

# **Maciste tra circo, cinema e cultura**

Un'analisi del film *Maciste nella gabbia dei leoni*

MA SE Medienwissenschaft *Il cinema muto italiano: Dive e giganti*

Mag. Dr. Daniel Winkler

WS 18/19

Mag. Daniela Christa Unfried BEd

Matrikelnummer: 00301391

Studienkennzahl: A 199 506 517 2

E-Mail: danie\_unfried@gmx.net

## Indice

1. Introduzione	2
1.1 Tesi	2
2. Fatti generali sulla serie Maciste	3
2.1 Sinossi del film Maciste nella gabbia dei leoni	3
3. La cultura popolare nell'Italia alla svolta del secolo	4
3.1 Le fiere	5
3.2 Il circo	6
3.3 Il teatro delle varietà	8
3.4 Il cinema e film muto italiano	8
3.5 Il film coloniale	10
3.6 Elementi di intermedialità tra circo, teatro e cinema	11
4. L'analisi del film Maciste nella gabbia dei leoni	12
4.1 Prima sequenza	12
4.2 Seconda sequenza	13
4.3 Terza sequenza	16
5. Discussione dei risultati	20
6. Bibliografia	22
7. Sitografia	22
8. Videografia	23

## 1. Introduzione

Nell'ambito del corso di master "Il cinema muto: Dive e giganti", si sta scrivendo una tesina sul tema del film muto italiano degli anni '20. Nello specifico, questo lavoro si riferisce alla prima "spin-off" serie italiana *Maciste*, al fine di produrre relazioni tra cinema e cultura popolare e borghese. Basato sull'importanza del circo per la cultura popolare nel 19° secolo, questa tesina considera anche altri aspetti di un intrattenimento "più semplice". Questi includono, tra gli altri, il teatro delle varietà, ma anche il cinema come nuovo mezzo di comunicazione, che poteva prevalere solo all'inizio del 20° secolo.

Il film muto (e non solo italiano ma in generale) è diventato più importante negli ultimi decenni in quanto ritrae questioni sia sociali che culturali. Oggi, questo ci fornisce approfondimento su argomenti di tutti i giorni, ma anche sulle possibilità tecniche e interessi del pubblico alla svolta del secolo. Soprattutto la serie di film *Maciste* ha raggiunto dimensioni impressionanti, con sempre lo stesso attore in 26 film, *Maciste* è diventata una figura di importanza nazionale. Quasi nessuno in Italia non conosceva il suo nome. Questo lavoro, tuttavia, tratta solo un film della serie, più precisamente il penultimo *Maciste nella gabbia dei leoni*. Nel 1926, il film non solo ha già subito innovazioni tecniche, ma ha anche affrontato un pubblico più ampio. Questi e altri aspetti saranno discussi in questa tesina.

### 1. 1 Tesi

Non è stato scritto molto sul film *Maciste nella gabbia dei leoni*, il che è abbastanza sorprendente, perché tiene in sospeso alcuni aspetti interessanti. Da un lato l'aspetto dell'intermedialità, quando un film circense è situato nell'ambiente di un elegante teatro borghese. D'altra parte, naturalmente, c'è anche la domanda sul perché il genere circense sia stato scelto come tema per questo film. Un altro aspetto è l'influenza politica e sociale che si riflette, tra le altre cose, nella trama. *Maciste* intraprende un viaggio in Africa, scene di caccia al leone nella savana africana suggeriscono il genere del film coloniale diventato popolare negli anni '30. Ma anche il ruolo di *Maciste* come uno dei tanti artisti circensi merita una discussione. Inoltre, rispetto ai precedenti film di *Maciste*, è possibile osservare anche l'innovazione tecnica del film e le differenze. Tutti questi aspetti non sono stati discussi in questo modo concreto, motivo per cui questa tesina è dedicata a diverse questioni. Soprattutto, il film sarà esaminato in termini di elementi culturali popolari, con particolare attenzione al circo. Ma anche i riferimenti e le interazioni intermedi dovrebbero essere l'argomento di questo lavoro. Ciò, i quesiti a cui si intende rispondere con questa tesina sono tre:

- Quale parallelismi esistono tra il mondo del circo, le tradizioni e attrazioni delle fiere intorno al Novecento con il film *Maciste nella gabbia dei leoni*?
- Quali elementi intermediali si trovano nel film *Maciste nella gabbia dei leoni*?
- Riflette il film *Maciste nella gabbia dei leoni* la “nobilitazione“ del cinema dalla cultura popolare alla cultura borghese?

## 2. Fatti generali sulla serie *Maciste*

Maciste appare per la prima volta nel kolossal *Cabiria* di Giovanni Pastrone. La figura di Maciste fu inventato dello scrittore Gabriele D'Annunzio, il quale si lasciava ispirare dalla mitologia greca. Il nome dato da D'Annunzio ha diversi significati, riferendosi a uno degli eroi greci, Ercole, ma è etimologicamente dovuto anche alla parola italiana macigno o all'antica superlativa *mékistos* (da *makrós*: grande). (Cf. Winkler/Schrader 2018, 156) Il significato è chiaro però: Maciste interprete un eroe inespugnabile. In *Cabiria* interpreta uno schiavo nero a fianco del patrizio romano Fulvio. Insieme diventano gli eroi di questo film monumentale italiano. Dopo il successo pubblico seguono altri film con Maciste, per un totale di 25 tra il 1915 e il 1926, sempre con l'attore Bartolomeo Pagano nel ruolo principale. È quindi la prima serie spin-off del cinema italiano. Mentre i registi dei diversi film cambiano, l'attore viene sempre più identificato con la sua figura – la figura del gigante buono, che diventa con gli anni un simbolo nazionale. (Cf. Reich 2015, 52f) Nel corso della serie di film Maciste non solo scivola in un nuovo ruolo ancora e ancora – è uno sceicco, un poliziotto, un domatore dei leoni e molto altro – ma cambia anche il suo aspetto da schiavo nero a italiano bianco in uniforme. Solo poca gente italiana non ha mai sentito di Maciste, quella serie di film che rappresenta un “avvento della ‘cultura fisica‘ e del rapporto tra i sessi“ (Barbera/Farinelli 2009). E ancora oggi, il nome di Maciste è ben conosciuto:

“Se, ancora oggi, Maciste è una figura che appartiene al nostro linguaggio comune, da cui si prende spunto per un nickname a cui si dedicano canzoni pop, significa che il gigante ha ancora qualcosa da dirci. Forse perché è l'icona di un'utopia ancora viva, quella della forza brutta al servizio del bene, che con uno scapaccione fa piazza pulita dei conflitti etici che attanagliano l'uomo contemporaneo.“  
(Barbera et al. 2009)

### 2.1 Sinossi del film *Maciste nella gabbia dei leoni*

In *Maciste nella gabbia dei leoni – Vita da circo*, uscito nel 1926, Maciste prende persino più ruoli che uno. All'inizio fa il cacciatore dei leoni in un Africa colonizzata, dopo il suo ritorno al circo diventa il domatore dei leoni. Ma non è solo un artista nel circo, ma anche un salvatore di vita, quando porta la ragazza africana Seida con se in Italia.

