

La diva in cammino.
La sfilata divistica come figura
della messinscena nel cinema di Mario Caserini

STELLA DAGNA

Voi che passate, voi siete l'Eccelsa.
E passate così, per vie terrene!
(Gabriele D'Annunzio)¹

Un modo di guardare

L'istinto a guardare ciò che piace più da vicino, più a lungo, più intensamente, può riassumersi in un costante desiderio di 'vedere meglio' che ha sempre caratterizzato lo spettatore cinematografico. 'Vedere meglio', però, non è un concetto universale. Ogni epoca sembra imporre al proprio cinema priorità visive nuove, influenzate dall'evoluzione del mezzo tecnico, ma spesso profondamente condizionate anche da un certo tipo di relazione tra sguardo, corpo e spazio tipica di un dato momento storico.

Il primo piano, per esempio, che potrebbe apparire a noi spettatori contemporanei il mezzo naturale per celebrare la bellezza del volto umano, nell'Italia dei primi anni Dieci era considerato da molti una sorta di aberrazione visiva. In nome di un ideale di armonia, il rispetto dell'integrità del corpo e delle relazioni di proporzione con l'ambiente venivano preposte all'intimità dell'osservazione ravvicinata². Nel corso della storia non cambia solo il modo in cui i film si fanno, ma anche quello in cui si guardano. Lo spazio della diegesi è il punto di incontro tra occhio dello spettatore e mondo della storia e la sua analisi è un ottimo indice per indagare il modo di guardare che gli corrisponde. Negli anni Dieci il modello di organizzazione dello spazio filmico

cui s'ispirava il cinema italiano tendeva a esaurire l'unità narrativa in campo totale, mantenendo non solo le proporzioni e l'unità del corpo dell'attore sullo schermo, ma anche la continuità temporale della sua *performance*. Una costruzione di questo tipo, refrattaria alla frammentazione dello spazio attraverso il montaggio che stava iniziando a caratterizzare la produzione americana, non era semplice eco delle riprese fisse del cinema delle origini. La moltiplicata complessità delle storie narrate e una nuova ambizione compositiva imponevano ai direttori di scena la ricerca di effetti alternativi tesi a soddisfare in particolare due priorità espressive: la *chiarezza narrativa*, cioè la capacità di guidare lo sguardo dello spettatore sullo schermo attivando punti di attenzione che gli permettessero di non perdere nessun elemento utile alla decodifica della storia, e la *vivacità compositiva*, ossia un abile dosaggio di elementi visivamente attraenti che mutassero all'interno della stessa inquadratura. I migliori registi dell'epoca risposero a queste esigenze creando complesse messinscene che distribuivano l'azione su piani diversi di profondità, in cui la posizione di ogni elemento sullo schermo e la sua relazione con gli altri elementi in campo non sono mai semanticamente neutri, ma rispondono sempre a una logica narrativa o compositiva basata sulle leggi della simmetria, del contrasto, della dinamica³.

Potremmo definirlo un *cinema sintetico*⁴, giacché si propone la costruzione di composizioni spaziali che, appunto, sintetizzino in un solo quadro il più alto numero possibile di elementi narrativi ed espressivi; l'analisi e la decodifica di questi elementi e dei loro significati in questo tipo di cinema è competenza dello spettatore. Il contrario di quanto avviene nel *cinema analitico*, alla base del linguaggio che si imporrà come 'classico' negli anni successivi, dove la macchina da presa analizza lo spazio del racconto proponendo punti di vista diversi in successione secondo uno spazio che il pubblico è tenuto a ricomporre mentalmente.

L'occhio dello spettatore 'sintetico', dunque, è fisso e immobile, in relazione a ciò che accade sullo schermo. L'aspirazione a 'vedere meglio' parrebbe destinata alla frustrazione, specie in relazione alla libertà di

movimento all'interno dello spazio diegetico permessa dal montaggio. Nei migliori esempi di cinema sintetico, tuttavia, la stabilità del punto di vista è lungi dall'esprimere scarsa considerazione verso il pubblico, anzi: l'idea è che non sia lo spettatore a doversi adattare al mondo rappresentato nel film variando il suo punto di vista, ma sia piuttosto il mondo stesso a doversi costituire scegliendo il suo occhio come punto focale, permettendogli di abbracciare tutto e sempre in una visione globale. Il fatto che tutto sullo schermo esista solo in funzione del suo sguardo, fa dello spettatore quasi una sorta di demiurgo creatore immobile e inconsapevole.

Il cinema italiano degli anni Dieci produsse due generi di riferimento: il *kolossal storico* e il *diva-film*. Se nel primo caso lo spazio espanso offriva un soggetto ideale per l'esaltazione della distanza come valore spettacolare, il cinema delle dive poneva una sfida anche più intrigante, imponendo la costruzione di uno spazio centripeto, dominato da un corpo che si pone per principio come centro assoluto di attrazione scopica.

La sfilata

La descrizione di un modello di organizzazione spaziale relativo al cinema di un'epoca e di un paese non è ovviamente che un artificio metodologico teso a individuare delle linee guida, da cui la prassi prende le distanze più spesso di quanto farebbe comodo all'analista e allo storico; vi sono opere, stili e figure della messinscena che, tuttavia, sembrano esprimere in pieno lo spirito di un'estetica e, appunto, del suo modello.

Il pubblico degli anni Dieci, naturalmente, desiderava vedere le dive da vicino, il che per i partigiani del cinema sintetico poteva essere un problema, vista la loro scarsa attitudine alle riprese in dettaglio e alle variazioni di proporzione. La ricerca di una soluzione a questa difficoltà portò alla definizione e alla diffusione di una di queste 'figure', destinata, pur attraverso travagliate trasformazioni, a una lunga storia espressiva: la *sfilata divistica*⁵.

La 'primadonna', avanzando da fondo campo verso la macchina da presa, si offre gradualmente allo sguardo dello spettatore, in un crescendo dimensionale che diviene, il più delle volte, anche un crescendo emotivo. Tutta la messinscena esalta il suo corpo, fin dal primo apparire, come catalizzatore dell'attenzione, ricettacolo e promessa di ogni piacere scopico. L'incedere progressivo della diva risponde alla logica della sfilata, della parata rituale, il cui fine principale è offrirsi a uno sguardo. La continuità dello spazio è rispettata e la ripresa ravvicinata si impone poco a poco, concedendo allo spettatore il tempo di adattarsi al contesto percettivo in trasformazione. In fondo, si tratta di una scoperta celebrazione del desiderio di 'vedere meglio' di cui, come abbiamo anticipato, si fa portatore ogni spettatore: una risposta efficace al rifiuto del *close up*⁶.

L'immaginario collettivo fissa in questi termini l'immagine delle dive italiane: figure in cammino lento e accidentato verso uno sguardo desiderante, attraverso saloni, giardini, corridoi e cimiteri predisposti sullo schermo solo perché loro li possano attraversare. Un'immagine, questa, così forte che colonizzerà anche la memoria dei denigratori:

Non posso tenermi dal ridere vedendo la prima donna che, nelle ore, dal titolo determinante 'di suprema angoscia' entra dal fondo di un salone immenso, vestita dei suoi veli neri, in gran scollatura, camminando piano piano, appoggiandosi ai mobili, poi a una finestra da cui entra il raggio indispensabile di sole, e alza la testa, e soffia, e alza la testa, e soffia, ha un mazzo di fiori in mano... le cade una rosa, una sola (vedi le finezze dell'arte!) e riprende il cammino verso il primo piano⁷.

