



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

LE INCANTATRICI
a cura di Francesca Pagani
luglio 2013

KATIA PARONITTI

Lyda Borelli, divina incantatrice

Negli anni che precedono lo scoppio del primo conflitto mondiale il cinema si fa interprete del pensiero dei gruppi sociali dominanti attraverso il genere del melodramma salottiero di clima d'annunziano e del dramma realista. I lungometraggi sono ambientati nelle dimore signorili dell'alta borghesia e dell'aristocrazia, un mondo innaturale nel contempo di abitudini e contegni ineccepibili e di relazioni immorali, che si discosta profondamente dalla quotidianità della gente comune. Il genere appare interessante e seducente per il pubblico piccolo-borghese perché gli permette di proiettare le proprie ambizioni di avanzamento sociale in una realtà rappresentata sullo schermo che si mostra fantastica, luminosa, frequentata da donne languide e incantevoli e da distinti uomini virtuosi, inclini spesso all'ozio e all'arte, ma principalmente a fatali passioni, a piaceri proibiti.

Aldo Bernardini, analizzando l'utilizzo dei generi nel processo di rinnovamento e rilancio della produzione cinematografica italiana degli anni Dieci del Novecento, osserva:

Risultò a questo punto particolarmente adatto alla valorizzazione dell'interprete l'altro importante genere cinematografico che, accanto a quello "storico", procurò in quegli anni i maggiori successi al cinema italiano: si trattava del cosiddetto "cinema in frac", il melodramma ambientato nei salotti e nelle ville lussuose di ricchi alto-borghesi, popolati di belle donne dissolute e fatali, di principi sfaccendati e di artisti innamorati dell'arte e delle loro modelle. Questo tipo di film [...] si prestava molto bene a interpretare e a diffondere il gusto, l'i-

deologia e i valori delle classi dominanti, affascinate allora dalle estenuate ed estetizzanti mode dannunziane. Per lo spettatore della piccola e media borghesia, questo tipo di film costituiva un ideale strumento di evasione dalla mediocrità della vita quotidiana: i nuovi personaggi, in costume o in frac, risultavano tanto più suggestivi quanto più erano evanescenti, artificiosi, improbabili. (Bernardini 1991: 32-33)

Il fascino maggiore di questo tipo di cinema deriva dall'aspetto onirico, dall'inconsistenza realistica dei personaggi, dall'alterità del mondo in cui si dipanano le loro vicende, all'insegna dell'erotismo e della morte, contrapposti alla monotonia della quotidianità. Ed è proprio questo distacco a rendere la realtà rappresentata sullo schermo gloriosa, eccelsa, e a chiarire perché è essenzialmente questo genere di produzione a consacrare fortune divistiche di attori e di attrici che, per la prima volta nella storia del cinema, acquisiscono una potente funzione simbolica, sempre identificabile al di là della molteplicità dei ruoli interpretati.

Storicamente in Italia il divismo non è l'esito di una progettazione di mercato, di una operazione commerciale, quanto piuttosto una manifestazione che compare improvvisamente e inaspettatamente nello scenario dell'industria cinematografica, la cui internazionalità, nondimeno, comprova il prestigio del cinema e la sua capacità di influenzare e subordinare i comportamenti e l'immaginario. "[...] Un fenomeno imprevisto, quasi inavvertibile che si diffonde con grandissima rapidità e diventa decisivo nel conferire al cinema il ruolo di spettacolo guida, di modificatore di comportamenti, immaginazione e mentalità collettiva" scrive Gian Piero Brunetta (1998: 27).

Il divismo non nasce col cinema. Fenomeni divistici esistevano già dall'antichità e, fin dall'Ottocento, l'appellativo "diva" veniva usato per esaltare le attrici di teatro e le cantanti dell'opera lirica. Nel corso del secolo, poi, le usanze divistiche si diffusero sempre più, culminando, tra Otto e Novecento, negli atteggiamenti delle due grandi protago-

niste del teatro europeo di quegli anni: Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse. [...] Nonostante questi illustri precedenti si dovettero però aspettare circa quindici anni, dopo la nascita del cinema, per vedere i primi divi dello schermo. Nascosti dal trucco pesante, ripresi da lontano e presenti in film troppo brevi perché il pubblico si potesse affezionare, gli attori del cinema erano di solito anonimi. I primi a diventare popolari furono così non gli attori, ma i personaggi che essi interpretavano [...]" (Renzi 2000: 167)

L'evoluzione tecnica della macchina da presa, l'utilizzo di obiettivi e pellicole capaci di assicurare migliori risultati e di consentire l'introduzione dei piani ravvicinati, l'impiego del lungometraggio che assicura all'artista un interesse nuovo da parte del pubblico in virtù del periodo di tempo di permanenza sullo schermo, conducono alla valorizzazione della figura dell'attore che, di film in film, potenzia le proprie performance plasmando una propria identità con elementi distintivi replicabili, divenendo perciò sempre più riconoscibile, sino a farsi il più importante nucleo di interesse del racconto cinematografico al punto che il pubblico si reca nelle sale per vederne l'immagine.

