

# Intorno a *Cabiria* di Giovanni Pastrone: Sofonisba come figura di coalescenza

Viviana Triscari  
Università degli Studi di Catania, Italia

**Abstract** The contribution proposes to cast a new and interdisciplinary gaze on Giovanni Pastrone's film *Cabiria* (1914). Beginning with a series of theoretical-methodological reflections derived from Panofsky and Warburg, the paper re-examines Sophonisba, the film's true female protagonist, as a 'coalescent figure' in whose visual construction multiple pasts converge: the literary and pictorial tradition of the modern age, the *fin-de-siècle* visual imagery and the hysterical gestural paradigm that in those same years migrates from the clinic to artistic representation, especially of women.

**Keywords** Cabiria. Giovanni Pastrone. Iconography. Hysteria. Atlas.

**Summary** 1 Appunti metodologici. – 2 Migrazioni: dalla clinica al cinema. – 3 Sofonisba, una figura di coalescenza. – 4 Spin-off: piccolo atlante del corpo velato. – 5 Ribellarsi all'icona.

Sempre, di fronte a un'immagine, ci troviamo di fronte al tempo.  
G. Didi-Huberman

## 1 Appunti metodologici

Per un contadino sassone del IX secolo non era facile capire il senso di un quadro raffigurante, ad esempio, un uomo che versa dell'acqua sulla testa di un altro [...]. Per il pubblico degli anni intorno al 1910 era altrettanto difficile capire il senso di un'azione muta in un film, e per aiutare gli spettatori i cineasti si servivano di sistemi simili a quelli rintracciabili nell'arte medioevale. Uno di essi fu la adozione di didascalie e didascalie, veri e propri equivalenti dei *tituli* e delle pergamene medioevali [...] Un metodo più discreto fu l'introduzione di un'iconografia fissa che segnalava immediatamente allo spettatore comportamento e carattere dei personaggi principali [...] Nacquero, identificabili all'appar-

renza, dal comportamento e dagli attributi standardizzati, i più vari tipi umani, dalla donna fatale alla ragazza per bene, dal padre di famiglia al malvagio, forse i più convincenti equivalenti moderni delle personificazioni medioevali dei vizi e delle virtù. (Panofsky 2017, 84-5)

Le riflessioni panofskiane contenute nel saggio *Stile e tecniche del cinema*,<sup>1</sup> significativamente riprese da Antonio Costa nella sua voluminosa indagine critica circa i rapporti tra cinema e arti visive,<sup>2</sup> indicavano già allora la necessità di un approccio convergente verso la produzione cinematografica (soprattutto muta) proponendo l'applicazione del metodo iconologico, ovvero la ricerca e l'analisi

<sup>1</sup> Il saggio di Panofsky, la cui citazione è tratta dall'edizione italiana uscita per i tipi Abscondita, fu pubblicato in tre versioni: la prima nel 1936 con il titolo «On Movies» in *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*; la seconda nell'anno successivo su *Transition*, intitolata «Style and Medium in the Moving Pictures»; infine, dieci anni dopo, nel 1947, apparve in una versione rivista e ampliata e con una modifica nel titolo («Style and Medium in Motion Pictures») sulle pagine della rivista *Critique. A Review of Contemporary Art*.

<sup>2</sup> Cf. Costa [2002] 2022, 247-56.



Edizioni  
Ca' Foscari

### Peer review

Submitted 2024-09-11  
Accepted 2024-11-17  
Published 2024-12-10

### Open access

© 2024 Triscari | © 4.0



**Citation** Triscari, V. (2024). "Intorno a *Cabiria* di Giovanni Pastrone: Sofonisba come figura di coalescenza". *Venezia Arti*, 33, 75-88.

degli «stereotipi iconografici»<sup>3</sup> presenti nei film nel tentativo non di creare uno sterile repertorio di soggetti e formule bensì di cogliere quelli che Erwin Panofsky, riprendendo Cassirer, chiamava «valori simbolici».<sup>4</sup> Tale prospettiva, intermediale *ante litteram*,<sup>5</sup> solleva l'urgenza tipicamente semiotica di uno sguardo interdisciplinare che sia capace di tenere insieme il piano del contenuto con quello dell'espressione: non si tratta, infatti, di limitarsi all'individuazione di una citazione o di un'allusione alla pittura o ad altri media all'interno dei film,<sup>6</sup> ma di allargare il campo facendo entrare in relazione diverse serie di immagini, ricercandone (o ricavandone) il portato simbolico-emozionale nonché le ragioni della loro sopravvivenza, situandole entro la forma 'discorsiva' dell'atlante. Il riferimento a *Mnemosyne*, in quanto «atlante della gestualità, delle configurazioni espressive e corporee dell'emozione umana», serve in questa sede a gettare «un ponte tra l'universo della pittura, le arti teatrali e l'antropologia»,<sup>7</sup> assolvendo al contempo la funzione di dispositivo-modello, «*forme visuelles du savoir*» o «*forme savante du voir*»<sup>8</sup> - per dirla con Georges Didi-Huberman - permettendoci di guardare ai testi filmici (e ad alcuni di essi in modo particolare) come luoghi di quella «*connaissance traversière*» che trova nella prassi eminentemente novecentesca del montaggio la sua modalità espressiva prediletta.<sup>9</sup>

A partire da queste considerazioni, e in linea con quanto proposto dal gruppo di ricerca che opera all'interno del progetto *Living Cabiria*,<sup>10</sup> si cerche-

rà di leggere il kolossal di Giovanni Pastrone quale punto di concrezione di un insieme di «saperi dello sguardo»,<sup>11</sup> concentrandosi però su un singolo personaggio ritenuto in tal senso emblematico, la regina Sofonisba interpretata da Italia Almirante Manzini. Proprio il procedere seguendo la traccia indicata da quello che Tzvetan Todorov chiamava «pensiero figurale»<sup>12</sup> permette di gettare luce sulla centralità assunta dal film nell'immaginario di primo Novecento:<sup>13</sup> *Cabiria* è infatti un testo-deposito, una tappa del processo di riconfigurazione di immagini provenienti da passati lontani e vicini, reali e finzionali (che a sua volta contribuisce a diffondere),<sup>14</sup> ma ha rappresentato anche un terreno fecondo per la nascita di nuove mitologie di massa dotate di una lunga e autonoma fortuna (si pensi al successo del personaggio di Maciste).<sup>15</sup> Tale intrinseca capacità «di *mettere in movimento l'archivio* delle forme culturali» del proprio tempo sollecita la necessità di trascendere l'ambito dei soli studi cinematografici e di intendere *Cabiria* come «un sistema di nessi intermediali, intertestuali e interdiscorsivi»,<sup>16</sup> oltrepassando recinti disciplinari ritenuti ormai troppo asfittici. Il film diventa allora - riprendendo una proposta teorica di Francesco Zucconi - lo spazio in cui si esercita «un'iconologia dinamica» e critica, un «dispositivo produttivo e virtuoso capace di riflettere e far riflettere sugli orientamenti dell'immaginario di una società»,<sup>17</sup> idea che manifesta la sua stretta contiguità con la nozione di 'anacronismo' elaborata in altro ambito da Didi-Huberman e riferibile sia all'opera in sé sia,

3 Costa [2002] 2022, 248.

4 Sul metodo iconologico e sulla sua 'evoluzione' nel periodo americano di Erwin Panofsky si veda l'introduzione di Giovanni Previtali alla traduzione del testo *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (Panofsky [1939] 2009, XX-XXXII).

5 Su cinema e intermedialità Pethö 2020.

6 A questo proposito Costa distingue due modalità di citazione della pittura all'interno dei film: 'la pittura come oggetto' e la pittura 'come modello' ([2002] 2022, 312).

7 Costa [2002] 2022, 263.

8 Didi-Huberman 2011, 12. È all'interno di *Atlas ou le gai savoir inquiet* che lo studioso definisce il *Bilderatlas* come dispositivo epistemologico, distinguendolo da un semplice «aide-mémoire» o da un mero «résumé en images» del pensiero warburghiano (21).

9 Sulla contiguità tra il metodo warburghiano e la pratica del montaggio cinematografico cf. Michaud [1998] 2022.

10 Il progetto *Living Cabiria* prende avvio nel contesto del Partenariato esteso PE5 CHANGES del PNRR, Spoke 2 (Creativity and Intangible Cultural Heritage) e del WP3, ha come leader l'Università di Torino e come partner l'Università di Catania. Data la vastità della bibliografia prodotta dagli studi critici sul film si rimanda qui soltanto ai principali contributi ritenuti rappresentativi dell'attuale stato dell'arte e dai quali è possibile desumere informazioni bibliografiche specifiche relative ai diversi ambiti di interesse: Alovisio, Barbera 2006; Alovisio 2014.

