza di evasione e di avventura mirate dove Salgari funge da veicolo preferenziale, sintomo di un contesto produttivo più vasto, di comprendere a fondo lo stato delle cose del cinema italiano a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, investendo con effetto retroattivo il più grande kolossal del cinema muto italiano, *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone e Gabriele D'Annunzio, che dal *Cartagine in fiamme* salgariano pubblicato per la prima volta nel 1906 prendeva le mosse senza tuttavia accreditare la fonte. In altre parole *Cartagine in fiamme*, il film, l'unico film ufficiale tratto dall'omonimo romanzo, può considerarsi un *remake* di *Cabiria*.¹ Lo sostiene anche lo storico del cinema muto Vittorio Martinelli: «Pastrone si servì d'un romanzo minore di Emilio Salgari, *Cartagine in fiamme*, un vero e proprio feuilleton ambientato all'epoca delle guerre puniche».² Ma a questo punto chiediamoci perché, se Ca-

¹ GEORGES SADOUL, *Dictionnaire des films*, Éditions du Seuil, Paris, 1965; 1990; ed. it., a cura di P. Gobbetti, Goffredo Fofi, A. Vannini, S. Bernardi, G. Bogani, Firenze, Sansoni, 1968; 1990, p. 53.

² VITTORIO MARTINELLI, *Giovanni Pastrone*, in *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, III, Torino, Einaudi, 2006, p. 33.

biria è una conseguenza di *Cartagine in fiamme* salgariano, e il *Cartagine in fiamme* di Gallone una sorta di *remake* di *Cabiria*, cosa spinge in anni non sospetti a riproporre un aggiornamento di *Cabiria* o più propriamente di quel modello in pieno boom economico. E perché questo compito se lo assume Gallone. Ma allora a chi se non a questo regista per tutte le stagioni passate e a venire, cui in un certo senso spetta di diritto? Ha già condotto sullo schermo la Seconda Guerra Punica, essendo stato in pieno fascismo l'autore del controverso, propagandistico, statico *Scipione l'Africano* (1937), che giunge sugli schermi un anno dopo la proclamazione dell'impero, tre anni dopo il completamento della colonia libica (le cui basi erano state gettate durante la Guerra italo-turca o Guerra di Libia del 1911-12, che aveva a sua volta preparato il terreno culturale, ideologico, spettacolare dell'imminente *Cabiria*). Gallone è l'uomo giusto. Prima di dirigere per lo Stato fascista il titanico *Scipione l'Africano*, è stato il regista di fiducia della diva del muto Lydia Borelli, ed è diventato il maggiore e più prolifico specialista di film-opera, opere parallele, biografie di musicisti senza soluzioni sotto il fascismo e nell'Italia repubblicana. Come se la Seconda Guerra Punica del trionfo *Scipione l'Africano* non fosse bastata, perché non affidargli anche la Terza Guerra Punica? Perché non richiamarlo a realizzare direttamente *Cartagine in fiamme*, sulla falsariga dell'intramontabile *Cabiria*, potendo Gallone vantare una presenza di primo piano, solo occasionalmente laterale in numerose, per non dire tutte, le fasi strategiche della storia cinematografica nazionale? L'unica differenza tra *Scipione l'Africano* e *Cartagine in fiamme* è il mutato atteggiamento nei confronti dei fasti di Roma conquistatrice. Questa volta, grazie però a Salgari, cioè a quello che Martinelli, ha giudicato un «romanzo minore» di Salgari e di cui Pastrone si sarebbe appena «servito», Gallone deve rivolgere anche uno sguardo pietoso alla sorte segnata di Cartagine. I toni fieramente romani di *Cabiria* e *Scipione l'Africano*, ancorati allo spirito nazionalistico di cui è intrisa la rievocazione della Seconda Guerra Punica, devono fare i conti con la Terza Guerra Punica, ovvero con il II secolo a.c. che offre meno spunti propagandistici del III secolo a.c. Per questo forse *Cartagine in fiamme*, nonostante la magniloquente, suggestiva barbarie dei cartaginesi e dei rituali infaticidi nel tempio di Moloch, non trova spazio nel clima celebrativo dei modesti fasti della guerra coloniale italiana del 1911-12 né nella produzione cinematografica del ventennio fascista anch'essa ubriacata dalla proclamazione dell'impero nel 1936, sebbene proprio quell'anno si assiste a una trasposizione da Salgari, certo più spendibile e meno compromettente, *Il Corsaro Nero* con la regia di Palermi il quale con Gallone aveva già diretto nel 1926 uno dei tanti, riproducibili *Gli ultimi giorni di Pompei* che hanno scandito la storia del cinema italiano. Insomma, non occorre molto intuito per rendersi conto di come, perché e grazie a chi prenda forma il primo progetto cinematografico ufficiale di *Cartagine in fiamme* alla fine degli anni Cinquanta. L'intento magari è quello di rinverdire i fasti di *Cabiria*. E a questo imperativo categorico, a questo mandato storico-cinematografico Gallone non può sottrarsi, né mai l'ha fatto. Anche se i tempi sono cambiati. La sua disponibilità è inversamente proporzionale al peso specifico che gli storici del cinema italiano specialmente a quei tempi gli attribuivano, contrapponendo gli autori consolidati ai registi cosiddetti minori o semplici artigiani nella misura in cui questi ultimi, come Gallone, si mostravano indifferenti al clima politico e ai grandi cambiamenti storici o ad essi capaci ogni volta di adattarsi e farsene formalmente interpreti, fautori, divulgatori. Un discorso questo dove i rapporti di forza, le credenziali di un autore, ciò che avrebbe contraddistinto un autore da un non-autore, da un certo momento in poi, già prima del 1945, in un clima propizio per l'affermazione di uno o più neorealismi di là da venire, comportava una scelta di campo: tra