Il film qui analizzato fu scritto e registrato su 35 mm pellicola dal regista Guido Brignone, prodotto dalla Fert-Pittaluga. Nel 2008 l'originale fu restaurata dalla Cineteca di Bologna e del Museo Nazionale del cinema, la musica originale resta sconosciuta. Con una durata di 92 minuti dà spazio alla trama seguente:

Dal proprietario del circo Karl Pommer inviato in Africa per la caccia al leone, Maciste è all'inizio in una colonia con gli indigeni in viaggio. Nel frattempo, nel circo sono previsti intrighi contro il circo Pommer: Sarah, la cavalcattrice e lo star dello spettacolo circense vuole impadronirsi del circo insieme al manager del circo, Strasser. Il circo è temporaneamente guidato da Giorgio Pommer, figlio di Karl. Il suo amore per Sarah, tuttavia, è più forte della sua conoscenza umana e così è necessario fino alla fine del film che qualcuno gli fa riconoscere le vere intenzioni di Sarah. I suoi occhi si aprono grazie a Seida, una giovane creola, che si imbarca sulla nave di Maciste per andare con lui in Italia. Maciste la prende sotto la sua ala e la fa entrare nel circo da domatrice dei leoni. Ma non tutti l'apprezzano e quindi Seida è tormentata da Sullivan, il malvagio uomo muscoloso e antagonista di Maciste. Tra numerosi acrobati circensi, saltimbanchi, clown, ecc. si verifica ripetutamente Maciste come un salvatore dei poveri, prima di Seida, dopo dell'intero circo. Perché quando i leoni selvaggi scoppiano in uno spettacolo circense, c'è solo uno che può catturarli di nuovo. E anche l'amore di Seida per Giorgio non rimane non ribattuta alla fine.

Il cast di questo film era Bartolomeo Pagano (Maciste), Elena Sangro (Sarah, la cavallerizza), Franz Sala (Strasser), Mimì Dovia (Seida), Umberto Guerracino (Sullivan), Vittorio Bianchi (Karl Pommer), Alberto Collo (Giorgio Pommer), Giuseppe Brignone (il vecchio clown) e la troupe del circo Pommer. (Cf. Dagna/Gianetti 2009)

### 3. La cultura popolare nell'Italia alla svolta del secolo

A causa del numero limitato di pagine, questo lavoro scientifico non può trattare in dettaglio tutti i fenomeni culturali popolari della svolta del secolo, ma ne rappresentano solo alcuni selezionati. Dunque, sono stati scelti aspetti correlati al film analizzato. Per questo motivo, questa tesina si occupa dello sviluppo del circo, del teatro delle varietà, del film muto e il cinema, delle fiere e dei loro riferimenti intermediali, che devono sempre essere visti nella coscienza delle strutture sociali allora. All'inizio del 20° secolo, a causa dell'industrializzazione, sta avvenendo l'urbanizzazione della popolazione italiana, che non

solo produce cambiamenti positivi, in particolare per il ceto basso. Ed è questo ceto basso che è il pubblico dei vari aspetti trattati in questa tesina.

### 3.1 Le fiere

La cultura della fiera è iniziata già nel Medioevo ed era una tradizione prevalentemente europea. La priorità della fiera era data alla presentazione di prodotti, allo scambio o alla vendita. Ciò ha dato il via a un cambiamento economico, dato che il primo prestito di denaro è avvenuto lì. (Cf. Zapponi 2015) Intorno al 15° secolo, l'unione di funamboli inizia a vagare come artisti itineranti. Questo sviluppo è supportato dalle fiere, che sono molto popolari all'epoca, perché sono una calamita per le persone, da una parte per qualsiasi tipo di commercianti, dall'altra per la gente comune, per scambiarsi opinioni. (Cf. Serena 2008, 15) “La fiera diviene un evento globale e un mezzo di rafforzamento della propria identità per le persone che, in essa e per il suo tramite, scandiscono la comune appartenenza a un determinato territorio.” (Cf. Serena, 15f) Durante il 18° secolo, la fiera cominciò a perdere importanza e nel 1832 si tenne la prima esposizione universale, che contribuì ulteriormente al declino delle fiere. (Cf. Franchini 1932)

Una parte delle fiere era il museo grottesco, in cui ai visitatori venivano dati tutti i tipi di anomalie, cose spaventose o indecente. Il cosiddetto museo delle cere ad esempio ha mostrato la tortura delle streghe, il harem orientale o il rogo delle vedove tra le altre cose. Il successo di questo straordinario show per l'allora popolazione può essere spiegato da un lato con la povertà delle immagini e la corrispondente curiosità. D'altra parte, gli elementi erotici possono anche essere spiegati dai numerosi tabù dell'epoca e dalla “unterdrückten Triebbens des Bürgertums“. (Nagel 2007, 20-24) Questa esibizione di curiosità è mantenuta anche durante l'era forte del circo e la baracca dei fenomeni è anche qui un importante mercato secondario: è “ossia il luogo dove si ostentano per profitto esseri umani o animali portatori di anomalie fisiche o provenienti da luoghi esotici“. (Serena 2008, 36)

Naturalmente, c'erano molte altre attrazioni simili, come spettacoli magici, teatri di illusione, ammaestramento degli animali o esposizione dei nazioni. I teatri dell'illusione erano effetti visivi che rappresentavano ad esempio una donna senza addome o corpi altrimenti alienati. Trucchi magici come affettare una donna in una scatola erano anche in cima alla scala della popolarità dei baracconi da fiera. I maghi erano di solito maschi, le donne quelle che eseguivano. (Cf. Nagel 2007, 36-46) L'ammaestramento dei carnivori è diventato più popolare all'inizio del 19° secolo e dovrebbe essere usato per “das ‘Menschliche‘ im Tier

herausstellen, das sich in einer Überwindung der Wildheit, d.h. der Lernfähigkeit und Zähmheit der Tiere zeigte.“ (ibid., 84). Alcuni decenni più tardi, questo atteggiamento cambia ed è superficialmente sulla rappresentazione del “(zivilisierten) Menschen als Herrscher über alle Naturgewalten“. (ibi., 86) Anche i saltimbanchi hanno avuto un ruolo importante, la danza della corda è rimasta per molti secoli al centro della cultura dei baracconi da fiera. (Cf. ibi.,112) Gli artisti di acrobatica comprendevano, tra gli altri, le montagne di muscoli che usano mazze pesanti per distruggere le pietre sui loro corpi (Cf. ibi., 108). Infine, sono menzionati le esposizioni dei nazioni, che erano dimostrato sotto le pretese di educazione. Presentarono persone provenienti da altri paesi, per lo più esotici. Particolarmente richiesti furono gli spettacoli con gli africani, che erano rappresentati come selvaggi non civilizzati. Con l'inizio della colonizzazione, l'interesse per gli spettacoli dei popoli africani è aumentato ulteriormente. (Cf. ibi., 146-150) “Der eigentliche Erfolg gründet aber wohl eher in der Faszination des angeblich Exotischen, Wilden und Triebhaften auf die Gesellschaft der Gründerjahre und der Jahrhundertwende“. (ibi., 147)

Alcuni di questi elementi sono poi usati negli spettacoli circensi, quindi si può presumere che le attrazioni delle fiere fossero molto importanti per l'inizio del circo. (Szabo 2006, 96f)

### 3.2 Il circo

Il circo come spettacolo per il popolo esiste già da millenni, però la forma circense come la conosciamo ancora oggi è nato nel tardo 700 in Inghilterra. (Cf. Piani 2007, 9-14) Dal 18° secolo alla prima metà del 20° secolo, il circo gode di grande popolarità in tutta Europa, inclusa l'Italia. (Cf. Zizi 2005) Un ritaglio di giornale dal giornale fascista *L'Impero* del 1928 mostra la popolarità dei clown, del circo e del teatro quando con grande aspettativa fu scritto che i fratelli Fratellini si esibiranno finalmente a Roma: “Questa sera il pubblico romano potrà finalmente ammirare i tanto decantati e celebri 'clowns' Fratellini, che per la prima volta agiscono nei teatri italiani con la loro magnifica ed originale compagnia equestre.“ (Vittori 1990, 81) In Italia, come in tutta Europa, esiste una forte tradizione circense, anche se i circhi italiani non erano tra i più famosi. La maggior parte sono circhi modesti, a conduzione familiare. A Roma, si esibiscono principalmente nell'ora non più esistente piazza Guglielmo Pepe, che alla fine del Ottocento è un importante “centro cittadino delle attrazioni popolari: si presentano le nuove e meravigliose conquiste della scienza, insieme a spettacolari produzioni artistiche e atletiche.“ (Serena 2008, 159) Alcuni di questi circhi sono già nella piazza sotto una tenda prima di trasferirsi in case appositamente progettate intorno al volgere del secolo. (ibi.)

