



## MICAELA VERONESI

**Il corpo e il desiderio.** Libertà ed erotismo nel cinema muto italiano



<sup>1</sup> Alice Guy, *Memorie di una pioniera del cinema*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 79.

<sup>2</sup> Cfr. Laura Mulvey, *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni, Roma 2013.

<sup>3</sup> Cfr. Chiara Tognolotti, *Al cuore dell'immagine. L'idea di fotogenia nel cinema europeo degli anni Venti*, Edizioni della Battaglia, Bologna-Palermo 2005.

<sup>4</sup> Cfr. Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Cue, Bologna 2019.

Le attrici del muto hanno incarnato un fenomeno nuovo e a tratti dirompente, quello della donna affascinante e sensuale, modello estremo di femminilità, capace di attrarre e di suscitare ammirazione, ma anche di sconvolgere e dare scandalo. Grazie alla visibilità data loro dagli schermi su cui apparvero sono state in un certo senso “donne perfette”, rappresentando il femminile all’ennesima potenza, perché hanno sintetizzato tutti gli stereotipi della donna idealizzata, immaginata e tematizzata dalla cultura del loro tempo: la madre amorevole, la sposa devota, la modella da plasmare, l’amante appassionata, la donna moderna, la seduttrice perversa, e molte altre. In abiti eleganti o mascherate da Messalina, umili servette in grembiule o sobrie madri dolorose, coperte da veli svolazzanti o vestite “da maschiette” in pantaloni, queste attrici hanno catalizzato le fantasie del pubblico con le loro pose, gli sguardi, i sorrisi, i corpi.

In questo saggio si cercherà di indagare il fenomeno del divismo femminile nel cinema muto italiano mettendo in evidenza l’erotismo che emerge da queste figure dello schermo, interrogandoci sui modi con cui si è manifestato ed è stato di volta in volta agito e subito dalle stesse attrici. Consapevoli del fatto che lo sguardo che le performa è quello maschile di stampo patriarcale, e che la morale del tempo ha determinato i loro destini, si proverà a dimostrare che la libertà con cui le attrici del muto si sono espresse sullo schermo e il desiderio sprigionato dai loro corpi rappresentano, seppure in embrione, spazi di autodeterminazione femminile che solo il cinema ai suoi esordi poteva concedere. Anche se per la sola durata di un battito di ciglia.

## 1. È NATA UNA DIVA

Quando il cinema fa il suo ingresso spettacolare sulla scena mondiale, la cultura di massa sta appena nascendo, le città stanno per essere illuminate dall’elettricità e le donne sono ancora prive di diritti. Nel migliore dei casi – come afferma con chiarezza Alice Guy<sup>1</sup> – fanno le segretarie. Quando, una quindicina di anni dopo, il cinema è già un mezzo maturo che ha rivelato le sue potenzialità, donne, ragazze, attrici e aspiranti tali, nate pressappoco con lui, si affacciano sui set. Molte di loro arrivano già dai palcoscenici dei teatri, dalla prosa e dalla danza, alcune bussano direttamente alle porte delle case di produzione.

Il cinema muto è quanto di più vicino al sogno ci sia, con le fantasmagorie, gli effetti speciali sovrabbondanti, la fascinazione che nasce direttamente dalle proiezioni di ombre in movimento. Ombre che sembrano reali, che riproducono fedelmente il visibile. Tanto che possiamo azzardare un’iperbole affermando che la prima diva è il cinema stesso, che affascina e incanta, provocando fantasie e sogni, e inducendo nel pubblico una sorta di estasi erotica.<sup>2</sup>

Questa attrazione sensuale viene incarnata, appunto, da alcune attrici che – per talento prima ancora che per bellezza – portano sul set un fascino speciale, quello che è stato perfettamente definito come fotogenia.<sup>3</sup> Attrici che imparano immediatamente a esporsi alla cinepresa e che creano, seppure empiricamente, nuovi stili di recitazione. Stili che Cristina Jandelli<sup>4</sup> sintetizza in tre macro modelli recitativi, declinati poi in modi diversi dalle attrici, messi in atto dalle tre principali dive del muto: Bertini, Borelli e Menichelli. Francesca Bertini “predilige l’inquadratura a figura intera e la

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Diana D'Amore, Helena Makowska, Rina De Liguoro, Diana Karenne, per citarne solo alcune delle più significative.

