



DONNE

## STELLA DAGNA

**La maledizione di Eva.** Le dive del cinema muto italiano al lavoro



<sup>1</sup> Umberto Notari, *La donna "Tipo 3"*, La vita felice, Milano 2013 [1929], p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>3</sup> Cfr. Barbara Curli, *Italiane al lavoro, 1914-1920*, Marsilio, Venezia 1998.

<sup>4</sup> Sulla declinazione del concetto di "Donna Nuova" nell'Italia degli anni '10 del Novecento cfr. A. Molinari, "Immagini e stereotipi della 'Nuova Italia' nella pubblicistica femminile della Grande Guerra", in Giulia Albanese, Alessandro Faccioli, Carlotta Sorba (a cura di), *Narrazioni e immagini delle donne in guerra (1914-1918)*, Kaplan, Torino 2016, pp. 59-71.

<sup>5</sup> Cfr. Umberto Notari, *La donna "Tipo 3"*, cit., p. 32.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 72

## 1. DIVE "TIPO TRE"

Nel 1929 Umberto Notari, giornalista di simpatie futuriste e aderenze fasciste, pubblicò un libello di critica di costume dedicato a quella che scelse di denominare "donna tipo tre", cioè "colei che dai proventi del proprio onorevole lavoro trae i mezzi di sussistenza" e soprattutto, con desolazione perplessa dell'autore, "si trova di fronte all'uomo, – padre, fratello, marito o amante – in condizioni di assoluta indipendenza economica"<sup>1</sup>.

Si tratta, argomenta Notari, di un modello femminile relativamente nuovo, "frutto diretto [...] della civiltà meccanica e industriale"<sup>2</sup>, nato quindi nella seconda metà dell'Ottocento ed "esploso" come fenomeno sociale durante la Prima Guerra Mondiale.<sup>3</sup> In precedenza, per secoli, due soli destini erano evidentemente concessi al genere femminile: divenire donne "tipo uno", realizzate nel ruolo di madri e mogli devote, oppure "donne di tipo due", schiave degli istinti e dedite alla lussuria mercenaria e non. Notari è figura discutibile sotto molti aspetti, ma gli va riconosciuta l'indubbia capacità di mettersi in linea con il sentire comune del suo tempo, soprattutto, *ça va sans dire*, quello maschile. Gli va riconosciuto anche, in questo caso specifico, di aver saputo mettere a fuoco, senza farsi distrarre dai tagli alla maschietta e dalle gonne al ginocchio, la vera novità strutturale che poneva le basi per la diffusione del modello di quella che in fondo altro non era che l'ennesima declinazione di una "donna nuova", di cui si discorreva già da tempo in tutto il mondo occidentale: la più vasta possibilità di accesso al lavoro extra-domestico e la conseguente (almeno parziale) indipendenza economica.<sup>4</sup>

Queste nuove lavoratrici, che ogni mattina uscivano da casa per andare in fabbrica, in campagna, in ufficio o a scuola, sempre più spesso uscivano anche la sera, per andare a vedere un film. Lo stesso Notari individua proprio il "consumo notevole di cinematografo" (insieme a quello di sigarette, scarpette da ballo, lamette per le sopracciglia e lapis di cinabro),<sup>5</sup> tra i requisiti sovrastrutturali comuni a tutte le "tipo tre", pronte a riscoprire "l'immagine ideale del Cavaliere dell'amore" in Rodolfo Valentino.<sup>6</sup>

Quando uscì *La donna "Tipo tre"*, in effetti, era il cinema statunitense a imperversare sugli schermi di tutto il mondo e a colonizzare gli immaginari, sia pur per il tramite di star dalle più svariate origini. Eppure, solo qualche anno prima, tra le più frequenti abitatrici dei sogni di uomini e soprattutto donne di tutto il mondo vi erano Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Diana Karenne. Eroine di celluloidi protagoniste della voga dei "diva-film" italiani, melodrammi costruiti intorno al loro corpo e al loro carisma. Una moda cinematografica irresistibile ma di durata relativamente breve, avviata nel 1913 da *Ma l'amor mio non muore* di Mario Caserini e destinata a veder esaurire la sua forza propulsiva, pur con alcune eccezioni di pregio, già agli albori degli anni '20.

Data l'ampiezza dell'area di influenza che il cinema poteva garantire loro, ben più vasta di quello che fino ad allora avevano potuto guadagnarsi le glorie letterarie o teatrali, le primedonne dello schermo rappresentarono idealtipi "ad alta intensità". Queste donne, belle, elegantissime, terribilmente alla moda, attraverso le eroine che furono chiamate a rappresentare, seppero coinvolgere profondamente l'immaginario del proprio pubblico,

<sup>7</sup> Non è possibile dare qui conto nemmeno parzialmente della vastissima bibliografia sul divismo muto italiano. Rimandiamo almeno a Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'epos, Palermo 2006.

<sup>8</sup> Cfr. Silvio Alovio, "La spettatrice muta", in Monica dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, pp. 269-288.

<sup>9</sup> Cfr. Silvio Alovio, Veronica Pravadelli (a cura di), "The New Woman in European Silent Cinema: Images, Narratives and Social Discourses", «Imago», 26, 2023.

ponendosi come modelli aspirazionali attivi sul doppio binario dell'identificazione e del desiderio.<sup>7</sup> Una responsabilità particolarmente grande considerando il loro speciale successo presso le spettatrici, categoria a cui all'epoca nel discorso pubblico si tendeva ad attribuire emotività esasperata e minorità razionale.<sup>8</sup> Per le ragazze degli anni '10 del Novecento – di "tipo due", "tipo tre", ma foss'anche di "tipo uno" – tingersi i capelli biondo cenere come Lyda Borelli non significava insomma solo voler essere alla moda ma soprattutto aderire a un prototipo femminile di "vivere inimitabile". In fondo, il cinema è una macchina del desiderio e l'aspirazione a imitare l'inimitabile (proprio in quanto riconosciuto come tale) è ancora oggi una delle basi delle complesse pratiche del *fandom*.