Il ciclo divistico va dal 1914 al 1920 e mostra un'espansione parabolica contraddistinta da una veloce affermazione e da un egualmente rapido declino; l'acme del fenomeno corrisponde storicamente da un lato con la fase critica del fenomeno migratorio, dall'altro con gli esiti della guerra di Libia del 1911 che, pur rappresentando un momento di svolta nella storia dell'Italia unita contribuendo alla ridefinizione dell'identità politica in senso nazionalista e imperialista, ha compensato solo in parte le aspirazioni espansionistiche dell'Italia giolittiana. Inoltre le dive italiane raggiungono il loro maggior successo negli anni della guerra, facendosi interpreti di un cosmo e di una cultura che sembrano non voler saldare alcun nesso visibile con la tragedia storica che l'Italia e il mondo stanno vivendo. Così l'immagine cinematografica, se per un verso pare non avere legami con la realtà del paese di cui costituisce, tuttavia, una sorta di traslazione e di riproduzione simbolica, dal-

l'altro concorre a rendere percepibili e riconoscibili gli spazi bui dell'inconscio, gli impulsi naturali, l'irrazionalità.

È arduo, se non impossibile, identificare la data d'esordio del fenomeno divistico in Italia, così come individuare un'opera rilevante al punto di fare di un'interprete una diva; tuttavia se si dovessero scegliere un film e un'attrice indicativi da questo punto di vista, si dovrebbe senz'altro citare *Ma l'amor mio non muore* (1913) di Mario Caserini, prodotto dalla Gloria di Torino e interpretato da Lyda Borelli e da Mario Bonnard.

Lyda Borelli è una meteora abbagliante e fugace che segna il firmamento del cinema muto italiano degli anni Dieci del Novecento, una creatura angelica che racchiude in sé nel contempo il bene e il male e che apre la strada all'osservazione, all'esplorazione degli abissi dell'anima, magistrale interprete della cultura liberty e simbolista, del *demi-monde* e del mondo decadentista, "la donna dalla fatalità magnetica e impenetrabile" come la definisce Debenedetti (1983: 152).

Lida Borelli (in arte Lyda) nasce a La Spezia il 22 marzo 1887. Entrambi i genitori sono attori, di conseguenza Lyda assiste, fin da giovanissima, ora dietro le quinte, ora impegnata in piccole parti, alle interpretazioni delle più grandi primedonne del teatro drammatico di fine Ottocento. "Recita da bambina in una piccola parte della commedia del Mariani: *Il passaggio di Venere*" e successivamente ne *I due derelitti* "in cui ebbe a compagne Paolina Pezzaglia, poi Mercedes Brignone" (Cervi 1919: 3); dopo aver completato l'istruzione in collegio a Firenze, nel 1902 riappare sul palcoscenico con la compagnia di Francesco Pasta e Virginia Reiter recitando in *La veine*, commedia di Alfred Capus. Nel 1903 è scritturata dalla leggendaria compagnia Talli-Gramatica-Calabresi e nel 1904 recita nella parte di Favetta, una delle tre sorelle di Aligi, nella prima rappresentazione de *La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio [Fig. 1], parte che le permette di mettersi in evidenza in uno dei più importanti eventi teatrali novecenteschi e di essere promossa rapidamente a prima attrice giovane. Nel 1905 è Fernanda nell'omonimo dramma di Victorien Sardou accanto a Eleonora Duse, Virgi-

Fig. 1, a destra:

Lyda Borelli (Favetta), Giannina Chiantoni (Ornella), Giulia Casini (Splendore), *La figlia di Iorio*, 2 marzo 1904, Teatro Lirico di Milano, foto Varischi Artico & C.

Fig. 2, in basso:

Lyda Borelli in costume da Salomé (1905-1910), ritratto di Mario Nunes Vais (1856-1932), gelatina bromuro d'argento/carta.



lio Talli, Ruggero Ruggeri. Nel 1909 diventa capocomico; accanto a Ruggero Ruggeri, trionfa, ottenendo grande popolarità in un vasto repertorio che comprende tra gli altri l'allestimento della *Salomé* di Oscar Wilde [Fig. 2]. L'attività della compagnia è frenetica. Nel