Un film esemplare

Le 'prime volte' al cinema non esistono, almeno in senso assoluto. Quella che abbiamo definito *sfilata divistica*, per esempio, non è forse una variazione sul tema di *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* dei Lumière? L'esaltazione della profondità, l'avvicinamento graduale e il

gioco con le aspettative dello spettatore sono gli stessi; al posto della locomotiva c'è una donna bellissima, ma in fondo entrambe assurgono al ruolo di oggetto scopico privilegiato, di qualcosa che gli spettatori vogliono vedere. Per usare un termine mutuato dalle teorie di Tom Gunning e André Gaudreault, si tratta di esaltare il valore "attrazionale"⁸ di ciò che si è scelto di rappresentare sullo schermo.

La *sfilata divistica*, tuttavia, presenta caratteristiche particolari: mescola elementi narrativi a elementi mostrativi, mette in evidenza l'atto dell'incedere e soprattutto incarna la natura tragica del destino ineluttabile di cui le divine sono vittime e strumento. In questi termini la *sfilata divistica* ha un regista, un'attrice e persino un film di riferimento. Il film è *Ma l'amor mio non muore!* (1913)⁹, vera pellicola-prototipo considerata capostipite del diva-film italiano.

La giovane Elsa Holbein, ingiustamente condannata all'esilio, deve abbandonare il ducato di Wallestein. Un'automobile si ferma in fondo alla strada di campagna che conduce al posto di confine; dall'auto scende una donna avvolta da un velo scuro, scortata da due uomini armati. La figura velata, di cui si distingue appena la sagoma, si avvia lentamente in avanti, verso il gruppo dei doganieri che smettono di chiacchierare e si dispongono ai lati della strada facendole ala; raggiunto il confine la donna si ferma e, per permettere alle guardie di verificare la sua identità, solleva il velo che le copre il viso bellissimo; sta per abbandonare patria, affetti e ogni legame col passato a seguito di un ingiusto esilio – e lo spettatore, che la vede avvicinarsi adagio alla macchina da presa e alla sua nuova vita, lo sa. Le guardie e i doganieri sono rimasti indietro mentre una lenta panoramica la segue lungo la strada e la isola da tutti (Figura 1).

Ora si scorge l'espressione del volto mentre, avanzando con andatura a tratti incerta e dolente, si ferma in piano medio, si siede su un muricciolo e ammira per l'ultima volta le colline del suo Paese. Il pubblico, da parte sua, ammira lei – che altro potrebbe fare? –, infatti si tratta di Lyda Borelli, una tra le donne più belle della sua epoca, la prima grande diva cinematografica italiana.



Fig. 1: La sequenza dell'esilio in *Ma l'amor mio non muore!* (Cineteca Italiana di Milano)

La stessa struttura di messinscena, con piccole variazioni, tornerà nei momenti chiave della storia: la Borelli attraversa con le stesse modalità, per esempio, la camera in cui scopre la morte del padre, la stanza dove avrà luogo il provino come cantante e la terrazza della villa del suo impresario quando deciderà di cambiare vita per amore. In tutti questi casi la messinscena impone un tempo di visione che si sgancia dallo sviluppo del racconto diegetico per consegnarsi alla contemplazione della protagonista, nonché alla condivisione della sua condizione interiore: questa creatura viene verso di noi perché con noi soltanto vuol condividere la sua sorte (Figura 2).



Fig. 2: Un altro esempio di *sfilata divistica*. Elsa Holbein si presenta ad un provino dall'impresario Shautard (*Ma l'amor mio non muore!*, Cineteca Italiana di Milano)

Il regista di *Ma l'amor mio non muore!* è Mario Caserini, uno tra i più esperti direttori di scena del cinema muto italiano e soprattutto uno dei primi a manifestare pubblicamente una profonda consapevolezza del proprio ruolo professionale¹⁰. Parlare oggi di 'stile di regia' a proposito del periodo di cui ci stiamo occupando potrebbe sembrare un anacronismo. Al di là del *gap* terminologico – sarebbe forse più corretto parlare di *stile della messinscena* – Caserini rappresenta invece un esempio di come anche allora i direttori di scena potessero farsi portatori, per dirla con François Truffaut, 'di un'idea di mondo e di un'idea di cinema'. In particolare, è uno dei registi che si sentono più a proprio agio nell'applicazione dell'estetica fondamento del cinema sintetico; applicazione che, nel suo caso, pare trascendere l'adesione al modello di rappresentazione tipico di un'epoca, per diventare una vera vocazione personale. Non stupisce dunque che sia a lui che dobbiamo *Ma l'amor mio non muore!* e la conseguente codificazione della *sfilata divistica*, una figura della messinscena che, come abbiamo detto, esprime al meglio lo spirito di questo modello proprio cercando di dare una risposta all'esigenza problematica di avvicinamento.

Anticipazioni

Ma l'amor mio non muore! può essere considerato il picco creativo della carriera di Caserini. Nel 1913, tuttavia, il regista aveva già alle spalle sette anni di direzione artistica – all'epoca quasi un record in Italia – in cui il suo "temperamento esuberante"¹¹ lo aveva spinto a sperimentare le forme di messinscena a lui più congeniali. Nel riprendere l'incedere della Borelli lungo la profondità di campo, dunque, fece tesoro di una serie di tecniche rodiate nei suoi film precedenti. Si tratta di accorgimenti che possono considerarsi patrimonio comune dello stile dell'epoca, ma che Caserini riesce a comporre e interpretare con una forza particolare.

La sua prima palestra professionale furono i drammi storici in costume della Cines. In questo genere di film non era infrequente

che un personaggio, per manifestare i sentimenti più intimi o gli intendimenti più segreti, procedesse fino a isolarsi nella parte anteriore del campo; in un cinema in cui lo spettatore non è dentro lo spazio del racconto bensì *davanti* a quello stesso spazio, rivolgersi verso la macchina da presa significava per il personaggio inquadrato non avere altro testimone che il pubblico, in base alla stessa logica che impone all'attore di teatro o al tenore di raggiungere il proscenio prima di un monologo importante o di un'aria di melodramma. Il timido e ancora sconosciuto Metastasio vorrebbe far leggere il suo nuovo dramma alla bellissima attrice Maria Bulgarelli, ma vedendola nel pieno del suo fulgore mondano, avanza e manifesta l'interiore altalenare di speranza e rinuncia al pubblico dinanzi a sé¹²; sosta sul davanti l'intrepida Anita, così emozionata al primo incontro con Garibaldi¹³ e altrettanto fa, naturalmente, Amleto con in mano il teschio di Yorick¹⁴.

In tutti questi casi l'atto di avanzare è funzionale al raggiungimento di una posizione privilegiata, ma è privo di un valore espressivo in sé. Nella *sfilata divistica*, invece, l'atto di incedere sarà un elemento chiave sia sul piano visivo sia sul piano semantico, anche se spesso si troverà traccia dell'antica tecnica 'del proscenio' nella tendenza a risolvere l'avvicinamento in un climax di natura narrativa: la sfilata si offre alla contemplazione, ma nel punto di arrivo (sul davanti) finisce per accadere qualcosa di attraente. Ma attraente, al cinema, può anche significare cruento: in *Assunta Spina* (G. Serena, 1915)¹⁵, la protagonista è appena stata aggredita al viso dall'amante armato di coltello; la vediamo avanzare sorretta da un gruppo di persone attraverso la porta a vetri chiusa di una casa che dà sulla strada; la padrona di casa apre per soccorrere la giovane ferita che entra e si accaccia su una sedia (avanti a sinistra), tenendo premuto un fazzoletto sul volto. Solo dopo aver chiesto uno specchio e ruotato il capo in maniera da rendere la guancia ben visibile, la Bertini farà cadere il fazzoletto e svelerà lo sfregio sul viso.