Nella vita reale non vi sono dubbi che, secondo la logica della tipizzazione notariana, queste giovani attrici di successo, detentrici di un enorme potere economico e simbolico, rappresentassero una élite della compagine "tipo tre". Le dive sceglievano soggetti e collaboratori, fondavano le proprie case di produzione e spesso dirigevano anche – accreditate o meno – i propri film. I contratti milionari di Francesca Bertini fecero scandalo già all'epoca, mettendo in evidenza come l'attrice cinematografica fosse uno dei pochi mestieri in cui era possibile (per quanto non probabile, nella stragrande maggioranza di casi) che una donna arrivasse a guadagnare più di un collega uomo. Ma questo modello di "donna nuova", autonoma e lavoratrice, trovava una corrispondenza anche nelle eroine che Borelli, Bertini e le altre interpretavano sugli schermi? Quale era, in particolare, il rapporto con il lavoro dei personaggi femminili che queste donne "eccezionali" costruivano a beneficio del proprio pubblico, soprattutto femminile?

## 2. UNA PROSPETTIVA INNATURALE

Le primedonne italiane degli anni '10 furono molte e diverse tra loro, ma per cercare di organizzare qualche riflessione intorno alle domande di cui sopra, ci concentreremo qui di seguito in particolare sui film di Lyda Borelli e Francesca Bertini, il "dittico d'oro" che fissò la grammatica del divismo nazionale. Le loro filmografie, se pur non esaustive rispetto alle rappresentazioni femminili del cinema d'epoca, sono sicuramente esemplari del "comune sentire" *mainstream* dell'epoca.

Loro più di altre, oltretutto, ebbero voce in capitolo nell'ideazione e realizzazione dei loro lavori anche se, per quanto influenti, non furono certo gli unici "soggetti empirici" convergenti nel buon vecchio "soggetto enunciatore" di semiotica memoria. Concorsero a costruire la *Weltanschauung* del diva-film muto italiano anche le convinzioni, il progetto culturale e i pregiudizi dei *metteurs en scène*, dei produttori, degli sceneggiatori e degli autori delle opere da cui furono tratti i soggetti.

In generale, anche rispetto ad altri contesti nazionali,<sup>9</sup> l'industria cinematografica italiana, nata relativamente tardi e per lo più composta da realtà medio piccole, manifestò fin dai suoi albori una tendenza paternalista e conservatrice, anche a prescindere dalle cautele imposte dalla censura. I pionieri del cinema nazionale furono per lo più buoni borghesi rispettabili che realizzavano i loro film grazie a capitali provenienti spesso da rampolli dell'aristocrazia romana e milanese. Non si contano i conti e i baroni (veri o presunti) negli annali del cinema italiano di quegli anni.

<sup>10</sup>Da un volantino pubblicitario di *Lolita* (1918) di Ugo Falena, riportato in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1918. I film della Grande Guerra*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1989, p. 119.

<sup>11</sup>Adolfo. Sarti, "Cinque lire", «Al Cinemà», 1, 1922, p. 10.

Era prevedibile che un tale *parterre* non guardasse con troppa simpatia alle istanze dei lavoratori e tantomeno della "donna nuova". I film italiani degli anni '10 del Novecento, con poche eccezioni, si fecero entusiasti promotori della pace sociale, cantori dell'armonia prodotta dall'accettazione e dalla piena adesione ai modelli positivi legati al proprio destino "naturale": il lavoratore deve essere rispettoso e laborioso, il padrone generoso e infaticabile, la "bella operaia può essere ben felice vivendo nella modesta casetta e accontentandosi della corte di un umile giovanotto delle sue condizioni"<sup>10</sup>. E la vera signora non deve lavorare.

E in effetti, in coerenza con questo mondo di rassicuranti *cliché*, sugli schermi la maggior parte delle dive mute italiane non lavora. O meglio, il lavoro non appartiene all'orizzonte di attesa della sua quotidianità "naturale", giacché la sopravvivenza materiale è, almeno inizialmente, garantita dall'uomo, in quanto «padre, fratello, marito, amante». Una condizione, quella delle "signore, così eleganti, belle, malvage, [...] che dispongono di *toilettes* sfarzose e dell'automobile, quando c'è l'altro che paga..."<sup>11</sup> che, nella visione conservatrice del cinema di quegli anni, non poteva non essere ardentemente desiderata (e invidiata) anche dalla spettatrice lavoratrice.

Questo genere di signore belle e malvage, tuttavia, individua solo una tipologia particolare di archetipo divistico, cioè la *femme fatale*, variante di lusso della "tipo due". Nella maggior parte delle loro interpretazioni, però, Francesca e Lyda sono piuttosto vittime che tramiti della fatalità: mordono i fiori e squadernano gli occhi al cielo, ma poi sono pronte a umiliarsi, rovinarsi e uccidersi senza un attimo di esitazione per un uomo (spesso indegno) o per un figlio. Un modello decisamente più in linea con la visione conservatrice con cui si identificava l'industria cinematografica italiana. Naturalmente, sugli schermi, per questo tipo di donne "tipo uno" non può esserci pace, giacché un film deve tener desta l'attenzione degli spettatori e, come insegna niente meno che Tolstoj, tutte le famiglie felici sono uguali e, dunque, destinate a risultare, nei racconti, terribilmente noiose.

Il sacrificio dell'eroina, tema capace di coniugare pulsioni voyeuristiche e principi edificanti, è dunque la colonna narrativa portante di questi drammi cinematografici "tipo uno". E quale sacrificio, per una creatura anelante solo alla quiete della famiglia borghese, è più grande di quello di essere costretta ad affrontare i pericoli e le umiliazioni annidati fuori dalle mura domestiche?