1909 la Borelli s'imbarca per una tournée in Sudamerica. Nel febbraio 1912, dopo l'ultima stagione milanese, la Ruggeri-Borelli si scioglie e l'attrice forma compagnia con Ugo Piperno e Antonio Gandusio, sotto la direzione di Flavio Andò; il repertorio è quasi esclusivamente comico e la Borelli interpreta soprattutto ruoli brillanti. Nel 1915 appare nella compagnia Fert diretta da Ermete Novelli, in un repertorio eterogeneo, che comprende tragedie estetizzate, drammi salottieri, commedie e *pochades*. Dal 1916, fino al ritiro dalle scene, nel 1918, riprende la collaborazione con Ugo Piperno fondando la compagnia Borelli-Piperno. All'apice del successo teatrale, venerata dal pubblico e stimata dai critici, Lyda Borelli fa il suo trionfale esordio al cinema: *Ma l'amor mio non muore*, come detto, è letteralmente il primo diva film del cinema italiano. La carriera cinematografica e quella teatrale si muovono simmetricamente fino al 1918 e molteplici sono i testi drammatici del repertorio teatrale della Borelli trasposti sullo schermo, tra i quali *La donna nuda* (Gallone, 1914), *La marcia nuziale* (Gallone, 1915), *Madame Tallien* (Guazzoni, 1916).

A proposito dell'inizio della carriera cinematografica di Lyda Borelli, scrive Lucio D'Ambra:

Dal teatro intanto giungeva, carica di monili e di fascino, bionda e fatale, e, come Sarah Bernhardt reine de l'Attitude et princesse du Gestes, – bellissima, – Lyda Borelli. La nuova dea oscurava, col suo prestigio estetico, tutte le altre; la gioventù femminile d'Italia si modellava su quella statua alta e sottile che armoniosamente si contorceva come una musica in uno spasimo. (D'Ambra 1937: 48-49)

Lyda Borelli si presenta al pubblico cinematografico con un film, diretto da uno dei pionieri del cinema muto italiano, la cui vicenda è ideata, appositamente per l'attrice, da due giovani soggettisti torinesi, Emiliano Bonetti e Giovanni Monleone.

L'avventuriero Moise Stahr finge di corteggiare la bellissima Elsa Holbein, figlia del colonnello Julius, per sottrarre al padre i piani di fortifi-

Fig. 3:
Locandina del film *Ma l'amor mio non muore* del Cinema Borsa di Torino.



cazione del Granducato di Wallenstein, riuscendovi ed eclissandosi in seguito. Il colonnello, accusato di tradimento, si uccide ed Elsa, sotto il falso nome di Diana Candouleur, è costretta a sopravvivere sfruttando le doti di pianista e cantante. Notata dal principe Massimiliano, figlio del Granduca, che viaggia sotto falso nome, se ne innamora. Sul battello che conduce i giovani verso l'amore appare Stahr che dichiara la propria passione per la giovane. Respinto, si vendica ottenendo che al colonnello Theubner sia affidato il compito di ricondurre in patria il giovane principe. Elsa è distrutta e fugge tornando al proprio teatro dove la ritrova Massimiliano che non può fare a meno di lei pur conoscendo la verità. Mentre tiene l'ultimo concerto Elsa cade a terra: soccorsa da Massimiliano muore tra le sue braccia per effetto del veleno ingerito, mormorando: "Ma l'amor mio non muore!" (Deana 2001: 27)

La prima visione torinese ha luogo il 16 ottobre 1913 [Fig. 3]. Il quotidiano *La Stampa*, nel dare notizia della première del film al Cinema Borsa di Torino, scrive:

Lyda Borelli è la meravigliosa interprete di un grande lavoro drammatico edito da "La Film Artistica Gloria" dal titolo "Ma l'amor mio non muore". L'arte somma della grande attrice del nostro teatro di prosa è troppo nota ai pubblici d'Italia per tesserne l'elogio. Nell'arte del silenzio, per Lei affatto nuova, si rivela insuperabile artista come nell'arte della parola. Le drammatiche situazioni del suggestivo, passionale lavoro degli autori Bonetti e Monleoni sono da Lei affrontate con potenza drammatica, verità e grande sincerità. Il Cinema Borsa ha quindi l'onore di presentare oggi al suo pubblico per la prima volta sullo schermo cinematografico l'affascinante Attrice in un lavoro dalla lussuosa messa in scena (diretta da Mario Caserini) che segue l'aspirazione della nuova Casa Torinese verso sempre più alti ideali di perfezione artistica. In ambiente straniero, fedelmente riprodotto, si svolge il soggetto nel quale, colla Borelli, cooperano i migliori artisti della Casa. (La Stampa 1913: 5)

Circa l'interpretazione della Borelli in *Ma l'amor mio non muore* Berton scrive:

Lyda Borelli non poteva scegliere migliore soggetto per dare una prima e magnifica prova del suo valore anche in cinematografia, e la «Gloria» non poteva crearle d'attorno un ambiente più completo, più decoroso, più adatto per darle tutte le illusioni delle grandi scene con quel di più di quadri al vero che le scene non possono offrire. Nel mentre, non so per quali ragioni, altre grandissime artiste e grandissimi artisti sulla scena, propriamente tali non si mostrarono sullo schermo che anzi parvero diminuiti, la Borelli vi si presenta con tutta la sua virtuosità; nulla perde né di valore, né di efficacia. Pare che davanti a tanta giovanile beltà l'obiettivo si sia piegato riverente al volere della diva; ed ogni atto, ogni motto, ogni contrazione, ogni sensazione pur sfuggibile, per impercettibile che fosse, abbia fermata e riprodotta sullo schermo. Abbiamo visto la gioia e il dolore svolgersi in tutte le loro fasi, con quella efficacia e semplicità di mezzi propri soltanto ai migliori artisti. Abbiamo visto fremere l'angoscia, e tutte le torture, le ambascie di un'anima riprodotte colla più impressionante

verità. Abbiamo assistito allo strazio, alla disperazione cupa od esplosiva, d'una creatura colpita negli affetti più intimi e più santi. In una parola abbiamo visto vivere e non recitare la parte. (Berton 1913: 13-16)

Il film, scrive Martinelli,

È un'opera esemplare sotto vari aspetti: il primo a creare il mito divistico sia dell'attrice che del suo partner, Mario Bonnard, il primo a strutturare spazio e tempo in una dimensione tipicamente cinematografica – si veda la lunghissima sequenza iniziale, un vero e proprio piano-sequenza, al cui interno le situazioni e le azioni dei personaggi vengono espresse secondo un emblematico gioco a incastro, con una raffinata composizione di piani e angolazioni. E questa creatura languida, fremente e accesa, fasciata in abiti che la costringono a muoversi a piccoli passi, Lyda Borelli, è parte integrante di quell'atmosfera rarefatta e a un tempo rovente che emana da questo film, giustamente definito da Francesco Savio "manifesto del vivere inimitabile e dell'inimitabile morire". (Martinelli 1998: 350)

Fin dal primo film Lyda Borelli mette in scena una serie di posture, di gesti e di espressioni del volto che diventeranno motivo ricorrente, attributo distinguibile, prerogativa della sua recitazione; tali pose, sulle quali la macchina da presa indugia a lungo, spesso avvalendosi di piani ravvicinati miranti ad accentuare la centralità del personaggio nel processo di rappresentazione filmica potenziando la sua capacità seduttiva, conducono lo spettatore a una contiguità psicologica e spirituale e a una sorta di intimità con la protagonista, attivando meccanismi di identificazione e proiezione [Fig. 4].

I sentimenti più intimi dell'animo, il dolore, la disperazione, la tristezza, lo strazio, la passione amorosa, si palesano attraverso evoluzioni che Donatello D'Orazio rileva somiglianti alla danza di Isadora Duncan. Il corpo diventa strumento capace di comunicare le emozioni, ma anche esteriorizzazione dell'energia vitale, manifesta-

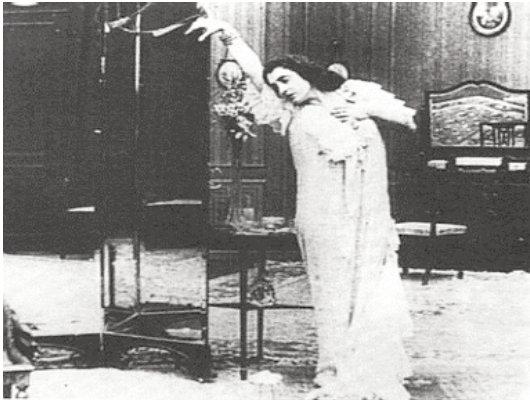


Fig. 4:
Ma l'amor mio non muore (1913).

zione visibile dell'anima, dello spirito, della forza e del calore dell'interiorità. Osserva Angela Dalle Vacche:

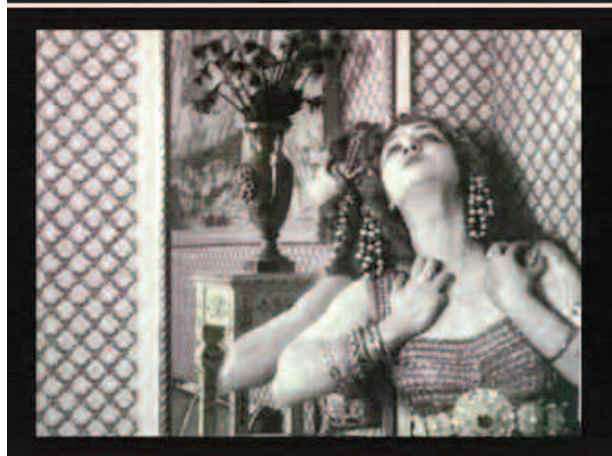
Sullo schermo, l'immagine in movimento è fatta di tempo interno ed esterno, spettacolo ed interiorità, proprio come fosse una specie di velo, e in *Ma l'amor mio non muore* la recitazione della Borelli vuole mostrare proprio l'apprensività, l'ansia che le genera la sua situazione, così incastrata com'è fra le regole del padre e degli approcci del galante visitatore, fra eleganza e bellezza da una parte, pensiero ed emozione dall'altra. Non c'è da stupirsi che la visualizzazione di una soggettività così complessa dovesse richiedere una quantità di movimenti e gesti grandi e piccoli, ma tutti molto precisi, e soprattutto tali da trasformare ed alternare la pausa con la ripresa del movimento, la contemplazione con l'introspezione, e lo spettacolo. (Dalle Vacche 2005: 145-146)

Il convulso succedersi di pose plastiche e di spasmi e contorcimenti che accompagnano determinati momenti di *Ma l'amor mio non muore*, manifestando l'apice della disperazione e disegnando il crescendo della tensione, sono ripresi nei film successivi andando progressivamente a delineare quel "tipo psicologico" (Grilli 1993: 58) che, secondo Fassini, direttore della Cines, è unicamente della Borelli e che, seppur con variazioni, non sarà in alcun modo ab-

Figg. 5, 6, 7:
La donna nuda (1914).



bandonato: la diva Borelli esprime col gesto e con le espressioni del volto tutta l'inquietudine, la pena, la trepidazione che invadono l'animo di Lolette in *La donna nuda* (1914) [Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7], lo spirito e la sensibilità di Alba D'Oltrevita in *Rapsodia satanica* (1914) [Fig. 8, Fig. 9, Fig. 10], la pena di Lyda in *Fior di male* (1915) [Fig. 11, Fig. 12], l'apprensione di Teresia in *Madame Tallien* (1916) [Fig. 13], il dolore e la follia di Marina in *Malombra* (1917) [Fig. 14, Fig. 15, Fig. 16].



Figg. 8, 9, 10, nella pagina precedente: *Rapsodia satanica* (1914).
Figg. 11, 12, in alto: *Fior di male* (1915).



Fig. 13, in alto: *Madame Tallien* (1916).

Figg. 14, 15, 16, nella pagina successiva: *Malombra* (1917).



Secondo Fausto Montesanti

la “Elsa Holebein” di *Ma l'amor mio non muore!*, che rinuncia alla felicità avvelenandosi, o la “Alba d'Oltrevita” di *Rapsodia Satanica* che rinuncia all'amore per ottenere dal Diavolo la giovinezza, sono personaggi torturati da complessi problemi di coscienza, animati da una viva spiritualità, in cui si possono persino intravedere certi sviluppi che saranno tipici, ad esempio, nella Garbo americana costruita appunto sulla formula della “rinuncia alla felicità” e degli “amori impossibili”. (Montesanti 1952: 64)

Avvicinandosi alle contemporanee creazioni performative delle avanguardie, del futurismo, del teatro espressionista, della danza di famose ballerine come la già citata Duncan, ma anche la Fuller, la De Saint-Point, la Rubinstein, accostandosi ai coevi movimenti filosofici e alle discipline scientifiche, entrando in contatto con i movimenti di emancipazione femminile, le dive mettono a punto un modello recitativo che è frutto di una cosciente scelta strategica.

La Borelli cinematografica plasma la propria immagine divistica certamente a partire dal repertorio teatrale che porta in scena nel contempo, ma con una precisa cognizione e volontarietà, servendosi della rappresentazione spettacolare di sé stessa per creare la propria immagine pubblica, capovolgendo il rapporto fra l'attore-persona e il personaggio. La carriera cinematografica di Lyda Borelli muove palesemente dalla robusta esperienza maturata in teatro, ma è indubbio che l'attrice armonizzi elementi e prestiti teatrali con la prorompente identità del nuovo media, saggiando nuove possibilità della recitazione.

La Borelli incarna per prima l'idea di diva, di oggetto laico di devozione, di vestale di una nuova sacralità. Il cinema la rappresenta simultaneamente nella sua eccezionalità e distanza e nella sua contiguità fisica, percepibile, con lo spettatore. *Ma l'amor mio non muore racconta* “la diva al pubblico, attraverso l'esibizione, la spettacolarizzazione di un'esistenza straordinaria” (Jandelli 2006: 19).