il dover essere realistico o neorealistico del regista, del film, del cinema italiano nel suo insieme, ai fini di una storicizzazione e istituzionalizzazione del fenomeno, e il voler essere, continuare a essere, conservarsi fuori luogo e tempo massimo – anche per ragioni di mercato e di convenienza – uno specialista della messa in scena adatto a ogni circostanza possibile. Dunque un regista di genere. Alla Gallone. Capace di gestire la macchina dello spettacolo, dell'intrattenimento e implicitamente di quella prudente fuga dalla realtà non del tutto incomprensibile. Sono questi i parametri critici e i modi di produzione dominanti alla fine degli anni Quaranta, in un mutato clima in cui incombevano da un lato i diktat ideologici del marxismo con cui emarginare i non allineati, dall'altro le misure più efficaci quando preventive della censura che concorrevano con l'avallo della Legge n. 958 sul cinema del 29 dicembre 1949 non poco a suggerire ai cinematografari di occuparsi di film di puro svago. La cosiddetta Legge Andreotti, voluta appunto dall'allora sottosegretario alla Presidenza del consiglio dei ministri Giulio Andreotti, che così era riuscito ad adoperare un criterio di censura preventiva, stava dando i suoi frutti. Con tale legge, sua, di Andreotti, non tanto con quella precedente, un po' balorda, del 1947, era scattato l'obbligo della revisione sulla carta solo dei soggetti, ma in pratica anche delle sceneggiature.

Sarà poi vero ciò che dice il protagonista del *Divo* (2008)?

Guerre Puniche a parte, mi hanno accusato di tutto quello che è successo in Italia. Nel corso degli anni mi hanno onorato di numerosi soprannomi: il Divo Giulio, la Prima Lettera dell'Alfabeto, il Gobbo, la Volpe, il Moloch, la Salamandra, il Papa Nero, l'Eternità, l'Uomo delle Tenebre, Belzebù. Ma non ho mai sporto querela. Per un semplice motivo: possiedo il senso dell'umorismo. Un'altra cosa possiedo: un grande archivio, visto che non ho molta fantasia. E ogni volta che parlo di questo archivio chi deve tacere – come d'incanto – inizia a tacere.