<sup>9</sup> Teresa De Lauretis, *Alice doesn't*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p. 4.

<sup>10</sup> Cfr. – oltre al già citato lavoro di Cristina Jandelli – Chiara Tognolotti, *Une statue charnelle*. Francesca Bertini and Louis Delluc, for a gender oriented reading of photogénie, in Àngel Quintana, Jordi Pons (coords.), *La dona visible*. Presències de la feminitat a la pantalla, Museu del cinema, Girona 2020; e Stella Dagna, *Ma l'amor mio non muore!*, Mimesis, Milano 2014.

ripresa in continuità favorendo l'assunzione del corpo come perno del racconto cinematografico"<sup>5</sup>; Lyda Borelli "lavora consapevolmente sul primo e primissimo piano [...] per sprigionare attraverso occhi e mani la carica di energia psichica che irradia dal proprio corpo"<sup>6</sup>; Pina Menichelli, infine, condensa ed estremizza le performance delle colleghe incarnando la donna fatale per eccellenza e interpretando "una femminilità violenta e tenebrosa che segna gli anni di guerra con la sua carica mortifera e distruttiva [ma anche con una] inedita aggressività erotica"<sup>7</sup>. Questi stilemi ricorrono e vengono replicati da altre attrici che impersonano e reinventano la diva in molte forme diverse.<sup>8</sup>

Del periodo muto, si sa, non sono rimasti molti film, ma nelle pellicole a nostra disposizione troviamo i segni di una scrittura drammaturgica che attribuisce alle donne lo stereotipo della *femme fatale*. La seduzione è uno dei pochi campi in cui alla donna viene dato un ruolo attivo, mentre l'uomo è relegato in quello passivo, cosicché la donna diviene ciò che De Lauretis ha definito testo e proiezione dei desideri maschili.<sup>9</sup>

Sullo schermo muto è il corpo a parlare: gesti, pose, sguardi, ma anche abiti e trucco, tutto concorre alla nascita della donna-diva in quanto oggetto del desiderio. I lunghi piani sequenza – tipici del muto – che mostrano le toelette delle attrici funzionano come veri e propri set di seduzione. Esse dispongono di guardaroba lussuosissimi e di grandi specchi, dentro cui non di rado si guardano riflesse: in sequenze lunghe e lente come sfilate di moda – composte appositamente per suscitare l'ammirazione del pubblico –, spesso in profondità di campo, si mette in scena il corpo femminile con tutti i cliché della seduzione e della bellezza.<sup>10</sup>

Alla fine del secondo atto di *Ma l'amor mio non muore* (1913) di Mario Caserini – considerato il capostipite del diva-film – Borelli entra in scena in campo lungo, vestita a lutto, con il volto coperto da un foulard, circondata da figure maschili. La macchina da presa resta fissa mentre lei si avvicina camminando fino a raggiungere il primo piano immersa nella natura. Nell'economia narrativa lei è Elsa, una giovane donna che, appena perso il padre, ha dovuto trasferirsi e intraprendere la carriera di cantante con lo pseudonimo di Diana. Nella scena successiva, quando fa il suo ingresso nello studio dell'impresario teatrale, vestitissima con cappotto sciarpa e cappello, suscita un'immediata reazione nei sei uomini presenti, che diventano ammiccanti e sfoderano galanterie nell'intento di piacerle. Le scene in cui Borelli è sola tra gli uomini sono numerose. In generale la diva è sempre una donna sola circondata da uomini che la guardano, la spogliano con gli occhi, le baciano le mani, reclamano la sua attenzione e la adulano, in un set voyeuristico che rasenta il pornografico, ma anche il claustrofobico. Come vedremo, sono molti i personaggi maschili che assillano le protagoniste di questi film. In un'epoca in cui le donne raramente apparivano da sole nei luoghi pubblici, le figure femminili del cinematografo dovevano sembrare davvero spregiudicate. Un'altra scena di *Ma l'amor mio non muore* è emblematica per il nostro discorso: dopo l'esibizione, Elsa trova una folla di ammiratori (di sesso maschile ovviamente) ad accoglierla in camerino. Dopo rapidi saluti, sorrisi e convenevoli, rimane sola con uno di loro, della cui presenza finge di non accorgersi: si guarda allo specchio con mosse lente e conturbanti, rigira i fianchi avvolti in una longuette aderente che la fa sembrare una sirena, sposta i lunghi capelli da una spalla all'altra. L'inquadratura è fissa e comprende l'intera stanza: la donna e il grande specchio