In questo mondo costruito sulla matrice del *feuilleton* ottocentesco, per le donne il lavoro retribuito è una prospettiva indesiderabile, innaturale e spesso umiliante, a cui è giustificato abbandonarsi preferibilmente per motivi di ordine superiore: amor materno, filiale o coniugale. Proprio l'opposto del valore di emancipazione che rappresentava per la "donna nuova". Doversi guadagnare la vita, nell'arco narrativo divistico, assume la forma dell'ennesimo, reiterato sacrificio schermico femminile: maledizione di Adamo e, mai come in questo contesto, di Eva.

### 3. FARE MOSTRA DI SÉ

In *Sangue bleu* (1914) di Nino Oxilia, quando per la prima volta il mascalzone che si accompagna alla principessa Elena di Montvallon (*alias* Francesca Bertini) le mostra un contratto con il music hall che garantirebbe loro

<sup>12</sup>In originale: “Neen, nooit zal ik zoo iets doen!!!!”. Copia (cp) Cineteca di Bologna (CinBO): 64', col., did. (didascalie) olandesi. Da qui in poi, quando non specificato altrimenti, le citazioni tra virgolette si riferiscono alle didascalie dei film che si stanno analizzando.

<sup>13</sup>*La trilogia di Dorina* (Gero Zambuto, 1917) a oggi è un film perduto, ma il testo delle didascalie originali è riportato in *Montaggio soggetti dal 14 novembre 1916*, 1916, coll. MNC, A160/10.

<sup>14</sup>Cp CinBO: 88', bn, did. ita.

<sup>15</sup>Nel 1915 uscirono due film dal titolo *La signora delle camelie*, il primo interpretato da Hesperia e diretto da Baldassarre Negroni, il secondo con Francesca Bertini per la regia di Gustavo Serena.

25.000 franchi in cambio della disponibilità a esibirsi sul palco, senza un attimo di esitazione lei risponde “Non farei mai una cosa del genere!!!!” con ben quattro punti esclamativi, almeno nella copia olandese oggi conosciuta.<sup>12</sup> Per convincerla occorrerà minacciarla di non poter mai più vedere sua figlia. Per la sfortunata Dorina di Pina Menichelli, l’inizio del lavoro da artista di varietà dopo la ricezione del primo anticipo assume addirittura i toni sacrificali di una “via crucis”<sup>13</sup> mentre, da parte sua, la giovane Lolette di *La donna nuda* (1914) di Carmine Gallone, di estrazione decisamente più popolare (la Borelli mangia in scena, inequivocabile segno di appartenenza alle classi basse nel codice del cinema di quegli anni), posa senza problemi per l’uomo amato, ma per decidersi a esercitare il mestiere di modella in un contesto meno intimo, ricevendone in cambio del denaro, dovrà trovarsi sul punto di dover vendere per sopravvivere le opere migliori di lui.<sup>14</sup> E gli esempi potrebbero continuare.

Dall’analisi delle sinossi delle filmografie delle principali “donne mute” del cinema italiano, emerge con evidenza come la rappresentazione del lavoro femminile come sacrificio risponda a una logica ricorrente: messi alle strette dai rovesci della vita, i personaggi interpretati dalle dive si dedicano per lo più ai mestieri di ballerina, cantante, modella, cioè professioni che, pur con significative variazioni di contesto, si traducono nel guadagno di denaro in conseguenza dell’esposizione del proprio corpo allo sguardo collettivo di un pubblico estraneo. Un *topos* particolarmente cinegenico, considerando che, nel momento in cui le dive vengono rappresentate in azioni di “mostrazione” del sé, inevitabilmente pubblico cinematografico e pubblico diegetico sono chiamati a condividere il piacere voyeuristico.

Al contempo, però, presentando queste scelte professionali come frutto di un sacrificio e non di libero arbitrio, rimane garantita l’adesione al mondo di valori conservatori.

Il taciuto sottotesto, in un mondo in cui la “tipo tre” non è contemplata, è che gli unici lavori extra-domestici concessi alla donna in stato di bisogno siano quelli che afferiscono all’area di influenza della “tipo due”. In altre parole, versioni variamente edulcorate di quello della “donna pubblica”. *Femme fatale* a parte, il diva-film segna dunque il trionfo del prototipo Violetta Valery, non a caso portata sullo schermo quasi in contemporanea da Francesca Bertini e da Hesperia in un memorabile duello divistico dell’epoca:<sup>15</sup> una donna di “tipo uno” costretta a una vita da donna di “tipo due”. Una lettura del reale particolarmente destabilizzante, considerando che gli stessi film che sembrano farsene portatori siglarono il successo delle dive in quanto donne di spettacolo.

Due, comunque, le principali eccezioni significative: istituttrici e lavoratrici “della moda”. Meno rappresentate di quanto si potrebbe immaginare, specie negli anni di guerra, le infermiere, almeno limitandosi alle produzioni di Borelli e Bertini. Latitano inoltre, a quanto ci risulta, le dive-maestre. Il *maternage* è evidentemente più narrativamente efficace se implica il rapporto di sangue.

#### 4. SUL PALCOSCENICO

Che le artiste del palcoscenico, anche prima dell’avvento del cinematografo, tra i benpensanti non godessero di buona fama, è cosa nota. “Credano

<sup>16</sup> Cfr. Anna Gentile Vertua, *Cinematografo. Commedia in due atti per fanciulle*, citato in Luca Mazzei, "Al cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra il 1898 e il 1916", in Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive*, cit., pp. 257-268.

<sup>17</sup> Quando non diversamente specificato i dettagli delle sinossi sono tratti dalle schede filmografiche pubblicate da Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli su «Bianco e nero».

<sup>18</sup> Cp Museo nazionale del cinema (MNC): 80', bn, did. ita.

<sup>19</sup> Nel cinema muto italiano esistono naturalmente anche casi di rappresentazione più 'scanzonata' e positiva del lavoro teatrale, specie nelle commedie, per esempio *Santarellina* (1912) o *La divetta del reggimento* (1916).

