



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

**Corso di laurea in Discipline delle arti della
musica e dello spettacolo**

Tesi di laurea triennale

***Francesca Bertini diva per il cinema: analisi di Assunta
Spina (1915)***

Francesca Bertini diva for cinema: analysis of Assunta Spina (1915)

Relatore

Prof. Faccioli Alessandro

Laureanda: Asia Saccon

Matricola: 2016069

Anno Accademico 2023/2024

A mio nonno, in dolce memoria.

Indice

Introduzione	6
Capitolo 1 Il realismo digiacomiano nel dramma teatrale di Assunta Spina	14
<i>1.1. Tra melanconia e fantasia, i tratti distintivi dello stile digiacomiano</i>	14
<i>1.2 L'Assunta Spina digiacomiana e bertiniana due opere a confronto</i>	19
Capitolo 2 Assunta Spina e il tema dell'amore	25
<i>2.1 La storia di Assunta Spina</i>	25
<i>2.2 Il falso mito della donna fatale</i>	39
<i>2.3 La diva da regista: una figura ambigua</i>	45
Conclusione	50
Bibliografia	52
Ringraziamenti	55

Introduzione

Questa tesi si pone l'obiettivo di approfondire gli studi sull'attore cinematografico, prendendo come oggetto di studio la carriera attoriale dell'attrice teatrale e cinematografica Francesca Bertini, nome d'arte di Elena Francesca Vitiello¹, nata a Firenze nel 1892 e morta a Roma nel 1985², una diva del cinema muto italiano primo novecentesco. Verrà analizzato qui nello specifico il suo film più celebre *Assunta Spina* del 1915. La pellicola è tratta dall'omonimo dramma del poeta e drammaturgo napoletano Salvatore Di Giacomo che aveva concesso all'attrice i diritti per l'adattamento dell'opera. In una prima parte si affronterà la figura del poeta, mettendo in risalto i tratti distintivi del suo stile, per poi mettere a confronto la novella e il dramma con la pellicola bertiniana così da trovare i punti di somiglianza e i cambiamenti che attraversano le tre opere. In un secondo momento avrà spazio l'analisi del film e in particolare di alcune scene chiave esemplari dello stile recitativo dell'attrice, per poi dedicare una piccola parte al suo ruolo di regista tanto da lei rivendicato.

Francesca Bertini nasce e intraprende la sua carriera in un particolare periodo storico di grande fortuna per il mestiere dell'attore che è quello del divismo, un fenomeno che a partire dagli anni Dieci del Novecento, fino anche ai giorni nostri con caratteristiche e strutture completamente cambiate, mette come centro artistico ed economico la figura dell'attore-divo, soggetto che riesce a suscitare nel grande pubblico una fanatica ammirazione tramite uno stile recitativo rinnovato e del tutto particolare e singolare di ogni interprete, le produzioni che a inizio secolo stanno nascendo e crescendo trovano nel divo una risorsa importante anche per accrescere la loro concorrenza e la loro ricchezza, possedere uno o più star all'interno dei propri film voleva dire garantirne il successo. I così detti diva-film sono pellicole che fin dalle origini del cinema gravitano attorno a queste figure ammaliatrici del pubblico, l'attore ricomincia quindi a giocare un ruolo fondamentale all'interno dei film, non viene messo più in secondo piano come succedeva nei film storici dello stesso periodo, genere che al contrario non si concentrava

¹ Gianfranco Mingozzi, con filmografia di Vittorio Martinelli, *Francesca Bertini*, Genova-Recco, Le Mani, 2003, p. 38.

² Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006, cit., p. 36.

particolarmente su gli attori, nonostante fossero presenti, ma preferiva celebrare il passato e i miti fondanti la nazione attraverso scenografie spettacolari e concentrandosi sul racconto. Con una presa di coscienza del proprio valore all'interno dei film e in particolare in rapporto con lo spettatore, l'attore comincerà ad acquistare autorevolezza e potere decisionale anche sulla produzione, si comincerà così a creare un mondo attorno al divo che gli permetterà di prendere decisioni autonome come, ad esempio, la scelta della sceneggiatura, del regista, l'imposizione di un soggetto e persino decidere di far distribuire o meno una determinata pellicola.

Il divo, secondo lo storico Edgar Morin, equivale a un semi-dio che possiede tutte le qualità del mito moderno ed è capace di produrre un culto mistico-religioso negli spettatori; il divo nasce dai nuovi eroi cinematografici che possiedono tutte le qualità sovraumane necessarie per renderli, agli occhi dei comuni esseri umani, dei veri e propri soggetti di culto, questi eroi inizialmente sono ancora interpretati da attori anonimi e squattrinati che solo successivamente cominciano a far sentire le proprie esigenze³.

Avviene in questo momento una metamorfosi in cui la figura dell'interprete si stacca dal personaggio e dove quest'ultimo si dovrà diversificare; perciò, sarà necessario che l'eroe unico delle storie a puntate lasci spazio a più eroi, diversi anche se simili, secondo i film. Allora, il nome dell'attore diventerà altrettanto importante, se non di più, di quello del personaggio, fino ad arrivare a quella dialettica attore-ruolo interpretato da cui nascerà il divo.

Il primo divismo in Italia fu inizialmente un fenomeno «disordinato» e «provinciale», trae origine dalle performance delle primedonne del teatro dell'Ottocento e dell'opera lirica oltre che dei mattatori, non nasce perciò dal cinema e non è un'invenzione delle produzioni e nemmeno un progetto industriale, vede la sua maggiore fioritura tra gli anni della guerra di Libia e la Prima guerra mondiale e nasce da più fattori interni ed esterni al mondo cinematografico⁴, nel nostro paese non riuscirà mai a svilupparsi a livello sistemico cosa che accadrà invece negli Stati Uniti con la creazione dello *star system* una vera e propria fabbrica di divi che avrà la funzione di cercare, educare, modellare e

³ Edgar Morin, *Le star*, Bologna, Cue Press, 2023, cit., p. 21.

⁴ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, cinema muto 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti, 1993, cit., p. 71-73.

lanciare gli attori sugli schermi per garantire loro visibilità e successo che verranno poi restituiti in grossi compensi e fama, in America si arriverà alla costruzione di una vera istituzione che supporta e mette a profitto il lavoro delle *star*, mentre in Italia rimarrà un fenomeno abbastanza ridotto e la sua rapida ascesa vedrà, soprattutto dopo la crisi degli anni '20, un altrettanto rapida discesa. Con la modernità di inizio secolo e lo svilupparsi della vita urbana, con l'ascesa della borghesia e il dilagarsi del capitalismo⁵, il mito del divismo trova terreno fertile e favorevole per diffondersi, il divo risponde ai bisogni e desideri delle masse e trova nei mass media come i giornali, le riviste, la radio e il cinema i veicoli prediletti per far parlare di sé.

In questa tesi vorrei concentrarmi su ciò che è stata la breve storia del divismo italiano tralasciando per un attimo quello che è poi stata la sua vastissima diffusione in America per dare così nuova luce a un divismo nostrano che a mio parere purtroppo è stato fin troppo oscurato da quello americano.

Il divismo italiano fonda le proprie radici fin da subito e riceve il suo codice genetico dalla cultura liberty e simbolista e dalla società europea che nasce nei primi anni del Novecento⁶, il pubblico per questo risulta circoscritto perché si presuppone che sappia ritrovare nel cinema questi valori appartenenti alla poesia simbolista e dannunziana del teatro melodrammatico e in senso più ampio della cultura liberty⁷, allo stesso tempo il pubblico oltre al piacere della visione, si identifica nel divo ritrovando in lui ciò che lo ripaga dalle proprie frustrazioni e sensi di inferiorità⁸; i disagi vissuti dagli spettatori venivano riversati anche nelle lettere che indirizzavano in grande quantità alle dive, l'ammiratore esponeva i propri problemi, chiedeva aiuto e supporto economico, oltre a manifestare con lunghi elogi la profonda ammirazione che provava, esponendo desideri e sogni che la sua visione nello schermo gli suscitava. Alcune volte si chiedevano in dono oggetti come calze, profumi, rossetti, ciocche di capelli, mozziconi di sigaretta, questi sono solo alcuni dei tanti feticci che i fan chiedevano alle dive le quali a volte neppure rispondevano scaturendo così l'ira e l'insoddisfazione del proprio ammiratore.

⁵ E. Morin, *Le Star*, cit., p. 77.

⁶ G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003, cit. p. 40.

⁷ *Ivi*, p. 79.

⁸ *Ivi*, p. 78.

La storia di Assunta è del tutto particolare rispetto al genere di cinema che troviamo negli stessi anni in Italia, il cinema era nato da poco e le principali capitali erano Roma, Milano, Torino e Napoli⁹, nel primo decennio del secolo si erano formate le prime case di produzione stabili con i propri organi interni delegati e i primi teatri di posa. Nell'impostare la propria politica produttiva e editoriale le case procedono ad una gerarchizzazione dei titoli e dei generi su vari livelli e stili che in seguito avrebbero portato alla formazione di stereotipi precisi¹⁰.