11 Zucconi [2013] 2020, 29.

12 L'espressione è impiegata da Tzvetan Todorov nel suo libro su Goya ([2011] 2013, 11) ed è esplicitamente ripresa da un testo che Yves Bonnefoy aveva dedicato al pittore spagnolo e alle sue 'pitture nere' (2006, 47).

13 Sui rapporti tra il cinema muto italiano e le altre arti è fondamentale la miscellanea *Le cinéma muet italien, à la croisée des arts* curata da Céline Gailleurd e uscita nel 2022.

14 Sul mito di Cartagine e sulle fonti utilizzate da Pastrone si vedano: Curreri 2006, 229-307; Fiorina 2006, 87-101; Blom 2023. Sulle fonti letterarie: Calendoli 1967, 61-111; Catenacci 2008, 163-85; Luzzi 2015; sui rapporti con la pittura di nuovo Blom 2023 e Santoli 2020, 123-33. Più in generale sulla funzione del gesto nel genere storico-romano cf. Pauer, Ricci 2009, 95-107.

15 Sul personaggio di Maciste e sulla sua fortuna a partire da *Cabiria* la bibliografia è piuttosto ampia. Si vedano almeno Farasino 2006, 223-32; Pezzetti 2006, 138-45; Reich 2013, 32-56; 2015.

16 Zucconi [2013] 2020, 30-1.

17 Zucconi [2013] 2020, 32.

soprattutto, all'occhio dell'esegeta che la interpreta (inevitabilmente 'anacronistico' o 'policronico').<sup>18</sup> Va comunque precisato che in questa sede non si intende indagare la dimensione sintomatica delle pose sopravvivenuti a partire dall'antichità (*Nachleben*) bensì tracciare un percorso tematico focalizzato sul personaggio di Sofonisba a partire dalla sua storia iconografica e letteraria, col fine di individuare e comprendere le ragioni dell'impiego di alcune formule gestuali della modernità che fanno del corpo di Sofonisba-Manzini il «punto notevole

o il nucleo entro cui si fondono le forze e le tensioni culturali, letterarie e iconografiche»<sup>19</sup> di un'epoca e di una nazione. Il carattere della regina, figlia di Asdrubale, sposa di Siface e amante infelice del re numida Massinissa, risponde tanto al modello melodrammatico della *femme fatale* che a quello eroico delle cosiddette *femmes fortes*,<sup>20</sup> due polarità attraverso cui nel corso dei secoli il suo personaggio è stato variamente riletto dalle arti sino all'incarnazione filmica del 1914.

## 2 Migrazioni: dalla clinica al cinema

La convinzione che «i movimenti dell'animo si riconoscono dai movimenti del corpo» risale già all'Alberti e prosegue nel Rinascimento con le ricerche di Leonardo sulla morfologia del volto e con quelle di Dürer sulla relazione tra corpo, volto e teoria degli umori. Questo genere di studi troverà compimento nei trattati di fisiognomica e nei tentativi di tassonomizzazione delle passioni che nel corso del Seicento videro nell'opera di Charles Le Brun il punto di massima convergenza fra la tradizione filosofica sull'argomento e i problemi posti dalla rappresentazione figurativa.<sup>21</sup> Come scrive Patrizia Magli nella sua vasta ricognizione circa il rapporto tra apparenza corporea e passioni, lo scopo delle *conférences* di Le Brun

era quello di mettere i pittori esordienti in grado di decifrare i segni visibili delle passioni per meglio imitarli. In queste conferenze si occupa e di fisiognomica e di patognomica. Da una parte, studia sotto il nome di fisionomia la regola o la legge di natura, grazie alla quale le affezioni dell'anima hanno rapporto con la forma del corpo: di qui il repertorio delle sue favolose fisionomie zoomorfe. Dall'altra, analizza, sotto il

nome di espressione, il fenomeno per il quale le passioni dell'anima producono delle azioni sul corpo, inscrivendone gli effetti sul mondo visibile. Di qui un vero e proprio dizionario dei movimenti facciali. (Magli 1995, 265)<sup>22</sup>

Nel Settecento con il medico-fisiologo Camper «medicina e teoria pittorica furono soggette a legami sempre più stretti ed esplicitamente dichiarati»<sup>23</sup> ma fu l'Ottocento, come è noto, il secolo d'oro dell'indagine sulla follia condotta attraverso le sue rappresentazioni visive. Seguendo la linea tracciata da Esquirol, che nella sua classificazione della malattia si rifaceva ancora a Le Brun, si giunge agli studi di Lavater, Lombroso e Mantegazza,<sup>24</sup> passando dalla fisiognomica alla neurologia. Un punto di arrivo nella storia dell'intreccio tra immaginario clinico-patologico, ricerca artistica e sviluppo delle tecnologie della visione verrà raggiunto con l'opera-summa del lavoro di Jean-Martin Charcot, direttore dell'ospedale parigino della Salpêtrière a partire dal 1862: l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*,<sup>25</sup> edita tra il 1875 e il 1880. Si tratta dell'esito in immagine fissa di quello «spettacolo del dolore» allestito

<sup>18</sup> Per il concetto di 'anacronismo' delle immagini cf. Didi-Huberman [2000] 2007.

<sup>19</sup> La citazione di Brunetta fa riferimento al corpo divistico in senso generale (Brunetta 2015, pos. 2294, ed. digitale).

<sup>20</sup> Nella figura di Sofonisba convivono infatti «la linea narrativa melodrammatica» e una vocazione nazionalistica che rimane, tuttavia, «a bassa intensità» (cf. Alovio 2014). Sulle declinazioni del tipo della *femme fatale* cf. ancora Brunetta 2015.

<sup>21</sup> Si tratta del celebre trattato di Charles Le Brun intitolato *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, edito a Parigi nel 1698 per i tipi di Picart.

<sup>22</sup> Sulla semiotica delle passioni si veda anche Pezzini 1991.

<sup>23</sup> Magli 1995, 283.

<sup>24</sup> Paolo Mantegazza (1831-1910) fu un antropologo fiorentino e tra le sue opere più note si annoverano *L'Atlante dell'espressione del dolore* (1876) e *Fisionomia e mimica* (1881). Una copia di quest'ultima era conservata presso la biblioteca personale di Warburg. Circa la possibile influenza di Mantegazza sul pensiero dello storico dell'arte amburghese cf. Murano 2017, 22-46; Di Martino 2023, 133-73. Sull'atlante di Mantegazza, e in particolare riguardo l'impiego dell'immagine fotografica nel lavoro scientifico, si veda anche Chiarelli 2020, 13-26.

<sup>25</sup> La rivista è scaricabile dal sito *SorbonNum. Bibliothèque Numérique Patrimoniale De Sorbonne Université* ([https://patrimoine.sorbonne-universite.fr/medias/b1/07/02/3b/b107023b-2dc7-4ae9-9a5f-9c05640edda1/files/CI\\_000002\\_001\\_pdf.pdf](https://patrimoine.sorbonne-universite.fr/medias/b1/07/02/3b/b107023b-2dc7-4ae9-9a5f-9c05640edda1/files/CI_000002_001_pdf.pdf)). Ad essa ha fatto seguito una *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* con fotografie di Albert Londe. Per un'esegesi dell'*Iconographie* di Charcot e delle dinamiche scopiche in essa implicate si veda Didi-Huberman [1982] 2008; per un confronto tra l'apparato visivo della prima e della seconda fase della rivista si veda Grossi 2017.