<sup>11</sup> Eugénie Lemoine-Lucioni, *Il taglio femminile. Saggio psicanalitico sul narcisismo*, Et Al, Milano 2011, p. 158.

a tre ante in cui si moltiplica la sua immagine sono sulla sinistra, l'uomo è seduto a destra: la guarda mentre lei si guarda. In pochi metri di pellicola Lyda Borelli fa esplodere la bomba del divismo: quando si volta e lo vede è piacevolmente sorpresa, lui è lì a rappresentare tutti gli spettatori. Lei però si ritrae dalle avances e lo congeda frettolosamente per restare davvero, e finalmente, sola con il pubblico.

## 2. SPECCHIO, SPECCHIO...

Come si è detto lo specchio è un elemento ricorrente nei film interpretati dalle dive del muto. Tuttavia non si tratta di uno spazio da attraversare, come lo specchio di Alice, quanto piuttosto di un luogo oscuro e misterioso che restituisce sempre la stessa immagine narcisistica, simile allo specchio interrogato ossessivamente dalla regina di Biancaneve. Di nuovo, il dispositivo rimanda a sé stesso, immagine riflessa/schermo/cinema, ed è ancorato a un sistema culturale patriarcale. L'anziana protagonista di *Rapsodia satanica* (1917) di Nino Oxilia, ancora Borelli, soffre specchiandosi perché non accetta il suo aspetto e, al contrario, esulta guardandosi in ogni superficie riflettente appena concluso il suo patto con Mefisto che la fa ritornare giovane (e bella).

Prima ancora di entrare in scena all'inizio di *Tigre reale* (1916) di Giovanni Pastrone, noi vediamo già Pina Menichelli nello sguardo degli uomini che si dispongono a osservare il suo ingresso in sala. Sono loro in quel momento lo specchio che ci rimanda l'immagine successiva, già carica di suspense erotica, della contessa Natka che si toglie il cappotto mostrando il suo ardito *décolleté*. Annunciata nella didascalia come "la contessa russa che spinse alla morte il suo ultimo amante" e poco dopo definita come "la bizzarra contessa", Natka è l'emblema della donna fatale: è volubile, altezzosa, superficiale, sensualissima, e così la interpreta Menichelli; ma è anche perfida e insensibile se ci atteniamo a come la descrivono le didascalie, che rappresentano innegabilmente una voce patriarcale e misogina. Lo specchio vero e proprio compare poco più avanti: la donna vi si rimira ed è proprio nel riquadro che scorge l'immagine di Giorgio (Alberto Nepoti), l'uomo che si innamorerà di lei. Lui l'ha vista poco prima e ne è stato prontamente attratto, tant'è che si metterà nei guai per fare colpo su di lei, obnubilato dalla sua aura: "La bellezza suscita il desiderio sessuale nel momento stesso in cui lo interdice, perché è intangibile. Ma l'occhio non ha altro punto su cui posarsi [...] trovato l'oggetto dello sguardo, quest'ultimo non può più guardare altrove"<sup>11</sup>. Natka esercita la sua forza magnetica tramite un raffinato gioco di specchi: usa lo specchio da borsetta (un elegante esemplare ovale con il manico in ottone) per inquadrare Giorgio che la insegue per strada evitando così di fargli capire che anche lei lo ha notato; si serve invece dello specchio da toelette per truccarsi e pettinarsi. Nello spazio pubblico lo specchio è usato come un'arma che la donna impugna per tenere il controllo, ma nell'intimità della sua stanza esso diviene interlocutore di un *tête-à-tête* costante in cui la donna si cerca e, a conferma della propria esistenza, esperisce una sorta di autoerotismo scopico. Non trovando nel mondo altre conferme, la donna ha bisogno della sua immagine riflessa per assicurarsi di esistere. Tuttavia, eleggendo l'uomo a suo spettatore, la donna delega il grave compito di riconoscerla e darle identità, in un gioco perverso che può avere risvolti pericolosi.