Se nei primi anni della produzione caseriniana la 'tecnica del proscenio' carica di significato il sostare sul davanti, mettendo in secondo piano l'atto dell'incedere, questo stesso atto (incedere) diventa centrale,

invece, allorché deve esprimere una relazione del tipo ‘avvicinamento/allontanamento’; in questi casi, nei drammi in costume prodotti fino al 1910 circa, l’elemento visivo fondamentale non è la variazione scalare, chiave della *sfilata divistica*, bensì la *diagonale* tracciata dai personaggi lungo il percorso. La diagonale, di solito identificata con il principio del dinamismo e dello squilibrio¹⁶, si presta particolarmente bene a rappresentare relazioni di sopraffazione e legami contrastati. In *Gabriella di Beaulieu* (1911)¹⁷, per esempio, la riappacificazione finale tra un padre e la figlia ribelle è tutta giocata sul percorso seguito secondo l’immaginaria linea diagonale che li separa.

Caserini ha sempre dimostrato una particolare predilezione per la costruzione in profondità di campo, ma quando nel 1911 lascia Roma e si trasferisce all’Ambrosio di Torino, questa tendenza si acuisce sensibilmente, probabilmente a causa della maggiore libertà artistica di cui poteva godere e, comunque, del frequente ricorso agli esterni in uso nella sua nuova casa di produzione. In *Parsifal* (1912)¹⁸, quando la vecchia madre capisce che il figlio è pronto per partire alla ricerca del Graal, lo conduce alla sala d’armi di famiglia per consegnargli l’armatura degli avi. Il momento segna un passaggio decisivo nel percorso di crescita dell’eroe e Caserini lo mette in scena presentandoci madre e figlio mentre percorrono un lungo terrazzo porticato dal fondo in avanti, per giungere di fronte alla porta del salone. La struttura della messinscena, in questo caso, presenta molti punti di contatto con quella della sfilata: profondità, variazione scalare, sospensione della progressione narrativa e senso tragico del destino. Manca ancora, però, un elemento essenziale: la centralità del corpo. Il perno della rappresentazione, infatti, non è né Parsifal né la madre, bensì la relazione che si instaura tra loro e la sala d’armi. La tensione della sequenza deriva dall’azione stessa di coprire questa distanza. Questa particolare configurazione dell’attraversamento (attraversamento del campo da parte della ‘primadonna’ lungo la profondità) verrà sfruttata da Caserini in uno dei pochi esempi di commedia che ci ha lasciato, *Santarellina* (1912)¹⁹, in una chiave diversa, per così dire: ritmica; costruita intorno alla verve comica di Gigetta Morano, la pochade

vede questo attraversamento quasi sempre come conseguenza di fughe e inseguimenti che coinvolgono personaggi diversi e il cui fine principale sembra essere l'accelerazione del ritmo attraverso il ricorso di elementi dinamici nella composizione.

Quando finalmente, nel 1913, Caserini riuscirà a fondare una propria casa di produzione all'insegna del motto "Ars vera lex", avrà dunque sperimentato lungamente tanto l'individuazione dello spazio anteriore del campo come dimensione intima, quanto l'uso dinamico della diagonale e lo sfruttamento della variazione scalare in senso espressivo: tutti trascorsi di stile che confluiranno nel *topos* della *sfilata divistica*.

Monologhi

La celebrazione della centralità del corpo divistico nella messinscena produce quella che Gian Piero Brunetta definisce "specializzazione della visione"²⁰. Ogni elemento in campo deve essere gestito in relazione alla posizione e ai movimenti di un corpo per enfatizzarne l'impatto visivo, utilizzando a tal fine tutti gli strumenti di composizione dell'immagine a disposizione: tecniche di contrasto, strutture simmetriche, linee dello sguardo e soprattutto allestimento del set in funzione del movimento della diva. È un cinema che non lascia nulla al caso e dimostra una piena padronanza dei meccanismi di messinscena da parte del regista. Nella sequenza dell'esilio, quando Elsa scende dall'automobile, i personaggi in campo si dispongono simmetricamente in modo da farle ala, esaltando ulteriormente la scelta del punto di vista sulla *location* che, ponendo la macchina da presa in fondo alla strada, suggerisce fin dal primo sguardo l'esistenza di una sorta di passerella virtuale. Nel momento in cui, successivamente, la scena richiede di enfatizzare la dimensione intima dell'addio della protagonista alla sua vita precedente, ecco che i doganieri si ritirano a sinistra, bilanciando la panoramica a destra.

È evidente che nel riprendere la scena Caserini sapeva perfettamente in anticipo quali movimenti avrebbe eseguito la sua attrice, in quale

punto esatto si sarebbe fermata e dove avrebbe guardato. Si noti che a essere al servizio del corpo divistico non sono solo gli altri attori e gli oggetti di scena, ma l'intero ambiente che, appunto, è stato pensato e ripreso in relazione alla prevista *performance* della diva. In questo contesto la ripresa in continuità e l'‘autarchia del piano’, anziché rappresentare, come talvolta si crede, una scelta di economia creativa, diventano un vero e proprio virtuosismo.

Ma l'amor mio non muore! è il primo film di Lyda Borelli, ed è anche la prima volta in cui la diva presta la sua arte davanti a quella che lei stessa definirà “una macchina fredda ch'è sempre una lucida registratrice e mai non può scegliere: né amica né avversaria”²¹. Il film fu scritto per lei, pensato per lei, girato per lei (Figura 3).



Fig. 3: Elsa Holbein ritorna alla sua vita di artista dopo la rinuncia all'amore del principe Massimiliano (*Ma l'amor mio non muore!*, Cineteca Italiana di Milano)

Fin dall'orchestrazione del lancio pubblicitario, Caserini era ben conscio che l'obiettivo, in questo caso, non era creare attesa nei confronti di una nuova attrice, bensì ricontestualizzare l'immagine di una già nota²². Al pubblico, infatti, la figura di Lyda Borelli era familiare, se non per averla ammirata a teatro, almeno per averla vista riprodotta nelle foto delle cartoline illustrate²³. Caserini cercò evidentemente una formula di messinscena che permettesse di offrire al pubblico sia una *performance* adatta al *côté* interpretativo della Borelli, sia uno spettacolo speciale che nessuno potesse aver già visto a teatro prima di allora. Cosa poteva gratificare lo spettatore più del lento incedere della diva verso di lui? Non verso il pubblico inteso come entità collettiva, ma proprio verso di lui, individuo singolo, immerso nel buio ipnotico del cinema, ma soprattutto fruitore di un'immagine filmica che per sua natura ripropone a ognuno, indipendentemente dalla posizione in sala, un punto di vista sullo spazio del film consapevolmente selezionato tra i molti possibili.