dal medico francese ogni martedì tramite la messa in posa dei corpi delle sue pazienti, un teatro della sofferenza femminile fondato su complesse dinamiche voyeuristiche e con forti implicazioni di genere, dettagliatamente descritte da Didi-Huberman nel suo *Invention de l'hystérie* (1982). Anche l'elaborazione del pensiero warburghiano, fondato sui concetti di *Pathosformel* e *Nachleben*, risente del modello sintomatologico-classificatorio charcotiano<sup>26</sup> e inaugura, sul fronte della storia dell'arte, un atteggiamento di svolta e di apertura verso una considerazione dell'immagine in chiave culturale e antropologica, una sinergia emblemizzata dall'accostamento - proposto dallo stesso Didi-Huberman - tra la rappresentazione della menade danzante e quella dei corpi isterici disegnati da Paul Richer alla Salpêtrière. L'isteria, definita da Paracelso come *chorea lasciva*, aveva quindi a che fare tanto con l'elemento sessuale quanto con i movimenti scomposti della menade bacchica, la cui immagine può dunque funzionare come figura di raccordo tra i diversi ambiti che stiamo affrontando. La carica dionisiaca di cui essa era portatrice infatti sopravvive e si riattiva tanto nei corpi delle isteriche quanto in quelli delle danzatrici del cosiddetto modernismo coreutico affermatosi tra Otto e Novecento, per giungere infine al cinematografo che la riarticola in un alfabeto di pose atte ad esprimere un femminile eccedente, irregolare, desiderante.<sup>27</sup> Gli attori e le attrici del muto avevano l'urgenza di comunicare al pubblico sentimenti e passioni per mezzo della mimica e del movimento corporeo,<sup>28</sup> pertanto guardavano alle altre arti come a un repertorio cui attingere, da cui pescare delle formule:

vale a dire quelle immagini cariche di significato, che dall'antichità riemergono con variazioni ad esprimere situazioni opposte di *pathos* e di *ethos*, di eroismo e di ironia, di dramma e di satira, attraverso quelle 'forme intermedie' che trovano nell'azione teatrale e nel movimento della danza, nel gesto, nell'azione, nel recitativo, nel

canto e nella musica quella capacità espressiva che lega la vita all'arte. (Cieri Via 2006, 103-4)

E difatti già nel 1875, a Parigi, Mademoiselle Bécot aveva inventato un nuovo genere di performance, *La chanteuse épileptique*, immortalato in un ciclo di disegni e litografie da Edgar Degas, testimoniando quell'intensa relazione tra clinica e teatralità che si farà più esplicita con Alfred Binet e Joseph Babinski, assistenti di Charcot e autori di scritture per la scena.<sup>29</sup> Tra diciannovesimo e ventesimo secolo, sullo sfondo dell'intreccio tra ricerca scientifico-medica, riflessione filosofica, produzione artistica e innovazione tecnica, «l'immaginario del corpo nervoso invade la cultura europea»<sup>30</sup> con una particolare attenzione nei riguardi della rappresentazione della nevrosi femminile, e dopo la fotografia anche il cinematografo diviene un mezzo al servizio degli studi di neurologia e antropologia.<sup>31</sup> La città di Torino fu uno dei centri più fertili in Italia per questo genere di sperimentazioni: a tal proposito non sarà di secondaria importanza il fatto che, presso la mediateca Mario Gromo del Museo del Cinema di Torino, si conservi un film, *La nevropatologia*, girato dall'operatore Roberto Omegna nel 1908 per conto del medico Camillo Negro, un neuropsichiatra dell'ospedale di Cottolengo.<sup>32</sup> Come succedeva nei 'teatri' del martedì di Charcot, anche in questo caso pare di assistere a una messa in scena programmata: nel frammento più celebre del film si vede una paziente mascherata colta nelle varie fasi di un attacco isterico, dal suo insorgere al culmine dell'*arc de cercle* sino alla presunta guarigione finale grazie all'ipnosi, mentre Negro rivolge ripetutamente lo sguardo in macchina. Il film, prodotto dall'Ambrosio, fu mostrato nel 1908 al cinema Biograph di Torino, poi anche a Milano e persino alla stessa Salpêtrière, come attesta un articolo apparso poco dopo la proiezione sulla rivista francese *Phono-Cinéma Revue*, provando ulteriormente l'esistenza di un canale aperto attraverso cui si compie la migrazione dell'iconografia del corpo nervoso.

<sup>26</sup> Circa l'affinità tra 'corpo isterico' e *Pathosformel* e la sicura conoscenza del lavoro di Charcot da parte di Warburg si veda di nuovo Didi-Huberman [2002] 2006, in particolare 267-82, e ancora prima Schade [1993] 1995. Sullo studio del corpo in movimento come luogo di convergenza disciplinare e mediale, tra fisiologia, patologia, teoria della rappresentazione artistica e cinematografia nella Francia del XIX secolo si veda Grossi 2017. Più in generale su gesto e immagine in movimento Grespi 2019.

<sup>27</sup> Sull'interesse di Warburg verso la danza cf. Cieri Via 2006, 63-136; sul rapporto tra il movimento danzato e quello patologico cf. McCarren 1998; Giambone 2014. Sul ruolo della danza nel cinema muto si veda Uffreduzzi 2017.

<sup>28</sup> Sul ruolo svolto dai manuali di recitazione per gli attori nel cinema muto cf. Lento 2017.

<sup>29</sup> Per l'argomento si rimanda a Gordon 2013.

<sup>30</sup> Orecchia 2013, 110.

<sup>31</sup> Si veda Alovio 2013.

<sup>32</sup> Il film, restaurato nel 2011 dal Museo del Cinema di Torino in collaborazione con il Dipartimento di neuroscienze dell'Università, comprendeva 24 episodi. Una copia è conservata presso l'Istituto Luce di Roma ed è visibile all'indirizzo <https://patrimonio.archivioLUCE.com/luce-web/detail/IL3000090753/1/omegna-esperimenti-dott-negn-esperimento-nevropatologia-condotto-dai-dottori-negro-e-ravesenda-e-filmato-dal-dottor-robeto-omegna-2.html?startPage=0>. Per la bibliografia relativa si vedano Bernardini 2002; Farassino 2008, 99-116; Dagna, Gianetto 2012, 16-31; Bernabei 2014, 163-70; Bertoni 2021 ([https://waldau.hypotheses.org/285#\\_ftn18](https://waldau.hypotheses.org/285#_ftn18)); se ne parla diffusamente anche in Väliaho 2010, 75-8.

### 3 Sofonisba, una figura di coalescenza

In *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica* a cura di Eric M. Moormann e di Wilfried Uitterhoeve,<sup>33</sup> i nomi di Sofonisba e di Massinissa si trovano insieme in un'unica voce con i relativi riferimenti testuali tratti dagli autori latini e greci. Nella scheda viene riportato il racconto della loro tragica storia d'amore sullo sfondo delle guerre puniche sino all'epilogo nel quale la regina accetta il suicidio come unica soluzione per sfuggire alla schiavitù di Roma. Il primo a narrarne è Livio nell'opera *Ab urbe condita* (Liv. 30), ma delle controverse vicende occorse tra Sofonisba e Massinissa scrivono anche Appiano, Dione Cassio, Diodoro e Polibio, con alcune varianti rispetto alla versione liviana (poi riprese in epoca moderna) che miravano a riscattare la figura della figlia di Asdrubale legittimandone il sentimento: l'*escamotage* per cui il re avrebbe precedentemente promesso la mano della figlia a Massinissa (così in *Cabiria*) o quello della morte improvvisa di Siface che conferiva alla regina lo *status* di vedova. Tra le testimonianze provenienti dall'antichità restano inoltre due pitture pompeiane che la mostrano nell'atto di bere dalla coppa avvelenata. In epoca tardo-medievale la sua figura è oggetto di riscrittura da parte di Boccaccio nel *De mulieribus claris* e di Petrarca, che ne racconta prima nei *Trionfi* e poi nel poema *l'Africa*; tuttavia la vera fortuna di Sofonisba inizia nel Cinquecento con la tragedia di Giovan Battista Trissino, messa in scena per la prima volta nel 1524.<sup>34</sup> Sarà con i suoi versi che la regina si allontanerà dallo stereotipo dell'ammaliatrice per divenire soprattutto simbolo patriottico, un cambiamento che segnerà gran parte della tradizione successiva, da Corneille fino ad Alfieri, passando per Voltaire. Tra Sei e Settecento proseguono le rivisitazioni del tema, principalmente in ambito teatrale, e nel frattempo il triangolo amoroso composto da Siface-So-

fonisba-Massinissa diventa parecchio frequentato anche dalle arti figurative e dalla musica, come riportato nel già citato *Dizionario*.<sup>35</sup>

I momenti dell'azione prediletti dai pittori furono quelli che mostravano o alludevano alla morte eroica della regina. Tra Cinque e Settecento (ma si ricordi l'antecedente mantegnesco) Sofonisba è rappresentata mentre riceve la coppa dallo stesso Massinissa o da un suo messaggero (così in Vouet, Preti, Solimena); ma la si può trovare anche raffigurata nella solitudine magniloquente del suo gesto, colta nell'attimo appena prima di bere o in quello immediatamente successivo (così in due dipinti del Guercino);<sup>36</sup> in qualche caso la vediamo già morta o morente e circondata da personaggi addolorati che teatralizzano la scena trasformandola in un laico compianto (in Pittoni, Régnier, Tiepolo), come accadrà anche nel fotogramma finale del film. In generale l'immagine tramandataci dagli artisti mira a far mostra delle qualità regali ed eroiche della regina,<sup>37</sup> subendo probabilmente l'influenza della riscrittura teatrale trissiniana e/o di quelle successive: la sua figura appare solenne e maestosa, il volto e la gestualità tendono all'espressione di un *pathos* che resta però sempre contenuto secondo i dettami della pittura storica del tempo. Che sia più malinconica o eroica, Sofonisba spesso rivolge lo sguardo verso un altrove interdetto allo spettatore; con una mano regge la coppa e con l'altra, sovente, si tocca il ventre a indicare il sopraggiungere degli atroci dolori causati dall'ingerimento del veleno.<sup>38</sup>