<sup>20</sup> Pier De Castello, "Sangue Bleu", in «La vita cinematografica», 44-45, 1914, p. 104.

<sup>21</sup> "Sangue Bleu", «La cine-fono», 179, 1914, p. 99.

signorine, cento volte meglio l'ospedale che il caffè chantant!", ammonisce la saggia Margherita, rivolta ad alcune sue giovani protette, in una *pièce* teatrale di inizio secolo.<sup>16</sup> Le vicende delle eroine del muto italiano sembrano dare a Luisa piena ragione: *Marion, artista di caffè-concerto* (1920) di Roberto Roberti muore sul palcoscenico soffocata dal suo stesso sangue,<sup>17</sup> mentre la Elsa Holbein di Lyda Borelli, in *Ma l'amor mio non muore*, per iniziare la sua carriera di cantante nei più eleganti teatri di Parigi sceglie come *nom de plume* Diana Cadoleur, Diana Che dolore.<sup>18</sup> La principessa di Montvallon, da parte sua, a una carriera alle Folies Bergère dimostra di preferire addirittura la morte.<sup>19</sup>

Quest'ultimo caso, per il nostro discorso, è particolarmente interessante perché la sceneggiatura originale di Guglielmo Zorzi per *Sangue bleu*, libera da riferimenti a preesistenti materiali letterari, intercetta e amplifica tutta una serie di topoi narrativi del periodo.

La principessa – moglie integerrima, madre devota, infaticabile benefattrice di bambini poveri – dopo essersi divisa dal marito fedifrago vive solo per sua figlia e per le opere di carità. Una rivale, con inutile perfidia, la accusa ingiustamente di essere l'amante di un noto attore, il mimo Jacques Wilson. Naturalmente è tutto falso e i due si stavano frequentando solo per organizzare uno spettacolo di beneficenza (attività in questo caso più che onorevole, giacché non comporta guadagno personale), ma tant'è: la donna "tipo uno" deve soffrire. L'ex marito la accusa di condotta immorale e le toglie l'affidamento della loro bambina. Di conseguenza lei, non si capisce bene come e perché, finisce a fare vita di riviera proprio con lo stesso Wilson. Quest'ultimo, però, è un giocatore che per saldare i suoi debiti non esita a costringerla ad accettare il ruolo di artista di varietà in cambio di una congrua somma in denaro. Un lavoro che, come abbiamo anticipato, rappresenterà per lei una inequivocabile degradazione.

La messa in scena si sofferma sul momento in cui la diva sigla il suo contratto. Proprio l'atto che dovrebbe sancire il riconoscimento giuridico di una volontà individuale viene qui rappresentato come una sorta di convenzione di incapace, alludendo con evidenza al traviamiento delle "donne perdute" da parte dei loro sfruttatori. La Bertini, sconvolta dall'impossibilità di vedere sua figlia, entra nella stanza, viene in avanti e si siede su una sedia a centro campo, rivolta verso il pubblico ma con il doloroso sguardo "di esterioramento"<sup>20</sup> di cui aveva fatto uno dei suoi marchi di fabbrica. Su di lei incombe, anche fisicamente, non solo Wilson, intento a blandirla coi suoi discorsi insistenti, ma anche la figura ambigua dell'usuraio, pronto a porgere foglio e penna quando infine lei firmerà "senza capire ciò che sta facendo". D'altra parte, cosa può saperne una donna "tipo uno", frustrata nel proprio istinto materno, di contratti e accordi retributivi?

A uno spettatore smaliziato, tuttavia, salta agli occhi come le ragioni del sofferto cedimento della protagonista al "volgarissimo ricatto"<sup>21</sup> non reggano la prova della razionalità. Ma non importa: ciò che conta, soprattutto nei film di Francesca Bertini, non è certo la coerenza del dettaglio narrativo quanto piuttosto l'exasperazione del clima emotivo del momento. Tutto il crescendo patetico dell'ultimo atto di *Sangue bleu* è costruito come una sorta di *via crucis* in cui ogni tappa segna un gradino più alto nell'esposizione pubblica della protagonista: la *réclame* per le strade, la prova degli abiti di scena, l'arrivo al teatro, la preparazione in camerino. La *performance* della principessa viene pubblicizzata in grande stile per le strade

<sup>22</sup> Cp Det Danske Filminstitut: 35', bn, did. danesi. Cfr. E. Uffreduzzi, "The New Woman Is a Dancer. Asta Nielsen's Screendances as a Vehicle for Depiction of the New Woman", in Silvio Alovio, Veronica Pravadelli (eds.), *op. cit.*, pp. 93-112.

<sup>23</sup> Cp Cineteca Nazionale (CN): 72', col., did. ita.

<sup>24</sup> Cp CinBO: 66', col., did. ita. Sposiamo qui l'attribuzione a Oxilia, in contrasto con la tradizione storiografica che attribuisce il film a Carmine Gallone.

<sup>25</sup> La censura chiese la soppressione della scena in cui si vedeva "la protagonista che, con contorcimenti lascivi danza e si striscia attorno a un giovane legato al palo" (Banca dati della revisione cinematografica: [italiataglia.it](http://italiataglia.it)).

<sup>26</sup> Cp Filмотека Narodna: 63', col., did. ceche.

<sup>27</sup> Bertoldo, «La vita cinematografica», 7 maggio 1919, citato in Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1919. I film del dopoguerra*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1995, p. 137.

<sup>28</sup> Si allude più volte alla protagonista Lyda chiamata "prostituta", per esempio, in Ker, "Fior di male (della Celio) al Kursaal Italia di Napoli", in «La Cine Fono», 7 maggio 1915, citato in [sempreinpombra.com](http://sempreinpombra.com).

con cartelli in cui la Bertini è ritratta in figura intera, in abito da sera. Contrariamente a quanto accadeva nella realtà, in cui la moltiplicazione esponenziale dell'immagine della diva attraverso foto, ritratti e cartoline segnava la celebrazione della sua forza simbolica e contrattuale, in *Sangue bleu* questa stessa proliferazione segna il culmine della perdita di controllo sulla propria rappresentazione pubblica, costringendo la principessa, per la vergogna, ad aggirarsi per le strade solo a volto coperto.