Questo film mette in moto, all'indomani della sua uscita, fenomeni di culto laico del tutto inediti, fissa gli archetipi visivi, la morfologia gestuale, il lessico e una sintassi dei sentimenti destinati a divenire modello e punto di riferimento per molte future sovrane della scena italiana e internazionale. L'influenza del sistema gestuale della Borelli nella recitazione cinematografica successiva è paragonabile a quella esercitata verso la metà dell'Ottocento dal *Prontuario delle pose sceniche* di Alamanno Morelli. Con, in più, il valore aggiunto d'aver attizzato nel fuoco dello schermo, per la prima volta, disponendoli quasi con azione concentrica, i raggi dell'immaginazione romantica, melodrammatica, decadente e simbolista. In pratica Lyda Borelli si pone al centro della scena, invoca e convoca gli sguardi degli spettatori e delle spettatrici, con un solo gesto accende la scintilla del desiderio collettivo e parla alle loro anime: ed è subito Diva. (Brunetta 1998: 28)

S'innescava fin da subito un meccanismo di identificazione che conduce il fruitore a riprodurre il gesto della diva nella vita quotidiana, copiandone gli abiti, l'acconciatura, i movimenti. Nel *Dizionario Moderno* del 1925 Alfredo Panzini riporta il neologismo “borelleggiare” per indicare “lo sdilinquire delle femmine prendendo a modello le pose estetiche e leziose dell'attrice bellissima Lyda Borelli. Questa, a sua volta, derivò dalla Duse. Grazie femminee scomparse con la mascolinizzazione delle donne” (Brunetta 2003: 105). Quella della Borelli è una presenza magnetica, incantatrice: a lungo si è parlato di *borellismo*, sia tra le numerose imitatrici influenzate dal suo caratteristico stile interpretativo, sia tra le molte donne dell'epoca contagiate dal suo fascino. Lyda Borelli, osserva Lisetta Renzi, “con la sua figura alta, abbastanza sottile per l'epoca, serpentina, diffuse a tal punto la moda delle diete, dei capelli ossigenati e dei contorcimenti sinuosi che, per descrivere il fenomeno, si conì il termine «borellismo»” (Renzi 2000: 168).

Il vero richiamo del film è dunque la diva. Scrive Eugenio Ferdinando Palmieri:

Il cinema, che si rivolge alla folla, definisce il successo dell'attrice. Splende, sulla Italia di Giovanni Giolitti, la suprema, divina Borelli. Le ragazze si fanno tingere i capelli in giallo-rosso e fotografare con le mani allacciate sotto il mento. Le dame si avvolgono in vesti fluenti. Le piccole borghesi si atteggiavano a sdegnose o a stanche. Languori del Poema paradisiaco: Non è vero che di mano/ vi caddero le rose, tanto stanca/ eravate? (Palmieri 1994: 101-102)

Lyda Borelli è una donna dinamica, una figura femminile straordinariamente moderna che, respingendo l'approvazione delle regole sociali e proiettando il desiderio di un futuro differente, valica l'iconografia della donna fatale, maliziosa, spigliata, conquistatrice, sensuale, diventando modello per molte donne italiane. L'immagine che la Borelli vuole accreditare di sé è quella di una artista e donna moderna, attratta dai nuovi mezzi di trasporto e dalla libertà espressiva del corpo. La sua figura di donna emancipata si esprime attraverso l'uso di abiti disinvolti,¹ con la passione per il volo,² per mezzo di legami stretti in ambito intellettuale.³ Il potenziamento della notorietà della Borelli avviene anche attraverso una massiccia diffusione di fotografie in cartolina che spesso riportano la firma autografa dell'attrice e che costituiscono un veicolo di diffusione della sua immagine [Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19, Fig. 20].

La diva è anche la proiezione del desiderio e della fantasia maschile, la creatura ideale capace di nobili sacrifici, ora dominatrice, ora

¹ La Lyda di *La memoria dell'altro* (1913), apprestandosi al volo, indossa una tuta di linea maschile che ricorda la gonna-pantalone oggetto di critiche negative e disapprovazione generale al suo apparire in Italia nel 1911. Lyda Borelli è una delle prime donne ad indossare la *jupe-culotte*.

² L'attrice partecipa alla "Grande Riunione Aviatoria" organizzata dalla Società per i divertimenti e dalla Società Anonima Bagni e svoltasi all'ippodromo Flaminio nell'estate 1911 e vola a bordo dell'aeroplano condotto da Romolo Manissero.

³ Venerdì 5 maggio 1911 nel salotto della rivista *La Donna* Lyda Borelli legge alcuni versi di Amalia Guglielminetti e Guido Gozzano; "l'avvenimento [...] ha assunto tale importanza da costituire una delle riunioni più notevoli della [...] brillantissima stagione mondana di Torino".