La visione pastroniana della regina di Cirta appare piuttosto in linea con le coordinate visive e gli stilemi figurativi *fin de siècle*, richiamandosi esplicitamente al tipo della *femme fatale* orientale, diffuso in quegli anni attraverso la letteratura, la pittura, l'illustrazione e la performance.<sup>39</sup> In continuità con quanto visto in pittura, la sequenza fil-

<sup>33</sup> Moormann, Uitterhoeve [1989] 1997, 687-9. Una ricognizione sintetica delle riscritture della vicenda si può trovare anche alla voce «Sofonisba» consultabile su [https://www.treccani.it/enciclopedia/sfonisba\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sfonisba_(Enciclopedia-Italiana)/). Circa la riattivazione dell'antico in *Cabiria* si veda Dorgerloh 2013, 229-46.

<sup>34</sup> Sulla tragedia del Trissino e i suoi rapporti col ciclo pittorico di Villa Caldogno a Vicenza si vedano Kragelund 2006, 139-59 e Capirossi 2018, 1-23. Sulle riscritture e le rimediazioni che conducono le vicende di Sofonisba dalla pagina alla scena Masselli 2016 e Cipriani 2013, 55-75; sulla fortuna dell'eroina nel teatro francese Delmas 2002, 57-80.

<sup>35</sup> Per una ricognizione pressoché esaustiva delle riscritture e delle rimediazioni della vicenda di Sofonisba si rimanda alle pagine del *Dizionario* (687-9). L'ultima citazione in ordine cronologico registrata dagli autori è proprio quella relativa al film di Pastrone, ma con una vistosa imprecisione per cui Sofonisba viene confusa con Cabiria (Moormann, Uitterhoeve [1989] 1997, 668).

<sup>36</sup> Il loro raffronto è particolarmente interessante proprio perché le due tele rappresentano le polarità presenti nel personaggio della regina: si tratta della *Sofonisba nuda morente* del 1630 e della *Sofonisba morente* del 1654.

<sup>37</sup> Nel film le tre didascalie che precedono la sequenza con l'agonia insistono proprio su questo aspetto: «A Sofonisba regina il re Massinissa manda il dono che solo è degno d'essere ricevuto da animo regale»; «Con animo regale, o re, io ricevo il tuo dono di nozze»; «In me sola mi compio. Non preghiere né libazioni mutano l'ultimo evento. Matisman, Dio dei morti, non offro ma si bevo».

<sup>38</sup> Sull'oscillazione tra dimensione 'aspettuale' e 'puntuale' e sulle dinamiche scopiche attive nella rappresentazione dell'«atto del morire» si veda Calabrese 1991, 97-108.

<sup>39</sup> Ivo Blom, ad esempio, ha individuato quale ipotesto di riferimento per alcune scene del film che la vedono protagonista le illustrazioni realizzate da Georges-Antoine Rochegrosse per la *Salammô* flaubertiana (sicura fonte letteraria per Pastrone insie-

mica cui si presterà maggiore attenzione è proprio quella dell'agonia di Sofonisba, durante la quale la recitazione di Almirante Manzini raggiunge la sua acme patetica (già in verità prefigurata dalla scena del sogno), rispettando uno dei *cliché* dell'interpretazione divistica. Sofferamoci innanzitutto sui fotogrammi iniziali che la vedono afferrare il calice e bere: a partire dall'Ottocento la donna che tiene in mano la coppa è identificabile solitamente con Circe, maga e incantatrice per antonomasia (e «incantatrice regale» viene definita la cartaginese in una delle didascalie del quinto episodio), come si vede nella tela dipinta da Franz Von Stuck (*Tilla Durieux als Circe* del 1913) e in due dipinti realizzati da John William Waterhouse, *Circe Offering the Cup to Ulysses* (1891) *Envious Circe* (1892) [figg. 1-4]. Proprio da questi ultimi il *metteur en scène* potrebbe aver ripreso la centralità compositiva, il carattere solenne e la gestualità rituale che caratterizzano questo momento del film e più in generale della performance attoriale della Manzini, riguardo la quale sarà opportuno compiere ora una digressione. A proposito della sua recitazione in *Cabiria* Cristina Jandelli ha scritto che l'attrice

conferisce un certo accento personale a un certo modo che ha Sofonisba di inarcare la schiena e di cadere indietro a precipizio, ma complessivamente recita in modo legnoso, incerto. All'attrice il regista dedica diverse inquadrature in cui la macchina le si avvicina per registrare i sentimenti che animano il personaggio, ma solo nella scena della disperazione in cui la getta l'incubo di morte appare realmente patetica (il dolore partecipa o la sprezzante insofferenza rappresentano il fulcro dell'esibizione nel cinema delle dive). Nella lunga scena finale dell'agonia sul canapè, che costituisce uno dei principali topos del 'diva film', cioè il momento culminante dell'azione melodrammatica - e banco di prova di ogni interpretazione da prima attrice teatrale e cinematografica - lo svolgimento del tema della morte perde incisività per due motivi: per effetto del montaggio alternato che sottrae continuità alla performance mimico-gestuale e per colpa dell'animazione con cui Italia Almirante Manzini scandisce il climax della scena madre. (Jandelli 2006, 127-37)

Claudio Camerini, invece, aveva letto la sua interpretazione in termini ben più positivi

[Sofonisba è] Un personaggio sofferto, complesso, tutto interiore: una bella grana per un attore di questo periodo. Come resistere alla tentazione (che è poi *norma* e *canone*) di gesticolare, di strabuzzare gli occhi, di roteare le braccia come pale di un mulino a vento? [...] Pastrone la aiuta impiantando per lei un gioco scenico tanto intelligente quanto semplice, basato su un elementare sistema prossemico: figura intera al centro dell'inquadratura per amplificare gesti caratterizzanti [...]; personaggi laterali o di sfondo [...] ad aumentare, per contrasto, l'espressione facciale di solitudine e tristezza; fondali di tipo teatrale [...] a sollecitare soluzioni 'drammatiche'. Ma poi il merito è in gran parte suo. Sua, principalmente, la recitazione quasi priva di gesti, consegnata ai movimenti lenti dell'intera figura (florida, solenne, statuaria, fasciata dai panneggi della veste fino ai piedi), alla testa alta, alle braccia tenute prudentemente lungo i fianchi. [...] un modello che tende verso l'alto utilizzando le potenzialità significanti dell'intero corpo e non delle singole parti. (Camerini 1981, 13-14)

E similmente Alovio in un articolo dedicato al film *Hedda Gabler* del 1920 (sempre per la regia di Pastrone) rileva come «Manzini's body, gesture and face constituted a space of transition and confrontation between the old and the new»<sup>40</sup> notando che, sebbene l'attrice non potesse evitare completamente il *cliché* della donna fatale, mostrava comunque una propria originalità e una certa distanza rispetto ai canoni recitativi coevi. Una specificità, questa, in sintonia con le qualità ambivalenti del personaggio interpretato in *Cabiria*, la cui adattabilità ne avrebbe determinato il secolare successo. Come sostenuto da Christian Delmas:

C'est à ces situations oxymoriques, frappantes pour l'imagination, que le thème de Sophonisbe doit d'abord sa fortune particulière.

Mais un souci de cohérence conduit bientôt les dramaturges à lui conférer, à partir de la grandeur de son geste final admiré même des Romains, un comportement en rapport avec sa qualité de reine, que requièrent également la

me al romanzo *Cartagine in fiamme* di Salgari) (2023, 169-209) e donna-emblema di quella che Mario Praz ha definito «Romantic Agony» (1970). Sulle possibili referenze pittoriche all'interno del film si veda anche Santoli 2020, 35-44.

<sup>40</sup> Alovio 2007, 206-8. Un giudizio simile lo si trova anche nel saggio di Dominique Nasta e Muriel Andrin in riferimento al film *La statua di carne* (1921): «Far from the 'hysterical and twisting body language' of Italian divas as defined by Angela Dalle Vacche, actress Italia Almirante-Manzini acts on a double and intricate persona [...] Almirante-Manzini differs from the double articulation of a 'rigidly elegant and callously flexible' character» (Nasta, Andrin 2010, 151). Nell'articolo di Torello *Hedda Gabler* viene citato per la *performance* della Manzini e per la sua messa in scena di una vera e propria trance isterica (2006, 7-19).