Perché «Guerre Puniche a parte»? Eccesso di modestia? Paradossalmente neanche quelle andrebbero escluse dall'ambito di competenza e stretta responsabilità andreottiana. Un film come *Cartagine in fiamme*, con la sua Terza Guerra Punica in bella vista, era nato dieci anni dopo la Legge Andreotti, come ennesimo effetto collaterale di una consolidata prassi produttiva. Prassi che con Gallone tornava a cercare scampo, supporto, alibi letterari, avventurosi e spettacolari *ad hoc* in Salgari. Ma come gestire ora la Terza Guerra Punica del torinese Salgari, che pure aveva ispirato l'altrettanto torinese Itala Film di cui Pastrone era direttore artistico nella realizzazione di *Cabiria*? Non a caso, grazie anche ad un certo uso parziale del prototipo salgariano, *Cabiria* era stato il più lungo lungometraggio del suo tempo e del mondo, quindi il più sfarzoso, imponente, imitato film muto italiano di tutti i tempi: autentica pietra miliare che ha di fatto ipotecato, condizionato gli sviluppi e l'identità del cinema italiano per decenni.¹ A cosa doveva la sua celebrità? Specialmente alla scena monumentale che inaugura il secondo rullo con i sacrifici di giovani e bambini nel maestoso tempio cartaginese di Moloch. Dove Fulvio Axilla e Maciste salvano provvidenzialmente dalle fiamme propiziatrici la piccola protagonista. Così come nel primo capitolo di *Cartagine in fiamme* dal titolo *Il dio antropofago* Hiram e i suoi numidi salvavano Fulvia da una sorte analoga. Dove? Scrive Salgari, nel

¹ Della cospicua letteratura sul film ci limitiamo a segnalare due volumi, i più corposi e documentati: GIOVANNI PASTRONE, *Cabiria*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1977 e *Cabiria & Cabiria*, a cura di Silvio Alovio e Alberto Barbera, Milano-Torino, Il Castoro-Museo Nazionale del Cinema, 2006. In particolare, in quest'ultimo, cfr. LUCIANO CURRERI, *Il mito culturale di Cartagine nel primo Novecento tra letteratura e cinema*, pp. 299-307. Dello stesso autore cfr. inoltre *Per sfuggire alle fiamme bisogna affidarsi al mare (ovvero saper nuotare)*, «Il corsaronero. Rivista salgariana di letteratura popolare», 4, 2007, pp. 32-36.

tempio dedicato al terribile dio Baal-Molok, il dio rappresentante il fuoco malefico, la folgore che incendia le messi e l'ardore del sole che sterilisce le pianure. Per placarlo, gli antichi fenici e cartaginesi, offrivano fra le sue braccia ardenti, o fra l'antro mostruoso del suo petto, i loro figli prediletti, a consumar visi vivi.¹

La descrizione del tempio, della cerimonia, delle masse di spettatori, dell'inaspettato salvataggio dell'etrusca Fulvia diventa in *Cabiria* lo spunto per una scena memorabile dentro la farraginoso struttura narrativa che puntava così a consacrare l'arte stessa del cinema. La scena del tempio, di puro effetto mostrativo, autonoma dal racconto stesso per la sua smisurata potenza evocativa, ha come obiettivo l'impatto su un largo pubblico affinché accorra numeroso alla proiezioni. L'enorme Moloch costruito per *Cabiria* è ancora oggi un'icona della storia del cinema italiano, come del resto lo è stato ed è, con le stesse prerogative, lo stesso Andreotti. L'Andreotti che infatti indica nel film di Sorrentino anche «il Moloch» tra i suoi soprannomi. D'Annunzio, nell'esaltarne la potenza, attraverso le invocazioni dei sacerdoti, nelle sue didascalie non faceva che seguire, amplificandole, esasperandone il tono oratorio, le asciutte, rapide, indistinte indicazioni provenienti dalla folla plaudente nell'*incipit* di *Cartagine in fiamme*.

Salgari scrive:

- A morte la romana!

- Che le sue viscere brucino sul petto di Molok!

- Egli ci sarà riconoscente e ci darà novella forza!

- A morte! A morte! Molok vuole vittime nemiche!

Un immenso urlo, sfuggito da trenta o quarantamila petti che parve il ruggito d'una grande marea che scalza e rovescia le dighe, coprì per parecchi istanti quelle voci isolate.