Lo schermo, però, privava la 'primadonna' del carisma speciale della voce²⁴. In risposta a questa rinuncia, nella sua interpretazione 'tradusse' le battute teatrali che il proprio personaggio avrebbe pronunciato in termini gestuali e in pose ispirate ai proutuari teatrali d'epoca. L'arte della Borelli, come hanno messo in evidenza Ben Brewster e Lea Jacobs, non consiste nell'efficacia o nella varietà delle pose assunte, bensì nel modo speciale in cui sapeva passare da una posa all'altra, dando vita a una specie di danza Liberty²⁵. Osserviamo una qualunque sequenza del film che la vede protagonista: ogni moto dell'animo, espresso in termini stilizzati ma mai banalmente enfatici, si squaderna davanti a noi con l'evidenza di una battuta teatrale (Figura 4).

L'identificazione della sfilata come occasione di monologo interiore, nei termini descritti di 'assolo' decodificabile in tutte le sue sfumature psicologiche, è una soluzione di messinscena tipica di Caserini. Quando Lyda Borelli si troverà a lavorare con registi di diversa sensibilità saprà adattare lo stesso standard a esigenze diverse. Nell'incantevole finale di *Rapsodia satanica* (N. Oxilia, 1915)²⁶, per esempio, il temperamento

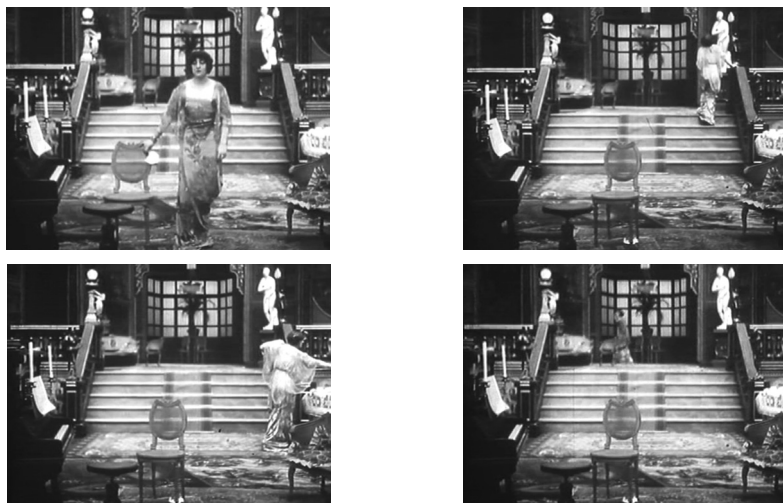


Fig. 4: Esempio di sfilata all'indietro. Elsa scopre l'identità di Massimiliano e comprende che non possono continuare a stare insieme (*Ma l'amor mio non muore!*, Cineteca Italiana di Milano)

romantico di Oxilia si traduce in una sequenza in cui la diva, ancora una volta velata, attraversa il salone quasi senza muovere un muscolo del viso o delle mani. In questo caso l'avvicinamento progressivo allo spettatore rinuncia all'introspezione psicologica per giocare la carta dell'evocazione fantasmatica, in linea con il tema e l'atmosfera del film.

La progressione e lo shock

Scriva Edgar Morin:

Prima degli dei, così come prima dei divi, l'universo mitico, lo schermo, erano popolati di spettri o fantasmi che rispecchiavano le qualità riflesse degli uomini. Poco alla volta alcune di queste presenze prendono corpo, sostanza, vengono esaltate e diventano dei e dee²⁷.

Presenze che “prendono corpo” poco alla volta, come Elsa Holbein quando percorre la strada per l'esilio. Gli dèi non si svelano tutti e subito, e in questo riposa molto del loro potere di attrazione. La sfilata divistica costruisce il proprio meccanismo spettacolare dosando gratificazione e attesa, contemplazione e procrastinazione. Pur concedendo allo spettatore tutto il tempo per permettere al proprio sguardo di vagare sul corpo e sul volto che lo attraggono, il tempo della contemplazione non basta a se stesso, giacché ‘avanzare verso’ reca l'implicita promessa di un incontro, di un contatto o quantomeno di una visione ravvicinata.

La *sfilata divistica* fu dunque la forma più compiuta che il cinema sintetico diede a questa idea di *apparizione*²⁸. Nella storia del cinema non fu tuttavia l'unica né, col passare degli anni, la più diffusa. Francesca Bertini in *Assunta Spina*, che pure si segnala come una tra le massime espressioni del cinema verista del periodo muto, nella prima scena appare in dissolvenza sullo sfondo di un panorama del golfo di Napoli, come un fantasma. L'immagine vuole probabilmente suggerire il legame fortissimo tra Assunta e la sua terra di provenienza, magari alludendo a un parallelismo tra la bellezza della donna e la bellezza del mare. L'effetto, tuttavia, è quello di un'apparizione magica.

Quando decise di lanciare Pina Menichelli nel neonato olimpo divistico italiano, Giovanni Pastrone, sempre attento alle nuove tendenze del cinema e alle mode culturali più aggiornate, probabilmente studiò con attenzione *Ma l'amor mio non muore!* Tuttavia, per inscenare la prima apparizione della sua diva, Pastrone non ripropose pedissequamente quel medesimo modello, ma ricorse a una sorta di variazione sul tema della *sfilata*. Infatti, nella scena iniziale di *Il fuoco* (1915)²⁹, la protagonista giunge dal fondo in un'automobile coperta, facendo capolino solo quando, raggiunta la parte anteriore del campo, un raccordo in avanti ci mostra lo *chauffeur* che le apre la portiera. La *suspense* è garantita dalla didascalia che precede la sequenza, annunciante l'entrata in scena di un personaggio che, già dalla presentazione, ambisce a incarnare l'eterno femminile: “Lei, la poetessa illustre”. Anche se la costruzione dell'inquadratura presenta molte affinità, la logica che sottende alla

gestione dello sguardo spettatoriale nel quadro è decisamente diversa rispetto alla *sfilata* caseriniana: la procrastinazione della gratificazione visiva si risolve in un inatteso disvelamento, in cui l'«effetto sorpresa» è incrementato dal *look* bizzarro della 'primadonna'. All'avvicinamento graduale si sostituisce così lo schema: creazione dell'aspettativa/disvelamento improvviso. È una formula destinata a grande fortuna nella storia del cinema.

Non è impossibile applicarla ai principi del cinema sintetico: lo fa Pastrone nella scena citata con la Menichelli, lo fanno i tanti registi che sfruttano il repentino scostarsi di tendaggi e paramenti per svelare attrici ivi nascoste³⁰. Nell'esaltazione dello shock visivo insito in questa formula, tuttavia, è contenuto *in nuce* il segreto del successo che il modello di costruzione spaziale analitico è destinato a riportare, imponendosi come riferimento per tutto il cinema mondiale dalla seconda metà degli anni Dieci in poi. Lo shock, infatti, è alla base dell'idea di montaggio che spezza la continuità della visione. L'evoluzione della rappresentazione dell'apparizione come rivelazione improvvisa conferma la sua vocazione 'analitica' che si manifesta soprattutto in due caratteristiche: la frammentazione del corpo divistico in inquadrature in dettaglio e la delega allo sguardo maschile nella creazione dell'aspettativa.