L'attrazione principale nel circo degli inizi del 18° secolo sono gli spettacoli di equitazione. Nel corso degli anni, tuttavia, nuovi elementi sono stati aggiunti agli spettacoli circensi. Ad esempio, la figura del clown nel tardo 19° secolo divenne l'insegna del circo. Il clown riunisce diversi ruoli, come il comico, l'acrobata, il musicista e l'intrattenitore. Alcuni spettacoli sono anche tratti dal teatro delle varietà e dal mondo del teatro, in particolare i giocolieri e gli acrobati. (Cf. Zizi 2005) E non dimentichiamo l'elemento di grande effetto, l'addomesticamento degli animali selvaggi come l'è nota anche in “una delle prime definizioni della lingua italiana, nel 1865 [...]: 'barracone mobile ove si danno spettacoli con animali ammaestrati e giochi vari'.” (Serena 2008, XIII)

Il successo del menestrello medievale continua fino al 19° secolo. Nel Medioevo è ancora considerato qualcosa di negativo, perché ha offerto alla gente un intrattenimento basso, orientato al corpo, il pagliaccio o, più recentemente, il clown ispira, tra le altre cose, anche gli autori. Usano “le discipline dello spettacolo popolare” per dare alle loro storie un'espressione più forte. (Cf. ibi., 14) Da un lato, la popolarità dei clown è spiegata dal fatto che, contrariamente alla morale cristiana, gli sciocchi e gli artisti potevano dire e fare praticamente tutto in pubblico senza essere condannati a morte. Perché la loro esistenza è stata sostenuta dalla massa della gente che si è divertita quando qualcuno ha parlato contro l'élite dominante. “Il circo diventa dunque paradigma di una sensualità libera e selvaggia, al di fuori degli schemi convenzionali e corrotti dell'amore borghese, e per questo più onesto [...]”. (Vittori 1990, 13)

Intorno al 1850, la situazione dei funamboli e degli altri artisti circensi sta cambiando, principalmente a causa del fatto che queste esibizioni si svolgono ora in sale chiuse e fisse. La reputazione degli artisti cambia, ora sono ammirati. Quindi, all'inizio del 19° secolo diversi palazzi furono resi disponibili in tutte le principali città per offrire spazio ai vari tipi di intrattenimento. Qui si tengono spettacoli di circo da una parte, ma anche tutte le altre presentazioni che intrattengono il pubblico. Di conseguenza, i teatri sono stati costruiti in tutta Europa, in cui un direttore di sala ingaggia gli artisti. Le tende da circo come la conosciamo oggi sono utilizzate dai circhi più modesti. Fuori di questo sviluppo nasce poi cosa è noto con il nome teatro delle varietà. (Cf. Serena 2008, 25f) Con la svolta del secolo gli attrazioni circensi in un ambiente ben fornito attirano anche un pubblico più elevato:

“Il circo e teatro di varietà diventano man mano gli spettacoli preminenti della borghesia. Gli edifici più apprezzati sorgono nel centro delle città, sono arredati con gusto e frequentati da benestanti. Di conseguenza, attrezzi e costumi degli artisti si rinnovano seguendo le propensioni del pubblico: oltre alle uniformi militari appaiono eleganti abiti da sera [...]”. (ibi., 29)



Dal 1850 al 1950 è la fase più importante e popolare per il circo. (Cf. ibi., 30) Anche se il circo ha perso la sua importanza e popolarità nella metà del 20° secolo “ha regalato molte tecniche ad altre discipline, come per esempio al primissimo cinema. Si tratta dunque di una forma di “spettacolo popolare“ nel senso più nobile del termine.“ (ibi., XIV)

### 3.3 Il teatro delle varietà

“I café-chantant si diffusero ben presto a Roma, Milano, Torino: contavano, tra le numerosissime attrazioni, acrobati, giocolieri, fachiri, clown musicali e comici burleschi, eccentrici menestrelli, illusionisti ed ipnotizzatori“ (Vittori 1990, 59) e tanti altri show. Questo anche chiamato teatro delle varietà è nato in Francia fuori dalle tradizioni delle fiere e del circo ed era inaugurato in Italia negli anni 90 dell’Ottocento. (Cf. ibi.) È probabile che abbia preso l'uscita dalle famose baracconi da fiera dei saltimbanchi. Per distinguersi dagli altri, questi cominciarono a titolarsi come un circo, un teatro o più tardi come Varietà. Ma all'inizio era di solito niente più che una fiera con spettacoli teatrali. (Cf. Nagel 2007, 112f)

Come il circo e le fiere si tratta di uno spettacolo popolare, in cui si vede vari inserti acrobatici, musicali, circensi, che sono stati messi insieme come un mosaico. La differenza tra il circo e il Variété è che nel circo si vede prevalentemente degli show equestri e nel Variété la socievolezza e l'intrattenimento sono in primo piano, visto che di solito si svolge in luoghi gastronomici.

“Per di più, mentre il sistema commerciale del varietà è simile a quello odierno del cinema, con settori dediti rispettivamente alla produzione, alla distribuzione e alla gestione delle sale di spettacolo, il circo inizia invece a manifestare un’arretratezza imprenditoriale che non gli permette di adattarsi ai ritmi della vita industriale e dello spettacolo riproducibile.“ (Serena 2008, 31)

### 3.4 Il cinema e film muto italiano

L’immagine in movimento, il cosiddetto film, e, successivamente, il cinema si sono evoluti dalla fotografia, o più precisamente dalla sequenza di foto. Con la lanterna magica, che oggi si può immaginare come una sorta di proiettore per diapositive, le prime immagini in movimento furono mostrate nel 18° secolo. Nel corso dei decenni, un miglioramento della tecnologia fotografica e cinematografica fu operato fino al 1891, quando Thomas Edison presentò la prima macchina da presa, il cinetografo. (Cf. Schmidt 2008, 11f)

Qualche anno dopo, nel 1895 questa rivoluzione tecnica inizia la storia del film muto ed il successo del cinema. I signori Lumière sono diventati particolarmente famosi in Europa con le loro proiezioni cinematografiche, le loro film di solo qualche minuto mostravano scene di

vita quotidiana. Di importanza per il primo film erano anche le rappresentazioni di paesaggi che sono stati ispirati dalla fotografia di paesaggio. (Bertellini 2013, 52f) Il primo famoso film narrativo è stato realizzato dal francese George Méliès: *Le Voyage dans la Lune* è stato presentato nel 1902. In Italia la produzione dei film *fiction* cominciava nel 1905. Le grandi città italiane come Roma, Napoli, Torino e Milano sono i centri del primo film italiano. I temi del film sono vari e trattano di documentazione e spettacolo, come per esempio nel film disastrosa del 1908 *Dalla pietà all'amore (Il disastro di Messina)* in cui il terremoto di Messina viene connessa con un dramma d'amore. "I generi pertanto sono tutti contemplati e praticati – dal drammatico al comico, dall'avventuroso al 'dal vero'" (Brunetta 1995, 47). Ma anche il patriottismo e l'identificazione con il paese sono temi (Cf. Bertellini 2013, 50-53), rappresentati per esempio nel primo kolossal della storia di film, *Quo Vadis* del 1913. Mentre negli anni 1910 il nazionalismo rimane più una costruzione artificiale, negli 1920 questo diventa più realtà a causa della prima guerra mondiale. (Cf. Blom 2013, 171) Alla svolta del secolo, il cinema cominciò lentamente ad assumere il ruolo di letteratura d'evasione, è però ancora confrontato con difficoltà iniziali visto che viene vista ancora come uno spettacolo basso:

"Il cinema entra in questa fase con estremo tempismo nella vita della città e non solo aderisce ai nuovi ritmi, ma ne diventa il rappresentante più emblematico. Per qualche anno a Parigi, [...] a Napoli e Venezia, lo spettacolo cinematografico non è in grado di reggersi da solo e dev'essere servito come dessert alla fine di spettacoli i cui piatti forti sono numeri di varietà, illusionismo, acrobazie, magia, canto, [...]. Poi, lentamente, afferma la sua autonomia ed egemonia." (Brunetta 1995, 11)

Al fine di attirare il pubblico al cinema, è stato pubblicizzato con tutti i mezzi possibili, preferibilmente con cibo o bevande – come una birra gratis per vedere il film – ma anche con idee come "una lucidatura col lustrascarpe automatico" incluso nel prezzo del biglietto. (ibi, 21) Il numero delle sale di proiezione cresce in Italia e anche l'industria cinematografica inizia a diventare versatile con lo scopo commerciale.