- A morte!... Coi nostri figli!²

D'Annunzio, in quattro diversi cartelli, i primi due consecutivi, il terzo e il quarto inframmezzati da un'inquadratura breve ed esplicativa, a suo modo riscrive Salgari. Addirittura nel quarto cartello costringendo i suoi versi eccessivi ad un a capo che rende persino più disagiata la lettura:

1.
INVOCAZIONE
A MOLOCH.

2.
- RE DELLE DUE ZONE, T'INVOCO,
RESPIRO DEL FUOCO PROFONDO,
GÈNITO DI TE, PRIMO NATO!
- ECCOTI I CENTO PURI FANCIULLI.
INGHIOTTI! DIVORA! SII SAZIO!
KARTHADA TI DONA IL SUO FIORE.

3.
- ODIMI, CREATORE VORACE
che tutto generi e struggi,
fame insaziabile, m'odi!
- ECCOTI LA CARNE PIÙ PURA!
ECCOTI IL SANGUE PIÙ MITE!
KARTHADA TI DONA IL SUO FIORE.

¹ EMILIO SALGARI, *Cartagine in fiamme*, «Per terra e per mare. Giornate d'avventure e di viaggi», III, 11-31, Genova, 1906; poi, in volume, Genova, Donath, 1908; RCS/Fabbri, Milano 2002, p. 7.

² *Ibidem*.

4.
 - CONSUMA IL SACRIFICIO TU
 [STESSO
 NELLE TUE FAUCI DI FIAMMA,
 O PADRE E MADRE, O TU DIO E
 [DEA!
 - O PADRE E MADRE, O TU PA-
 [DRE E FIGLIO,
 o tu dio e dea! creatore
 vorace! Fame ardente rug-
 [gente...¹

La grandezza esibita di *Cabiria*, complice – lo si è detto – la sua inusitata lunghezza, puntava a rispecchiare, condizionare simbolicamente quella del cinema in generale e del cinema italiano in particolare che si voleva così promuovere, consacrare, diffondere in tutto il mondo. Una grandezza che trova specialmente in questa scena, molto salgariana, la quintessenza del paradigma persistente dell'«attrazione»,² sopravvissuto anche nel cinema istituzionale. Grandezza che si rinnova nella scena della distruzione di Cartagine, anch'essa mutuata dal capitolo conclusivo *La catastrofe di Cartagine in fiamme*. Una grandezza salgariana a tutti gli effetti che, condizionando il film italiano più costoso, acclamato e fortunato dell'epoca del muto, rendendolo un esempio da imitare di lunga durata, va ben al di là delle fallimentari propensioni narrative. *Cabiria*, grazie a queste e ad altre scene madri che sembrano prescindere dall'intero racconto, può permettersi di essere assai poco scorrevole, aggravato dai celebri, magniloquenti testi dannunziani che rendono illeggibili i cartelli, rallentano l'azione. Mettevano allora e mettono oggi a dura prova l'attenzione di chi si sforza di leggere per capire, seguire, raccapezzarsi. Il solo provare a raccontare la trama di *Cabiria*, i cui principali meriti sul piano cinematografico – bisogna ammetterlo – vanno riconosciuti anche a Salgari, e i demeriti, tutti, a D'Annunzio, resta un puro esercizio di testa, non una conseguenza diretta della faticosa visione. Trama a parte, le due scene principali, che rimangono impresse, specialmente quella del tempio, sono patrimonio salgariano. E fanno storia del cinema e testo del film a sé. Non sorprende quindi che l'ammirazione per l'eccezionalità pionieristica del film di Pastrone, la cui paternità spesso è stata per ragioni promozionali e di dignità artistica trasferita su D'Annunzio, il quale invece si limitò a firmare le didascalie e scegliere il nome di alcuni personaggi, abbia sempre dovuto fare i conti con una forte resistenza ad accettarne la gravità complessiva. Se ne era reso perfettamente Vachel Lindsay nel primo libro statunitense di teoria cinematografica, *The Art of the Moving Picture*, la cui prima edizione risale al 1915:

Il celebre *Cabiria* di D'Annunzio, un racconto della guerra tra Roma e Cartagine dovuto a D'Annunzio, è un eccellente esempio di film riuscito. [...] Nonostante i tanti difetti della realizzazione, D'Annunzio ama il simbolismo spettacolare. Ha un gusto istintivo per lo strano e per la bellezza infernale che sa tradurre in elementi scenografici. È per questo che è perfettamente in grado di mostrarci Cartagine. Il suo patriottismo italiano arriva al parossismo. Così,

¹ GIOVANNI PASTRONE, *Cabiria*, cit., pp. 58-59.