**Figura 1** (sinistra) J.W. Waterhouse, *Circe offre la coppa ad Ulisse* [*Circe Offering the Cup to Ulysses*], 1891, olio su tela, Galleria Oldham, Oldham

**Figura 2** (destra) J.W. Waterhouse, *Circe invidiosa* [*Envious Circe*], 1892, olio su tela, Art Gallery of South Australia, Adelaide

dignité de la tragédie et les convictions monarchiques de l'époque. (Delmas 2002, 63)

Nel film di Pastrone la gestualità pausata di Manzi fa sì che il personaggio mantenga l'afflato quasi monumentale e la compostezza plastica che la pittura le aveva attribuito; ciononostante, quando si pone la necessità di dover esprimere determinati stati d'animo, l'attrice finisce per appropriarsi del succitato 'paradigma isterico'<sup>41</sup> seguendo un crescendo che inizia con la contrattura delle mani e finisce con la sequenza dell'agonia nella quale l'intero corpo è coinvolto. Le movenze isteriche vengono dunque convocate allo scopo di comunicare sentimenti quali la malinconia, lo struggimento, e la sofferenza prodotta dall'assenza dell'oggetto amato, che è oggetto «sempre prossimo, invisibile, imminente e al contempo perduto per sempre»;<sup>42</sup> esse funzionano quindi come veicolo, per dire con il corpo la frustrazione di un desiderio che resta perennemente inappagato e che conduce alla morte. La prima avvisaglia di tale sintomatologia si manifesta sin dall'apparizione di Sofonisba, «l'ardente 'fiore del melograno'», attraverso un dettaglio che ne prefigura il destino: nell'incipit del terzo episodio la bella regina compare malinconicamente seduta mentre accarezza un leopardo (tipico attributo

iconografico della *femme fatale*)<sup>43</sup> che però le sfugge lasciando la sua mano protesa a stringere il nulla e leggermente contratta. La medesima formula è ripetuta in una scena dell'episodio V e introdotta da una didascalia - "Il ricordo della notte lunare nel giardino dei cedri" - che fornisce allo spettatore le coordinate per la sua interpretazione: la contrattura della mano si riconferma come *leitmotiv* del desiderio poiché rappresenta lo spasmo prodotto dal tentativo fallito di catturare l'oggetto assente e connota Sofonisba, proprio al modo delle pazienti di Charcot, come una donna che «soffre e muore di reminiscenze».<sup>44</sup> [figg. 5a-5b] Il comune denominatore tra gli atteggiamenti tipici della *femme fatale* (e dunque della donna-diva dannunziana che la incarna) è il serbatoio mimico-espressivo delle isteriche risiede, inoltre, nella «sapiente pratica del *dare a vedere*» il proprio corpo e nella consapevolezza del desiderio scopico che esse sono in grado di suscitare: la diva, l'isterica e la donna fatale conoscono «la scienza dell'oggettualizzarsi per l'altro».<sup>45</sup>

Le movenze nervose ricompaiono in una delle scene chiave del film, quella del sogno premonitore di Sofonisba. L'apprensione e il turbamento della regina si esplicitano attraverso un irrigidimento prima degli arti superiori e poi di nuovo della mano che reclama (stavolta Karthalo che giunge), in seguito

<sup>41</sup> Un'appropriazione che riguarda la *performance* divistica in generale. Ad esempio, sulla recitazione 'nervosa' della Borelli si veda Jandelli 2019.

<sup>42</sup> Didi-Huberman [1982] 2008, 193. Il desiderio è ciò che connota la Ninfa anche nelle parole di Agamben: secondo il filosofo le ninfe «perpetuamente accompagnano e desiderano» l'uomo «e ne sono, a loro volta, desiderate» (2007, 45).

<sup>43</sup> Sulla presenza del leopardo e sulle relative fonti pittoriche si vedano Fiorina 2006, 100 e Blom 2023, 126.

<sup>44</sup> Didi-Huberman [2002] 2006, 285.

<sup>45</sup> Didi-Huberman [1982] 2008, 220.



Figure 3-4 Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, 2h. min. 41

tramite una serie di pose che evocano, quasi citandole, quelle dei «modelli viventi» della Salpêtrière.<sup>46</sup> L'isolamento di alcuni fotogrammi del film consente di individuare corrispondenze abbastanza precise rispetto alle immagini dell'*Iconographie*: ad esempio, l'incrocio delle braccia sul petto corrisponderebbe a due delle *Attitudes Passionnelles* (planche XXI e XXXVIII) fotografate da Régnard e descritte rispettivamente come *Erotisme* o *Béatitude*, a loro volta legate all'iconografia mistico-religiosa.

Ma torniamo alla sequenza del suicidio. Questa prende avvio con una inquadratura che potremmo definire 'pittorica', i cui possibili riferimenti sono già stati indicati nel paragrafo precedente: la regina occupa il centro della scena ove campeggia da protagonista, ieraticamente assorta nel compimento del suo sacrificio. La simmetria e la compostezza lasciano posto agli spasmi causati dall'ingerimento del veleno; alla maestà regale delle figure pittoriche cinque, sei e settecentesche si sostituisce di nuovo una gestualità apertamente debitrice delle attitudini passionali registrate nel catalogo dell'*Iconographie*: dalla 'classica' *Contracture hystérique* al già riscontrato incrocio delle braccia sul petto sino alla posa finale della *Lethargie*, ovvero il sonno che veniva indotto dal medico tramite ipnosi, promuovendo un'equivalenza tra morte e guarigione. Durante quest'ultima posa la Manzini rivolge (ma non si tratta dell'unica occorrenza) lo sguardo in macchina,<sup>47</sup> violando in tal modo lo spazio della cornice così come avevano fatto le pazienti di Charcot di fronte alla macchina fotografica. Tuttavia, se in quel caso veniva involontariamente rivelata la natura simulata e spettacolare delle loro performances, qui al contrario è l'implicito statuto finziona-

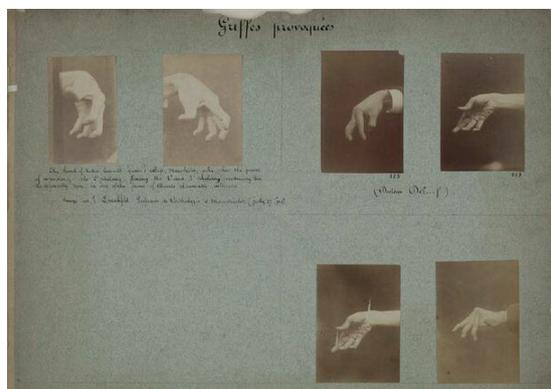
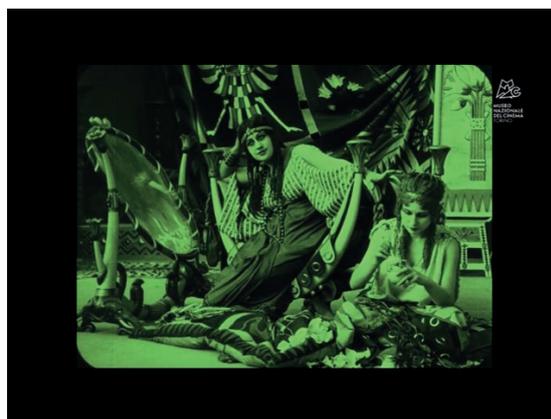
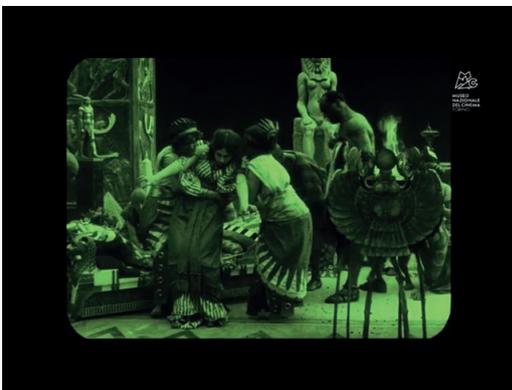


Figure 5a-5b Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, 2h. min. 00; A. Londe, planche du Dr. Charcot, *Griffes provoquées*, 1883, Galerie Baudoin Lebon, Paris

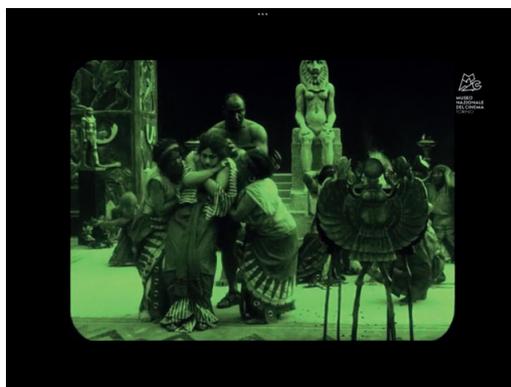
le del film a venire meno con la richiesta da parte di Sofonisba-Manzini di attirare su di sé lo sguardo spettatoriale. [figg. 6a-8b]

<sup>46</sup> Didi-Huberman [1982] 2008, 192.