Lo schema diventa questo: lo spettatore vede prima l'effetto che l'apparizione del corpo divistico ha provocato su uno o più personaggi maschili (un effetto che il più delle volte si traduce in sguardi stupiti e lussuriosi), quindi, prima del totale, vengono mostrati uno o più dettagli carichi di *appeal* erotico. La storia del cinema è costellata di queste immagini allusive dirette all'eccitamento di un personaggio in contemplazione: dal piede di Rina De Liguoro cui una schiava allaccia il sandalo nella sua prima apparizione in *Messalina* (E. Guazzoni, 1923) alla cavigliera tintinnante di Barbara Stanwyck in *Double Indemnity* (B. Wilder, 1944); dalla nuca della Menichelli in *Tigre reale* (G. Pastrone, 1917) alla chioma fulva di Gilda nel film omonimo (C. Vidor, 1946)³¹ (Figura 5).

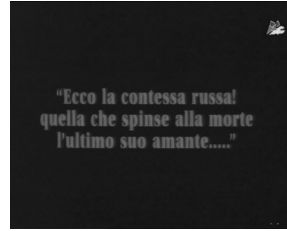


Fig. 5: Esempio di apparizione: Pina Menichelli entra in scena in *Tigre reale*. Lo schema propone: sguardo maschile-visione di schiena-disvelamento (Museo Nazionale del Cinema di Torino)

La frammentazione del corpo è, in un certo senso, una diversa interpretazione del concetto 'prendere corpo a poco a poco' che, scacciato dalla porta, rientra dalla finestra. Lo spettatore è invitato a riassemble mentalmente i singoli pezzi presentati e a completare l'immagine secondo il principio della sineddoche. Quando, alla fine, il corpo desiderato appare sullo schermo in una forma che percepiamo come completa (poco importa se le nostre abitudini percettive interpretino tale completezza come campo totale o come piano medio), l'effetto sorpresa è quello provocato dalla materializzazione di una fantasia visiva.

Vocazione tragica

Apparizione progressiva e disvelamento shock, se vogliamo leggere la storia del cinema in schematici ma suggestivi termini oppositivi, ben rappresentano lo scontro tra un'estetica della *sintesi* e un'estetica dell'*analisi*. Ha vinto quest'ultima, anche se il montaggio che ha imposto il cinema classico metterà in campo mille accorgimenti proprio per attenuare il piccolo trauma visivo che è alla base della sua natura.

Caserini, come in fondo l'intero cinema italiano, tenterà un sofferto adattamento a questo nuovo modello a lui poco congeniale. In *Il miracolo* (1920)³², uno dei suoi ultimi film, Caserini frammenta ripetutamente gli spazi, inserisce riprese ravvicinate e cerca di imporre un ritmo sostenuto, ma la sua adesione alla nuova estetica è faticosa, sbaglia i raccordi e si mostra refrattario al campo/controcampo, emblema della nuova voga all'americana.

Anche la sua domestica diva del momento, Leda Gys, deve inchinarsi al nuovo che avanza: il suo corpo, pur ammirato e conteso, non è più al centro di tutto e la sua *sfilata*, che non sfida grandi profondità e che è accompagnata da un carrello sinusoidale, cede alla rappresentazione dello sguardo maschile: il giovane Arturo, avvisato da una lettera anonima, si reca nello squallido cabaret in cui la fidanzata Maria si esibisce di nascosto (naturalmente solo per pagargli gli studi); un

presentatore annuncia il numero di Maria: la macchina da presa mostra Arturo che fissa il palco con occhi spiritati; quindi, Maria esce sul palco e, mentre viene in avanti, lo scorge tra il pubblico. Il senso di vergogna, decisamente sproporzionato rispetto alla colpa, arriva a sopraffare la ragazza che, infine, sviene.

La sequenza ha alcuni punti di contatto con quella celeberrima di *Vertigo* (A. Hitchcock, 1958): qui, Kim Novak, riplasmata sull'immagine di una donna apparentemente morta, esce dal bagno e avanza verso la macchina da presa sotto gli occhi di James Stewart. Due uomini in attesa, due donne che non sono quello che sembrano, due sequenze costruite sull'idea di riconoscimento. C'è però una grande differenza che può aiutarci a individuare la natura propria della *sfilata* caseriniana. Anche se l'essere guardata è la chiave narrativa della sequenza (Maria verrà abbandonata perché Arturo la vede sul palco) e l'incedere lento della donna amplifica il timore per la reazione del fidanzato (si avvicina, non ci sono dubbi, è proprio lei), nondimeno l'identificazione a cui lo spettatore (cinematografico) viene chiamato è identificazione con la ragazza. Venendo in avanti, Maria va, prima ancora che verso Arturo, verso il proprio destino. È obbligata a coprire quella distanza e svelarsi, così come tutti sono obbligati a percorrere le strade che il destino ha segnato per loro. Nei film di Caserini, la *sfilata divistica*, anche quando – come in questo caso – è edulcorata dalla tentata adesione a un modello analitico, ha sempre una natura tragica. La dimensione tragica non è certo assente in *Vertigo* ma è riferita, anziché al destino della donna in cammino, a quella dell'uomo che guarda e che vede venirgli incontro la concretizzazione di un desiderio teso a cambiare ciò che pare esservi di più ineluttabile, la morte. Non v'è dubbio che lo sguardo che il pubblico posa su Kim Novak sia quello di James Stewart. È verso di lui che la donna si dirige: e il suo corpo è solo la materializzazione di un'allucinazione. Forse non è un caso che, all'epoca, il vero divo fosse James Stewart.

In *Ma l'amor mio non muore!* la sequenza in cui Lyda Borelli appare sullo schermo per la prima volta è una vera e propria coreografia di quasi dieci minuti in cui, in un set tripartito teso a esaltare la

profondità, i personaggi mutano costantemente atteggiamenti e posizione, svelando sfumature di stati d'animo, relazioni e destino dei personaggi. In questa sequenza, giustamente celebre³³, la protagonista attraversa ripetutamente il campo, ma con un procedere a zig-zag che, ancora una volta, alterna gratificazione e frustrazione nello spettatore che vorrebbe ammirarla con tutta calma. Come mai Caserini, che nel corso del film riproporrà variazioni sul tema della *sfilata in avanti* della Borelli in quasi tutti i punti chiave del film, non sfrutta questa stessa soluzione per l'entrata della sua 'primadonna'?

Parlando di 'natura tragica' intendiamo che nel cinema di Caserini alla base della fascinazione che esercita l'incedere della diva verso lo spettatore è essenziale l'idea di star assistendo da un punto di vista privilegiato a un passaggio che segna l'ineluttabilità di un destino eccezionale. Il fato guida i passi del corpo oggetto dello sguardo, come suggerisce il fatto che, come abbiamo visto, il mondo della storia così come appare nell'organizzazione del quadro sullo schermo è costruito in relazione a quel dato percorso. Questo peso tragico del destino è ancora sconosciuto alla giovane Elsa, che ci viene mostrata all'inizio del film, impegnata nel riempire e attraversare ripetutamente uno spazio casalingo che le è del tutto familiare. In questo senso l'agilità e l'energia cinetica di cui dà prova nella prima sequenza, rimangono nella memoria dello spettatore, esaltando per contrasto la percezione dei movimenti estenuati al momento del passaggio del confine. La contrapposizione illumina le pose languide e fatali che la caratterizzano nel resto del film di una sfumatura psicologica che allontana il rischio del *cliché*. L'atteggiamento di Elsa verso la vita non è espressione della sua vera natura, bensì il risultato di un trauma che il fato le ha imposto. In Caserini, dunque, la *sfilata divistica* rappresenta l'ineluttabilità del destino umano, che nemmeno la volontà più tenace o l'amore più grande possono piegare. Malgrado Gramsci riducesse l'arte della Borelli a un naturale istinto all'essere per il sesso³⁴, questa natura tragica sopravanza anche la funzione che vede nell'*avvicinamento* la base per la proiezione del desiderio, ed è strettamente legata alla non rappresentazione di uno sguardo diegetico. La soggettiva, invece,

rimette al centro l'approccio erotico all'immagine³⁵. E non importa se il desiderio sublimato è desiderio di possesso o di emulazione³⁶.