² ANDRÉ GAUDREAU, *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, Milano, Il Castoro, 2004, e per il caso specifico del film di Pastrone il terzo capitolo *Il Laboratorio di Cabiria. Un modello italiano per gli americani* di GIULIA CARLUCCIO, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Torino, Kaplan, 2006, pp. 36-44.

in questo spettacolo, Roma emerge anima e corpo del passato. Ci mostra la crudeltà di Baal, il coraggio delle legioni romane. Gli elementi scenografici, sia italiani sia punici, mostrati in campo medio o ammassati negli sfondi, ci parlano del genio stesso dei rispettivi popoli, e fanno scoccare la viva scintilla di ciascuno di essi.

I protagonisti non traggono però slancio da questa immensa risorsa. I dieci personaggi principali con i loro costumi, i loro gesti, e le loro sembianze da dei, sembrano opera di un imbalsamatore. Sono divinità impagliate. Vivono le loro ridicole avventure da nickelodeon, mentre Cartagine va incontro al suo destino. Sono come passeri che si contendono i chicchi di grano sul bordo del campo di battaglia.

Le azioni degli attori principali si comprendono abbastanza bene e non richiederebbero che poche parole di raccordo. Ma l'autore fa del sentimentalismo riguardo a tali azioni. Aggiunge commenti che richiederebbero molto tempo per essere compresi, nonché il grande impegno di un romanziere per risultare interessanti. Siamo condannati a fermarci per leggere queste interminabili didascalie nel buio della sala, proprio quando la decima onda della gloria sembra sul punto di irrompere. Ma cento parole non possono costituire il punto di massima tensione di un film. Tale tensione deve esser racchiusa nell'immagine che ha, sull'occhio, lo stesso potere del sole nascente che subentra alle mille bandiere dell'alba.

Nella proiezione di New York, e presumibilmente anche in altre grandi città, c'era l'accompagnamento dell'orchestra. Dunque vediamo: uno strato di grande film, uno strato di melodramma scadente, uno strato di spiegazioni e, infine, l'amalgama della musica. È come se all'entrata di un Museo d'Arte ci fosse un uomo che vende dei racconti sui dipinti spacciandoli per capolavori, e un altro interpretasse il catalogo suonando il violino. [...]

Dopo la proiezione di *Cabiria*, lasciai la sala in preda a sentimenti contrastanti. Inoltre, dovevo riprendermi dal doloroso sforzo visivo. Non sono molti gli occhi che possono sopportare tre ore di film senza venir annientati. Ma i difetti di *Cabiria* sono i difetti dell'opera pionieristica di un genio. Ci sono in esso almeno venti grandi film. È ricchissimo di spunti suggestivi. Una volta stabilite le regole classiche di quest'arte, uomini con lo stesso genio e con la stessa dedizione di D'Annunzio ci daranno dei capolavori assoluti. Per il momento, lo sfondo e i movimenti di massa devono essere considerati come traguardi monumentali nell'ambito del vitale splendore patriottico.

D'Annunzio è il più ispirato rivale di Griffith a tale riguardo. Gli manca tuttavia la capacità che ha Griffith di distinguere ciò che è cinema da ciò che non lo è. Gli manca la semplicità con cui Griffith costruisce trame che sembrano corse ad ostacoli. Gli manca la sua capacità di produrre un effetto-valanga nella recitazione. Quest'italiano avrebbe bisogno dei suoi primi piani, dei suoi attori principali e di trame simili alle sue. Ma l'americano non ha mai esplorato con la stessa profondità dell'italiano i paesaggi, fino a farli diventare essi stessi autori, né i cerimoniali satanici e celestiale.¹

Non occorre alcun supporto bibliografico ulteriore per sostenere oggi quanto Pastrone più che D'Annunzio con *Cabiria*, attraverso Salgari, abbia influenzato David W. Griffith e soprattutto Cecil B. De Mille i quali riuscirono a loro volta a perfezionarne e a portarne alle estreme conseguenze i presupposti innovativi, operando nel contempo un proficuo – in tutti i sensi – lavoro di svecchiamento a vantaggio della nascente industria cinematografica americana. E in questo gioco degli specchi, dall'Italia agli Stati Uniti e ritorno, da Salgari a Pastrone e ritorno, va ricordato che Gallone è stato un po' il De Mille italiano.