Il melodramma che nasce dal teatro e dalla letteratura e celebra il potere assoluto dei sentimenti e la loro priorità¹¹, è il genere dal quale prenderà forma il divismo. La centralità dell'amore la si osserva dal gran numero di titoli significativi di questo periodo: *Amore di Apache*, *Amore di madre*, *Amore di sirena*, *Amore d'oltretomba*, *Amore e astuzia*¹², le protagoniste principali sono le dive come Lyda Borelli e Francesca Bertini e molte altre¹³.

Sembra che negli anni a cavallo della guerra, grazie soprattutto al supporto del corpo delle dive, si assista sempre più ad un rovesciamento dei favori verso temi passionali e sentimentali rispetto ai temi classici degli eserciti e della guerra¹⁴, il tema amoroso assume diverse sfaccettature: l'amare può portare al sacrificio di sé, oppure può essere demoniaco e distruttivo, altre volte la donna è rappresentante femminile del mito del Don Giovanni, oppure rappresentante di una classe sociale in ascesa o simbolo di modernità, oppure è donna dominatrice dei destini degli uomini che si innamorano di lei¹⁵.

La gestualità intensa, di carattere simbolista e dannunziano sta alla base della recitazione di queste attrici: le mani alzate al cielo, i pugni al petto, il distendersi ossessivo sui lunghi divani, la testa che si rovescia all'indietro e le mani che si appoggiano alla fronte sono tipiche di questo genere, le pose sono ritrovabili in moltissime opere dell'Art Nouveau e dei preraffaelliti¹⁶.

⁹ G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, cit., p. 14.

¹⁰ *Ivi*, p. 25.

¹¹ *Ivi*, p. 39.

¹² *Ibidem*.

¹³ G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1991, cit., p. 84.

¹⁴ G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, cit., p. 39.

¹⁵ *Ivi*, p. 40.

¹⁶ *Ivi*, p. 45.

Il capostipite di questo genere cinematografico è *Ma l'amor mio non muore!* interpretato da Lyda Borelli nel 1913, dove l'amore accostato alla morte è il tema centrale della narrazione, come lo sarà in *Assunta Spina* ma con altre vesti ed altre ambientazioni, amare è l'unica cosa che conta anche a costo della propria vita. La "passione fatale" non viene più cantata come nelle opere liriche ma è incarnata dal corpo, anche malato, della donna e viene ricercato costantemente attraverso il repertorio di gesti, delle braccia e delle mani che trasmettono la forza erotica della scena¹⁷.

A differenza dei film storici, l'ambientazione perde la sua importanza dato che diventa una quinta intercambiabile¹⁸, il vero protagonista, al centro della scena drammatica sono le passioni che prendono corpo grazie alle dive.

I film non mirano a mostrare una nuova scena sociale italiana ma piuttosto descrivono un mondo sovranazionale appartenente ai salotti alto-borghesi, dove si celebrano passioni inimitabili e totali che difficilmente incontrano il desiderio dei pubblici popolari, il mondo descritto in questi film con le proprie ideologie verrà spazzato via presto dalla guerra perché i pubblici preferiscono storie più vicine al desiderio comune¹⁹.

Ancora una volta le protagoniste principali sono le donne, anche se esiste un divismo maschile ma in Italia ha avuto più risalto quello femminile, alcune sono già prime donne del teatro, altre sono donne qualsiasi di varie estrazioni sociali, altre hanno avuto qualche esperienza e conoscenza teatrale, i diva-film mostrano sullo schermo questi divi-idoli che consentono la fuga dal presente e dal reale del pubblico, di fatto ciò che veniva mostrato sullo schermo non era un uomo della strada ma un uomo simbolo che oltre a produrre un processo di identificazione, attivava nello spettatore dei mimetismi questo perché il ruolo della diva diventa psicotico, questo significa che lo spettatore attraverso ciò che guarda nello schermo non riesce del tutto a eliminare le proprie insicurezze, infatti il divo alimenta i sogni ma non produce una catarsi completa, invece polarizza e fissa le ossessioni. In questo modo anche se i sogni non si possono mai avverare affiorano comunque alla superficie della nostra vita concreta portandoci a voler imitare i divi nei

¹⁷ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, il cinema muto 1895-1929*, cit., p. 78.

¹⁸ G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 84.

¹⁹ *Ivi*, p. 86.

loro pensieri e azioni pratiche come il modo di vestirsi, di camminare e persino di parlare²⁰.

Questo uomo/donna simbolo si fa ritrarre nelle prime pagine dei quotidiani, dei periodici alla moda, in fotografie e cartoline alimentando così il fenomeno divistico²¹. Attraverso il mito che la diva costruisce su sé stessa, con l'aiuto dei media e sempre con una maggiore consapevolezza, diventa un modello imitativo e di identificazione, oltre che di venerazione laica per il pubblico che osservandone i comportamenti, gli abiti, la pettinatura, il movimento del corpo e delle braccia riproduce tutto ciò che vede sullo schermo nella propria vita quotidiana²².

Altra caratteristica importante di questo fenomeno è la trasformazione del sistema gestuale e recitativo: l'asse comunicativo si sposta sul piano della corporeità e della fisicità²³, l'occhio della macchina da presa, che grazie all'evoluzione tecnologica diventa mobile, viene totalmente condizionato dai movimenti del corpo e del viso della diva con cui stabilisce un rapporto stretto e ravvicinato, l'intreccio e l'ambiente perdono così progressivamente la loro importanza, il corpo prende il centro della scena e ogni oggetto o comparsa nel fondo vengono eliminati perché considerati oggetto di disturbo. Secondo D'Annunzio, per un gioco di metamorfosi, i gesti della diva si assimilano agli oggetti che la circondano, così che la scenografia a sua volta animandosi, si fonde con il corpo divistico. Tutto ciò crea una specializzazione della visione che mette al primo posto della gerarchia il corpo della diva che diventa il nucleo attrattivo dell'intera scena, ciò che si chiede all'attrice, attraverso la sua individualità, è di stabilire un rapporto aggressivo e di dominio dello spettatore²⁴.

Le didascalie riducendosi fungono da indici, comunicano sinteticamente tra un quadro e l'altro ciò che il gesto e il corpo erotizzato all'estremo riescono già a trasmettere da sé, senza il bisogno di ricorrere alla parola²⁵. La diva non è quindi solo un corpo, uno sguardo, un insieme di gesti caratterizzati e ripetuti, è anche al tempo stesso l'incarnazione più emblematica di tutto un mondo su cui viene ad esercitare un dominio assoluto, dove vi è

²⁰ Edgar Morin, *Le Star*; cit., p. 95.

²¹ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, cinema muto 1895-1929*, cit., p.72.

²² *Ivi*, p. 40.

²³ *Ivi*, p. 75.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 76.

una continua oscillazione tra Eros e Thanatos²⁶, queste passioni vengono trasmesse attraverso simboli erotici espliciti: il serpente, il cavallo, l'anello, le armi da fuoco e da taglio, il fuoco stesso che vengono accompagnati da altrettanti simboli femminili come le pellicce, la luna, le conchiglie²⁷.

Francesca Bertini nasce al principio di questo fenomeno e tutta la sua carriera attraverserà l'intera parabola del divismo fino al declino inesorabile. Sembra che il termine «diva» sia nato proprio con lei che ha sempre incarnato nella vita e nella carriera tutto ciò che per il mito popolare significava la parola «divo» ossia inaccessibilità, lontananza e sacralità²⁸.

La sua carriera nasce dal teatro ed è qui che ebbe il suo primo contatto con *Assunta Spina*, le fu data una piccola parte di stiratrice per lo spettacolo con la compagnia del Teatro Nuovo di Napoli dove la Bertini entrò a far parte da giovanissima e dove studiava costantemente i testi di D'Annunzio che gli forniva lo stesso a Salvatore Di Giacomo, grande maestro, ammiratore e amico dell'attrice.

Fu proprio in questo spettacolo che la scoprì Gerolamo Lo Savio consigliere delegato della "Film D'Arte Italiana Pathé"²⁹ che in seguito la scritturerà all'interno della società dando così il via alla sua carriera cinematografica. La regia di *Assunta Spina* è di Gustavo Serena, anche se di fatto sarà la diva a dirigere il film, Francesca Bertini "era diventata un vulcano di idee, di iniziative, di suggerimenti. In perfetto dialetto napoletano organizzava, comandava, spostava le comparse, il punto di vista, l'angolazione delle riprese"³⁰, questo è quello che ha dichiarato Gustavo Serena in occasione di un'intervista di Vittorio Martinelli. Da queste parole del regista si può inquadrare fin da subito il carattere prorompente e decisamente autoritario dell'attrice grazie al quale ha saputo crearsi e mantenere la sua immagine di stella del cinema e di grande interprete fino alla sua morte e oltre.

²⁶ *Ivi*, p. 78.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ G. Mingozzi, *Francesca Bertini*, cit., p. 20.

²⁹ Pietro Bianchi, *Francesca e le dive del cinema muto*, Torino, UTET, 1969, cit., p. 13

³⁰ G. Mingozzi, *Francesca Bertini*, cit., p. 43.

Capitolo 1 Il realismo digiacomiano nel dramma teatrale di Assunta Spina

1.1. *Tra melanconia e fantasia, i tratti distintivi dello stile digiacomiano*

La nascente industria cinematografica si pone, fin dai suoi primissimi passi, nei confronti della letteratura, come di fronte ad un unico testo a cui attingere senza limiti per la transcodificazione di tutta la memoria letteraria e la produzione di un nuovo tipo di memoria capace di raggiungere pubblici mai raggiunti dai testi letterari.