L'atteggiamento del pubblico cambia con il kolossal *Cabiria*, che è atteso con impazienza. La sua presentazione è considerata uno dei più importanti eventi cinematografici nella storia del cinema italiano. Grazie ad una grande campagna pubblicitaria e al nome dello scrittore delle didascalie Gabriele D'Annunzio la proiezione di *Cabiria* diventa un successo grandioso. D'Annunzio aveva dato un contributo letterario alla sceneggiatura del film e questo "Era la chiamata a raccolta della intellettualità italiana di maggior prestigio culturali-mondano per nobilitare definitivamente il cinema. [...] il cinema acquista da un giorno all'altro una sua dignità artistica e culturale" (Rondolino 421). Il film è ora riuscito a passare da una sorta di

“università popolare“ (ibi, 417) a un mezzo culturalmente rispettato. Con *Cabiria* è successo anche qualcos'altro: è stato introdotto il ruolo del forte eroe Maciste:

“Upgraded from circus attraction to cinematographic icon in the early 1920s in *Quo Vadis?* [...] the *forzuto* (strong man) was the leading figure of an extraordinary popular genre that flourished in Italy about a decade, before declining in the mid 1920s. The most successful of Italian strong men, Maciste [...].“ (Dall'Asta 2013, 197).

Certamente c'erano anche tanti altri film, registi e attori e attrici importanti nella storia del film muto italiano. Questa tesina però deve concentrarsi sul sviluppo del tema del *forzuto*.

### 3.5 Il film coloniale

Negli anni '20 il film muto italiano è in crisi per diversi motivi: già la prima guerra mondiale contribuisce ad una diminuzione della produzione cinematografica. La situazione sta peggiorando dal 1921. L'Italia è in ritardo rispetto agli altri paesi in termini di qualità ed espressività nei film. Mentre gli Stati Uniti o la Francia stanno producendo novità, l'Italia sembra essere in ritardo nel raggiungere il pubblico con i temi trattati. “Il cinema italiano, in altri termini, scivola gradualmente nella retroguardia, restando pressoché estraneo alle avanzate ricerche narrative e visive che animano gli anni Venti“. (Alovisio 2016) In più le strutture della produzione e distribuzione sono vicino al crollo. (Ben-Ghiat 2015, 21) Mentre il lungometraggio è in crisi, “nonfiction film presented a much better situation“. (ibi, 26) Mussolini ha capito velocemente l'efficienza del medio film come un mezzo di propaganda e ha provveduto a mostrare esclusivamente i film della fondazione Istituto Luce (fondato nel 1924), che ha perseguito una missione educativa nel senso del fascismo.

Già alla fine dell'Ottocento anche “l'Italia si inserisce nello Scramble for Africa“ (Coletti 2009), le prime colonie italiane sono Somalia e Eritrea, negli anni '30 segue Etiopia. Ma l'inizio del successo del film coloniale comincia solo alla fine degli anni '20 con la proiezione di diversi documentari situati in Libia e Etiopia. (Ben-Ghiat, 24-28) Più tardi, negli anni '30 il genere del film coloniale sviluppa fuori dei documentari di paesi africani. Ed era di nuovo Mussolini chi ha supportato le storie dei film, presentandosi come l'uomo forte in uniforme in pubblico. Così gli uomini nei film coloniali sono spesso vestiti in uniforme militare. Il servizio militare era un modo per lasciare il paese e “Mussolini gave political form to such dreams of mobility [...] Empire films contributed to this glamorization of mobility“ (ibi., 9).

Quali erano gli elementi tipici del film coloniale, che da Coletti inizia tra il 1928 e il 1942, ma da Ben-Ghiat solo tra il 1936 e il 1943? “L'eroismo degli italiani che salvano i

somali“ (Coletti 2009, 2) era un aspetto centrale. L'uomo è ritratto come un eroe che è anche disposto a sacrificarsi per gli altri. Spesso ha un avversario maschio. La donna, d'altra parte, rimane nel ruolo tradizionale della moglie e della madre che si sottomette all'uomo. C'è una polarizzazione dell'immagine femminile: “Die Frauennatur, Drohung der Unordnung oder sexuelle und moralische Verwirrung muss gezähmt werden“ (Coletti 2009). Così si inserisce perfettamente nel quadro che ci sono spesso coinvolgimenti amorosi tra un uomo bianco e una donna colorata in un paese colonizzato. Le scene di battaglia, spesso di proporzioni estreme, fanno parte del film coloniale come anche relazioni gerarchiche. Questi sono espressi attraverso lo scambio interpersonale, l'occupazione di un luogo o il movimento attraverso lo spazio. Spesso le scene di combattimento sono anche giocate da veri militari, per la popolazione nativa vengono pagati i nativi. Inoltre, non solo le persone sono protagoniste in questi film, ma anche il paesaggio esotico. (Ben-Ghiat 2015, 5-11)

„Die Propaganda wird dann mit dem Melodrama, dem epischen Kolossal oder den internationalen Fäden der abenteuerlichen Filme oder der Fremdenlegion kombiniert. Die Verwendung spektakulärer Themen hebt jedoch nicht die zugrunde liegende Ideologie ab, sondern hebt die Muster hervor: den Gegensatz zwischen alter und neuer Ordnung, zwischen der ländlichen Welt und der urbanen Welt, zwischen männlicher und weiblicher Identität.“ (Coletti)

### 3.6 Elementi di intermedialità tra circo, teatro e cinema

“[...] bisogna dire che il cinema, ovviamente, si era già largamente ispirato al mondo del circo, così denso di elementi interessanti, e in modo particolare alla figura del clown“ (Vittori 1990, 10). Ma non solo la figura del pagliaccio è stata fonte d'ispirazione per opere letterarie o saggi, persino il circo stesso con tutti i suoi diversi tipi di artisti e spettacoli. (ibi, 13) “Quando il cinema ha scoperto la possibilità di raccontare il movimento ha usato il teatro più mobile che esistesse, ‘il Circo’.“ (Piani 2007, 76) Spesso gli artisti circensi erano anche comparse o attori, perché erano loro a lavorare professionalmente con animali selvatici come leoni o elefanti. (ibi.) Ma non solo i classici artisti del circo hanno ricevuto ruoli cinematografici, ma anche i colorati del teatro di varietà hanno avuto ruoli da comparsa, „in den rassistische Stereotype und Vorurteile verbreitenden „Kolonialfilmen“ [für] Möglichkeiten, Geld zu verdienen.“ (Nagel 2007, 151) Il mondo del circo e del carnevale potrebbe aver perso importanza all'inizio del XX secolo, ma i loro spettacoli stravaganti hanno continuato a vivere più o meno forte nei film.