## 5. TRISTI ESISTENZE

Alla fine, davanti al teatro gremito di spettatori morbosamente curiosi, Elena di Montvallon esegue insieme a Jacques Wilson – con fin troppo trasporto, date le circostanze – un "tango della morte", chiuso da uno spettacolare tentativo di suicidio in scena. Si tratta di una delle innumerevoli "danze apache", supposta imitazione dei balli sensuali e violenti in voga nei bassifondi parigini, che si moltiplicarono sugli schermi italiani di quegli anni.<sup>22</sup> Lyda Borelli la esegue almeno in *La memoria dell'altro* (1913) di Alberto Degli Abbatì<sup>23</sup> e la accenna in *Fior di male* (1915) di Nino Oxilia<sup>24</sup>. Francesca Bertini, oltre che in *Sangue bleu*, anche in *Malia* (1917) di Alfredo De Antoni,<sup>25</sup> in *L'invidia* (1919) di Edoardo Bencivenga<sup>26</sup> e in diverse altre occasioni. Troppe, secondo qualche acido recensore, secondo cui "le sue danze non interessano a nessuno, e sono spesso esasperanti"<sup>27</sup>.

A lanciare questa moda era stato, qualche anno prima, il film *Abisso* (*Afgrunden*, 1910, di Urban Gad) che nella sua scena più famosa mostrava Asta Nielsen, sul palcoscenico di un teatrino popolare, prendere al lazo l'amante Poul Reumert e ancheggiargli intorno. Vi è però una significativa differenza tra il prototipo danese e le "danze apache" italiane. L'esibizione di Asta Nielsen esprime soprattutto una irriducibile (e fatale) attrazione fisica nei confronti del proprio compagno, mentre i balli delle "nostre" dive, almeno quelli che possiamo vedere ancora oggi, vengono vissuti dalle loro eroine come una costrizione, perlopiù dovuta all'impossibilità di guadagnare denaro altrimenti.

In *Fior di male* Lyda, la giovane protagonista "proviene dagli strati più poveri della società" e fa la prostituta. Il film deve far comprendere al pubblico questa cruda verità, indispensabile per seguire il successivo dipanarsi della vicenda. Al contempo, naturalmente, buon gusto e censura non avrebbero permesso allusioni troppo esplicite alla sfera sessuale. La ragazza è seduta al tavolino di una bettola, pallida e con gli occhi cerchiati, quando una vecchia laida le si rivolge malamente: "Lyda! Dei 'signori' [tra virgolette nel testo, *NdA*] vogliono vederti danzare!". Lei si alza e viene stratonata fino a una saletta a parte, dove quattro uomini anziani, male in arnese e palesemente ubriachi, le si fanno intorno. Sempre con lo sguardo appannato, allora, guadagna il centro della scena, porta le mani ai fianchi e accenna alcuni passi di danza stile "apache". Questa è "la sua triste esistenza" chiosa una didascalia. Dopo qualche altro inarcamento ritmico, Lyda siede sul tavolo, gli uomini le si avvicinano, le offrono vino, le accarezzano le gambe. Lei è palesemente disgustata dalle loro attenzioni, ma il lavoro è lavoro. Alla fine, accetta di sedere sulle ginocchia di un cliente. La danza diventa qui addirittura una "metafora visiva" del meretricio, equivalenza simbolica che si dimostrò peraltro perfettamente intellegibile alla critica di allora (e dunque probabilmente anche al pubblico).<sup>28</sup>

<sup>29</sup> Cp MNC: 72', col., did. ita.

<sup>30</sup> Maddalena Ferat (R. Roberti, 1920). Cp CN: 54', col., did. ita.

<sup>31</sup> Da una didascalia di *Il processo Clemenceau*.

## 6. MODELLE

Se la professione delle donne di teatro, all'opera come nelle più malfamate bettole, impone l'esposizione diretta della propria persona allo sguardo del pubblico, il diva-film italiano non disdegnò di indagare anche forme più mediate di mostrazione del sé femminile, riservando alle sue eroine il mestiere di modella, a servizio di artisti più o meno talentuosi. Parlare di "mestiere" in questo contesto, tuttavia, non è sempre così pertinente. Nella maggior parte dei casi, sugli schermi, proporsi come immobile oggetto di contemplazione all'estro di qualcun altro più che una legittima attività di sussistenza è un atto di dedizione o di seduzione, rivolto a un uomo desiderato. È l'antico, cinigenico e incrollabile mito della musa, creativa per interposta persona.

Le modelle "tipo uno", nel diva-film italiano, non posano per lavoro, ma per amore. Se l'artista che le ritrae è il loro compagno, non solo la loro attività non prevedrà compenso, se non sottoforma del mantenimento che il "capofamiglia" garantisce alla propria donna in virtù del suo ruolo dominante. Soprattutto, non sarà per loro necessario uscire dallo spazio domestico per esercitare le proprie funzioni. Nietta Mordeglija, in *Il fauno* (1916) di Febo Mari aspetta il fidanzato-artista gaudente accoccolata davanti al camino in mezzo alle statue da lui scolpite.<sup>29</sup> Lo studio, per queste ragazze, è il focolare. Semmai il rischio è che le loro relazioni *bohémiennes* non istituzionalizzate dal sacro vincolo non reggano al tran tran quotidiano e che l'artista di turno lasci la musa di ieri per qualche nuova suggestione estetica. Quando Maddalena Ferat, alias Francesca Bertini, ritrova Luisa, compagna della sua gioventù scapestrata, la donna è in rovina "abbandonata da tutti" compreso l'amante pittore dei tempi allegri. Ricordando all'orgogliosa ex amica "potresti essere tu quello che sono io", Luisa in fondo ha perfettamente ragione: l'unica differenza tra lei e Maddalena è che quest'ultima, dopo la fine della storia col fidanzato *bohémien*, è riuscita a sposare un uomo ricco.<sup>30</sup>