Fig. 17, 18, 19, 20: Lyda Borelli, fotografia in cartolina.

soggiogata, donna capace di sovvertire le consuetudini sociali, che si burla delle leggi morali, *femme fatale* che, seppur di umana natura, emana dinamismo, energia, passione inesauribili. È ammaliatrice secondo i dettami dannunziani, ma anche donna angelo, donna-natura che ama cingersi di fiori, piante, animali, cerea fanciulla perseguitata o sofferente, nelle cui sembianze e nelle cui pose si rinnovano i modelli femminili retaggio della letteratura, delle arti figurative, della mitologia.

Antonio Gramsci, che pure nega le qualità artistiche della Borelli, riconosce la straordinaria forza di suggestione della sua sensualità e il valore erotico del linguaggio del suo corpo definendola “un pezzo di umanità preistorica, primordiale”, sebbene a suo avviso l'attrice non sia in grado di “interpretare nessuna creatura diversa da se stessa”.

Si deve riconoscere alla divina Borelli il merito di aver saputo interpretare la molteplicità degli influssi culturali che allora si esercitavano su un cinema che ambiva a diventare opera d'arte totale. Dagli influssi della pittura preraffaellita e della cultura liberty e simbolista la Borelli deriva caratteri e suggestioni legandoli ad un tipo di recitazione moderna che non teme di spingersi con piena coscienza in direzione della rappresentazione dell'oltre, delle ferite dell'anima, delle passioni travolgenti, dell'irrazionale, della follia, della dissociazione della personalità.

Scriva Gian Piero Brunetta:

Poco più di una quindicina d'anni dopo i figli degli stessi spettatori che avevano disperatamente pianto vedendo Ma l'amor mio non muore! di fronte alla recitazione della Borelli in una sciagurata versione sonorizzata e accelerata “si tengono la pancia dal gran ridere”, “e dove più c'era da piangere più il pubblico rideva”, come spietatamente ci racconta Antonio Baldini. Questi spettatori forse in gran parte vestiti in orbace sembrano ben felici di vivere in tempi che sembrano lontanissimi e privi di alcun rapporto con quel mondo. Forse è questa reazione iconoclastica diffusa, questa dissacrazione nata semplice-

mente dalla cesura storica e dall'incapacità di capire le diversità dei modelli culturali, che ha fatto desiderare al cinema muto l'uscita dalla memoria e ha spinto le Dive a un lungo, dignitoso e orgoglioso silenzio. O meglio a una vera e propria seconda morte apparente, da cui però si spera che i pubblici odierni e quelli delle successive generazioni vogliano continuare a strapparle, per ammirarle ancora nelle loro luci e nei colori ritrovati e più di tutto nella loro aura e nel loro fascino misterioso, ormai lontano e tuttavia così familiare. (Brunetta 1998: 43)

Nel 1918 la parabola artistica della Borelli si conclude: il matrimonio con l'industriale, e successivamente conte, Vittorio Cini, celebrato il 19 giugno 1918, la allontana per sempre dalle scene. Scrive Enrico Prampolini in un articolo dal titolo “Ritournerà. (Lyda Borelli nei ricordi di un futurista)” pubblicato dalla rivista *L'Arte Cinematografica*:

Donna dei nostri giorni – il ciclo storico del vostro nome favoloso è compiuto? No, non credo. Quando vi conobbi, o Lyda, in una notte di dicembre, mentre il mio spirito e i miei sensi erano protesi verso un essere aureolato di divinità e d'inaccessibilità, eravate sotto l'enorme volta del retroscena di un teatro come una figura simbolica creata per dominare quei cieli e quei popoli in estatica contemplazione. Quelle mie sensazioni esplose in un attimo di vergine sensibilità erano realtà della vostra vita vissuta, del vostro spirito, della vostra fatalità teatrale. Eravate quella notte reduce da uno dei trionfi delle «Marionette» e nell'attimo che vi strinsi la mano con un fremito d'orgoglio mi parve di essere anch'io una marionetta di legno, anima e corpo, solo voi mi sembrava eravate la divina maestra del tempo dell'artificio, con l'eterno sole chiomato che vi dominava. Tutto il resto di carta pesta anche i mummificati ammiratori, le estatiche ammiratrici. Donna dei nostri giorni – la vostra stretta cordiale è un poema lirico di rivelazioni – e le vostre braccia lunghe e limpide che si protendevano, erano il simbolo della vibrabilità flessuosa dell'intera figura dinamizzata da un ritmo unico di sintesi, in cui ogni atteggiamento s'iden-