#### 4. L'analisi del film *Maciste nella gabbia dei leoni*

Sono state scelte tre scene diverse riguardando elementi della cultura popolare. Così vedremo una scena con un tipico evento circense, una scena nell'Africa colonizzata, e l'addomesticamento dei leoni tramite la donna africana Seida. Per l'analisi di queste tre scene viene usata la versione olandese del film. In tutte le scene analizzate si usa un montaggio duro dovuto probabilmente all'era della produzione in cui la variazione di montaggio non era ancora versatile. Come strumento di analisi viene usato il libro di Jost e Kammerer *Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker*.

##### 4.1 Prima sequenza

Seguendo la cronologia e la struttura del film iniziamo questa analisi con una scena all'inizio tra minuto 05:26 e 05:56. L'apertura del film segue la tipica vita circense con gli artisti diversi che preparano lo show o entrano in pista. La scena analizzata dimostra una donna gigante in costume barocco che viene accompagnata da un clown che fa il moderatore. Questi trenta secondi consistono di nove inquadrature, di cui le prime cinque sono di un piano totale. Infatti, la donna gigante è così grande, che non entra totalmente in questo campo lunghissimo. Anche se in questo film l'inquadratura totale viene usata spesso, in questo caso è pure necessario per mostrare la vicenda, ma anche lo sfondo di questa comparsa. Queste prime quattro inquadrature sono seguite da un cambiamento tra sguardi sulla donna e sguardi sul pubblico. In quest'ultimo, viene mostrata la dimensione del pubblico, che si è svolta in elegante abito da sera su tre livelli di un teatro a balcone. Non solo gli abiti del pubblico sono eleganti ma anche l'abito barocco dell'artista.

L'inquadratura viene alterata per la prima volta mostrando il pubblico da vicino tra minuto 05:43 e 05:44. Questo è un importante cambiamento di inquadratura, poiché dovrebbero essere mostrate le aspettative del pubblico. Le prime quattro impostazioni stanno già creando tensione, in attesa di ciò che la donna gigante presenterà. Con lo zoom sul pubblico, che sembra, dovuto agli abiti elegante, anche un tappeto in bianco e nero, questa tensione culmina. Dopodiché, il clown fa un gesto con le mani e di conseguenza in minuto 05:47 si apre la gonna della donna. Il segreto è rivelato: i bambini sulle tartarughe escono fuori dalla gonna. Il momento in cui si apre la gonna viene usato un primo piano, probabilmente per trasportare l'emozione di questo momento di tensione. Tra minuto 05:49 e 05:50 vediamo in piano americano la faccia sorpresa della donna gigante, la sua faccia è incorniciata dai punti chiari da indietro, tutto il resto è nero. Questo ha l'effetto di tirare l'attenzione alla sua faccia, che mostra emozione e sorpresa in una rappresentazione esagerata. Da minuto 05:47 a

05:51, inizia un'inquadratura di *Schuss-Gegenschuss* saltando tra le espressioni facciali della donna e dei bambini. Mentre la donna si mostra totalmente sorpresa e esprime così anche l'effetto sul pubblico, i bambini si mostrano ridendo e salutando allegramente, come se la loro esibizione fosse data per scontata.

La prospettiva di questa scena è spesso frontale ad angolo retto e a volte parallele se il clown si sta di fronte alla donna. Una volta, tra minuto 05:38 e 05:42 la prospettiva sembra leggermente dall'alto in basso, per renderla ancora più grande rispetto al clown. L'illuminazione di questa scena è sempre centrale e si alterna tra donna, clown o bambini, dipendente dal momento che sta nel focus.

Il significato di questa scena è ovvio, la scena entrata vuole creare emozione per la vicenda. In più mostra anche l'ambiente del circo, dei suoi artisti e il pubblico, che aspetta un grande spettacolo. La scena cattura la tensione e la sorpresa del pubblico che segue la vicenda in un ambiente elegante. Non sappiamo chi era questo pubblico, ma riguardando i vestiti si può assumere un pubblico borghese che sempre di più mostrava l'interesse per il il circo e lo spettacolo.

L'aspetto della signora, del clown e dei bambini è interamente dovuto alla tradizione della fiera, uno show che è stato rilevato dal circo e incorporata nell'ambiente di un palazzo fisso del circo. In questa scena, gli aspetti della fiera e del circo citati nella parte teorica si incontrano. Il clown era considerato una delle persone più importanti nella scena del circo e questo ruolo l'assume anche nella scena descritta: fa il moderatore. È lui che costruisce la tensione. Anche se, naturalmente, tutti stanno aspettando con impazienza quello che esce dalla gonna della signora, lui conduce la performance. Inoltre, questa è anche la classica distribuzione dei ruoli: l'uomo presenta, la donna è l'oggetto da considerare, che esegue quello che dice lui.

#### 4.2 Seconda sequenza

La scena analizzata di *Maciste in Africa* dura 1 minuto e 49 secondi. Per motivi di limitata lunghezza di questa tesina non è possibile analizzare la scena intera, quindi si concentra sul primo minuto tra 11:38 e 12:36 o sulle prime 19 inquadrature della scena.

Colpisce in questo primo minuto della scena che ci sono molti campi lunghissimi seguiti da campi lunghi. Mentre il campo lunghissimo qui ha il significato di mostrare il più possibile

del paesaggio – cespugli, fiume, animali – il campo lungo viene scelto principalmente nelle interazioni tra i protagonisti. Il montaggio è duro come nell'intero film, l'illuminazione è centrale, gli elementi scuri sono collocati soprattutto sul bordo dell'immagine.

La scena inizia con un campo lunghissimo di una barca su un fiume, cespugli a destra e sinistra. Nell'inquadratura successiva, un campo lungo, vediamo Maciste in una tipica posizione di potere. Indossa un'uniforme da safari incluso cappello e di fronte a sé tiene un fucile sul ginocchio appoggiato. È posizionato centralmente, mentre a destra di lui rema un uomo magro di torso nudo. La sua faccia non è visibile. Maciste fa un gesto con le braccia in direzioni diverse, l'intera espressione giace su di lui. È in contrasto con il rematore locale, che è senza faccia e senza parole. Prima di altri cinque secondi in campo lunghissimo in cui vediamo la barca muoversi sul fiume, si vede anatre o uccelli che volano in alto per un secondo. Sulla barca muovente, che si vede a turno di fronte o di dietro, sono posizionati due rematori di cui si può vedere solo i profili.

Allora segue la prima didascalia di questa scena per cinque secondi: “Una 'ragazza negra', che è stata venduta come schiava.“ Questo è l'introduzione della protagonista Seida che viene presentato di seguito come una donna sommersa al suo destino. Sta seduta su una barca con la testa appoggiata sul ginocchio. La prospettiva sembra dall'alto in basso con Seida guardando con gli occhi in alto, sembra infelice e oppressa. È vestita in un abito bianco-nero a righe longitudinali che assomiglia ad un vestito carcerario. Dietro di lei si vede i piedi nudi di un rematore. Quest'immagine di sei secondi è divisa in due, quando in minuto 11:59 apparisce un'altra didascalia dicendo “Seida ... Mimi Doria“. Dopo questa introduzione di Seida, seguono due inquadrature che mostrano lo stesso soggetto in parallelo in un campo lunghissimo. In primo luogo, Maciste esce dalla sua barca, a destra sono le anche. Entra nell'acqua e tiene il fucile davanti al suo petto, così sguazza direttamente alla telecamera. Esce dall'immagine nell'angolo sinistro. Dopo questi due secondi vediamo l'uscita dalla barca di Seida e dei suoi padroni. Tre uomini di colore sono in piedi sulla barca e uno di loro tira su Seida, da dietro appare un quarto uomo di colore, che la prende per i fianchi. Tutti gli uomini indossano gonne parei e sono a torso nudo. Insieme scendono dalla barca, che si trova anche a sinistra delle anche. In quest'inquadratura, la prospettiva della camera è parallela, mentre le altre impostazioni sono sempre una prospettiva frontale.