<sup>47</sup> Sul significato dello sguardo in macchina nel primo cinema e in quello della *seconde époque* cf. Lento 2017. Relativamente all'espedito dell'«apostrofe visiva» in pittura si veda il saggio fondamentale di Mayer Schapiro sulla bimodalità fronte/profilo ([1996] 2011, 94-119) poi ripreso da Calabrese ([1985] 2012, 152-8).



**Figure 6a-6b**  
Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, 2h. min. 41. J. Babinski, *Contracture Hystérique*, planche XIII, in *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, Tomo IV, 1891



**Figure 7a-7b**  
Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, 2h. 41 min.; P.M.L. Régnard, *Attitudes Passionelles. Erotisme*, planche XXI, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Tomo II, 1878



**Figure 8a-8b**  
Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, 2h. min. 43; P.M.L. Régnard, *Léthargie. Contracture Artificielle*, planche XIII, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Tomo III, 1878

#### 4 Spin-off: piccolo atlante del corpo velato

Nell'episodio III vediamo Sofonisba muoversi completamente avvolta da un pesante velo che le lascia scoperti solo gli occhi. La sequenza ha inizio all'interno del boudoir con l'ancella che aiuta la regina nella preparazione per l'incontro segreto con Massinissa presso gli orti di Asdrubale: un momento che doveva avere un certo rilievo sia diegetico sia attrazionale, considerato che ne venne fatta una foto di scena che si trova inserita all'interno della brochure pubblicitaria stampata dalla ditta Clamor nel 1914 e dove la Manzini ri-guarda significativamente in macchina.

Nel film l'incontro con Massinissa viene però interrotto a causa dell'arrivo di Maciste con la piccola Cabiria e dalla conseguente richiesta di protezione (la didascalia recita: «Proteggila! Gli iddii ti proteggeranno!»), tuttavia, mentre questi viene bloccato, Croessa riesce a scappare con la fanciulla e a seguire Sofonisba all'interno del palazzo per continuare la supplica. È qui che la regina sembra comprendere l'esistenza del profondo intreccio tra il proprio destino e quello di Cabiria, una consapevolezza da cui deriva la forte carica patetica che connota la sua gestualità: l'iniziale ritrarsi del cor-

po corrispondente al rifiuto della regina lascia il posto all'accettazione, prefigurando la liberazione finale di Cabiria/Ellissa durante la scena del suicidio. L'episodio è particolarmente interessante per la nostra prospettiva in quanto in esso «tutto il *pathos* è racchiuso nella postura fatta assumere al 'velo'»<sup>48</sup> così che il corpo dell'attrice si dà soltanto in quanto 'corpo pittorico' e la sua qualità figurale finisce per surclassare quella diegetica per mezzo della dinamica paradossale prodotta dalla presenza velo.<sup>49</sup> A parte l'esigenza drammaturgica del camuffamento (l'incontro con Massinissa deve avvenire in segreto) può essere utile collocare la sequenza entro una costellazione di immagini di figure velate. Se nell'antichità questo 'schema', la cui origine è ascrivibile a Omero, venne impiegato per esprimere un dolore indicibile e non raffigurabile,<sup>50</sup> tra Otto e Novecento la rappresentazione e la messa in scena del corpo femminile velato avranno una straordinaria diffusione e la formula, pur mantenendo il suo valore retorico in quanto dispositivo atto a produrre «un'insistenza dell'attenzione visiva proprio su ciò che si vorrebbe coprire»,<sup>51</sup> si sgancerà dalla sua funzione classica. Dalla moda orientalista<sup>52</sup> alle danze di Loïe Fuller, dalle fotografie dei veli marocchini di Clarèmbault<sup>53</sup> alla celebre sequenza di *Rapsodia satanica* (Oxilia, 1917) con la Borelli velata [figg. 9-13], tutte queste immagini sanciscono l'evidenza, in quel giro di anni, della circolazione di un motivo visivo ricorrente, sintomatico di quella già rilevata contiguità tra ambiti disciplinari diversi

ma che avevano tutti al centro dell'interesse lo studio del corpo e delle sue manifestazioni eteroclitiche.<sup>54</sup> La *liaison* tra le danze della Fuller e le ricerche condotte in campo clinico, ad esempio, è stata rilevata da diversi studiosi: come sostiene Felicia McCarren in *Dance Pathologies* la danzatrice americana «make into art what is, in the psychiatric hospital, only symptom»<sup>55</sup> contribuendo a trasformare una forza repressa in un'esperienza estetica e libertaria.

L'ispirazione per la Sofonisba velata potrebbe quindi essere arrivata a Pastrone attraverso le vie della nuova coreutica modernista. Tra i riferimenti più prossimi possiamo annoverare la *Salomé* messa in scena da Fuller nel 1985 alla Comédie Parisienne:<sup>56</sup> una *pantomime lyrique* costituita da diversi quadri, tra cui il più famoso, su musiche di Wagner, era noto come *Danse du feu* e le cui scenografie erano state realizzate dallo stesso Georges-Antoine Rochemont che aveva illustrato *Salammô* e ispirato alcune scene del film secondo la ricostruzione di Ivo Blom. O ancora la *Cléopâtre* impersonata da Ida Rubinstein nel 1909 presso il Théâtre du Châtelet: una foto pubblicitaria mostra la danzatrice ricoperta da un velo (stavolta però trasparente) le cui pieghe sembrano trasformare il suo corpo in movimento in un bassorilievo tardo-antico. Infine, un'altra possibile suggestione visiva poteva essere arrivata al regista tramite Segundo de Chomón, che nel 1902 aveva realizzato per la Pathé un breve corto nel quale Loïe Fuller si esibiva durante la sua celebre *serpentine dance*.<sup>57</sup>

## 5 Ribellarsi all'icona

Incrociando<sup>58</sup> e rimediando storia, letteratura, arti figurative, performative e persino, come abbiamo avuto modo di constatare, iconografia clinica, *Cabiria* può, e anzi deve, essere inteso anche come

punto di passaggio all'interno del flusso migrante dei soggetti e delle formule espressive, indagabile sia per la «valenza *analitica* nei confronti delle immagini del passato» sia per quella «*diagnosti-*

<sup>48</sup> Corrain [2016] 2022, 207.

<sup>49</sup> Per la distinzione tra 'figurativo', 'figurale' e 'iconico' si rimanda a Fabbri, Mangano 2017, 66-7.

<sup>50</sup> Maria Luisa Catoni attribuisce alla nozione di 'schema' un significato quasi coincidente con quello di *Pathosformel* e in questa categoria fa rientrare le immagini di figure col capo velato che l'antichità greca utilizzava per esprimere l'indicibilità del dolore (Catoni et al. 2013, 49-81).

<sup>51</sup> Leone, Riedmatten, Stoichita 2016, 9.

<sup>52</sup> Uffreduzzi 2013, 20-30.

<sup>53</sup> Si sta facendo riferimento al corpus fotografico realizzato dal medico psichiatra Gaétan-Henri Gatian de Clérambault nei suoi viaggi in Marocco (1915 e 1917-20), interamente dedicato alla rappresentazione di donne marocchine velate. Possiamo sintetizzare per semplicità il lavoro di Clérambault attraverso le parole di Massimo Leone, il quale vede in queste fotografie il portato di un progetto intellettuale volto a «costruire un'antropologia visiva del rapporto fra gli esseri umani e ciò che Clérambault definiva il loro 'involucro vestimentario'» (Leone 2016, 142).

<sup>54</sup> Sull'argomento cf. ancora McCarren 1998; Violi 2004, 155-98; Garelick 2007; Veroli 2009; Mazzoleni 2013, 6-27.

<sup>55</sup> McCarren 1998, 169.

<sup>56</sup> Sulla *Salomé* di Fuller cf. Garelick 2007, 93-103; Girdwood 2021, 49-57.

<sup>57</sup> Il breve film è visibile qui: <https://bibliolmc.uniroma3.it/node/1929>.

<sup>58</sup> Il titolo di questo paragrafo deriva da un'espressione utilizzata da Didi-Huberman al termine dell'introduzione al volume *Invention de l'hystérie* (2008, 22).