Nel processo di trasformazione e riduzione, in termini visivi, dei grandi motivi dei testi letterari è seguita una logica che, a seconda dell'intervento di determinati fattori extratestuali, privilegia diverse fasce o livelli narrativi e favorisce ben precisi processi di canonizzazione e transcodificazione dei generi letterari in generi cinematografici³¹.

I rappresentanti italiani del verismo, da Verga a Bracco, da Martoglio a Di Giacomo, alla Serao, alla Deledda, sono gli autori che hanno i rapporti più contraddittori col cinema. Essi ne colgono la portata sociale, ma sentono i pericoli della perdita di immagine della loro opera. Molti dichiarano che le loro opere difficilmente si sarebbero adattate al cinematografo, ma in generale la conversione di molti di questi autori non nasce da una scelta precisa di poetica, quanto piuttosto da motivi assai più banali di ottenimento di guadagni facili senza eccessivi compromessi con la propria immagine pubblica³².

Il cinema resta comunque, per autori crepuscolari, dannunziani, simbolisti, veristi o futuristi, il prodotto di una macchina che favorisce il divertimento, ma non può certo ambire ad essere arte; l'autore o lo scrittore che inizia a lavorare per il cinema rileva i suoi timori per la macchina allineandosi con tutta una tradizione tardo romantica secondo cui lo scrittore e l'opera letteraria vogliono mantenere la loro superiorità e al tempo stesso dichiarano la loro estraneità pur paventando ogni sorta di pericoli³³.

Salvatore Di Giacomo è stato un poeta, drammaturgo e scrittore napoletano che ha prestato la propria opera anche al cinema.

³¹ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano, il cinema muto 1895-1929, cit.*, p. 92.

³² *Ivi*, p. 104-105.

³³ *Ivi*, p. 105.

Nato nel 1860 e morto il 5 aprile 1934³⁴, esordisce da giovanissimo con la sua attività di giornalista al liceo, per poi entrare a far parte di varie testate giornalistiche come «Il Corriere del Mattino» per la quale scriverà varie novelle, in seguito lavorerà per «Il Pungolo», su questo giornale per due anni scrisse circa trecento note di cronaca, tra «fatti di sangue», «dichiarazioni», «delitti passionali», «disgrazie» e «furti», in cui, pur nell'amabile capacità descrittiva, non mancava di essere narratore autentico riuscendo a trasformare il puro fatto di cronaca in una storia³⁵. Incredibilmente attaccato e fedele al suo mondo partenopeo, Di Giacomo è poeta dei «bassi napoletani», all'interno delle sue opere e delle sue canzoni troviamo racconti dei cosiddetti *marginali*, tutti coloro che non partecipano alla divisione sociale del lavoro, alla vita collettiva della società globale e, infine, che non condividono i modelli culturali, i valori, le regole morali e gli usi sociali dominanti nei diversi contesti sociali in cui vivono. Questi soggetti, che s'ispirano per più aspetti ai *Miserabili* (1862) di Victor Hugo, sono posti al centro dei racconti del poeta: sono donne e uomini oppressi da un sistema iniquo, spietato e corrotto, tutti coloro che, in un modo o nell'altro, sono «umiliati e offesi» da un ordine sociale ingiusto e ingiustificabile il quale, se non li costringe, fa tuttavia molto per incoraggiarli a violare leggi e principi fondamentali sia del foro esteriore sia di quello interno, ossia di quella coscienza che talora viene quasi obbligata, quasi forzata ad arrendersi e cedere, sopraffatta e schiacciata com'è dall'infinita malvagità del tutto³⁶. Il poeta esordì negli anni del verismo e della contrastata quanto vasta fortuna di Zola in Italia. Eppure, la sua idea di realismo, per alcuni versi, deriva dall'influenza di Goethe e dalle lezioni napoletane del De Sanctis³⁷.

Luigi Russo, autore di uno dei libri più importanti apparsi finora sull'opera di Salvatore Di Giacomo, ha definito la lirica del poeta un'«estasi melanconica», costantemente tesa tra il «mondo storico ed il mondo della fantasia, tra la realtà delle passioni e le pene del sogno»³⁸.

³⁴ Luigi Russo, *Salvatore Di Giacomo poeta grande del reame di Napoli*, «Belfagor», Casa Editrice Leo S. Olschki, 2001, p. 1.

³⁵ Toni Iermano, *Il melanconico dormiveglia Salvatore Di Giacomo*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1995, p. 25.

³⁶ Salvatore Di Giacomo, *Gli sfregi di Napoli. Testi storici e letterari sui bassifondi partenopei*, Napoli, Liguori Editore, 2005, p. 7-8.

³⁷ T. Iermano, *Il melanconico dormiveglia Salvatore Di Giacomo*, cit., p. 7.

³⁸ *Ibidem*

Di Giacomo ricercò nell'arte e nell'erudizione un allontanamento dalle convinzioni contemporanee, per rifugiarsi, negli anni della maturità, in una melanconica quanto fantastica isola della poesia e del sogno; F. W. Schelling in una delle sue lezioni a Stoccarda sostenne:

ciò che vi è di più oscuro e quindi di più profondo nella natura umana è la nostalgia che è, per così dire, la forza di gravità interiore dell'animo e che perciò nella sua manifestazione più profonda è *malinconia*. È in particolare per mezzo di essa che viene mediata la simpatia dell'uomo con la natura. Anche ciò che vi è di più profondo nella natura è malinconia: anch'essa s'attrista per un bene perduto, e ogni vita è accompagnata da un'indistruttibile malinconia perché ha *sotto* di sé qualcosa di indipendente da sé (ciò che sta *sopra* innalza, ciò che sta *sotto* attira in basso).

Le angosce digiacomiane, vissute insieme ad un complesso legame con la realtà, rendono le riflessioni schellinghiane sicuramente adattabili ad un'interpretazione della «melanconia» del poeta napoletano³⁹.

All'interno delle sue novelle si narra di «povere creature elementari» che fanno la loro breve apparizione non già in uno sviluppo di interessanti vicende, ma nella nebbiosità suggestiva di uno stato d'animo ambiguo fra il sogno e la vita, Di Giacomo intonandosi al realismo provinciale contemporaneo, che aveva avuto come suo primo autore e maestro Giovanni Verga, ci appare, nel suo raccontare, un poeta dei primitivi e dei diseredati. Per questo fu acclamato ai suoi tempi, come autore che si ispirava al socialismo anche se lui non si era mai definito tale. A prescindere da questo, il Di Giacomo è certo l'interprete più appassionato e più commosso al tempo stesso, e limpidamente classico, delle passioni del popolo⁴⁰.

Sull'intera arte digiacomiana si estende un velo di malinconia che la indirizza verso rotte artistiche non classificabili secondo definizioni rigide, d'altronde Di Giacomo non si era voluto ascrivere al mondo dei letterati napoletani ma bensì a quello pittorico e musicale. Alla descrizione preferì sempre la narrazione, alla fedeltà veristica una cultura europea piuttosto vasta ed aperta a nuove sperimentazioni, all'«oggettività» dell'osservazione il

³⁹ *Ivi*, p. 9-10.

⁴⁰ L. Russo, *Salvatore Di Giacomo poeta grande del reame di Napoli*, cit., p. 1.

timbro del verso metastasiano e del ritmo di Cimarosa e Paisiello, è stato grande cultore della tradizione poetica e musicale popolare italiana: i *Canti popolari delle provincie meridionali* raccolti da Antonio Casetti e Vittorio Imbriani (1872) furono assiduamente presenti nella sua scrivania⁴¹.

La nostalgia per «'o tempo antico» è un *topos* ricorrente nelle poesie dell'autore e costituisce un sentimento realmente vissuto da Di Giacomo, il poeta identifica questo periodo d'oro nel Settecento, momento di massimo splendore artistico, culturale e musicale dell'antico Regno di Napoli, riuscendo a farne il suo centro spirituale, senza sforzo e senza inganni, grazie alla sua potente immaginazione, che lo estrania dal mondo contemporaneo, poco consentaneo al suo atteggiamento poetico. Nello scrittore la rievocazione del mondo settecentesco (che per lui includeva anche il Cinquecento e il Seicento) è pienamente ingenua: egli riesce veramente a rivivere in un'età che non è la sua, senza dissidi, senza strappi. Si fa figlio insomma di quel secolo, perché il suo mondo pittorico-lirico meglio si intona a quel particolare periodo storico⁴². Si interessa maggiormente della storia dell'arte napoletana mantenendo ancora una volta un legame con la sua terra, da cui estrae immagini e figure poetiche. Lo strato dotto, denso e non superficiale, che avvolge la sensibilità del poeta resta indispensabile anche per capire fino in fondo il rifiuto, drastico ed intenzionale, della società letteraria napoletana contemporanea⁴³. Da acuto osservatore dei cambiamenti che attraversano la Napoli *fin de siècle*, osserva come ormai la città sia diventata un «perenne ed immenso cantiere, brutta, sfatta, abbruttita dai mutamenti, non più raccontabile», secondo questo punto di vista Napoli appare tragicamente come una città raccontabile solo attraverso la contemplazione e i ricordi del cuore con la consapevolezza di un luogo che ormai sta cadendo in rovina⁴⁴.