Allora Maciste cammina attraverso i cespugli, lo vediamo nel piano americano o di fronte o di dietro. Ma sempre tiene strettamente il fucile davanti al suo petto. Tra minuto 12:17 e 12:23 si svolge il confronto di Seida con sei uomini in campo medio. I protagonisti sono posizionati parallelamente tra loro, uno dei sei uomini afferra Seida sul braccio. Lei lotta contro di esso e stringe la mano sinistra in un pugno. L'uomo sembra voler esaminarla, prima solleva il suo vestito e poi la guarda nel décolleté. Poi Seida schiaffeggia l'uomo e inizia un tumulto. L'uomo strappa Seida, lei vuole scappare, ma lui la getta a terra e nel mezzo dei sei uomini. La prospettiva parallela e l'evidente violenza da entrambe le parti creano una forte emozione. La scena è pesantemente carica di tensione. È questa interazione che Maciste osserva attraverso una finestra dopo che è camminato attraverso la boscaglia. La sua reazione è che depone la pistola e spara in minuto 12:36. Qui l'analisi finisce, la scena però continua con il caos. Un uomo viene colpito, gli altri scappano via, Maciste irrompe in casa. Getta uno degli uomini attraverso la finestra nell'acqua, poi combatte con gli uomini. Seida viene in suo aiuto. La scena si conclude con Maciste che dà fuoco alla casa e fugge sulla barca con Seida.

Prima di tutto, le relazioni interpersonali sono evidenti in questa scena. Da un lato, troviamo una classica giustapposizione uomo-donna in Seida e nei sei uomini, in cui la donna si mostra debole e sottomessa, mentre gli uomini si presentano dal loro lato dominante. Tuttavia, questa relazione si inclina quando si vuole guardare Seida nella scollatura. Lei si difende e non è più la donna subordinata. Al suo aiuto viene l'eroe del film. Maciste porta Seida fuori dal ruolo represso, sì, lei poi combatte anche con lui contro gli altri uomini. E anche se non si sviluppa una relazione d'amore tra i due, essi entrano in un legame emotivamente positivo, poiché in seguito Maciste assegna a lei diversi ruoli nel circo. Quindi qui troviamo sia l'eroismo che il rapporto uomo-donna, tipici del film coloniale. Altri aspetti di questo sono da un lato la scena di combattimento, ma anche il lungo movimento attraverso il paesaggio. Vediamo per circa 20 secondi in campi lunghissimi il fiume, il paesaggio e il cespuglio.

Il fucile, che Maciste indossa sempre in modo dimostrativo davanti al suo petto, è un'espressione del suo potere sui nativi. Questi non hanno armi da fuoco, motivo per cui si trovano nella posizione inferiore fin dall'inizio. Un contrasto viene anche creato fisicamente: mentre Maciste si mostra in uniforme, gli uomini indigeni appaiono a torso e piedi nudo e sono vestiti solo con una gonna pareo. Questo li rende selvaggi negli occhi di una società civile.



Anche se il proprio film coloniale inizia in realtà solo dal 1928, è possibile comprendere *Maciste nella gabbia dei leoni* piuttosto come un primo approccio al genere, visto che ci si trovano più elementi del genere del film coloniale in questa scena.

#### 4.3 Terza sequenza

La scena intera dell'addomesticamento dei leoni dura un po' di più di due minuti. Tuttavia, la scena è composta da diversi cambi di luoghi, che non sono di grande importanza per la trama centrale della scena. L'antecedente della scena inizia effettivamente nel minuto 33:42, quando i leoni vengono lasciati in una gabbia più grande e si vedono Maciste, il clown Bob e Seida che raggiungono la porta alla gabbia dei leoni. Maciste entra e dopo un po' anche Seida lo segue. Insieme lasciano oscillare le loro fruste. La cavalcatrice Sarah e il manager del circo, Strasser osservano l'azione e discutono in modo apparentemente accondiscendente. Dopodiché inizia la scena centrale nella gabbia dei leoni, quindi l'analisi si concentra sui minuti 34:40 a 35:49 e consiste di 29 inquadrature.

La scena centrale tratta di Maciste che vuole spiegare a Seida l'addomesticamento dei leoni. In questo ruolo da insegnante Maciste si mostra ancora e ancora come uomo forte che domina l'animale selvaggio ed è superiore alla donna. Riceve conferma per questo dal lato del clown, che osserva tutti gli avvenimenti. All'inizio vediamo Seida urtare un leone con un bastone, lei è a sinistra nell'inquadratura, il leone a destra e dietro di esso altri leoni. Sullo sfondo, dall'altra parte della gabbia, ci sono persone che guardano l'azione. Il rapporto d'assi tra Seida e il leone è parallelo e si vede i due agire dietro alte grate – due aspetti che servono a creare tensione. È appariscente che l'inferriata viene usata come motivo centrale della scena, infatti, anche il titolo *Maciste nella gabbia dei leoni* si riferisce all'inferriata. Inoltre, nel corso della scena, si svolge un cambiamento e si vedono i domatori non più dietro le sbarre, ma improvvisamente davanti alle sbarre, cioè la telecamera è nella gabbia del leone e non all'esterno. Così, l'inferriata rappresenta un simbolo del pericolo come anche la relazione tra uomo e animale. In più, il cambiamento della posizione di camera serve a sottolineare l'eccitazione e l'emozione visto che vediamo Seida e Maciste dietro le sbarre quando cercano a dominare i leoni e di fronte alle sbarre quando Maciste ha superato il pericolo e i leoni gli ubbidiscono.

Nei prossimi dieci secondi si vedono quattro inquadrature diverse sempre in angolo parallelo iniziato da un primissimo piano di Maciste annuendo, un campo medio di Seida che lavora con il leone, un primo piano del clown e Maciste che osservano Seida, un americano di

Seida e un primo piano del leone. Le ultime due inquadrature di totale tre secondi hanno lo scopo di trasmettere l'impressione che Seida e il leone si guardino l'un l'altro. L'inquadratura di Maciste e Bob, il clown è interessante, perché la faccia del pagliaccio si vede di fronte alle sbarre e la faccia di Maciste sta dentro la gabbia e quindi dietro le sbarre. In quel modo si comunica che il clown è lo spettatore esterno che non sa come domare i leoni. Maciste, tuttavia, lo sa già e la sua superiorità è dimostrata dalla sua posizione dietro le sbarre. Un'inquadratura simile appare quattro volte in questa scena, in minuto 35:00, 35:04, 35:18 e 35:34, tra l'altro in minuto 35:40 si vede una simile inquadratura con il clown e Seida. In minuto 35:18 (primo piano) però cambia la prospettiva di quest'immagine e da quel momento il clown sta sempre dietro le sbarre e la camera sta dentro la gabbia. Il cambiamento succede nel momento in cui Maciste ha superato la situazione pericolosa ed è di nuovo il domatore del animale selvaggio dato che Seida non è riuscita nel suo primo tentativo. In minuto 35:34 (primo piano) cambia anche l'espressione del clown che in precedenza era d'accordo con Maciste, ora è piuttosto scettico sul nuovo tentativo di Seida di tenere sotto controllo i leoni. Alla fine, quando in minuto 35:40 Seida torna al lato del clown e all'inferriata, Bob è posizionato a sinistra, mentre Seida sta al centro e tiene ferma l'inferriata, espressione di paura.

Maciste dimostra il suo potere nei minuti 35:05-35:06 (inquadratura 8) quando sta al centro di un'inquadratura di campo lungo e angolo frontale. Maciste arriva da indietro per far veder a Seida cosa dovrebbe fare per domare il leone. L'immagine è organizzata geometricamente in particolare a causa della disposizione dell'inferriata: appare con montanti spessi e nel mezzo c'è una sbarra ancora più spessa. A destra si trova il leone seduta, a sinistra stanno Seida e Maciste, di ciò lui sta al centro dei tre. In questa posizione centrale dimostra che lui sa come domare il leone ma anche la donna che sbaglia in quello che fa. I due secondi seguenti rinforzano l'azione di Maciste quando Bob (a sinistra di e di fronte alle sbarre) sorride leggermente – lo vediamo in primo piano. A questo punto si realizza il significato del clown: lui ottiene il ruolo del osservatore che è in favore di Maciste. Bob rappresenta in questa scena il commentatore muto che a volte è scettico, sorride o annuisce.