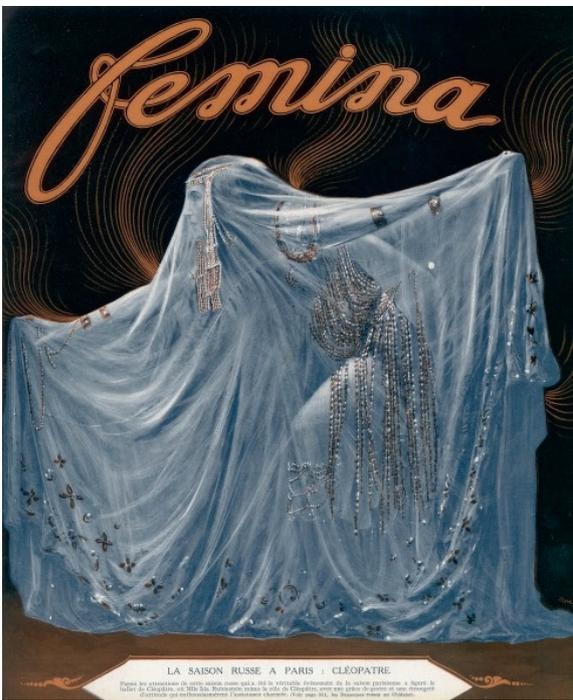


**Figura 9**  
(sinistra) Fotogramma dal film *Cabiria*, regia di Giovanni Pastrone, 1914, min. 58

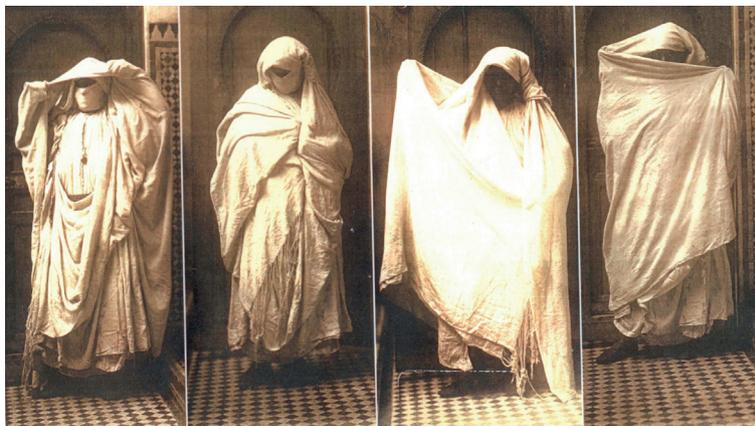
**Figura 10** (destra) Loie Fuller nei panni di Salomè, *Danse du feu*, fotografia di Benjamin J. Falk, 1896



**Figura 11** (in basso) Ida Rubinštejn nei panni di Cleopatra sulla copertina del periodico francese *Femina*, 1909



**Figura 12**  
Fotogramma con Lydia Borelli velata dal film *Rapsodia Satanica*, regia di Nino Oxilia, 1917, min. 37



**Figura 13**  
(destra) G.G. de Clérambault, fotografie di veli marocchini scattate nel 1917 e nel 1920

ca del regime rappresentativo che caratterizza il presente attualizzante». <sup>59</sup> In questo contributo si è scelto di circoscrivere l'attenzione alla sola figura di Sofonisba, oltre che per ovvie ragioni di spazio, in considerazione del fatto che la costruzione visiva del suo personaggio funziona come messa in abisso di un procedimento che investe l'intero film: il suo corpo è infatti un ricettacolo nel quale si intersecano cronologie, modi di vedere, e modi di rappresentare il femminile; è un corpo anacronistico nel senso che si trova coinvolto nell'enunciazione di istanze che gli sono contemporanee ma che tuttavia si esprimono attraverso la citazione di passati differenti. In Sofonisba convivono la simbologia nazionalista e patriottica che la tradizione moderna le attribuisce e che il film storico-romano richiede, l'immagine letteraria e pittorica della donna fatale *fin de siècle* e la gestualità patologica che ne attualizza la figura intensificando gli effetti melodrammatici, sin-

tomatici di un'epoca. Come ha scritto Angela delle Vacche nell'introduzione al suo studio sulla recitazione divistica, riconoscendone il carattere isterico senza però avventurarsi nella ricerca di corrispondenze più precise:

The twisting human figure of the diva became a site of hysteria, out of which some new positive shape might emerge. With a mute eloquence comparable to a suffragette's speech, the Italian diva expressed the struggle of woman caught between old-fashioned standards and new options for the future. [...] Symptomatic of twentieth-century traumas and neuroses, the diva's acting was double-edged, for her characters are torn between the artificial, statuesque posing of a respectable woman, and the animal swiftness and sly ferocity like Lombroso (1835-1909) attributes to thieves, prostitutes and anarchists. (Delle Vacche 2008, 5-6)

## Bibliografia

- Agamben, G. (2007). *Ninfe*. Torino.
- Alovisio, S.; Barbera, A. (2006). *Cabiria & Cabiria*. Torino.
- Alovisio, S. (2007). «Another Hedda: Pastrone Interprets Ibsen: Hedda Gabler: A Cinematographic Fragment of 1920». *North-West Passage: Yearly Review of the Centre for Northern Performing Arts Studies*, 4, 189-211.
- Alovisio, S. (2013). *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*. Torino.
- Alovisio, S. (2014). *Cabiria (Giovanni Pastrone 1914). Lo spettacolo della storia*. Milano.
- Bernabei, M.I. (2014). «Essi non sono più che strani automi che recitano non si sa quale macabra commedia. Un punto sulla Neuropatologia». *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, 22, 163-70.
- Bernardini, A. (2002). *Cinema muto italiano. I film dal vero 1895-1914*. Cineteca del Friuli.
- Berton, M. (2021). «'Un matériel clinique vivant': Neuropatologia (Camillo Negro et Roberto Omegna, 1908-1915)». *Cinéma et psychiatrie en Suisse et en Europe*, 29 aprile. <https://doi.org/10.58079/v9gn>.
- Blom, I. (2023). *Quo vadis? Cabiria and the Archaeologists: Early Italian Cinema's Appropriation of Art and Archaeology*. Turin.
- Bonnefoy, Y. (2006). *Goya, le pitture nere*. Roma.
- Bourneville, D.M.; Regnard, P.M.L. (1878). *Iconographie photographique de la Salpêtrerie*. Voll. 2-3. Paris.
- Brunetta, G.P. [2008] (2015). *Il cinema muto italiano. Da La presa di Roma a Sole (1905-1929)*. Roma; Bari. Ed. digitale.
- Calabrese, O. (1991). «Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione». Pezzini, I. (a cura di), *Semiotica delle passioni. Saggi di analisi semantica e testuale*. Bologna, 98-108.
- Calabrese, O. [1985] (2012). *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*. Firenze-Lucca.
- Calendoli, G. (1967). «'Cabiria' e il film della 'romanità'». Calendoli, G. (a cura di), *Materiali per una storia del cinema italiano*. Parma, 61-111.
- Camerini, C. (1981). «Recitazione muta. Italia Almirante Manzini e il Codice della Diva». *Immagine*, 1, 13-14.
- Capirossi, A. (2018). «La fortuna iconografica di un'eroina tragica: la storia di Sofonisba tra pittura e teatro». *La letteratura e le altre arti = Atti del XX Congresso dell'ADI* (Napoli, 7-10 settembre 2016). Pisa, 1-23.
- Catenacci, C. (2008). «D'Annunzio, il cinema e le fonti classiche di Cabiria». *Quaderni urbinati di cultura classica*, 88(1), 163-85.
- Catoni, M.L. et al. (a cura di) (2013). *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*. Milano.
- Chiarelli, C. (2020). «L'Atlante del dolore: fotografia ed espressione delle emozioni in Paolo Mantegazza». *Visual History. Rivista Internazionale di storia e critica dell'immagine*, 6, 13-36. <https://doi.org/10.19272/202012401002>.
- Cieri Via, C. (2006). «Aby Warburg e la danza come 'atto puro della metamorfosi'». *Quaderni Warburg Italia*, 2-3, 63-136.
- Cipriani, G. (2013). «Sub specie didonis. Sofonisba, il teatro e la sete di 'grandeur'». Cipriani, G.; Tedeschi, A. (a cura di), *Le chiavi del mito e della storia*. Bari, 55-75.
- Corrain, L. [2016] (2022). *Il velo dell'arte: una rete di immagini tra passato e contemporaneità*. Firenze.
- Costa, A. [2002] (2022). *Il cinema e le arti visive. Nuova edizione riveduta e ampliata*. Torino.