La curiosità veristica dell'autore procede da una disposizione musicale, per la quale egli, fatto vivamente sensibile, avverte i moti più fuggevoli del mondo esterno, i colori e le sfumature d'un quadro reale, le voci e i suoni più sottili della vita; vibrazioni lievi, che compone armonicamente, come desideroso di accompagnare ogni tristezza e ogni gioia

⁴¹ *Ivi* p. 10.

⁴² L. Russo, *Salvatore Di Giacomo poeta grande del reame di Napoli*, cit., p. 266.

⁴³ T. Iermano, *Il melanconico dormiveglia*, cit., p. 168.

⁴⁴ T. Iermano, *I fantasmi del poeta nelle «quiete stanze». Salvatore Di Giacomo storico ed erudito*, Salvatore Di Giacomo Settant'anni dopo, Atti del convegno di studi Napoli 8-11 novembre 2005, Liguori Editore, 2007, cit., p. 249.

con un lieve commento melodico. L'interesse realistico dello scrittore, in questo senso, è interesse musicale; non c'è in lui, se non raramente, la rappresentazione veristica per il gusto della precisione e corrispondenza oggettivistica della verità naturale. Per lui il verismo non è una formula, un precetto, ma un atteggiamento originale della fantasia⁴⁵, servendosi di questa, della musica, del dramma, del sogno e della follia racconta i tratti di un'universale categoria umana, di un poema esterno di tristezza e di gioia corali, singolare e simbolica epopea di affetti e di discordie di una moltitudine senza nome che trova il suo ambiente nella Napoli di allora ma che ha la vastità e lo spirito di un mondo novellamente creato⁴⁶.

All'interno delle opere digiacomiane si fa largo impiego del dialetto che per il poeta non rappresentò mai il segno di una stretta adesione alla realtà ma l'ironico allontanamento da essa. Vittorio Coletti, analizzando lo spazio concesso al dialetto, ha rilevato che la componente linguistica locale utilizzata nel teatro novecentesco (da Di Giacomo, a Edoardo, a Fo) così come nel cinema e nel romanzo può funzionare per operazioni stilistiche diverse: ora di riproduzione realistica della lingua dei personaggi e del loro ambiente, ora di frizione comica tra due lingue differenti o di movimentazione espressionistica della scrittura. La modernità espressionistica del poeta napoletano si rintraccia proprio in questa volontaria quanto ricercata astrazione dalla realtà per inseguire una sua personalissima interpretazione del mondo, comunque, dotata di quelle qualità stilistiche e sapienze metriche che permettono il dialogo tra i versi digiacomiani e la poesia europea contemporanea⁴⁷.

Sappiamo che la lingua di Di Giacomo fu gravata subito da alcune riserve, avanzate a torto o a ragione da chi sosteneva che egli si discostava troppo dal vero napoletano. Nell'articolazione di questa critica si riconosce anche un altro punto fermo: alla convinzione che con la letteratura dialettale si deve proporre una fotografia si collega un altro pregiudizio, quello secondo cui esiste un unico modo autentico e corretto di parlare. Cioè, dato un dialetto, si riconosce e si fissa rigidamente un suo stadio di purezza e di

⁴⁵ L. Russo, Salvatore Di Giacomo poeta grande del reame di Napoli, cit., p. 1.

⁴⁶ Claudio Toscani, *Salvatore Di Giacomo, con Un profilo critico di Luigi Russo e Dante Della Terza*, Belfagor, 2006, 61(6), p. 739.

⁴⁷ T. Iermano, Il melanconico dormiveglia, cit., p. 8-9.

verità, rispetto al quale, per definizione, qualsiasi scarto si presenta come falsificazione, o nella migliore delle ipotesi come invenzione.

Connessa alla precedente è l'idea che gli usi linguistici si dispongano secondo una netta contrapposizione tra dialetto e lingua, per cui tutto ciò che a prima vista è riconosciuto come scarto rispetto all'unico e puro dialetto appare direttamente riconducibile verso il polo della lingua italiana. Ne consegue che il dialetto digiacomiano viene etichettato anche come italianizzante; inoltre, secondo il critico Vittorio Pica anche l'espressione di «sentimenti, impressioni e pensieri troppo delicati, troppo raffinati per poter fiorire nell'animo semplice di un popolano» costituiscono un difetto nella lingua dell'autore⁴⁸.

Nonostante queste aspre critiche, si può affermare comunque che il dialetto di Giacomo non è italianizzante, visto che sono fortemente napoletane sia la fonetica che la morfologia: il suo uso del dialetto è letterario e la sua distanza con la lingua del popolo è propriamente di stile. Questo scarto rispetto all'espressione più popolare non conduce necessariamente verso l'italiano, ma si qualifica proprio come la volontaria adozione di una varietà linguistica che è dialettale in tutto e per tutto. Il dialetto digiacomiano più che orientato verso l'imitazione dell'italiano si proporrebbe come una sfida all'italiano sul versante della letterarietà, in quanto la sua forza innovativa si gioca non sul mimetismo bozzettistico, ma sull'efficacia delle immagini⁴⁹.

1.2 *L'Assunta Spina digiacomiana e bertiniana due opere a confronto*

Il film *Assunta Spina* trova origine all'interno delle novelle, in particolare le *Novelle Napolitane* di Salvatore Di Giacomo scritte nel 1888, il racconto diventerà in seguito dramma teatrale in due atti: il primo nel 1903, il secondo nel 1909⁵⁰.

Il tessuto nominale tra racconto e dramma si è andando trasformando e gli attanti della storia cambiano nome e mestiere: Ferdinando, nel racconto, di mestiere muratore, diventa

⁴⁸ Nicola De Blasi, *Note sulla lingua e sulla letteratura di Salvatore Di Giacomo*, «Italice» American Association of Teachers of Italian, vol. 76, n. 4, Linguistica e Pedagogia, cit., p. 480- 481.

⁴⁹ *Ivi*, p. 482- 484.

⁵⁰ Dante Della Terza, *Salvatore Di Giacomo gestore delle trame di sopravvivenza di un suo personaggio: Assunta Spina*, in «Sinestesiaonline», n. 10, dicembre 2014, p. 7.

nel dramma Michele Boccadifuoco, beccaio trentacinquenne, Peppino l'amante di Assunta nella novella diventa Federigo nel dramma. Anche la trama cambia, mantenendo sempre come nucleo centrale il triangolo amoroso e il tradimento: nel racconto Assunta vive a Napoli in un basso nella piazzetta di Sant' Aniello a Caponapoli e riceve una notizia di un tradimento che la coinvolge. Peppino il sarto, che è il suo uomo di turno, si accinge a sposare una donna di Soccavo. La notizia tormenta Assunta che si sente tradita e abbandonata, racconta così tutto al marito per coinvolgerlo, quando Peppino si presenta alla porta di Ferdinando. Quest'ultimo lo pugnala uccidendolo e Assunta se ne assume la colpa⁵¹.

Il dramma non si discosta molto dalla novella perché il personaggio di Assunta mantiene sempre i suoi tratti caratteriali sia che si parli della novella, del dramma o della pellicola. La protagonista rimane una creatura enigmatica con un gusto doloroso del male e delle soluzioni violente, che obbedisce quasi alla fatalità di una sorte maligna. Il carattere oscuro della protagonista non è creato dalla volontà del poeta, ma nasce e rimane così all'infuori di ogni sforzo creativo dell'autore, il motivo di tale temperamento rimane a lui sconosciuto⁵².

Solamente le due figure maschili, il marito e l'amante di Assunta vengono delineati in maniera differente nelle due opere: nella novella non conosciamo niente della vita di Peppino che in seguito diventerà nel dramma Federigo Funelli, vicecancelliere del tribunale di Napoli, uomo trentenne di cui sappiamo subito molto; infatti, ci viene detto che l'uomo è intenzionato a intraprendere una relazione con Assunta per poi abbandonarla e tornare dalla sua vera consorte. Nasce qui l'istanza di una tecnica duale, adottata da Salvatore Di Giacomo, che consente a personaggi come Federigo Funelli di assumere ruoli all'apparenza altruistica: mentre egli si mostra disponibile ad aprire le porte del futuro ad un recuperato e rinnovato rapporto tra Michele e la Assunta, allo stesso tempo dà agio ad una frequentazione con la donna consapevole del fatto che questo successivamente la porterà alla rovina⁵³.

⁵¹ Ibidem

⁵² Luigi Russo, *Salvatore di Giacomo*, Torino, Nino Aragno Editore, 2003, p. 144.

⁵³ Dante Della Terza, *Salvatore Di Giacomo gestore delle trame di sopravvivenza di un suo personaggio: Assunta Spina*, cit., p. 9.

Sempre nel racconto, la figura del marito di Assunta trova più spazio all'interno della narrazione, il suo carattere è sempre duro e aggressivo ma vive in una condizione completamente differente rispetto a Michele Boccadifuoco, il marito della donna nel dramma. L'autore, nella novella, ci racconta di un uomo che più volte ha perdonato la moglie, sa dei suoi amori passati e del suo carattere ambiguo e passionale, la gente infatti ride di lui e del suo rapporto con la donna che ama. Al contrario il marito di Assunta nel dramma torna in libertà giulivo ed esuberante per essersi comportato bene in carcere, il personaggio è completamente all'oscuro delle vicende affettive che hanno coinvolto la moglie, neppure le sospetta. La gioia di rivederla è per lui sinonimo di ritorno alla vita, iniziazione all'amore partendo da zero⁵⁴. La sua gioia si tramuta subito in rabbia quando scopre il tradimento della moglie, con questa rivelazione si ricongiunge alla condizione di Ferdinando che allo stesso modo decide di uccidere il suo "avversario in amore".