tificava con l'altro – la vostra voce calda e cordialissima era la voce dei sensi che trasmutava degli stati d'animo tragici e drammatici, ironici o comici. Donna dei nostri giorni – vi ricordate? Vi conobbi per far rivivere le virtù plastiche delle vostre membra. Vivemmo delle ore intense di febbrile lavoro, negli ardenti pomeriggi di questa primavera per eternare la purezza estetica delle vostre forme in una sintesi plastica. E vidi voi, o Lyda, nella serena intimità, superiore come tutti i *grandi spiriti* al mondo esteriore che apologeticamente vi avevano creato. Infantile o semplice come una nuda ragazza di campagna conservavate e vi trastullavate con i cuscini come con me, con i vostri braccialetti, ed io col tormento della mia arte modellavo le vostre insenature, le vostre esuberanze... Donna dei nostri giorni – perché avete voluto sottrarvi al vostro mondo e dal nostro? Siete stata fallibile inesorabilmente anche voi per un rito fatale? No, non credo. Voi donna appartenente ancora al patrimonio pubblico, migliaia di occhi, hanno ancora diritto di ammirarvi, milioni di mani di applaudirvi. Dopo questo sogno d'inaudita felicità, che vi auguriamo intenso e propizio d'ogni bene, tornerete ad essere voi tale, quale il mondo vi battezzò. Dei ritorni spirituali, delle nostalgiche sensazioni vi sfioreranno per perdersi; le riacciuferete, per riallacciarvi il vostro essere teatrale. Vi ricordate la vostra gentile e infantile menzogna che mi negava il vostro prossimo matrimonio? Mentre io vi misuravo le membra, chi sa che non misurassi anche l'intensità del vostro amore ignoto? Vi sentivate quasi un'estranea affermare la sincerità di un legame forse troppo rituale?... Voi che fra l'altro sul palcoscenico insegnavate l'opposto? Ma Lyda Cini-Borelli ritornerà ad essere ammirata artista italiana, l'eletta donna dei nostri giorni. Roma, giugno 1918. Enrico Prampolini. Scultore futurista. (Prampolini 1918: 5)

BIBLIOGRAFIA

- BERNARDINI A. (1991), "Industrializzazione e classi dominanti", in Renzi R. (a cura di), *Sperduto nel buio, Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli Editore, Bologna, pp. 22-33.
- BERTON A. (1913), "Lyda Borelli nel *Ma l'amor mio non muore*", in *Il Maggese Cinematografico*, n. 13, a. I, Torino, 25 ottobre, pp. 13-16.
- BRUNETTA G. P. (1998), "Cantami o diva", in *Fotogenia: storie e teorie del cinema*, v. IV, n. 4-5, pp. 27-43.
- BRUNETTA G.P. (2003), *Cent'anni di cinema italiano*, Editori Laterza, Roma/Bari.
- CERVI A. (1919), *Senza maschera attrice e attori del teatro italiano*, Licinio Cappelli Editore, Bologna.
- DALLE VACCHE A. (2005), "Il movimento femminile. Sulla recitazione della Diva nel cinema muto", in *Bianco e Nero*, LXVI, n. 1, pp. 143-150.
- D'AMBRA L. (1937), "Sette anni di cinema (I)", in *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, v. II, n. 14, pp. 48-49.
- DEANA B. (2001), "Filmografia", in *Lyda Borelli diva ritrovata*, pubblicazione realizzata in occasione della mostra tenuta a La Spezia, 3 marzo – 6 maggio 2001, Stampa Litografia Europa, La Spezia, p. 27.
- DEBENEDETTI G. (1983), *Al cinema*, Lino Micciché (a cura di), Marsilio Editori, Venezia.
- D'ORAZIO D. (1921), "Del gesto, del dramma e del cinematografista", in *Cronache d'attualità*, Roma, a.V, n. 11-12, pp. 78-80.
- GRILLI M. (1993), "Carteggio inedito", in Pantieri J., *Lyda Borelli*, Mics, Roma, pp. 55-82.
- LA STAMPA (1913), Torino, 16 ottobre 1913, n. 287, p. 5.
- JANDELLI C. (2006), *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo.
- MARTINELLI V. (1998), "Donne del cinema Torinese", in *Cabiria e il suo tempo*, Atti del Convegno tenuto a Torino nel 1997, Bertetto P. e Rondolino G. (a cura di), Il Castoro, Torino.

- MONTESANTI F. (1952), "La parabola della "Diva"", in *Bianco e Nero*, XIX, n. 7-8, p. 55-72.
- PALMIERI E.F. (1994), *Vecchio cinema italiano*, Micalizzi P. (a cura di), N. Pozza, Vicenza.
- PRAMPOLINI E. (1918), "Ritornerà. (Lyda Borelli nei ricordi di un futurista)", in *L'Arte Cinografica*, a. I, n. 3-4, p. 5.
- RENZI L. (2000), "Le dive del muto. Modelli di femminilità e iconografia", in Canosa M. (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano. I. Italian silent cinema. I; Atti del convegno internazionale*, Bologna 12-13 novembre 1999, Clueb, Bologna, pp. 167-180.