<sup>12</sup> Adriana Cavarero, “La passione della differenza”, in Silvia Vegetti Finzi (a cura di), *Storia delle passioni*, Laterza, Bari 1995, pp. 281-282.

<sup>13</sup> Silvio Alovio (a cura di), *L'occhio sensibile. Scritti su cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino 2011, p. 96.

### 3. LA MORTE LE FA BELLE

La diva, dunque, instaura un rapporto erotico con la propria immagine e con il pubblico. Le spettatrici desiderano assomigliarle, gli spettatori desiderano possederla. Ancora si ripete lo stesso meccanismo: la donna vorrebbe appropriarsi di un'immagine – che poi è la *sua* immagine – di cui non è certa, mentre l'uomo mira al corpo, oggettificando la donna, riducendola a puro oggetto di piacere. Ma in questo continuo rincorrere un'immagine di sé, come può una donna riconoscersi?

Le identità di genere che la tradizione appronta per le donne sono infatti almeno due: quella che, sintetizzando il modello domestico, potremmo chiamare la donna-madre, e quella della donna-passione. Sia quando se ne sta tranquilla in casa a svolgere il suo ruolo, sia quando delira in preda alla passione, una donna sa che cos'è o, per lo meno, dovrebbe saperlo. Il problema decisivo riguarda proprio lo statuto di questo sapere. Perché, se con esso si intende la conoscenza delle immagini del genere femminile fornite alle donne dalla cultura androcentrica di qualche millennio, il sapere allora c'è e ha la forza dell'ordine simbolico che tali immagini supporta e trasmette. Se invece col termine sapere, qui appunto riferito all'identità, si intende qualcosa che ha a che fare col gioco dello specchio e con la logica del riconoscimento, il problema, com'è noto, si complica parecchio e merita un supplemento di indagine. La quale, in fin dei conti, si preannuncia appassionante.<sup>12</sup>

La carica erotica, di cui siamo tutti fruitori, a prescindere dall'orientamento sessuale, è dunque inesorabilmente fallocentrica. “Che cosa intendete fare di me?” – chiede Pina Menichelli al marito in *La moglie di Claudio* (1918) di Gero Zambuto – “se non sono né madre, né moglie, né femmina” – e aggiunge “respiro, sento, esisto, sono insomma una creatura viva!” Non vedersi intera né unica, proiettare sugli altri, occhio specchio o schermo, i propri desideri e i bisogni narcisistici può addirittura causare schizofrenia. Accade alle personagge nei film, ma capita anche alle spettatrici. Emblematico il caso di una giovane turbata dalla visione di *Messalina* (1923) di Enrico Guazzoni, così raccontato dallo psichiatra:

In seguito all'assistere al Cinema, una sera, la *Messalina* [...], si era mostrata del tutto squilibrata, leggermente agitata, allucinata, delirante ed insonne. Al mattino seguente, alla mia prima visita essa era nuda e non voleva assolutamente vestirsi, perché né Messalina, diceva, né le donne viennesi usano vestirsi [...]. Le allucinazioni durarono per un pezzo; erano sempre scene cinematografiche che essa vedeva, rimanendone spesso estatica e catatonica. A volte pigliava delle pose oscene; spessissimo pronunziava parole e detti che rivelavano i spiccati deliri erotici.<sup>13</sup>

Occorre precisare che il film di Guazzoni è particolarmente turbativo, ma – a mio parere – non tanto per il corpo erotico di Rina De Liguoro nei panni della donna sessualmente più trasgressiva dell'antichità, ma per le ripetute scene in cui la giovane schiava Egle rischia lo stupro. Tentativi di violenza carnale e sacrifici corporali sono *topoi* che ricorrono nei film di ambientazione storica già dalla metà degli anni '10. Film che tra l'altro concorrono a creare anche l'immagine erotica maschile di cui tratta in questo volume il saggio di Denis Lotti.

Tutto è invece molto più offuscato nei film di ambientazione borghese, dove le donne sono soggette a violenze più di tipo psicologico, divise (o dovremmo dire ancora spezzate?) tra l'essere figlie, madri, amanti, mogli,

<sup>14</sup> Paola Di Cori, “Rap-presentare il corpo e la sessualità. Un problema teorico nella storia e nella politica delle donne”, in Dianella Gagliani, Mariuccia Salvati (a cura di), *La sfera pubblica femminile*, Clueb, Bologna 1992, p. 29.