Quello che differenzia l'assetto dei personaggi della pellicola rispetto al dramma è l'interpretazione e il temperamento dell'attrice stessa. Francesca Bertini che è una diva, è caratterizzata da tutta una serie di movimenti attoriali tipici di quella recitazione divistica dell'epoca, la sua presenza è prorompente all'interno del film, la sua figura è centrale, la pellicola è fatta per lei, è un'ulteriore prova della sua straordinaria capacità attoriale e di attrazione per il pubblico. Di conseguenza le due figure maschili, se non vengono messe in secondo piano, sono comunque sempre accostate all'attrice. La figura del marito e dell'amante fungono da cornice e riescono a stimolare nella diva tutta una serie di gesti e di torsioni drammatiche che mettono in risalto al massimo la sua figura rispetto ai paesaggi che le stanno attorno.

Questo lo si può osservare molto bene a confronto con il dramma scritto da Di Giacomo, qui il centro dell'opera e la sua forza sono dati dal coro, Assunta continua ad essere un personaggio estremamente ambiguo ma in questo caso è una parte del tutto, non riesce ad acquistare ancora il ruolo centrale e propulsore che poi avrà in seguito grazie a Francesca Bertini nella pellicola.

Il coro e la sua funzione derivano dalle canzoni digiacomiane e nel dramma tutta la forza artistica dello scrittore è intesa ad evocare una scena pittorica, dove non c'è una

⁵⁴ *Ibidem*.

protagonista, ma in cui protagonista è tutto il popolo, che commenta, disputa, applaude, compiange, freme; la vicenda è intrisa di colore e suono corali che trovano luogo nella vita tumultuaria, comico-tragica, dei popolosi tribunali di Castelcapuano. La funzione del coro anche se letterariamente non esplicita, è sempre la parte centrale; c'è in questo molta ricchezza e varietà di movimenti e motivi, pur essendo tutto coordinato a illuminare uno stato d'animo o la vicenda di un solo personaggio. I protagonisti vivono talvolta più nel commento altrui, che nelle particolarità della loro psicologia; essi si fondono con il coro stesso, esprimendo di quello gli affetti nella forma più acuta e sofferta, dando quasi il tono iniziale o la spinta alle affermazioni degli astanti, questo lo si può osservare soprattutto nelle parole di Don Emilia che descrivono nel dettaglio la condizione e la personalità di Assunta:

Donn'Emilia:

E lei... Lei... Vulite sapé 'a verità? Io st'Assunta nun ll'aggio pututa maie capì! Chesta ogne tanto lle vota 'a capo pe quaccheduno, e, ogne tanto, pe ccausa soia, qualche povero figlio 'e mamma passa nu guaio.

Federigo:

Ah? È pericolosa?

Donn'Emilia:

È strambalata, 'on Federì. È na femmena curiosa assaie. Vo' bene, nun vo' bene, s'appiccia, se stuta, mo v' 'a strignite int'a na mano, mo ve sfuie comm'a n'anguilla... Ah!...

Federigo:

È interessante.

Donn'Emilia:

È cevetta.

Federigo:

Già... Ma un certo genere di civetteria...⁵⁵

⁵⁵ Salvatore di Giacomo, *Assunta Spina: in due atti*, Andrea Bisicchia (a cura di), Mursia, 2011, p. 44.

In tal modo, l'opera risulta più sintetica che analitica e può racchiudersi tutta nel movimento di un quadro di pittore, anziché svolgersi come un'opera di discriminazione di un romanziere⁵⁶.

All'interno della storia ogni infortunio, ogni avventura singolare, ogni tragedia, sono vissute da tutta una moltitudine curiosa e compassionevole, il poeta che è l'eco artistica di questa folla, non rappresenta mai il fatto in sé, ma lo spettacolo col commento del popolo che segue lo svolgimento degli episodi. Il coro diventa così il centro vitale e immanente di ogni azione drammatica e non più un artificio letterario⁵⁷.

Anche dal punto di vista temporale il dramma ha un inizio diverso rispetto alla pellicola, in quest'ultima si raccontano anche gli antefatti alla tragedia finale, mentre nell'opera digiacomiana il racconto parte dalla scena del tribunale, dopo una serie di battute di personaggi secondari, entra in scena Michele Boccadifuoco per il processo.

L'avvio del dramma presuppone una conoscenza pregressa della storia di Assunta, oppure lascia allo spettatore la possibilità di immaginare, anche attraverso le battute della moltitudine di personaggi presenti, cosa fosse successo prima. La storia era comunque rintracciabile nella realtà vissuta e studiata dall'autore in quell'epoca. La pellicola, invece, racconta dal principio la figura di Assunta, la vediamo nelle prime scene accanto al padre e in seguito con il marito. Questo permette di dare maggiore visibilità all'attrice, soprattutto nella pellicola che può permettersi lunghi metraggi.

Anche gli ambienti del dramma cinematografico sono differenti rispetto a quello teatrale, nella pellicola la maggior parte delle scene chiave si svolgono in esterno: le strade di Napoli, il Golfo, i mercati diventano gli ambienti dove agiscono i personaggi, secondo quanto riportato dalla critica cinematografica dell'epoca:

la decisa rapidità delle scene del poeta napoletano si stempera, con una certa pittoresca indolenza, nella visione di suggestive bellezze della natura e della vita locale, con la conseguenza che ciò che si guadagna con effetto fotografico o come riproduzione d'ambiente, si perde nell'interesse drammatico e nell'effetto del vero⁵⁸.

⁵⁶ L. Russo, *Salvatore di Giacomo*, cit., p. 136.

⁵⁷ *Ivi* p. 138.

⁵⁸ G.A.R. in «Apollon», Roma, luglio 1916 da Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915, prima parte, i film della grande guerra*, B&N, 1992, p. 51-52.

Secondo questa visione la pellicola diventa il mezzo per dare risalto e promuovere le bellezze della città. Le scene riprese in interni sono comunque riprese dal vivo e solo il carcere è stato ripreso in teatro; tutte riescono a restituirci il clima di napoletanità di cui la protagonista è l'essenza.

Inoltre, per la critica la trasposizione cinematografica non riuscirà mai a raggiungere il livello passionale della rappresentazione teatrale:

Il forte lavoro di Salvatore Di Giacomo è opera di teatro e di poesia: rapido, rude, fremente, quale passione ch'esso incarna, vivamente colorita come l'ambiente napoletano in cui si svolge [...] Può il cinematografo rendere queste virtù non precisamente psichiche, ma in prevalenza interiori? Certo, sentirà sempre l'impronta della riduzione, come la traduzione in prosa di un poema risente della mutata veste formale.

La pellicola a mio parere non viene meno per quello che riguarda la sua trasmissione di un sentimento doloroso, rude e popolare del destino della donna, non nego che la riduzione cinematografica ha dato nuova forma a quello che era il dramma originale ma non per questo perde di «virtù emotiva». Il sentimento, il dramma è racchiuso e riportato allo spettatore attraverso la recitazione divistica della Bertini: si osserva negli sguardi, nei gesti frenetici e nelle situazioni che Assunta è costretta ad affrontare nel corso della vicenda. I sentimenti sostanzialmente non cambiano tra le due opere, cambia solo la forma in cui vengono espressi: all'interno del dramma la parola è ciò che nell'immediato da voce allo spirito tormentato di Assunta che per un momento rischia di perdersi all'interno del coro rumoroso del tribunale mentre nella pellicola muta, solo il corpo e gli occhi riescono a esprimere l'immensa preoccupazione fino ad arrivare a sfondare lo schermo interrogando lo spettatore stesso riguardo questo dolore. La voglia di riportare l'autenticità e la verità della vita dei più, accomuna sia il lavoro di Di Giacomo che quello della Bertini rendendoli portavoce di una condizione umana tragica che è reale e tangibile in entrambe le opere.

Se nella pellicola le riprese dal vero dei luoghi costituiscono comunque motivo per mostrare le bellezze della città, nel dramma il grande tribunale chiassoso di Castelcapuano, lungo dove si svolge la maggior parte della vicenda, e la stireria di Assunta fungono da palcoscenico dove agisce il coro, il gran numero di voci fanno eco

sulle pareti degli ambienti restituendoci l'autenticità di un quadro popolare napoletano dell'epoca.

Non meno importante è da tenersi in considerazione anche il fatto che la pellicola ha avuto larga diffusione in molte città italiane e anche estere; questo significa che molti spettatori fuori Napoli non conoscevano la storia di Assunta; perciò, in questo caso c'era bisogno di guidarli lungo tutta la vicenda senza tralasciare dettagli che avrebbero compromesso la sua comprensione. La pellicola è muta e quindi utilizza come unico strumento le immagini e delle didascalie che devono essere minime per permettere all'attrice principale di emergere; è più utile quindi guidare cronologicamente dal principio lo spettatore che in questo modo avrà anche più tempo per immedesimarsi con i sentimenti profondi dell'attrice.