Ma chi era De Mille? Su De Mille hanno gravato per decenni giudizi lapidari, pregiudizi effettivi, come quello ad esempio di Jorge Luis Borges, il quale pur prendendo le mosse da *The Sign of the Cross* (*Il segno della croce*, 1932) sembrava voler richiamarsi a tutto il repertorio demilliano:

¹ VACHEL LINDSAY, *The Art of the Moving Picture*, New York, Macmillan, 1915 (edizione accresciuta 1922); ed. it. *L'arte del film*, a cura di Andrea Costa, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 85-86.

Cecil B. De Mille ignora scrupolosamente che la ricostruzione di personaggi così arcaici come i martiri cristiani dei circhi e i persecutori romani, possa originare qualche problema. Non ricorre a tentativi di comprensione, né a volontari anacronismi: gli sono sufficienti scenari con leoni, oltre a barbe posticce, inni luterani e lettere gotiche.¹

Eppure questo rigido schema attribuito al conservatore De Mille, proprio nella dimensione italiana, orfana di nuovi *Cabiria* per lungo tempo, diventa non un limite, condivisibile o meno, ma una risorsa spettacolare da contrapporre all'occorrenza a ogni nuova svolta storica, dal neorealismo al cinema d'autore che da Antonioni e Fellini si propaga dagli anni Cinquanta e Sessanta alle generazioni successive. Di questa resistenza del manierismo alla De Mille a tutto ciò che di nuovo o di presumibilmente nuovo nasceva in Italia a partire dal secondo dopoguerra Gallone è stato certamente l'esponente più in vista, infaticabile, inconfondibile. Più dello stesso Alessandro Blasetti, che in qualche modo ha goduto sempre di buona fama e stima intellettuale anche a sinistra prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale. Ma a differenza di De Mille, di solito considerato un modello negativo, per quanto storicamente e produttivamente rilevante, autore incontrastato di un tipo cinema tronfio, grandioso, altisonante (dove l'aggettivo 'demilliano' per designare film corrispondenti a questi parametri), il demilliano Gallone è rimasto a tutt'oggi un cineasta poco spendibile sul piano critico, relativamente su quello storico, salvo rare eccezioni, non di rado eccentriche, ai limiti dell'erudizione o dello snobismo intellettuale. Eccezioni che poco hanno contribuito a ribaltare nella sostanza dei fatti un luogo comune che resiste nella storia del cinema italiano con i suoi proverbiali gironi e cieli danteschi. Il *Cartagine in fiamme* approntato da Gallone ha dovuto tener conto di molti fattori. Può darsi che i tempi di *Cabiria* non fossero poi così lontani, ma almeno in apparenza erano cambiati. Non erano lontani neanche quelli di *Scipione l'Africano*, sopravvissuto in segreto al dopoguerra mimetizzandosi parzialmente attraverso alcune inquadrature riciclate, in piena ripresa salgariana post-bellica, nel successivo *Messalina* (1951) sempre di Gallone, che sulla scia del blasettiano *Fabiola* (1947) aveva rimesso in pista il *peplum*. La traccia e la prova di questi continui, eterni ritorni ce le offre Federico Fellini, che ad esempio chiama Cabiria l'ingenua prostituta protagonista delle *Notti di Cabiria* (1957) e successivamente riesuma l'ex protagonista di *Scipione l'Africano*, Annibale Ninchi, affidandogli il ruolo del padre di Marcello Mastroianni nella *Dolce vita* (1960). Un padre all'antica, bonario, ma che una volta tornato nella capitale per incontrare il figlio giornalista riscopre di essere ancora giovane e di non essere affatto insensibile al fascino delle ragazze. Fellini insomma rievoca allusivamente un cinema italiano duro a scomparire, il cinema di sempre, artigianal-industriale con una vocazione mai sopita alla propaganda o alla distrazione, laddove spesso la distrazione nei film è stata ed è ancora il mezzo più forte della distrazione. Ma siccome *Cartagine in fiamme*, per quanto agli antipodi, è un film che arriva nelle sale nello stesso anno della *Dolce vita*, esempio massimo di un panorama cinematografico e culturale molto mutato, deve in qualche modo essere o sembrare a suo modo aggiornato, diverso. Cosa fare allora? Gattopardescamente cambiare tutto senza cambiare niente o non cambiare niente cambiando tutto. Crediamo che siano accadute entrambe le cose in *Cartagine in fiamme* dove infatti non c'è più traccia della retorica di *Scipione l'Africano*, né la spettacolarità in un contesto in cui i kolossal hollywoodiani hanno da decenni