<sup>15</sup> Cfr. Adriana Cavarero, “Per una teoria della differenza sessuale”, in AAVV, *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987, p. 52.

attrici, ereditare e molte altre cose, come ci ricordano le protagoniste dei drammi di Ibsen.

Francesca Bertini in *Sangue blu* (1914) di Nino Oxilia è una donna affranta, tradita e abbandonata dal marito, che proprio quando tenta di riprendere in mano la sua vita viene separata ingiustamente dalla figlia, sua “unica consolazione”. Il corpo della diva emerge da meccanismi differenti, almeno in parte, da quelli canonici del diva-film: Mira è un corpo languido, malinconico, che seduce per la sua integrità, che si vorrebbe proteggere e consolare. Nel film non esercita la seduzione tranne che quando recita, prima per beneficenza e poi per costrizione. Quando è sé stessa appare come invisibile, non è mangiata con gli occhi, ma spesso è mostrata in spazi ampi e deserti, in lunghe camminate solitarie o mentre contempla il paesaggio.

Le donne partecipano in misura sempre maggiore al nuovo spirito della modernità [...]. Ma per le donne è pericoloso girovagare da sole, e la presenza femminile per le strade, quel girovagare anonimo, frettoloso e sfuggente che Baudelaire ha immortalato nel poema *À une passante*, è stato da alcune studioso interpretato come quello di una invisibile *flâneuse*, prodotto dell’immaginazione, oggetto per eccellenza dello sguardo e delle fantasie maschili.<sup>14</sup>

Mira è una donna che sovrasta l’ordine simbolico cui dovrebbe attecchire: è autonoma economicamente e attiva socialmente. Al contempo è un corpo diviso, che per tutto il film lotta e soffre perché non riesce a farsi rispettare. Ha tutti i numeri per essere una donna moderna ed emancipata, invece viene trascinata in un sordido intrigo di bugie e malintesi, in cui ognuno le attribuisce una forma parziale o errata. Il marito la vede solo come moglie e madre; l’attore Wilson come donna ricca e sola di cui approfittare; la contessa come una rivale in amore; sui cartelloni teatrali è mera immagine pubblicitaria; sul palcoscenico è vista come catarsi, scivolata com’è nella perdizione. Quando recita è travolta da una passione fittizia che può solo avere un esito tragico. Mira è come “corpo muto portato al mercato”<sup>15</sup>, esposta al pubblico del teatro subisce l’onta di un mestiere promiscuo e poco rispettabile, che lei non ha scelto, ma nel quale sa benissimo come comportarsi, come fingersi altra da sé, al punto da tentare di uccidersi sul palcoscenico. Un analogo suicidio spettacolare viene portato a compimento da Lyda Borelli in *Ma l’amor mio non muore*: Elsa decide di avvelenarsi nel segreto del suo camerino e di esibirsi poi sul palco dando alla famosa scena della signora delle camelie uno straziante realismo.

In *Tigre reale*, Natka ha una crisi di tosse già al dodicesimo minuto ma continua la sua parabola – subito dopo la vediamo circondata di uomini che la ammirano in una scena analoga a quella recitata da Borelli – e vive una vita mondana in cui si stanca di feste e musica, tuttavia è inquieta e insoddisfatta. Il suo umore è segnato dalla malattia in corso, una tubercolosi a cui lei non dà alcun peso, ma nella narrazione questo alludere al male che la affligge è già un segno di condanna, è il giudizio che grava sulla donna troppo bella ed emancipata. Il suo personaggio è scritto per essere consumato: dagli sguardi eccitati dei personaggi maschili, da quelli altrettanto vogliosi del pubblico cinematografico, dalla malattia. Ma fra le righe, negli interstizi della narrazione, la personaggio interpretata da Menichelli è anche una donna sola in balia di un marito vecchio e autoritario, reduce da una delusione amorosa, tradita dal suo amante, interpretato da Febo Mari. Per la mentalità dell’epoca tuttavia non ha attenuanti, può solo autocom-

<sup>16</sup> Va ricordato che questo melodramma è una riduzione dal celebre quanto misogino testo di Dumas.