Capitolo 2 *Assunta Spina* e il tema dell'amore

«Era la personificazione completa della migliore cinematografia più veramente italiana e più italianamente vitale di quei tempi, caratterizzata dalla genialità inconsapevole, dall'assenza di criteri precisi, dalla mutevolezza, dall'elasticità, dall'impreveduto, dall'imprevedibile, dall'avvento del capriccio, dall'indisciplina.»

-Roberto Bracco

2.1 La storia di Assunta Spina

Tra le centinaia di film interpretati da Francesca Bertini, *Assunta Spina* è in assoluto il suo film più celebre, girato a Napoli a fine novembre del 1914⁵⁹ viene proiettato per la prima volta nel 1915. La copia restaurata con le coloriture d'epoca è stata ritrovata in Brasile⁶⁰. La storia, oggetto del film, è tratta dall'omonimo dramma di Salvatore Di Giacomo, scritto per la grande attrice partenopea Adelina Magagnoli che lo aveva portato sul palcoscenico del Teatro Nuovo di Napoli nel 1909, avendo come partner Giulio Donadio. Fu ripreso in seguito da molte compagnie e tra le figuranti della stireria di

⁵⁹ Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Giardini, 1969, p. 90.

⁶⁰ [www.treccani.it/enciclopedia/assunta-spina_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/assunta-spina_(Enciclopedia-del-Cinema)/).

Assunta c'era una giovanissima Francesca Bertini, allora Elena Seracini Vitiello⁶¹, che in seguito interpreterà il ruolo di protagonista nel film del 1914 diretto da Gustavo Serena⁶², inoltre, fu proprio sua l'idea di adattare per il cinema il dramma di Di Giacomo, la storia di Assunta le stava molto a cuore; prima dell'incontro con l'avvocato Barattolo e la Caesar Film Francesca Bertini lavorava per la Cines dell'avvocato Mecheri, con l'avvento della guerra gli stabilimenti dovettero chiudere, l'attrice perciò accettò un nuovo contratto sempre con Mecheri che nel frattempo aveva aperto la Tiber Film, ma in quel momento non erano ancora pronti gli stabilimenti e i materiali per iniziare i lavori così che l'avvocato stipulò un accordo di cessazione della Bertini, che sarebbe dovuta tornare alla Tiber dopo qualche mese, (questo non avvenne). L'attrice iniziò così la sua fortunatissima carriera con la Caesar Film⁶³, mettendo in scena le prime pellicole come *Nelly la Gigolette* e grazie ad un'idea sua *Assunta Spina*, convincendo il produttore Barattolo ad acquistarne i diritti per l'adattamento.

Il film è certamente uno dei più riusciti esempi di filone realista che, a metà degli anni Dieci, si propone come via nuova della cinematografia italiana. La matrice letteraria si individua nella tradizione drammatica verista di fine Ottocento e inizio Novecento che ha in Roberto Bracco, Salvatore Di Giacomo e Nino Martoglio i migliori interpreti e che si localizza in principal modo a Napoli e in Sicilia⁶⁴. Nella storia della critica e storiografia del cinema italiano questi film hanno agito come modello antitetico rispetto ai generi dannunziano-simbolisti e storico-mitologici, trovando sempre pochi sostenitori e rimanendo al margine della produzione⁶⁵.

Assunta Spina insieme a *Sperduti nel buio* sono due esempi di questo genere, sono film ambientati in un meridione ancora arretrato con scene in esterno girate in aree urbane popolari e degradate, con la partecipazione di comparse arruolate sui luoghi delle riprese e scenografie scarse, per la pellicola bertiniana praticamente inesistenti dato che in questo

⁶¹ *Ibidem*, il nome dell'attrice prima del suo successo rimane ancora indefinito come la sua storia bibliografica, Vittorio Martinelli e Gianfranco Mingozzi affermano che si chiamasse Elena Francesca Vitiello mentre altri come Cristina Jandelli le danno il nome di Elena Taddei o Elena Seracini Vitiello cognome preso da quello del padre.

⁶² Anche se di fatto è della Bertini la regia come anche la gestione delle riprese e del montaggio.

⁶³ Francesco Soro, *Splendori e miserie del cinema: cose viste e vissute da un avvocato*, Milano, Consalvo Editore, 1935, p. 68.

⁶⁴ Giovanni Lasi, *Gli occhi del sud, il cinema realista degli anni Dieci*, dal libretto del DVD edito di *Assunta Spina*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015, p. 6.

⁶⁵ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1991, p. 71.

caso la pellicola viene girata interamente nella vera Napoli: in questo contesto si consumano le tragedie quotidiane, scatenate dalle passioni, dalla violenza, dall'indigenza e dalle tensioni sociali che affliggono i ceti popolari⁶⁶.

Assunta Spina costituisce un unicum nella filmografia della grande diva, la sua unicità è data proprio da questa sua impronta naturalistica. Questa pellicola, a differenza di tutte le altre, ci mostra una Bertini completamente nuova, la diva si spoglia di ogni abbellimento per interpretare qualcosa che si differenzia completamente da quello che ormai stava diventando lo stereotipo della donna fatale. Lo aveva già fatto con *L'Histoire d'un Pierrot* del 1914, una pantomima che la vede protagonista con un costume abbastanza goffo e sicuramente fuori dai canoni dei lunghi vestiti che di solito indossava, la Bertini qui risulta comunque totalmente credibile e al pubblico piace. Questo dimostra come il suo essere diva non sia dato solo dalla bellezza delle toilet che sfoggia nei suoi film abituali, ma a mio parere, è dato anche dalla sua enorme versatilità; una caratteristica di pregio anche dei grandi attori di oggi che riescono a passare con facilità da un personaggio all'altro, senza mai cadere in banalità e soprattutto in cliché, questi ultimi sono ancora molto presenti all'interno del cinema muto, i gesti serpentinati e disperati delle dive, per dare un esempio Francesca Bertini in *Assunta Spina* tende a sedersi ripetutamente e a mantenere lo sguardo fisso nella macchina da presa quando viene al corrente di una brutta notizia, tutti questi comportamenti formano cliché ovvero forme di espressione convenzionali utilizzate dagli attori per esprimere gli stati d'animo del personaggio⁶⁷. Oggi questi gesti sono diventati obsoleti ma un tempo risultavano di fondamentale importanza per comprendere le situazioni e le emozioni che vivevano i protagonisti, il pubblico se le aspettava, in un certo senso ne aveva bisogno.

Nonostante i cliché derivanti dal melodramma che la Bertini usa, interpretando *Assunta* riesce comunque ad essere naturale, non c'è mai a mio parere, una parvenza di finzione o costruzione della scena, il suo modo di recitare la rende diva anche per l'estrema naturalezza e autenticità con cui sente e di conseguenza, mostra allo spettatore i sentimenti più intimi del personaggio che interpreta. È presente un grosso discorso intorno al naturalismo di questa pellicola, l'attrice ha sempre affermato spavalidamente

⁶⁶ G. Lasi, *Gli occhi del sud, il cinema realista degli anni Dieci*, cit., p. 7.

⁶⁷ C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori, manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, cit., p. 45.

che il neorealismo in realtà lo aveva inventato lei proprio con l'*Assunta Spina* nel 1914⁶⁸, nonostante si tratti di una delle prime pellicole, ad essere girato con la volontà di uscire all'aperto per le strade della città, senza l'utilizzo di nessun artefatto e riprendendo la verità dei dolori e delle miserie umane, questo a mio parere non lo rende del tutto un film neorealista, la pellicola piuttosto costituisce un archetipo, le fondamenta ancora da svilupparsi di quello che sarà poi il grande neorealismo che ha avuto molta fortuna in Italia.

Il film della Bertini rimane ancora ancorato allo stile divistico del suo tempo, la città è certamente ripresa nella sua realtà ma non costituisce ancora l'oggetto di indagine principale che sarà poi tipico della corrente neorealista, la narrazione si concentra intorno alla diva, esalta la sua figura e non va veramente ad indagare la città napoletana nel profondo, quello che viene mostrato sono i mercati, le strade, le botteghe che qui ancora rappresentano una cornice seppur molto forte e veritiera di una recitazione che mette ancora la diva come soggetto principale, le sue passioni, i suoi movimenti serpentini. Inoltre, è importante ricordare come il cinema neorealista nasca da una situazione sociale disastrosa e povera del secondo dopo guerra, la realtà cruda che riprende è quella di quel particolare periodo storico che nel periodo simbolista e liberty di stile dannunziano non è ancora emersa, per di più il pubblico e la critica probabilmente non avrebbero riconosciuto e accettato un riversamento nello schermo cinematografico di un così aggressivo e crudo realismo che mostrasse la povertà, che pur sempre esisteva, a questo proposito bisogna ricordare che *Assunta Spina* viene proiettato al cinema nell'anno della Prima Guerra Mondiale, il pubblico aveva necessità di non pensare agli orrori della guerra in atto, quindi il cinema aveva il compito di allietare e confortare chi nelle grandi sale poteva guardare le pellicole invece che fronteggiare i pericoli della guerra, consentendo anche allo spettatore di alimentare sogni repressi grazie alla presenza delle dive, il cinema così diventava un ambiente di svago dalle brutalità che stavano accadendo al di fuori, oltre che un piccolo angolo segreto e buio dove non si aveva paura a far uscire i propri turbamenti.