Il passaggio dal modello di costruzione dello spazio sintetico a quello analitico produce un profondo mutamento del punto di vista che, come abbiamo visto, non si costruisce più come punto di riferimento immobile e assoluto al di fuori dallo spazio diegetico, ma invita lo spettatore a muoversi all'interno dello spazio del racconto, percependosi al centro del mondo rappresentato. Vedendo Elsa Holbein procedere verso il confine, il mondo che noi spettatori percepiamo finisce col nostro sguardo; dietro le nostre spalle, per capirci, non c'è nulla, ovvero c'è un non-luogo che rappresenta il destino. Dietro lo sguardo che possiamo su Kim Novak, invece, non c'è solo James Stewart, ma una squallida camera d'albergo con cui abbiamo imparato a familiarizzare, e in cui il cinema ci proietta quali invisibili testimoni silenziosi.

La rivincita del desiderio

Analizzando *Nerone e Agrippina* (1914)³⁷, il *kolossal* storico che nelle intenzioni di Caserini doveva surclassare il successo che il rivale Enrico Guazzoni aveva conseguito con *Quo vadis?* (1913), si ha la sensazione che questa sottovalutazione dell'aspetto desiderante del guardare abbia nuociuto all'evoluzione del suo stile. A parte *Cabiria* (G. Pastrone, 1914), non c'è forse un altro film italiano che possa competere per la ricercatezza della messinscena; eppure il film non ebbe l'accoglienza sperata dal punto di vista economico e nelle recensioni, pur non prive di lodi all'impegno, si insinua il sospetto della noia³⁸.

Sicuramente l'inflazione di film storici a grande spettacolo e soprattutto l'uscita coeva di *Cabiria* non hanno giovato a *Nerone e Agrippina*, tuttavia, tra i motivi del parziale insuccesso, c'è anche una malintesa idea di cosa il pubblico chiedesse alla grandiosità della messinscena: Caserini applica il modello di costruzione spaziale centripeto in profondità sperimentato in *Ma l'amor mio non muore!* a un genere completamente diverso e, soprattutto, a un film senza diva. Ancora una volta lo standard della *sfilata* si presta come efficace cartina di tornasole del suo stile: qui, l'incedere in profondità è un

vero *leitmotiv* di Agrippina, peraltro interpretata dall'ottima Maria Caserini Gasparini, moglie del regista³⁹.

Nella copia oggi visibile, la prima inquadratura in cui appare la protagonista dopo un *emblematic shot* iniziale⁴⁰ è inscenata in un colonnato spettacolare, costruito per esaltare al massimo la profondità di campo. Il senso di magnificenza trasmesso da questo set, che tornerà in diversi momenti chiave del film, non è dovuto all'accumulo di elementi, ma proprio all'abile gestione di uno spazio 'abissale'. In fondo, minuscola, compare una donna velata: è Agrippina, che avanza circospetta sostando di tanto in tanto rasente le colonne, nascondendosi dietro una statua al passaggio di un piccolo drappello di soldati e uscendo infine di campo, avanti a sinistra. Ci sono quasi tutti gli elementi che abbiamo descritto come riconducibili al *topos* della *sfilata divistica* nella declinazione di Caserini: variazione scalare, espressività dell'incedere, centralità di una figura e anche senso tragico di un destino segnato, dal momento che Agrippina si sta recando a pianificare un delitto che innescherà un concatenarsi di episodi di sangue e vendette. Manca la sublimazione del desiderio che, malgrado Caserini non l'annoverasse tra le priorità, rimaneva un elemento essenziale nel gioco interpretativo della Borelli. Caserini sa che la moglie non è una diva, tanto è vero che sceglie di impostare l'inquadratura *en plongée*, facendo sì che anche quando è arrivata al limite inferiore del quadro, la figura della protagonista appaia ancora relativamente piccola e, soprattutto, fortemente ancorata al *décor*. Questa *plongée* è rivelatrice e ci indica qual è il vero elemento della composizione che Caserini voleva sostituire al corpo delle divine: lo spazio in profondità. In questa accezione 'abissale', però, la messinscena non può moltiplicare gli elementi in campo, le masse e l'incrocio di campi opposti di forze. È e rimane uno spazio fortemente centripeto, in cui tutti gli elementi convergono nel punto di fuga. La *sfilata*, in questa chiave, più che l'incedere di un corpo, diventa l'attraversamento di uno spazio.

Ciò che può la diva, tuttavia, non può il più elaborato dei *décor*. Se il pubblico è disposto a godersi senza fiatare per diversi minuti

l'incedere di Lyda Borelli attraverso le avversità della vita, non è detto che faccia volentieri altrettanto per un'altra attrice, nemmeno nel più spettacolare dei contesti. Ciò che si desidera è più forte di ciò che si può ammirare.

Conclusione

Dall'arrivo del treno dei fratelli Lumière agli ultimi lavori del contemporaneo Bill Viola⁴¹, l'avvicinamento graduale di qualcosa che desideriamo fortemente vedere esercita su noi spettatori un fascino profondo e senza tempo.

Nella produzione italiana degli anni Dieci questa fascinazione trovò piena espressione nel *pattern* visivo che abbiamo definito della *sfilata divistica*. Nell'interpretazione che ne diede Mario Caserini, questo non fu solo un'efficace risorsa di messinscena, ma rappresentò, a nostro avviso, l'espressione particolarmente felice di un modello di cinema improntato alla costruzione di uno *spazio sintetico*, in voga in Italia in quel periodo. Fu un'idea di cinema transitoria, solo per breve tempo cogente, eppure gravida di idee che troveranno strade di sviluppo diverse negli anni a venire⁴².

La diva che si muove verso lo spettatore, in questo registro, non sta andando verso qualcuno in particolare, bensì verso il proprio destino. La sua centralità in rapporto alla composizione, di cui abbiamo parlato diffusamente, è subordinata a una forza superiore, perché il vero centro del meccanismo spettacolare in questo tipo di cinema rimane l'occhio dello spettatore, immobile come un imperatore costretto a gettare lo sguardo sui propri dominî solo dall'alto di uno scranno. Forse non potrà vedere i dettagli dei volti dei suoi sudditi ma ogni manifestazione pubblica sarà organizzata in modo che lui ne goda dal punto di vista migliore. Lo spettatore contemporaneo, invece, si aggira libero come un fantasma nello spazio del suo film; può anche arrampicarsi sullo scranno dell'imperatore, ma non dovrà mai avere la sensazione che tutto quello spettacolo sia costruito per lui, pena la sospensione dell'incredulità e la perdita del coinvolgimento. Potrà

avvicinarsi fino a scrutare ogni dettaglio della sua diva preferita; ma se lei gli viene incontro probabilmente è solo perché in quel momento lui sta prestando gli occhi a qualcun altro. Vede meglio il fantasma o l'imperatore? Ogni epoca ha la sua risposta.