<sup>17</sup> Per una disamina di questi costrutti cfr. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, Oxford 1988.

<sup>18</sup> Cfr. Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2016, p. 92 (ed. orig. *La volonté du savoir. Histoire de la sexualité. Tome 1*, Éditions Gallimard, Paris 1976)

miserarsi: “mi disprezzo” – dice; e comportarsi da isterica (la vediamo per esempio mangiare fiori con voluttuosa animalità).

Le dive sono destinate a morire, o rischiano la morte, per malattia; oppure si suicidano o desiderano morire; alcune volte sono assassinate. In *Il processo Clemenceau* (1917) di Alfredo De Antoni, Francesca Bertini viene uccisa a sangue freddo da un marito geloso (Gustavo Serena), uno scultore che prima si era innamorato di lei e ne aveva fatto la sua musa, modella e moglie, e poi non aveva retto all'onta del tradimento.<sup>16</sup> Trame tutt'altro che semplici e lineari.

##### 5. DIAVOLESSE VAMP E QUALCOSA DI QUEER

La sensualità femminile viene rappresentata nel muto come qualcosa di pericoloso, una minaccia soprattutto per l'integrità maschile. Per questo le dive sono spesso associate a esseri come i vampiri o ad animali come le vipere e i serpenti, circondate da elementi floreali che si mischiano ai loro lunghi capelli come tentacoli medusei, mentre i loro corpi si contorcono con braccia protese verso l'altrove e mani che si aggrappano ai tessuti o accarezzano le superfici. La misoginia interseca il discorso della donna plasmata dalle fantasie maschili, costretta a soffrire per colpe non sue e a subire ogni tipo di ingiustizia. Bertini, in *La piovra* (1919) di Edoardo Bencivenga, è assediata dall'esaltato Petrovich, interpretato da Amleto Novelli, che la perseguita fino alle estreme conseguenze, ne causa il divorzio e indirettamente la morte del figlio, tenta di coinvolgerla in un furto e la minaccia di morte, ma nessuno degli altri personaggi, che pure la ammirano e la amano, si accorge del dramma che la tormenta preferendo crederla non pienamente affidabile, un po' isterica forse, certamente incapace di resistere alle attenzioni maschili.

In *La moglie di Claudio*, una Pina Menichelli estremamente provocante, vestita con modelli raffinati che avvolgono il corpo lasciandone trasparire le forme, spesso ripresa di tre quarti o di spalle, assume posture lascive, che ne denotano la volubilità (si siede su sgabelli e tavoli), la pigrizia (la ritroviamo spesso sdraiata sul letto o sui prati) e l'infantilismo (si succhia un dito dopo essersi ferita). Menichelli mette in scena un'eleganza sexy, frutto dell'alchimia tra sfrontatezza esibita e tenerezza occultata (topica la scena in cui si risollewa da terra facendo spallucce al pensiero che il marito non l'ha “battuta” come invece soleva fare il padre). Eppure la didascalica a inizio film la definisce “la mala femmina che mina la società, dissolve la famiglia, smembra la patria, sfibra l'uomo, disonora la donna di cui assume le parvenze e distrugge quelli che non la schiacciano”, colei insomma che “uccide tra due sorrisi”. Non molto dissimile da come è definita Iza, la protagonista di *Il processo Clemenceau*: “Ella non era ignara delle sue qualità, del fascino con cui rendeva schiavi gli uomini, facendo loro perdere il controllo delle volontà”.

Questo continuo insinuare l'insidiosità e la pericolosità delle donne si basa come si è detto su un costrutto culturale attestatosi a inizio Ottocento<sup>17</sup> e andato mescolandosi con altri stereotipi quali l'instabilità psichica, l'isteria, la mutevolezza di umore. Non a caso la volubilità è una caratteristica attribuita alle donne come parte dell'isteria: Foucault individua nell'isterizzazione del corpo della donna, avviata nel XVIII secolo, il punto di partenza dei discorsi volti a sviluppare dispositivi di potere e di sapere sul sesso.<sup>18</sup>

<sup>19</sup> Mary Ann Doane, *Donne fatali*, Pratiche, Parma 1995, p. 111 (ed. orig. *Femmes Fatales. Feminism Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, London-New York 1991).

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 126-127.