Nei rari casi in cui una di queste giovani muse si trovi a reclamare un compenso per aver sopportato "il supplizio di sottostare alla tirannia delle pose"<sup>31</sup>, la pretesa viene rappresentata come vagamente imbarazzante. In *La donna nuda*, Lolette, come ricompensa per la sua prima posa dal pittore Pierre, appare entusiasta di aver ricevuto giusto un minuscolo mazzetto di fiori. Quando però, come abbiamo anticipato, le circostanze della vita la costringono a "mettere sul mercato" le sue competenze di modella, l'esperienza viene presentata nei termini ricorrenti del sacrificio d'amore. E questo malgrado le circostanze escludano pericolose promiscuità sessuali: la cliente di Lolette è l'ennesima principessa, una pittrice eccentrica che le chiede di posare indossando una casta tunica lunga fino ai piedi. Malgrado queste circostanze tutto sommato favorevoli, la giovane modella, pur tentando disperatamente di rimanere immobile come le imporrebbe il dovere professionale, proprio non riesce a mantenere il sorriso richiesto, perché sopraffatta dalla preoccupazione per l'amante malato. Alla fine, quasi sviene, tanto che la principessa pittrice, intenerita, le consegna comunque il compenso, malgrado la mancata posa. Un bel gesto, se non fosse che, poche inquadature dopo, la stessa principessa insidierà l'uomo per cui Lolette era tanto in ambasce, divenendone musa ed amante.

Esiste, infatti, anche un nutrito gruppo di modelle "tipo due". Eccole, le *femme fatales*: donne come Iza Dobronowska di *Il processo Clemenceau*

<sup>32</sup> Cp CinBo: 100', col., did. ita.

<sup>33</sup> Cp CinBo: 18', col., did. ita.

<sup>34</sup> Cp MNC: 51', col., did. ita.

<sup>35</sup> Cp CinBO: 85', bn, did. fr.

<sup>36</sup> Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1918. I film della Grande Guerra*, cit., p. 88.

<sup>37</sup> Cp CinBO: 67', col., did. ita.

(1917) di Alfredo De Antoni<sup>32</sup> e Francesca di *Idolo infranto* (1913) di Emilio Ghione.<sup>33</sup> Maliarde pronte a rovinare pittori e scultori mammoni (per qualche misterioso motivo, nel cinema muto italiano gli artisti sono la categoria di maschi più morbosamente attaccati alla madre). Queste “femmine” posano perché preda di passioni temporanee, perché avidi di lusso o entrambe le cose. Di solito, quando anelano al denaro, non si tratta del legittimo compenso che una “tipo tre” avrebbe fin dal principio pattuito per la messa a disposizione del proprio tempo e della propria bellezza, quanto piuttosto di pellicce e gioielli ottenuti grazie ad arti seduttive volte a obnubilare il raziocinio dei maschi creatori.

Una volta terminato il ritratto o la scultura, comunque, ciò che si offrirà agli sguardi estranei nell'arena pubblica del museo sarà l'immagine del loro corpo femminile mediata dall'immaginazione dell'uomo. Sotto questo aspetto, le modelle “tipo due” si mostrano decisamente più consapevoli delle “tipo uno” di quanto la loro venustà ispiratrice sia da considerare un fattore importante nella resa, anche economica, delle opere dei loro compagni. La più perfidamente ironica, a questo riguardo, è la poetessa di *Il fuoco* che ricompensa il proprio amante pittore per le settimane di piacere passate insieme facendogli recapitare l'assegno con cui il marito ha acquistato il di lei ritratto. Il pittore impazzirà e lei andrà avanti con la sua vita.<sup>34</sup> Ma è un'eccezione. Più comune, sugli schermi, la fine di Francesca, “idolo infranto” in senso letterale. Lo scultore suo ex amante, Alberto, la ucciderà a martellate, scambiandola per una statua.

## 7. SARTINE E MODISTE

Non è frequente vedere le signore di celluloidi maneggiare il denaro, a meno che gli amanti non glielo gettino contro a sfregio, come negli adattamenti di *La signora delle camelie* o in *La piovra* (1919) di Edoardo Bencivenga.<sup>35</sup> Eppure, i soldi, questi sconosciuti, assumono spesso nel loro arco narrativo il ruolo di agenti ciechi del fato. La calunnia di una rivale precipita nel fango non solo la principessa di Montvallon, ma anche Irene Cipriani di *Lacrymae Rerum* (1916) di Giuseppe De Liguoro; la morte del padre getta Elsa sul lastrico da un giorno all'altro; la povera *Frou Frou* (1918) di Alfredo De Antoni, “colei che era bella e ricca” si troverà alla fine “ridotta nella più squallida povertà”<sup>36</sup>. E così via. Di contro, nei film muti italiani, le figlie del popolo possono sempre contare su eredità improvvise, generosi mecenati e carriere fulminanti nello spettacolo che garantiscano loro vertiginose ascese sociali. Salvo pagarne lo scotto alla fine perché, se l'alba è di lacrime, il tramonto non può che essere di sangue, come recita la frase di lancio di *Fior di male*.

È molto più raro che una eroina dei diva-film italiani si “faccia da sola” raggiungendo prestigio e benessere economico esercitando una professione che non preveda esposizione pubblica. Qualcuna ci prova, però. Assunta (*Assunta Spina*, 1915, di Gustavo Serena e Francesca Bertini),<sup>37</sup> per esempio, è una protagonista eccentrica del diva-film italiano, senza nemmeno una toilette da sera nell'armadio e una eredità fortuita nell'arco narrativo. Per vivere gestisce serenamente una piccola stireria, coordinando una manciata di giovani donne alle sue dipendenze. Il suo lavoro non comporta né sacrificio né umiliazione, tuttavia, nel dramma di Di Giacomo da cui il film è tratto, la pettegola donna Emilia racconta come l'attività gliel'abbia

<sup>38</sup> Salvatore Di Giacomo, *Assunta Spina*, in Id., *Teatro*, Carabba, Lanciano 1910.