¹ G. D'Annunzio, *La passeggiata* (da *Poema Paradisiaco*), in E. Sanguineti (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1969, p. 98.

² Scrive per esempio un commentatore di "La Vita Cinematografica" in risposta alla pubblicazione di un *Memento ad uso dei direttori di scena* in cui Louis Gasnier suggeriva ai registi italiani di uniformarsi allo stile americano facendo maggior uso di montaggi e piani ravvicinati: "Vi figurate quando vedremo le films fatte secondo i dettami del Memento?: donne, uomini belli, senza gambe, a ridosso della cornice dello schermo, muovendo soltanto occhi e bocca, ed agenti in uno spazio ristrettissimo: oh come rivedremo il teatrino ambulante dei burattini napoletani!". [An.], *Le forche caudine*, "La vita cinematografica", a. vi, n. 9, 7 marzo, p. 52.

³ "Finalizzare la costruzione dello spazio scenico all'elaborazione di strategie narrative complesse vuol dire proprio lavorare sui percorsi di senso all'interno del piano, un piano frequentemente concepibile, parafrasando Deleuze, come un sistema informatico che può tendere alla saturazione". S. Alovio, *L'Italia Film nei primi anni Dieci*, in P. Bertetto e G. Rondolino (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Milano, Il Castoro, 1998, p. 261.

⁴ La nostra proposta terminologica, individuando un modello di costruzione spaziale italiano, e più in generale europeo, in voga negli anni Dieci, implica che quel tipo di cinema non sia solo l'espressione di un'estetica in bilico tra quelli che Noël Burch descrive come "modo di rappresentazione primitivo" e "istituzionale", ma possa vantare una propria precisa autonomia estetica. Eric De Kuyper parla esplicitamente di modo di rappresentazione "alternativo" (E. De Kuyper, *Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix*, "Cinémathèque", n. 1, 1992, pp. 28-35 e n. 2, 1992, pp. 58-68). Cfr. anche: T. Gunning, *Notes and Queries About the Year 1913 and Film Style: National Styles and Deep Staging*, "1895", Paris, octobre 1993; B. Brewster e L. Jacob, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

⁵ Le conseguenze del fenomeno divistico, nel contesto della competizione tra cinema sintetico e cinema analitico per imporsi come sistema di riferimento, furono ambivalenti: se da una parte ispirarono la messinscena della sfilata in profondità,

infatti, dall'altra diedero un contributo anche all'imporsi dei 'primi piani' e in generale delle riprese ravvicinate, di cui tuttavia in Italia si continuò per molti anni a fare un uso parsimonioso molto influenzato dall'estetica del ritratto. Cfr. il capitolo dedicato a Lyda Borelli in C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, Epos, 2006.

⁶ Giulia Carluccio dimostra come l'avanzamento verso la macchina da presa nel cinema delle origini anticipi la gratificazione scopica destinata a evolvere nel primo piano (G. Carluccio, *Verso il primo piano*, Bologna, CLUEB, 1999). Questa teoria, che condividiamo, non ci sembra in contraddizione con l'idea che negli anni Dieci l'evoluzione di questa figura della messinscena, nella formula particolare rappresentata dalla *sfilata divistica*, non si ponga più come anticipazione ma come alternativa.

⁷ P.A. Gariazzo, *Il teatro muto*, Torino, Lattes, 1919, p. 260.

⁸ Il termine deriva da Tom Gunning e André Gaudreault, che definiscono il cinema delle origini rispettivamente "cinema delle attrazioni" e "cinematografia-attrazione". A. Gaudreault e T. Gunning, *Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?*, in J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie, *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, La Sorbonne, 1989.

⁹ La copia di riferimento su cui si basano le analisi del testo è un positivo in 35 mm su supporto in triacetato (m 1763) con didascalie italiane, conservato presso la Fondazione Cineteca Italiana di Milano. È stata analizzata al tavolo di visionatura anche una copia nitrato sempre conservata alla Cineteca di Milano. La lunghezza dichiarata nel visto di censura è di m 2600, il che significa che la copia giunta fino a noi presenta lacune per più di 800 metri. Questo significa che, anche considerando il metraggio delle didascalie mancanti, le immagini perdute potrebbero essere significative; non si può escludere, per esempio, che la protagonista venisse introdotta da un *emblematic shot* iniziale.

¹⁰ Caserini fu una figura chiave nel processo che in Italia conquistò il cinema alla dignità di arte espressiva. Le interviste, le scelte produttive, le strategie pubblicitarie, le dichiarazioni d'intenti affidate indirettamente all'amico Antonio Cavallaro (direttore di "La vita cinematografica") e l'analisi della sua produzione, dimostrano una grande consapevolezza di come il cinema, pur essendo "un'arte che non si può far da soli" (A. Cavallaro, *La film artistica Gloria. Intervista col Signor Mario Caserini*, in "La Vita cinematografica", a. IV, n. 1, 15 gennaio 1913, pp. 6-7), trovasse nel direttore di scena un riferimento importante, capace di imporre ai propri film un'unità di stile. Fu, per esempio, tra i primi direttori artistici italiani il cui nome venne citato nelle recensioni e addirittura usato nelle *réclame* come richiamo pubblicitario. Ricorda l'amico Paolo Cantinelli in occasione di un brindisi a lui dedicato: "Non ti conosco da oggi né da ieri, o amico carissimo e compagno di lavoro; rammento, e mi è caro ricordarlo

qui davanti a tanta eletta accolta di artisti, rammento che, sono ormai alcuni anni, quando ancora nessuno credeva nell'avvenire radioso dell'arte cinematografica; tu primo ti consacrasti ad essa con l'amore, la fede, l'entusiasmo dei tuoi anni giovanili". A. Cavallaro, *Una festa cinematografica per il banchetto d'onore al cav. Mario Caserini*, "La Vita cinematografica", a. VII, numero speciale, 31 dicembre 1916, p. 55.

¹¹ "... ma al mio temperamento esuberante non bastava esser parte, per quanto interessantissima, di una macchina; desideravo diventare forza motrice. Nove anni di studio e di esperienza, i miei lavori messi in scena esclusivamente e solamente da me, la conoscenza perfetta di tutti gli ingranaggi complicati della nostra industria me ne davano, in parte, il diritto". A. Cavallaro, *Una visita allo stabilimento della Film Artistica Gloria*, "La vita cinematografica", a. IV, n. 2, 30 gennaio 1913, p. 6. Caserini nel 1913 parla di nove anni di studio e di esperienza, ma il primo film a lui attribuito è *Il romanzo di un Pierrot* del 1906; si riferisce probabilmente a un periodo di pratica e di studio che ancora non prevedeva la direzione.

¹² Il riferimento è a una scena di *La Romanina* (Cines, 1911). L'unica copia conosciuta del film è conservata alla Fondazione Cineteca Italiana: 35 mm, nitrato, positivo, m200, bn, didascalie italiane.

¹³ Il riferimento è a una scena di *Anita Garibaldi* (Cines, 1911). La Cineteca di Bologna conserva una copia del film restaurata a partire da un nitrato acquistato dalla provincia di Ravenna: 35 mm, nitrato, positivo, m 290, colore, didascalie italiane.