Si ripetono poi più o meno l'inquadrature 8 e 9: in minuto 35:10 Maciste fa vedere a Seida come tenere la frusta. In quel momento Maciste ha un'espressione animalesco che assomiglia la faccia pericolosa del leone. Così viene sottolineato come Maciste capisce la belva e reagisce imprevedibile come lei. In minuto 35:11 Bob ride. I leoni ora (35:12-35:13) sono

seduti intimiditi in un angolo della gabbia, sembra che siano stati messi all'angolo. L'inquadratura è in campo medio, li vediamo in parallelo, la luce proviene da dietro e proietta un'ombra in avanti. Pertanto, i leoni sono seduti all'ombra. L'intera immagine mostra la sottomissione degli animali selvaggi.

Seida ora ha preso di nuovo la frusta e prova una seconda volta a domare i leoni. Ora cammina per otto secondi lungo la graticciata dietro i leoni in inquadratura americana. Tuttavia, non si vedono mai entrambi, ma prima i leoni corrono da dietro in avanti. Nel momento in cui spariscono dallo schermo, Seida appare da dietro. L'inquadratura cambia al minuto 35:25 quando i leoni corrono lungo il muro dell'inferriata dalla parte anteriore, escono di scena e Seida riappare. Queste due inquadrature 16 e 17 danno l'impressione di Seida inseguendo i leoni. Inoltre, è espresso movimento e impulso a causa del correre nel cerchio. La corsa nel cerchio dà anche l'attenzione al fatto che tutti sono rinchiusi dietro le sbarre. Dopo questa corsa Seida passa Maciste (minuti 35:30-35:31) e sorridere soddisfatto. Si la vede dietro le sbarre quando corre verso la camera. Questo movimento esprime una forte emozione e la convinzione con cui Seida persegue la sua azione. Lei sorride vittoriosamente.

In minuto 35:36 appare per tre secondi una didascalia, l'unica di questa scena analizzata. Si legge "Saranno con me docili come pecorelle!" Il sottotitolo rafforza ciò che Maciste ha espresso fisicamente tutto il tempo prima: il suo potere e la sua abilità. Inoltre, il sottotitolo avvia un'inversione di tendenza: nel minuto 35:39 i leoni siedono bene a terra. Un secondo dopo, Seida, improvvisamente sorpresa, si ritira nel punto in cui Maciste si fermava prima e là la donna si aggrappa all'inferriata. Maciste invece avanza nello stesso momento. Si avvicina ai leoni e dondola la frusta. Di nuovo ha l'espressione animalesco e i leoni retrocedono. Poi Maciste annuisce e sorride soddisfatto, si gira per ottenere la sua approvazione. Glielo concede Seida, che sorride, mentre il pagliaccio Bob rimane scettico.

Come spettatore, si rimane anche scettici sul cambiamento di questa scena. In un attimo, Seida sembra avere il controllo della situazione, e nell'altro, Maciste deve prendere il controllo per sistemare tutto. In effetti, la scena inizia e finisce con la dimostrazione di potere del potente uomo Maciste. Che una donna possa provarsi come domatrice di leoni sembra però progressista. Anche di interesse qui è come trattare con persone provenienti da paesi colonizzati. Se erano piuttosto oppressi e in servizi inferiori al lavoro, Maciste dà alla donna africana un compito significativo e difficile e la rafforza con questo ruolo, non solo come

africana, ma anche come donna. Tuttavia, il buon Maciste deve intervenire nel momento in cui minaccia il suo pericolo. Questo rappresenta la classica immagine di Maciste del protettore e buonista: “Maciste ist nicht wie Fantômas ein skrupelloser Betrüger, er besticht vielmehr aufgrund seiner moralisch-physischen, explizit maskulin konnotierten Stärke, die ausschließlich gegen Bösewichte und moralisch verwerfliche Figuren eingesetzt wird.“ (Schrader et al. 2018, 162) Sebbene Maciste non sia esplicitamente rappresentato come una montagna di muscoli in questa scena (e molti altri nel film), è un uomo forte da ammirare. Tra le altre cose, questo ha portato anche al successo della figura. (Cf. *ibid.*)

Come già menzionato nella parte teorica i show con dei animali selvaggi erano di grande popolarità nel 19° secolo. L'addomesticamento della belva faceva già parte nelle fiere ed era poi anche assunto dal circo. La dominazione di un animale selvaggio tramite l'uomo spruzzava un certo fascino che la gente era curiosa da vedere. Non a caso il titolo del film si basa sull'interazione con i leoni, si potrebbe supporre che il titolo oscuro fornisse i numeri dei spettatori. Ciò che aveva funzionato nelle fiere e nel circo ora è stato elevato a un nuovo livello: il film. E sì, il film è stato un grande successo visto che due recensioni del 1926 chiariscono. “La rassegna del teatro e del cinematografo“ scrisse: “Trucchi a parte, bisogna confessare che in questo lavoro, il nostro attore si rivela in un nuovo aspetto, quello di domatore autentico, sotto il quale non potrà fare a meno di interessare fortemente il pubblico.“ (Canziani 1926) In “Il Tevere“ si lesse: “l'intreccio del film, oltre che vario, si è dimostrato magnificamente ben scelto per il pubblico italiano che non si commuove tanto facilmente alle sdolcinate e lunghe scene d'amore, ma vuole attimi di vita reale e pratica riportati sullo schermo“ (Il Tevere 1926).

Non solo il tema dello spettacolo è stato ripreso dal circo, ma anche i suoi artisti: “Qualche anno dopo, i grandi film, da Maciste a Cabiria e le loro grandi scene di massa, vennero realizzati con la gente del Circo perchè solo loro a quel tempo erano in grado di lavorare con tigri, leoni, elefanti e quant'altro.“ (Piani 2007, 76) Ed un altro importante ruolo circense riappare in questa scena: il clown. I clown fungevano da moderatore dello show, spesso anche si presentavano sui cavalli. Non vediamo Bob, il clown centrale del film, su un cavallo, ma appare da intrattenitore, moderatore o commentatore come in questa scena.

## 5. Discussione dei risultati

Di seguito si risponde ai quesiti formulati all'inizio di questa tesina, i quali sono:

- Quale parallelismi esistono tra il mondo del circo, le tradizioni e attrazioni delle fiere intorno al Novecento con il film *Maciste nella gabbia dei leoni*?
- Quali elementi intermediali si trovano nel film *Maciste nella gabbia dei leoni*?
- Riflette il film *Maciste nella gabbia dei leoni* la “nobilitazione“ del cinema dalla cultura popolare alla cultura borghese?

Rispondendo alla prima domanda, si può dire che il quotidiano della vita circense è un centrale aspetto nell'intero film, fa il cosiddetto sfondo. Si vede come i cavalli ricevono il cibo ma anche come sono in azione dentro la pista. Si guarda dietro le quinte del circo vedendo le orsetti che prendono un bagno, i bambini (o piccoli di statura) che si lavano, gli artisti che praticano o entrano in sala. Tutto il mondo circense viene rappresentata vividamente con tutti i costumi, artisti e curiosità. Le curiosità però non sono straordinari come le abbiamo conosciute in capitolo 3.1. L'unico corpo “imbastardito“ è quello della donna nell'abito barocco. È fuori delle normalità perché è molto alta e fuori di lei escono dei bambini su tartarughe. Un'icona del circo in quel periodo era la ballerina a cavallo. (Serena 2008, 42). In *Maciste nella gabbia dei leoni* non manca: Sarah è la cavalcatrice e il grande star del circo Pommer. Di grande importanze, anche se occupa una parte secondaria, è il clown Bob visto che lui cambia i suoi ruoli nel film da spettatore a moderatore e intrattenitore. Il ruolo di Seida è centrale, perché l'esibizione degli africani in quel periodo suscitò un particolare interesse (a causa del colonialismo). In questo caso, la selvaggia viene domata e diventa un membro “prezioso“ del circo grazie a Maciste. Anche l'addomesticamento del leone non manca, anzi rappresenta un aspetto centrale del film e del circo e viene presentato come dominio sull'animale selvatico tramite l'uomo.