<sup>39</sup> Cfr. Roberta Balestri, "Mestieri 'tradizionali' e donne 'spregiudicate'. Le operaie del vestiario a Milano tra lavoro a domicilio e manifatture (1870-1923)", «Storia in Lombardia», 1, 1994, pp. 73-106.

<sup>40</sup> Umberto Notari, *La donna "Tipo 3"*, cit., p. 27.

<sup>41</sup> Cp Národní filmový archiv: 58<sup>1</sup>, col., did. ceche.

<sup>42</sup> Alessandra Pescarolo, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella, Roma 2019, p. 176.

in realtà acquistata il fidanzato Michele Boccadifuoco, perché ormai “e chianchiere manteneno le femmene meglio d' 'e signure”<sup>38</sup>. In effetti, sul palcoscenico *Assunta* è una “padrona” che sembra considerare la stireria un investimento più che un mestiere: arriva a turno finito, non dà troppa confidenza alle dipendenti e lascia gestire paghe e coordinamento delle consegne alla lavorante Olivia. Sullo schermo, invece, la Bertini disegna *Assunta* come una vera, consapevole imprenditrice. Nella stireria l'atmosfera è allegra. Lei appare attenta e autorevole ma, se necessario, non esita ad unirsi al lavoro delle sue dipendenti, prepara il cestino delle consegne da affidare alla piccola apprendista, calcola e distribuisce gli stipendi. È una donna autonoma. Tiene i soldi nella tasca del grembiule: sono suoi, se li guadagna e li gestisce.

La più suggestiva parabola di “redenzione” e “sacrificio” del muto italiano, però, è probabilmente, quella di Lyda in *Fior di male*. Arrestata nel corso di una retata della polizia alla bettola in cui si prostituisce, viene rinchiusa in un istituto di correzione femminile dove, tra le attività d'obbligo, è prevista anche la pratica del lavoro di cucito al fine, evidentemente, di avviare lei e le sue compagne a una professione che offra una concreta alternativa alla vita di strada. Quello della sartina, d'altra parte, era uno dei pochi lavori all'epoca ritenuti adatti alle giovani senza mezzi, anche perché si poteva svolgere tra le mura domestiche o in ambienti solo femminili.<sup>39</sup> Ciò non toglie che il sempre vigile Notari individuò un agguerrito avamposto di “tipo tre” nei “più o meno giocondi sciami delle sartorelle, delle modiste, delle stiratrici e in genere di tutte le donne, giovani e vecchie, adibite all'industria dell'abbigliamento”<sup>40</sup>.

Una bella sequenza di *Fior di male* mostra dunque un salone pieno di ragazze, tutte con cuffia e grembiuli sformati, mentre riparano strappi e cuciono orli sotto gli occhi della direttrice in visita. L'atmosfera non è però delle più concentrate: le giovani aspiranti sartine confabulano tra loro, ridono, qualcuna accenna passi di danza alle spalle delle guardiane. Lyda è alla macchina da cucire, mansione evidentemente riservata alle più capaci. Abile ma tutt'altro che riconciliata, sta già progettando la fuga. Il suo spirito ribelle preferisce sfidare l'ignoto calandosi nottetempo con una corda di lenzuoli intrecciati piuttosto che rammendare a ripetizione sotto gli occhi delle suore. Eppure, gli insegnamenti appresi in Istituto, col tempo, si riveleranno per lei più utili del previsto. Dopo essere stata soccorsa e redenta dall'affetto paterno dell'anziano conte Alvisi, infatti, cambia nome e diventa “un'abile sarta”, col metro al collo e un piccolo gruppo di agguerrite collaboratrici da coordinare. Un mondo di donne che collaborano in perfetto accordo, unito da uno spirito di sorellanza, su cui il film ama indugiare. Per esempio, quando Lyda, in virtù delle sue capacità, viene promossa direttrice, la sua superiore più anziana, nell'offrire un'opportunità al talento della più giovane collega mostra un atteggiamento incoraggiante, quasi materno. Lo stesso che di lì a poco la stessa Lyda riserverà all'ingenua apprendista Cecyl.

In un film, fare una modista della propria eroina di estrazione popolare, come in *Fior di male* o in *L'avarizia* (1917) di Gustavo Serena,<sup>41</sup> significava porla in “una posizione marginale ma strategica” da cui era possibile coltivare “una sorta di complicità psicologica con le classi agiate e un attento voyeurismo sociale”<sup>42</sup>. Oltre alle possibilità narrative aperte dai contatti interclassisti, una scelta del genere permetteva anche di mettere al sicuro

<sup>43</sup> Bertoldo, “Frou frou”, «La vita cinematografica», 5-6, 1919, p. 114.

<sup>44</sup> Lyda Borelli, “Bellezza ed eleganza”, «L’arte muta», 6-7, 1916, p. 10.

<sup>45</sup> Haydèe, “La donna e il cinematografo”, «Cinematograf», 4, 1916, p. 3.

<sup>46</sup> Questo cliché fu una specialità di Pina Menichelli che lo mise in scena almeno in *La trilogia di Dorina, La Passeggera* (1918) di Gero Zambuto e *Storia di una donna* (1920) di Eugenio Perego. Anche Diana Karenne in *Miss Dorothy* (1920) offre una interpretazione particolarmente significativa di eroina istituttrice.