¹⁴ Il riferimento è alla scena del monologo in *Amleto* (Cines, 1908). Una copia del film è conservata dall'AIRSC presso la Cineteca Nazionale di Roma: 35 mm, *safety*, positivo, m 177, bn, didascalie olandesi (*Hamlet*). Una seconda copia è conservata al BFI di Londra.

¹⁵ La nostra copia di riferimento è quella conservata alla Cineteca di Bologna.

¹⁶ A. Hohenegger, *La diagonale nell'arte, nell'architettura e nella comunicazione visiva*, Roma, Romana libri Alfabeto, 1986.

¹⁷ L'unica copia conosciuta del film è conservata presso la Fondazione Cineteca Italiana: 35mm, nitrato, positivo, m 176, bn, didascalie italiane.

¹⁸ Il Museo Nazionale del Cinema di Torino conserva una copia del film stampata a partire da un nitrato conservato al Nederlands Filmmuseum di Amsterdam: 35 mm, nitrato, positivo, m 1030 (su 1064 dichiarati nel visto di censura), colore, didascalie olandesi (*Parzifal. Als tragisch dichter*).

¹⁹ Una copia del film è stata riscoperta e ristampata nel 2011 dalla Lobster Films di Parigi: 35 mm, *safety*, positivo, m 882, colore, didascalie francesi.

²⁰ “La riduzione progressiva della distanza, fino all’imposizione del volto e del dettaglio, l’eliminazione degli elementi dello sfondo che non siano funzionali al senso generale del messaggio che il volto o il corpo intendono trasmettere, la decisa produzione di senso erotico che sprigiona lungo tutto il film: l’immagine della diva o del divo crea una specializzazione della visione, una specie di subordinazione gerarchica di tutti gli elementi alla rappresentazione del corpo dell’attore. [...] È bene tenere presente che la coscienza del potere significante della microfisionomia non viene mai codificata e balena solo a sprazzi nella tecnica recitativa e registica”. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 75.

²¹ L. Borelli, *Bellezza ed eleganza*, “Arte Muta”, a. I, nn. 6-7, 15 dicembre 1916 - 15 gennaio 1917, pp. 9-11.

²² Il lancio pubblicitario, per esempio, si basò molto su disegni e caricature della diva: un ammiccamento alla capacità del pubblico di riconoscere i riferimenti a un’immagine già conosciuta.

²³ I. Blom, *Lyda Borelli e la nascita del Glamour. Dal teatro, via pittura e cinematografia, al cinema*, in S. Sinisi, I. Innamorati, M. Pistoia (a cura di), *Attraversamenti. L'attore del Novecento e l'interazione tra le arti*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 69-88.

²⁴ Secondo Antonio Gramsci questa rinuncia non era poi un gran problema: “La Borelli non sa interpretare nessuna creatura diversa da se stessa. Ella scande semplicemente i periodi, non recita. [...] Perciò anche la Borelli è l’artista per eccellenza della film, in cui lingua è solo il corpo umano nella sua plasticità sempre rinnovantesi”. A. Gramsci, *In principio era il sesso...*, “Avanti!”, 16 febbraio 1917.

²⁵ B. Brewster e L. Jacob, *Theatre to Cinema*, cit.

²⁶ Una copia restaurata del film è conservata dalla Cineteca di Bologna.

²⁷ E. Morin, *I divi*, Milano, Garzanti, 1977, p. 35.

²⁸ L’apparizione della divinità implica una scomparsa altrettanto suggestiva. Una variante frequente prevede che la diva sfilì dirigendosi verso fondo campo. Si tratta di una formula di messinscena adatta a fare sfoggio di virtuosismi interpretativi: le attrici spesso tentano infatti di trasmettere emozioni e pensieri dando le spalle alla macchina da presa.

²⁹ Una copia del film è conservata alla Cineteca di Bologna. La copia è stata restaurata dalla Cineteca di Bologna in collaborazione con la Fondazione Cineteca Italiana di Milano.

³⁰ Lo stesso Caserini utilizzerà questa tecnica, per esempio nella scena di *Nerone e Agrippina* (1914) in cui l'imperatrice impone al servo di portare a Claudio il calice avvelenato.

³¹ Questo passaggio da eroina tragica a strumento del destino tragico altrui, con il conseguente dispiegamento dell'impostazione spaziale, non è alieno a una mutazione antropologica della diva. Lyda Borelli, e in generale le protagoniste femminili predilette da Caserini, incarnano il modello della virtù perseguitata di ascendenza operistica, ben lontane dal modello di *femme fatale* cui possono ricondursi molte delle dive che ci appaiono come proiezione dello sguardo maschile.

³² Una copia del film è conservata presso la Cineteca di Bologna: 35 mm, *safety*, positivo, m 920/1511, colore, didascalie italiane.

³³ Citiamo per tutti Aldo Bernardini: "Si vedano, a questo proposito, la lunghissima inquadratura iniziale [nella copia da noi visionata l'inquadratura è la terza senza contare un inserto riproducente una lettera, *nda*], quasi un moderno piano sequenza, al cui interno le azioni dei personaggi vengono orchestrate secondo una complessa, raffinatissima composizione di piani e di angolazioni". A. Bernardini, *C'era il cinema. L'Italia tra Otto e Novecento. I film*, Reggio Emilia, Assessorato alla cultura/Biblioteca A. Panizzi, 1983, p. 21.

³⁴ A proposito di Lyda Borelli: "L'elemento 'sesso' ha trovato nel palcoscenico la sua moderna possibilità di contatto col pubblico. E ha rapinato le intelligenze". A. Gramsci, *In principio era il sesso...*, cit.

³⁵ Sulla relazione tra la nascita della soggettiva e l'istinto a 'vedere meglio', cfr. E. Dagrada, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologna, CLUEB, 1998.

³⁶ Parlando di 'approccio erotico', ci riferiamo in generale al desiderio di vedere per provare piacere, non necessariamente in termini di eccitazione sessuale. Tanto è vero che molto spesso il successo delle dive sullo schermo è decretato dal pubblico femminile.

³⁷ L'unica copia del film conosciuta è conservata dal Norwegian Filminstitute di Oslo: 35 mm, *safety*, positivo, colore, didascalie norvegesi (*Nero. Vilddyrel paa Roms Keisertrone*).

³⁸ “Il soggetto, altro non è che una ricostruzione della vita di Nerone e, francamente, 10 parti (oltre 2 ore di spettacolo!), sono un po' troppe”. Sotto il titolo *Genova, 15 aprile 1914. Corriere di Genova*, così “Il maggese cinematografico”, a. II, n. 8, 24 aprile 1914, p. 29.

³⁹ Sulla figura di Maria Caserini Gasparini, ci permettiamo di rimandare al nostro: *La musa creatrice. Maria Gasparini e “La ribalta” (1912)*, “Bianco e Nero”, fasc. 570, novembre 2001.

⁴⁰ L'inquadratura di presentazione della protagonista reca alcuni elementi di discontinuità rispetto a quelle degli altri personaggi, il che non permette di escludere una manomissione di montaggio.

⁴¹ Il riferimento è al ciclo *Transfigurations* (2007-2008).

⁴² “Diva-film o cinema in frac, film dannunziani o simbolisti o decadentisti o ‘bizantini’: questo cinema, da sempre considerato tardo, è invece la nostra avanguardia. Ipotesi da verificare”. *Introduzione a*: M. Canosa (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano I*, Bologna, CLUEB, 2001, p. 12.