Non dimentichiamo il ruolo di Maciste: lui fa l'uomo forte come al solito e anche il gigante buono salvando Seida e dandola importanza. Sebbene nel film non rompa catene di ferro con la semplice forza muscolare, ma prevale ovunque come il forte eroe: sia in Africa nella caccia al leone o nel salvare Seida, sia nel circo, mentre combatte contro l'uomo muscolare Sullivan. Non solo doma leoni selvatici, ma salva anche l'intero circo. Così prende diversi ruoli circensi, che non corrispondono al tipico artista circense, ma combinano piuttosto uomo muscoloso, domatore e showman.

Gli elementi intermediali del film sono ad un lato l'interazione tra circo e cinema: l'intero mondo del circo viene mosso nel film con tutti gli elementi descritto in alto. L'elemento intermediale più interessante – e sicuramente meriterebbe di essere indagato più profondamente – è quello del film coloniale. Le scene in Africa corrispondono alle descrizioni del film coloniale. Cosa sono le connessioni del film con il fascismo potrebbe essere tema di un'altra tesina.

Concludendo si può rispondere affermativamente alla terza domanda: sicuramente il film analizzato riflette l'apprezzamento elevato del circo nella borghesia degli primi anni del Novecento. Come descritto nel capitolo 3.2, le esibizioni circensi sono state spostate lentamente in palazzi permanenti. Ciò colpì particolarmente quei circhi che ospitavano spettacoli più grandi e più elaborati. Questo tipo di intrattenimento di alto livello ha attratto la borghesia, che è venuta agli eventi in abiti da sera e completi. Questo è anche il modo in cui lo vediamo nel film, in cui l'aspetto del pubblico riceve molta attenzione proprio all'inizio della prima scena analizzata. I palazzi per i circhi mostrano che la nobilitazione troviamo già prima del successo del cinema. La nobilitazione quindi non ha avuto luogo attraverso il cinema, ma è stata data già prima. In questo caso, il film riproduce semplicemente ciò che era già lì per trarne beneficio. Questa è stata una mossa di successo nel caso di *Maciste nella gabbia del leone*, come le recensioni positive di “Il Tevere“ e “La rassegna del teatro e del cinematografo“ provano.

## 6. Bibliografia

- Ben-Ghiat**, Ruth. *Italian Fascism's Empire Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 2015.
- Bertellini**, Giorgio Ed. *Italian Silent Cinema. A Reader*. New Barnet: Libbey 2013.
- Bertetto**, Paolo / **Rondolino**, Gianni. *Cabiria e il suo tempo*. Milano: Il Castoro 1998.
- Brunetta**, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano*. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale. Bari: Laterza 1995.
- Dall'Asta**, Monica. *Early Italian Serials and (Inter)National Popular Culture*. In: Giorgio Bertellini Ed., *Italian Silent Cinema. A Reader*. New Barnet: Libbey 2013. p. 195-202.
- Giordano**, Michele. *Giganti buoni: da Ercole a Piedone (e oltre) il mito dell'uomo forte nel cinema italiano*. Roma: Germes 1998.
- Jost**, Roland / **Kammerer**, Ingo. *Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker*. München: Oldenbourg 2012.
- Nagel**, Stefan. *Schaubuden. Geschichte und Erscheinungsformen*. Münster 2000-2018  
[www.schaubuden.de](http://www.schaubuden.de)
- Piani**, Piero. *Civiltà del circo*. Bologna: Edizioni Libreria Naturalistica 2007.
- Reich**, Jacqueline. *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 2015.
- Rondolino**, Gianni. *Storia del cinema italiano*. In: Ceriotti, Guido. Storia sociale e culturale d'Italia. Lo spettacolo. Volume terzo. Busto Arsizio: Bramante 1987. p. 399-488.
- Schmidt**, Ulrich. *Digitale Film- und Videotechnik*. 2. Auflage. München: Hanser Verlag, 2008.
- Serena**, Alessandro. *Storia del circo*. Milano: Bruno Mondadori 2008.
- Szabo**, Sacha-Roger. *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte*. Bielefeld: Transcript 2006.
- Vittori**, Maria Vittoria. *Il clown futurista: storie di circo, avanguardia e café-chantant*. Roma: Bulzoni 1990.
- Winkler**, Daniel / **Schrader**, Sabine: *Maciste (1915-26)*. Ein früher Muskelmann als nationaler Serienheld. Bartolomeo Pagano, Körperkultur und Starkult. In: Daniel Winkler/Martina Stemberger/Ingo Pohn-Lauggas Ed., Serialität und Moderne. Feuilleton, Stummfilm, Avantgarde. Bielefeld: Transcript 2018. 151-176.

## 7. Sitografia

- Alovisio**, **Silvio**. *Verso un cinema di retroguardia?* 1 dicembre 2006. Portale Cinema muto italiano.

[www.ilcinemamuto.it/betatest/verso-un-cinema-di-retroguardia/#more-1137](http://www.ilcinemamuto.it/betatest/verso-un-cinema-di-retroguardia/#more-1137)

**Barbera**, Alberto / **Farinelli**, Gian Luca. *Tutto Maciste, uomo forte*. 2009. Cineteca Bologna.

<http://www.cinetecadibologna.it/cinemaritrovato2009/ev/sezioni/tuttoMaciste>

**Coletti**, Maria. *Fantasmii d'oltremare*. I film coloniali del fascismo, 1928-1942. 25 gennaio 2009. CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema.

[www.cinemafrica.org/spip.php?article774](http://www.cinemafrica.org/spip.php?article774)

**Canziani**, Don Carlo. La rassegna del teatro e del cinematografo, n. 2. Febbraio 1926

<http://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/maciste-nella-gabbia-dei-leoni/38079/>

**Franchini**, Vittorio / Majnoni, Fabio. *Fiera*. In: Enciclopedia Italiana (1932).

[http://www.treccani.it/enciclopedia/fiera\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fiera_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

**Il Tevere**. 12 febbraio 1926

<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/maciste-nella-gabbia-dei-leoni/38079/>

**n.f. varietà**. In: Del teatro. Dizionario dello spettacolo del 900.

[https://web.archive.org/web/20071111003001/http://www.delteatro.it/dizionario\\_dello\\_spettacolo\\_del\\_900/v/varietata.php](https://web.archive.org/web/20071111003001/http://www.delteatro.it/dizionario_dello_spettacolo_del_900/v/varietata.php)

**Zapponi**, Sara. *Le origini della fiera*. In: Focus. 12 Maggio 2015.

<https://www.focus.it/comportamento/economia/le-antiche-origini-della-fiera>

**Zizi**, Margherita. *Lo spettacolo più bello del mondo*. In: Enciclopedia dei ragazzi (2005).

[http://www.treccani.it/enciclopedia/circo\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/circo_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/)

## 8. Videografia

**Maciste nella gabbia dei leoni** di Guido Brignone (1926). Sottotitoli in italiano.

<https://www.youtube.com/watch?v=McMVy8oJRz4&t=252s>

**Maciste in the Lion's Cage** di Guido Brignone (1926). Sottotitoli in olandese.

<https://www.youtube.com/watch?v=C8G0UQeevrs&t=14s>