<sup>47</sup> Cp EYE: 10’, col., did. ted. Cfr. Alessandro Faccioli, *Visioni della Grande Guerra. I*, Kaplan, Torino 2020, pp. 69-94 e Denis Lotti, “Diva Barbara. Lyda Borelli, il cinema e la propaganda bellica dopo Caporetto”, in Giulia Albanese, Alessandro Faccioli, Carlotta Sorba (a cura di), *Narrazioni e immagini delle donne in guerra (1914-1918)*, cit., pp. 59-71.

<sup>48</sup> Cp CN: 28’, bn, did. ita.

le dive dall’accusa spesso loro mossa di preporre la volontà di sfoggiare *toilettes* sontuose alla credibilità del proprio personaggio, rendendo i film simili all’“esposizione di una casa di mode, anzi che un lavoro artistico”<sup>43</sup>. Per la Borelli, molto attenta a questo aspetto, “un abito indossato a sproposito è come un aggettivo male appropriato al nome”<sup>44</sup>. Sullo schermo, però, una sarta di grido era legittimata a essere più elegante delle signore del bel mondo come sa bene Francesca Bertini che, in *Andreina* (1917) di Gustavo Serena, si finge proprio modista per rubare all’amante del marito i segreti di eleganza che le permetteranno di riprendersi il consorte fedifrago.

Secondo una suggestiva leggenda dell’epoca, la stessa Bertini avrebbe cominciato la sua carriera come sartina: “Tutto ciò non avrebbe potuto condurla che a un solo punto, quello che forma il crocicchio di tutte le pseudo carriere che si aprono alla donna bellissima e povera: canzonettista e manequin, dama di compagnia o direttrice di albergo”, ma intanto “la divina Francesca continuava a cucire”<sup>45</sup>, finché non arrivò un operatore cinematografico, rimase abbagliato dalla sua bellezza e lei diventò una diva. Poi arrivò il principe azzurro e la rapì al cinema perché “a quell’epoca le mogli non si facevano lavorare!”, come dichiarò in una intervista degli anni ’60.

Nella narrazione divistica come in quella diegetica, sono solo esposizione pubblica della propria persona, matrimonio o eredità a poter garantire sicurezza economica ad una donna. Per quanto le lavoratrici siano competenti e integerrime, l’innaturale contesto extra familiare cui il lavoro le costringe porterà sempre a contatti con uomini non appartenenti alla loro cerchia familiare. E questo, considerata la natura maschile, significa necessariamente guai: le modiste verranno insediate dai banchieri, le operaie molestate dai capiturno, le istituttrici e le dame di compagnia sedotte dai rampolli di famiglia.<sup>46</sup> Vale anche per l’intraprendente Lyda di *Fior di male*: attirata le poco gradite attenzioni del signor Van Rogers, responsabile della banca finanziatrice della sua casa di mode, verrà riconosciuta e scacciata. Solo l’eredità del conte Alvisi le permetterà di rifarsi una vita.

## 8. DIVE DI GUERRA

Negli ultimi anni di guerra, quando, con notevole ritardo, i vertici dell’Esercito Italiano presero in considerazione il cinema come mezzo di propaganda, anche le dive più in voga vennero chiamate a dare il proprio contributo. In quel periodo che le operaie lavorassero in fabbrica con turni sfiibranti non era poi così malvisto dagli ambienti conservatori, anzi. A mali estremi...

Quando, in *L’altro esercito* (1918), Lyda Borelli si trova a celebrare lo sforzo (in gran parte femminile) dell’industria bellica italiana, non sceglie però di interpretare una *munitionette* particolarmente produttiva. Più in linea con il suo status divistico, si ritaglia piuttosto la parte di Santa Barbara, in un episodio simbolico di ricordo.<sup>47</sup>

La Bertini, da parte sua, per sostenere il prestito nazionale, girerà *Mariute* (1918) di Eduardo Bencivenga, curiosa fantasia metacinetografica.<sup>48</sup> Nel film vediamo “Francesca Bertini al lavoro” interpretare sé stessa, diva capricciosa esperta in scene *mélo*, che in seguito al racconto tragico di un reduce, si sogna nei panni della contadina friulana Mariute, aggredita e violentata dai soldati austriaci. L’impressione sarà talmente forte che, gravata dal peso della responsabilità patriottica, il giorno dopo arriverà inaspettata-

<sup>49</sup> Catia Papa, “‘La famiglia italiana’ nell’inchiesta dell’Ufficio storiografico della mobilitazione”, in Stefania Bartoloni (a cura di), *La Grande Guerra delle italiane*, Viella, Roma 2016, p. 336.

mente in orario sul set e probabilmente, nel finale oggi perduto, offrirà alla causa una parte dei suoi lauti *caché*.

Il mestiere della diva, in fondo, è fare la diva. E offrire un’immagine su cui “le operaie in ‘borsetta d’argento e scarpe di lusso’, prepotenti con i superiori e interessate solo al cinematografo”<sup>49</sup>, potessero proiettare non la propria condizione ma le proprie fantasie, anche quelle di sublime sacrificio. Perché tutte e tutti, in fondo, siamo un impasto irriducibile di “tipi uno, due, tre” e oltre.

#### ABSTRACT

Il cinema muto italiano ha offerto una varietà di rappresentazioni del lavoro femminile, riflettendo e talvolta amplificando le tensioni sociali dell’Italia postunitaria e proto-industriale. In un’epoca segnata da profonde trasformazioni nei rapporti di genere e nelle condizioni lavorative, le immagini del corpo femminile al lavoro si collocano al crocevia tra documento e messa in scena, tra realismo sociale e retorica melodrammatica.

Parole chiave: cinema muto; attrici; divismo; lavoro femminile, melodramma

*Italian silent cinema offered a wide range of representations of women’s labour, reflecting—and at times amplifying—the social tensions of post-unification and proto-industrial Italy. In an era marked by profound changes in gender relations and working conditions, images of the female body at work occupy a space between documentation and staging, between social realism and melodramatic rhetoric.*

Keywords: Italian silent cinema; actresses; stardom; women’s labour; melodrama