¹ JORGE LUIS BORGES, *Cinco breves noticias*, Selection n. 2, maggio 1933, poi in IDEM, *Film*, a cura di Winda Leone, Palermo, Novocento, 1991, pp. 50-51.

preso il sopravvento nel mercato internazionale. Non potendo competere con *Cabiria*, Gallone concepisce il suo unico film direttamente salgariano come una commemorazione di un certo cinema che, sebbene improponibile, superato da nuove tendenze, nuovi autori, nuovi stili e modelli di rappresentazione, persiste come un fantasma inestinguibile. L'azione diventa secondaria, il lavoro di adattamento del romanzo di Salgari abbastanza sbrigativo. Gallone, sceneggiando il film con gli ormai collaudati Ennio De Concini e Duccio Tessari, punta a sveltire la trama, asciugandola. Cerca addirittura di teatralizzarla il più possibile, affidandosi a lunghe scene esplicative in cui i personaggi saldano a parole, parole scritte un po' come ai tempi di *Cabiria*, parole parlate come in *Scipione l'Africano*, ciò che invece spetterebbe alla narrazione rendere dinamico. Operando quindi nella direzione di una consapevole staticità e di un effetto di distanza, probabilmente anche critica, che ne rende persino più percepibile l'ambiguità di fondo. Perché *Cartagine in fiamme*, già sulla carta, nella versione romanzesca originaria, si presentava come un'opera profondamente ambigua. La fine imminente di Cartagine era sempre sullo sfondo, annunciata, rimandata, mentre in primo piano continuavano a tener banco le complicate imprese avventurose e sentimentali dell'intrepido capitano cartaginese Hiram, innamorato della cartaginese Ophir, amato inutilmente e segretamente dall'etrusca Fulvia, amata a sua volta dall'infido cartaginese Phegor. Pur insistendo molto su quella «Roma, terribile rivale che doveva distruggere la sua possente rivale» Cartagine, non risparmiando alla capitale nessun giudizio negativo (soprattutto nel fondamentale capitolo *Roma alla conquista di Cartagine*), Salgari si rende perfettamente conto di come questa sciagura sia inevitabile. Ma nondimeno la giustifica sul piano privato ed eroico, evidenziando la stoltezza delle alte cariche cartaginesi che, in una drammatica fase emergenziale, ostacolavano in tutti i modi e con tutti i mezzi disponibili Hiram. Insomma, l'autore letterario non ha tessuto abbastanza le lodi di una Roma vincitrice e implacabile. E per questa ragione probabilmente *Cabiria*, film così bisognoso di promozione culturale e artistica, così desideroso di essere all'altezza della letteratura da imbarcare D'annunzio nell'impresa, anche a costo di danneggiare la fruibilità, in quel momento storico non divenne, non potendo, la trasposizione diretta del romanzo di Salgari. Salgari però non poteva barare con la storia, ma solo con la finzione microstorica. Perciò si limitò a rendere tragico, voluto, quasi autoinflitto un evento quale quello richiamato sin dal titolo che i libri di storia hanno reso dal canto loro inevitabile e imm modificabile. Anche a fronte di un eroismo meritevole e integro quale quello di Hiram e dei suoi cari. Scegliendo quindi di salvare Hiram, restituirlo alla provvidenziale generosità del mare, *in extremis*, suo malgrado, proprio mentre Cartagine cade tra le fiamme, Salgari che fa? Costruisce una trama che, dal punto di vista della vera protagonista, Fulvia, si risolve in un nulla di fatto. Individua un senso iniziale che dà luogo a un controsenso finale. Consente il salvataggio inutile di Fulvia, le consente di scampare alle fiamme del «dio antropofago» in principio, grazie all'intervento di Hiram, per poi tuffarsi nelle fiamme in conclusione, proprio a causa dell'amore non corrisposto dello stesso, tremendamente insensibile Hiram. Gallone nella cornice statica, teatrale, operistica opportunamente creata, a sua volta recupera, potenza, isola la diva Fulvia, la primadonna, come la Sofonisba di *Scipione l'Africano* o la Mesalina dell'omonimo film, come Tosca nell'omonimo film diretto nel 1956 e la Tosca *ante litteram* di *Avanti a lui tremava tutta Roma* (1946) con Anna Magnani. Quest'ultimo film dopotutto aveva consentito a Gallone di smontare in senso operistico la teatralità e la retorica del nascente film neorealista, in particolare di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, sempre interpretato da Anna Magnani. A riprova di come, se