Se da un lato il successo di questi film è debitore della popolarità di cui godono i testi letterari d'origine e alla sua modernità rispetto ai generi contemporanei, dall'altro è

⁶⁸ G. Mingozzi, *Francesca Bertini*, cit., p. 42-43.

dovuto anche alle magistrali *performances* interpretative: nel cast di *Assunta Spina* spiccano i nomi di due divi dello schermo come Francesca Bertini e Gustavo Serena. A parte loro non sono presenti altri attori professionisti: il film è dominato dalla recitazione dell'attrice che rappresenta a pieno il tipo di bellezza meridionale femminile, i luoghi diventano protagonisti della storia collettiva del popolo napoletano⁶⁹: i vicoli, le strade allagate, i locali e i così detti «scugnizzi» sono ripresi dal vero; la realtà del luogo è rappresentata senza alcun artefatto, ogni scena, il carcere, il tribunale, Marechiaro, sono riprese senza luci che allora non esistevano⁷⁰. Nonostante questa grande ripresa dal vero della città la protagonista assoluta è l'attrice stessa sempre al centro della scena.

Il film per questo non può essere considerato un lavoro di particolare ambizione documentaria e tanto meno di facile folklorismo partenopeo⁷¹, ciò che conta e che rimane nella mente degli spettatori anche a distanza di anni è la recitazione della Bertini: il suo stile è sostenuto da una statuaria fissità delle pose e da una contenuta microespressività facciale⁷², un tipo di recitazione differente rispetto a quello di molte dive dell'epoca che mostravano una gesticolazione sommaria ed esuberante⁷³. I gesti non sono mai esagerati come anche i movimenti di scena, l'inquadratura era costituita sempre da un lungo piano sequenza a ripresa fissa dove l'attrice era libera di muoversi e improvvisare la scena senza mai provare, lasciando così filtrare nel girato quella passione per il vero che costituiva per lei un requisito essenziale e anche il lascito dell'apprendistato nelle compagnie dialettali che l'hanno formata. Secondo quanto da lei dichiarato nella rivista «*Film*» nel 1938, il segreto della sua arte risiede nella stilizzazione: una recitazione semplice e umana che studia nei minimi dettagli ogni movimento ed espressione⁷⁴, uno stile che a mio parere, va quasi a sottrarre, invece che aggiungere, tutto ciò che potrebbe essere in eccesso nel complesso della performance.

La diva, per ogni suo film prediligeva sempre la ripresa a figura intera, con quelli che lei chiamava «terzi piani»: inquadrature a figura intera o piani americani dove l'attore mostra solo il busto per intero⁷⁵ e che preferiva rispetto al primo piano, visto che le donavano di

⁶⁹ G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 73.

⁷⁰ Gianfranco Mingozzi, *Francesca Bertini*, Genova-Recco, Le Mani, 2003, p. 43.

⁷¹ Costanzo Costantini, *La diva imperiale ritratto di Francesca Bertini*, Milano, Bompiani, 1982, p. 79.

⁷² Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006, p. 46.

⁷³ C. Costantini, *La diva imperiale ritratto di Francesca Bertini*, cit., p. 79.

⁷⁴ C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., p. 47-48.

⁷⁵ Letizia Cilea, *Bertini 20*, Roma, Bibliotheka Edizioni, 2022, p. 128.

più e non raffreddavano la narrazione⁷⁶, il viso di straordinaria capacità espressiva, come anche il movimento delle braccia e del busto riescono a comunicare allo spettatore tutti i turbamenti e le preoccupazioni interne all'animo della donna tanto che a volte le didascalie non sono necessarie per la comprensione completa di ciò che accade; in occasione di testi molto conosciuti come *Assunta Spina* le didascalie vengono omesse perché si presuppone che gli spettatori conoscendo il testo possano leggere nel movimento delle labbra degli attori il senso delle battute⁷⁷.

Sebbene non si osservi un repertorio di gesti particolarmente eccessivo, la tensione drammatica, oltre agli stati d'animo che cambiano progressivamente nel corso della vicenda, vengono sempre sapientemente espressi dalla diva, i gesti stanno alla base ma ciò che rende estremamente moderna anche agli occhi degli spettatori di oggi è la completa immedesimazione della diva con il personaggio.

Questa immedesimazione si osserva soprattutto nel prologo (fig.1), in apertura del film, all'altezza dei titoli di testa: un'inquadratura profilata a lunetta mostra uno scorcio del Golfo di Napoli. Su questa veduta emerge, in assolverenza, sola con le mani sui fianchi, Francesca Bertini-Assunta Spina⁷⁸. Le due figure si equivalgono, la protagonista accigliata, indispettita, animata da un oscuro sentimento, si guarda intorno, scioglie l'ampio scialle bianco che la avvolge, guarda di fronte a sé, riaggiusta lo scialle intorno alla vita (fig.2), torna a mettersi di profilo, volge il capo lanciando uno sguardo obliquo e poi scompare⁷⁹.

⁷⁶ G. Mingozi, *Francesca Bertini*, cit., p. 43-44.

⁷⁷ G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 59.

⁷⁸ Michele Canosa, *La stiratrice con lo scialle di seta*, dal libretto del DVD edito di *Assunta Spina*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015, p. 8.

⁷⁹ Gerardo Guccini, *Note intorno all'interpretazione di Assunta Spina* in G. Mingozi, *Francesca Bertini*, Genova-Recco, Le Mani, 2003, p. 82.



fig. 1



fig. 2

Francesca Bertini si presenta come Assunta fin dalla prima apparizione sullo schermo e la chiave che permette questa profonda identificazione e immedesimazione è l'autentico scialle napoletano prestato dalla moglie di Barattolo, che dall'inizio del film, e poi in molte altre scene, si stringe in vita. Questo indumento non ha funzione di attributo iconografico (Assunta non è una santa anche se è votata al sacrificio) ma è un «accessorio in movimento», secondo un'intuizione dello storico dell'arte Aby Warburg a proposito della *Venere* e della *Primavera* di Botticelli: il pathos si trova spostato dai personaggi agli ornamenti. Assunta Spina risulta così una ninfa (marina) decaduta, una figura colta in movenza di rovina, per questo la vediamo spesso sedersi o appoggiarsi sgomenta alla spalliera di una povera sedia senza braccioli e lo scialle, in questo caso, è l'unico utensile che le permette di sorreggersi e non crollare⁸⁰.

Questo oggetto fondamentale e continuamente manipolato rappresenta il segno di un'interpretazione fortemente immedesimata e per questo estremamente moderna rispetto a ciò che si poteva osservare nelle dive dell'epoca, l'attrice riesce a cogliere e ad evocare in sé nel modo più articolato e penetrante possibile il preciso stato d'animo di Assunta⁸¹. Nell'equilibrio del film queste prime immagini svolgono una duplice funzione: da un lato l'attrice utilizzando le possibilità drammatiche del vestiario si serve dello scialle per drappeggiarlo ed esibirlo, introducendo uno stile recitativo ben preciso fondato anziché sull'atto di dire, su quello dell'apparire. Lo scialle durante la festa dell'onomastico fornisce all'attrice l'occasione d'esibirsi in gesti istintivi e naturali da intrecciare ai

⁸⁰ M. Canosa, *La stiratrice con lo scialle di seta*, cit., p. 9.

⁸¹ Claudio Vicentini, *L'arte di guardare gli attori, Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 67.

dialoghi con Raffaele e Michele; in seguito, nella scena del tribunale, la isola come una candida cappa dalla tribuna retrostante⁸² (Fig. 3). Un altro oggetto che sottolinea questo piano visivo sono gli orecchini che Michele regala alla protagonista e che vengono indossati e sfoggiati sapientemente; altra funzione del prologo è quella di avvolgere il personaggio in un'atmosfera emblematica che collega l'iniziale ritratto della protagonista con la sua finale assenza⁸³, mettendo al centro la figura di Assunta lo scialle rappresenta un aiuto, sorregge la figura e permette all'attrice di avere sempre qualcosa tra le mani da poter toccare e sistemare, ne accompagna i movimenti ed è anch'esso mezzo d'espressione emotiva e drammatica.



Fig. 3

Questo processo di immedesimazione descritto in precedenza sembrava sulla carta improbabile, dato che solitamente l'attrice interpretava personaggi differenti, appartenenti all'alta società. Quelle che lei chiamava «creature fatali, eleganti e ingemmate»⁸⁴, sono tutti personaggi che l'hanno resa celebre nei primi anni della sua carriera; in questa pellicola invece, la Bertini scelse di rappresentare la verità, confondendo la sua anima con quella di Assunta, popolana napoletana, peccatrice senza colpa vestita con abiti modesti scuri appena scollati⁸⁵. In questo caso lo scialle che fa parte dell'abbigliamento della protagonista, fa le veci delle sontuose toilettes delle donne fatali di tipo dannunziano, e cioè consentì di tratteggiare pittoricamente il personaggio⁸⁶, la trasposizione cinematografica del dramma popolare di Salvatore Di Giacomo restò

⁸² G. Guccini, *L'anima e la veste. Apparizione d'una nuova stella*, dal libretto del DVD edito di *Assunta Spina*, cit., p. 12.