<sup>59</sup> Zucconi [2013] 2020, 32.

- Curreri, L. (2006). «Il mito culturale di Cartagine nel primo Novecento tra letteratura e cinema». Alovio, Barbera 2006, 299-307.
- Dagna, S.; Gianetto, G. (2012). «Volti senza maschera. Una nuova edizione dei filmati neuropatologici di Camillo Negro». *Immagine. Note di storia del cinema*, 6, 16-31.
- Dalle Vacche, A. (2008). *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin.
- Delmas, C. (2002). «Les *Sophonisbe* et le renouveau de la tragédie en France». *Littératures classiques, hors-série. Mythe et histoire dans le théâtre classique. Persée*, 208, 57-80. <https://doi.org/10.3406/licla.2002.1798>.
- Di Martino, G. (2023). «Un autore 'celato': Paolo Mantegazza e l'incontro intellettuale con Aby Warburg». *AOFL*, 18, 133-73. <https://doi.org/10.15160/1826-803X/2819>.
- Didi-Huberman, G. [1982] (2008). *L'invenzione dell'istèria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*. Genova-Milano.
- Didi-Huberman, G. [2000] (2007). *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino.
- Didi-Huberman, G. [2002] (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino.
- Didi-Huberman, G. (2011). *L'œil de l'histoire*. Vol. 3, *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris.
- Dorgerloh, A. (2013). «Competing Ancient Worlds in Early Historical Film: The Example of *Cabiria* (1914)». Michelakis, P.; Wyke, M. (eds), *The Ancient World in the Silent Cinema*. Cambridge, 229-46.
- Fabbri, P.; Mangano, D. (a cura di) (2017). *La competenza semiotica. Basi di teoria della significazione*. Roma.
- Farassino, A. (2006). «Maciste e il paradigma divistico». Alovio, Barbera 2006, 223-32.
- Farassino, A. [1983] (2008). «Il gabinetto del dottor Negro (analisi di un film psichiatrico del 1908)». Saba, C.G. (a cura di), *Nostalgia delle «falene»*. Cinema, Archivio, Follia. Trieste, 99-116.
- Fiorina, P. (2006). «Cartagine, teatro dell'immaginario. Su alcune tracce archeologiche nei film muti italiani di ambientazione punica». Alovio, Barbera 2006, 87-101.
- Gailleurd, C. (éd) (2022). *Le Cinéma muet italien, à la croisée des arts*. Paris.
- Garelick, R. (2007). *Electric Salomé. Loie Fuller. Performance of Modernism*. Oxford.
- Giambone, R. (2014). *Follia e disciplina: lo spettacolo dell'isteria*. Milano.
- Girdwood, M. (2021). *Modernism and the Choreographic Imagination. Salomé's Dance after 1890*. Edimburgh.
- Gordon, R.B. (2013). *De Charcot à Charlot: mises en scène du corps pathologique*. Rennes.
- Grespi, B. (2019). *Figure del corpo. Gesto e immagine in movimento*. Milano.
- Grossi, G. (2017). *Le regole della convulsione. Archeologia del corpo cinematografico*. Milano.
- Jandelli, C. (2006). «'Per quanto immagini, sono riusciti a farsi amare come persone vere'. Attori, recitazione, personaggi in *Cabiria*». Alovio, Barbera 2006, 127-37.
- Jandelli, C. (2019). *Le dive italiane del cinema muto*. Bologna.
- Kragelund, P. (2006). «Palladio, Trissino and Sofonisba in Villa Caldogno at Vicenza». *Analecta Romana Instituti Danici*, 32(1), 139-59.
- Lento, M. (2017). *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa: attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la "seconde époque"*. Pisa.
- Leone, M. (2016). «Microanalisi del velo. Verso una semiotica del drappeggio». Leone, M.; Riedmatten, H.; Soichita, V. (a cura di), *Il sistema del velo/Système du voile. trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea/Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*. Roma, 131-51. <https://doi.org/10.4000/flaubert.2468>.
- Leone, M.; Riedmatten, H.; Stoichita, V.I. (a cura di) (2016). *Il sistema del velo. trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Le système du voile. transparence et opacité dans l'art moderne et contemporaine*. Roma.
- Luzzi, A.C. (2015). «Il 'maraviglioso' e il 'maravigliosissimo' dei tempi moderni. Echi flaubertiani in *Cabiria* di Pastrone e D'Annunzio». Donatelli, B. (a cura di), *Flaubert e l'Italie*, 14. <https://doi.org/10.4000/flaubert.2468>.
- Magli, P. (1995). *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*. Milano.
- Masselli, M.G. (2016). «Sofonisba, Siface e Massinissa: tre personaggi in cerca di 'scandalo'». Cipriani, G.; Ragno, T. (a cura di), *Tra Passato & Presente = Atti del Convegno di Studi* (Foggia, 26-27 maggio 2015), Campobasso-Foggia, 67-99.
- Mazzoleni, E. (2013). «Loie Fuller: il fascino della luce». Pagani, F. (a cura di), *Le incantatrici. Elephant&Castle. laboratorio dell'immaginario*, 6-27.
- McCarren, F. (1998). *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*. Stanford.
- Michaud, Ph.A. [1998] (2022). *Aby Warburg et l'image en mouvement. Préface par Georges-Didi Huberman*. Paris.
- Moorman, E.M.; Uitterhoeve, W. [1989] (1997). *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*. Milano.
- Murano, J. (2017). «Aby Warburg e la cultura scientifica italiana. L'incontro con Paolo Mantegazza e Tito Vignoli». *Studi Culturali*, 1, 22-46. DOI: (10.1405/86476).
- Nasta, D.; Andrin, M. (2010). «Engaging National Emotions on Screen: European Silent Women. 'Strikingly Effective' Melodramas». Bull, S.; Söderbergh Widding, A. (eds), *Not so Silent: Women in Cinema before Sound Stockholm Studies in Film History*. Stockholm, 149-58.
- Orecchia, D. (2013). «Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco». *Arabeschi*, 1, 110-23.
- Panofsky, E. [1939] (2009). *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Introduzione di G. Previtali. Torino.
- Panofsky, E. (2017). *Tre saggi sullo stile. Il Barocco, il cinema, la Rolls-Royce*. Milano.
- Pauer, C.M.; Ricci, C. (2009). «Immagine/Gesto. Immagine/Movimento: per una semiotica del gesto nel cinema di genere storico-romano». Salvadori, M.; Baggio M. (a cura di), *Gesto-Immagine. Tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non-verbale*. Roma, 95-108.

- Pethö, A. (2020). *Cinema and Intermediality (Second, Enlarged Edition). The Passion for the In-Between*. New Castel upon Tyne.
- Pezzetti, T.F. (2006). «Corpo della visione, corpo della narrazione: Maciste in *Cabiria*». Alovio, Barbera 2006, 139-45.
- Pezzini, I. (a cura di) (1991). *Semiotica delle passioni*. Bologna.
- Phono-Cinéma Revue* (1908, mars). «La Salpêtrière et le cinéma».
- Praz, M. (1970). *The Romantic Agony*. London; Oxford.
- Reich, J. (2013). «The Metamorphosis of Maciste in Italian Silent Cinema». *Film History. An International Journal*, 25(3), 32-56. DOI: 10.2979/FILMHISTORY.25.3.32.
- Reich, J. (2015). *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*. Bloomington.
- Santoli, C. (2020). «*Cabiria*, opera d'arte autonoma». *Archivio d'Annunzio*, 7(1), 123-33. 10.30687/AdA/2421-292X/2020/01/007.
- Schade, S. [1993] (1995). «Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body The 'Pathos formula' as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – A Blind Spot in the Reception of Warburg». *Art History*, 18(4), 499-517.
- Schapiro, M. [1996] (2011). *Les Mots et les Images*. Préface de H. Damisch. Paris.
- Todorov, T. [2011] (2013). *Goya*. Trad. di E. Lana. Milano.
- Torello, G. (2006). «Con el demonio en el cuerpo. La mujer en el cine mudo italiano (1913-1920)». *Secuencias*, 23, 7-19.
- Uffreduzzi, E. (2013). «Orientalismo nel cinema muto italiano. Una seduzione coreografica». *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n.s., 3, 21-30. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7405>.
- Uffreduzzi, E. (2017). *La danza nel cinema muto italiano*. Roma.
- Valiäho, P. (2010). *Mapping the Moving Image. Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*. Amsterdam.
- Veroli, P. (2009). *Loie Fuller*. Palermo.
- Violi, A. (2004). *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*. Milano.
- Zucconi, F. [2013] (2020). *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*. Milano.