Giovanni Verga era stato il nume tutelare teorico più che pratico del nascento neorealismo «verista», Giacomo Puccini lo era diventato negli anni in cui il neorealismo «melodrammatico» andò affermandosi. Riassumendo: dopo un decennio, quando il neorealismo si è ridotto ad oggetto di studio e di dispute intellettuali e ideologiche, in *Cartagine in fiamme* non c'è da sorprendersi se tutto continua a ruotare attorno a Fulvia, novella Sofonisba, Messalina, Tosca. Gallone le restituisce il suo posto d'onore, usurpatole nell'infedele *Cabiria*, ne fa un'eroina tragica che si compenetra con la tragicità medesima del romanzo, implicita, fatale. La centralità della donna, questa donna, rende persino trascurabili le figure maschili, profondamente contraddittorie in quanto funzionali dal principio alla fine all'impianto epico che Salgari non smette mai di osservare: Hiram da eroe cartaginese negletto e ripudiato si trasforma in eroe al servizio della patria cartaginese nell'ultima, impossibile e fiera battaglia; come lui lo stesso Phegor, sinistro, malvagio, ontologicamente subdolo («- Tu sei nato per fare il marinaio, gli altri i guerrieri, io la spia – rispose Phegor. – Anche il mio è un mestiere e talvolta più necessario del tuo»), diventa invece un eroe fedele all'amore di Fulvia. Gallone non accetta questi cambi di rotta repentini, vuole che Phegor rimanga un eroe del doppio gioco, tipico di un'Italia afflitta dalla Guerra Fredda e da operazioni segrete che ne minano la stabilità. Gli fa inoltre dire: «Per quanto mi riguarda, sta' tranquillo. Io sono sempre dalla parte del vincitore. È una scelta che ho fatto nel venire al mondo». Mentre ad Hiram: «Anche se non potremo salvare Cartagine salveremo il nostro onore di cartaginesi». Spie, opportunisti (Phegor), al fianco di eroi vuoti, inespressivi, rigidi, senza patria, capaci di combattere per cause che non erano nemmeno più le loro (Hiram), erano tra il 1959 e il 1960 materia antropologica, sociale, politica troppo realistica per non restare uguali a se stessi, affiancati da personaggi maschili nuovi, non salgariani, da commedia, come l'Astarito interpretato da Paolo Stoppa, o vecchi eroi salgariani cui veniva risparmiata la vita, come Tsour, interpretato da Mario Girotti, futuro Terence Hill al fianco di Bud Spencer. Ma su di loro, a troneggiare, a mantenersi ferma, irremovibile, predestinata alle fiamme restava la diva di questo anomalo, stravagante, suggestivo melodramma punico che Gallone ha voluto fare partendo da Salgari. Chiudendo più o meno consapevolmente, più o meno volontariamente un ciclo inaugurato sempre da Salgari. Dallo stesso romanzo di Salgari, *Cartagine in fiamme*, con *Cabiria*, autentico inno iniziatico allo spettacolo e alla catastrofe. Inossidabile spettacolo *della* catastrofe: il cinema.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Settembre 2011

(CZ 2 · FG 13)