<sup>21</sup> Per i dettagli della sequenza cfr. Micaela Veronesi, Francesca Brignoli, *Il cinema arte dei corpi*, Unicopli, Milano 2019, pp. 26-29.

<sup>22</sup> Silvio Alovio, "Una, bina e non so che. L'ambiguità gender di Pierrot nel cinema muto italiano", «Immagine», n. 22, 2020, p. 39.

<sup>23</sup> Marco Dalla Gassa, "Lyda Borelli prima-donna del Novecento", «Arabeschi», n. 10, 2017, p. 245.

Tuttavia emerge anche qualcosa di più complesso, o forse confuso, qualcosa che oggi potremmo dire *queer*: per esempio la Bertini di *Il processo Clemenceau* appare inizialmente come un'adolescente vestita da paggio in un ballo in maschera. Civettuola ma scomposta, irriverente e buffa come può apparire una ragazzina vestita da maschio, ammalia e irretisce quanto o forse più che nelle scene in cui è in abiti femminili. Si verifica ciò che Mary Ann Doane indica per la Lulu incarnata da Louise Brooks: "la sessualità è nella maschera, nel gioco, nell'illusorietà della visione unita al superamento dei limiti dell'identità sessuale"<sup>19</sup>. Qualcosa insomma che sta nell'immaginario e che ha a che fare con pulsioni ambivalenti:

La fatalità, la sensualità morbosa associata al personaggio di Lulu [ma potremmo sostituirla con altre personagge], insieme al fatto che generalmente non provoca che catastrofi, sembrano suggerire l'idea che Lulu occupi la posizione della classica "femme fatale" [...]. È importante osservare che i concetti di androginia e di bisessualità vengono associati più facilmente e più liberamente alla figura femminile [...] e che in effetti questo fa parte del suo fascino.<sup>20</sup>

Tornando a *Il processo Clemenceau* possiamo osservare che nel segmento in cui Iza è vestita da paggio incarna un corpo trasgressivo in cui il protagonista maschile può proiettare le sue fantasie erotiche.<sup>21</sup> Si tratta infatti di un contesto simile a quello che Silvio Alovio ha definito di "ibridazioni turbative" parlando dei travestimenti da Pierrot in cui emerge che "la parziale erotizzazione del corpo femminile in abito maschile (o addirittura quasi neutro) potrebbe essere funzionale all'eccitazione della tensione sessuale"<sup>22</sup>. Fuori dallo schermo però l'ambivalenza dell'abito solleva polemiche e scalpore, si pensi ai ritratti realizzati dal fotografo Mario Nunes Vais che immortalano Lyda Borelli con la prima forma di pantalone femminile, la *jupe-culotte*:

Le gonne-pantalone introdotte prima in Francia a inizio secolo (ne parla Benjamin nei suoi *Passages* dedicati alla moda parigina), poi in Italia qualche anno dopo, destarono grande scalpore nell'opinione pubblica. Borelli li indossa fuori dalle scene, in momenti mondani o durante servizi fotografici, sollevando un vespaio di polemiche, persino in alcuni articoli comparsi nelle prime pagine dei quotidiani nazionali.<sup>23</sup>

Quanto fin qui analizzato trova però il suo momento più intenso in *Rapsodia satanica*: Borelli contrae un patto direttamente con il diavolo, ribaltando al femminile il mito faustiano. Si riprende la giovinezza e con essa un corpo morbido e sinuoso che può esibire coperto di soffici veli, di vesti che ne lasciano intuire le forme (mentre i panni dell'anziana signora erano spessi e coprenti). Ma non può essere libera: il demone la spia, la segue, il patto non prevede la felicità; il ritorno alla giovinezza pare gettarla in uno stato emotivo confuso e in perenne eccitazione. Vista con gli occhi di oggi anche questa donna è vittima del patriarcato, come una marionetta in mani maschili. Ecco dunque che la follia è il destino inesorabile, e la vecchiaia è la giusta punizione per aver osato andare contro il tempo. La scena culmine in cui la diva si veste da "sacerdotessa dell'amore e della morte" è l'apoteosi dell'erotismo di quella prima parte del Novecento. Un'epoca in cui la bellezza è un dovere ma non un diritto e l'amore è un gioco d'azzardo. La bellissima sequenza notturna in cui Lyda Borelli recita a capo velato è il simbolo del cinema muto italiano. Un cinema ad alto potenziale erotico ma

<sup>24</sup> Non c'è spazio qui per un'analisi comparativa con un cinema invece altamente erotico senza essere voyeuristico come quello coevo nord-europeo, si pensi in particolare al cinema danese e ai film interpretati da Asta Nielsen.

<sup>25</sup> Si veda l'appassionante testo di Carolyn Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga, Milano 1990.

<sup>26</sup> Cfr. Chiara Tognolotti (a cura di), *Generentola e Pigmaliione. Raccontare il divismo femminile tra fiaba e mito*, ETS, Pisa 2020.

<sup>27</sup> Sulla diva come modello intermediale cfr. Ivo Blom, "Lyda Borelli e la nascita del glamour. Dal teatro via pittura e fotografia, al cinema", in Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, Marco Pistoia (a cura di), *Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 69-89.

privo del coraggio di sprigionarlo fino in fondo,<sup>24</sup> in cui il conturbante resta ancorato allo schermo e per pochi istanti: la sposa cadavere si ritrasforma in una vecchia e muore.

## 6. LIBERTÀ ED EROTISMO

Lo schermo come spazio di libertà ci suggerisce un'ultima domanda: le dive del muto si divertirono a impersonare *la donna*?<sup>25</sup>

In una scena di *La moglie di Claudio*, Menichelli entra nel laboratorio dello scienziato e tocca alcuni oggetti, accarezza la canna di un fucile, afferra una pistola, ammicca, provoca nell'uomo uno stato di agitazione; esercita un potere femminile che allude esplicitamente al potere sessuale. Si tratta sempre di piccoli spazi narrativi in cui le attrici inventano o riproducono cliché rivolti a un pubblico voyeur e voglioso. Ma sono anche gesti di ribellione allo sguardo maschile che le vorrebbe bambole o statue plasmabili.<sup>26</sup>

Sullo schermo conducono una sorta di doppio gioco con gli stilemi della narrazione fallocentrica (vale la pena ricordare che la penna di Dumas ritorna in più soggetti e ovunque aleggia lo spirito dannunziano). Le dive però, con un moto di ribellione, tentano di appropriarsi di questa narrazione e qualche volta ci riescono liberando le proprie pulsioni, concedendosi una liceità e delle posture altrimenti scandalose. Ballare, fumare, bighellonare, vivere la promiscuità con altri corpi, avere tanti amanti, ammettere le difficoltà come madri, come mogli; ma anche giocare con abiti eleganti, scarpe, gioielli, acconciature perfette.

Il divismo italiano convalidò il potere della seduzione facendo delle attrici il modello cui uniformarsi, dando loro enorme visibilità anche fuori dal set, prolungando la favola di una vita regale, modello per tutte le signore. La diva Borelli, per esempio, attraverso i vari dispositivi mediatici (fotografia, teatro, cinema), in una spirale di autocitazioni che si rincorrono da un medium all'altro ma sempre mettendo sé stessa al centro.<sup>27</sup> Allo stesso modo, Bertini è artefice della propria immagine divistica, dentro e fuori dal set, e al contempo è una professionista che dirige e produce le opere che interpreta. Molte attrici intraprendono la strada della regia o della produzione, e alcune scrivono sceneggiature, in un fugace processo di emancipazione che ha rappresentato per le donne uno straordinario spazio di libertà, lavorativa, intellettuale, economica e, perché no, anche sessuale. Una libertà durata però meno della lunghezza di una pellicola. Quando non si concludono tragicamente, i diva-film sfociano in un lieto fine romantico, in cui la donna, dopo essere *quasi* morta, si redime o meglio è redenta, purificata dal fuoco o dall'acqua, e si risveglia mollemente avvolta dalle braccia di un uomo in un chiaro di luna conturbante.

### ABSTRACT

Silent screen's actresses were beautiful and sensual, just like the very femme fatale. They used gestures and gaze to act and to eroticize their body, increasing the spectator's desire. Obviously, they are shaped by the male gaze, and their eroticism is quite naive and marked by the morals of the time. In any case, the woman is doomed, fate doesn't predict anything good for her. Nevertheless, these women on the silver screen expressed themselves with freedom and cleverness, inserting small representations of female desires into the cinematic narrative space.