⁸³ G. Guccini, *Note intorno all'interpretazione di Assunta Spina*, cit., p. 83-84.

⁸⁴ F. Bertini, *Il resto non conta*, cit., p. 90.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ G. Guccini, *Note intorno all'interpretazione di Assunta Spina*, cit., p. 85.

dunque un film imperniato sull'evidenza visuale della protagonista, la quale, con la sua interpretazione, perfezionò la condizione vitale del modello divistico, vale a dire il rapporto di intelligente predeterminazione e personale possesso che legava le attrici alla loro immagine filmica⁸⁷.

La vicenda di *Assunta Spina* celebra la generosità femminile e il sacrificio d'amore⁸⁸, fin dal principio della pellicola, Assunta si vede costretta all'interno di un triangolo amoroso in cui è considerata come un oggetto del desiderio, la sua gentilezza d'animo non la spinge a condannare l'uomo che per gelosia la sfregia, anzi in tribunale cercherà di scagionarlo, negando la violenza subita⁸⁹.

Una delle sequenze più drammatiche di tutto il racconto è quella dello sfregio: durante la sequenza precedente Assunta ha scatenato la gelosia di Michele accettando di ballare con Raffaele. Ora sta tornando a casa accompagnata da un gruppo di donne e dal padre, la scena è ambientata in esterno, la ripresa è a campo lungo si distingue la strada sullo sfondo con le botteghe. Assunta entra in scena da destra, la protagonista è consapevole di ciò che le sta per accadere, cammina faticosamente, è turbata e viene sorretta dal gruppo che le sta attorno, ad un tratto esce dalla macelleria Michele che con un coltello la sfregia (fig.4). La musica che sentiamo accompagna con forza la scena, costituisce un climax sonoro che crescendo porta all'atto finale, in seguito allo sfregio Assunta non si vede più, la sua figura viene sommersa da chi le sta intorno, l'unico tratto che la contraddistingue è il grande scialle bianco.

⁸⁷ G. Guccini, *L'anima e la veste. Apparizione d'una nuova stella*, cit., p. 11.

⁸⁸ C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., p. 49.

⁸⁹ Micaela Veronesi, *Francesca Bertini e il falso mito della donna fatale*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, «Arabeschi», n. 21, luglio-dicembre 2018, <http://www.arabeschi.it/102-francesca-bertini-e-il-falso-mito-della-donna-fatale/>.



Fig.4



Fig. 5

«Datemi uno specchio! Datemi uno specchio!» grida non appena viene portata all'interno di una stanza chiusa subito dopo l'accaduto (fig. 5), guardandosi si ricopre subito il viso e si nasconde tra le braccia delle compagne. Assunta assorbe lo sfregio come parte integrante del proprio corpo, come una nuova rappresentazione di sé⁹⁰, l'atto dello sfregio e la conseguente esperienza carceraria trasforma la figura di Assunta da peccatrice assatanata di passione a Maddalena pentita e redenta⁹¹, la violenza cambia la sua identità: il suo sguardo porta ora il segno del pentimento e non della provocazione davanti al giudice infatti tenderà di scagionare l'amato, la sua figura fragile si distingue difficilmente dalla folla che la ingloba, non è più lei al centro della narrazione nonostante la troviamo in ogni sequenza successiva, è da notare a questo proposito che non c'è momento in cui cerchi di scolparsi del male che le si attribuisce, lo sfregio e la successiva difesa dell'amato sono simbolo della sua noncurante generosità che assolve tutto. Quando incontra la madre di Michele che la investe per il male cagionato a lui col suo volubile amore non tenta di incolpare l'uomo o la madre anzi riconosce e mostra il danno subito per trattarlo come gesto con cui purgarsi⁹².

Questa è la logica morale elementare, logica d'istinti di Assunta Spina, trasportata da una estrema passionalità giunge infine ad abnegarsi a distruggersi naturalmente. La sua volontà è totalmente negatrice in un senso superiore, nel senso dell'abnegazione di sé stessa. Assunta non è un genio maligno che intende portare danno agli altri, è invece una creatura inquieta che non può che far male a sé stessa perché il male è nella sua natura, lei

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Toni Iermano, *Iconografia di un dramma: Assunta Spina* in *Rivista di letteratura teatrale*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011, p. 112.

⁹² *Ivi*, p. 120.

è consapevole di non potersi muovere senza far del male agli altri e a sé stessa, ma prima di tutto, e sempre, a sé stessa⁹³.

Lo sfregio è anche simbolo dei rapporti di potere che troviamo all'interno della vicenda, esempio di un popolo atavicamente votato alla passione, al senso dell'onore e alla tragedia⁹⁴, oltre ad essere un segno di vendetta che trasforma Assunta in un soggetto agito, dimostrazione della violenza permeata in tutta la vicenda.

La protagonista, all'interno di questo dramma è vittima di tre presenze maschili: il primo Michele, l'uomo che la ama veramente, Raffaele, l'uomo che la corteggia e infine all'apice del dramma arriva Federigo Funelli, vice-cancelliere del tribunale di Napoli che la costringe a intraprendere una relazione sconveniente per permetterle di rimanere vicino a Michele nel momento in cui viene condannato in carcere dopo averla sfregiata. Assunta non è del tutto cosciente del dominio maschile che le sta attorno, la generosità nei confronti del fidanzato è così grande che anche quando dovrebbe dire la verità davanti al giudice del tribunale preferisce mentire, si percepisce in questo una sorta di devozione verso l'amato, un amore incondizionato di cui Assunta è succube, certo in quell'epoca sicuramente la vicenda fu vista con occhi diversi, la donna non poteva far altro che salvare il proprio compagno, semmai risultava lei in difetto per la troppa provocazione che scaturì l'ira dell'uomo, inoltre sempre in nome dell'amore, che in seguito svanirà, non può far altro che concedersi a Federigo per poter mantenere i contatti con Michele che si trova in carcere, per la mentalità e la condizione della donna in quel periodo storico non si poteva pensare ad una vicenda che andasse diversamente. Lo sfregio in qualche modo era considerato una conseguenza legittima dopo la provocazione subita, la ribellione non è contemplata e non è vista come possibile scelta da Assunta. Il dramma è insito nella vita stessa della protagonista, che rispecchia la vita di tantissime altre donne contemporanee alla sua epoca, che vivono le stesse vicende e le stesse tragedie.

La scena conclusiva costituisce il culmine irrimediabilmente drammatico di tutta la vicenda dove si condensa tutta l'espressività dolente dell'attrice⁹⁵. All'interno della scena si sviluppa un climax drammatico ben preciso: Assunta aspetta per cena Federigo, ma

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ G. Lasi, *Assunta Spina e l'eterna giovinezza*, dal libretto del DVD edito di *Assunta Spina*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015, p. 4.

⁹⁵ C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., p. 50.

anticipatamente scarcerato arriva Michele che la sorprende, vedendolo cerca di simulare una naturalezza che evidentemente le viene meno⁹⁶, la sua inquietudine si percepisce dallo sguardo rivolto sempre verso la macchina da presa (fig. 6), in questo modo Michele non riesce a scorgerne il volto, il suo arrivo è inaspettato e la sua vista la turba, il suo sguardo esprime questo turbamento e il corpo si allontana sempre di più dall'uomo. Michele chiede chi stesse aspettando per cena e Assunta è costretta a mentire, i due si siedono a tavola e mentre Michele gioisce del cibo che gli è stato preparato Assunta non mangia e lo guarda, ad un certo punto fissa la macchina da presa e si blocca, presa dall'agitazione si alza e sviene (fig. 7).



Fig. 6



Fig. 7

Interviene Michele a sorreggerla ma la donna debolmente cerca di allontanarlo da sé con la mano mentre lui ne reclama la bocca. Assunta a questo punto rivolge di nuovo lo sguardo verso la macchina da presa e il suo furioso divincolarsi rende la confessione più esplicita che un uomo possa ottenere, quella del rifiuto fisico⁹⁷, compare ora una didascalica: «Lasciami! Lasciami!... Non sono più degna di te!...» che risulta pleonastica ai fini della comprensione della vicenda poiché lo spettatore ormai conosce già la condizione di Assunta e la confessione che dovrà fare. La vicenda è giunta alla sua fine naturale e niente potrà cambiare il destino della protagonista.

All'inizio della scena successiva, Assunta è rivolta di spalle rispetto a Michele e piange, posizionata a sinistra dell'inquadratura ha il volto coperto (Fig. 8), solo ora riesce a spiegare le sue ragioni, lentamente si gira verso Michele che intanto si siede su una sedia

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ivi, p. 51.*

e confessa l'accaduto tendendo le braccia verso di lui in questo modo cerca di mantenersi il più lontana possibile, la sua postura è rigida e viene rotta solamente dal continuo spettinarsi dei capelli e dall'agitato muoversi delle mani (Fig. 9), la confessione finisce ancora una volta in un pianto. Solo a questo punto Michele, compresa la vicenda, si alza e sfoga la sua ira verso la donna, ripetutamente la prende per i capelli, Assunta è sempre di spalle, non guarda mai in faccia Michele al massimo rivolge lo sguardo verso la macchina da presa, la vergogna è troppa per poterlo guardare negli occhi (Fig. 10). La sequenza ad un certo punto si blocca, Federigo sta tornando, Michele sentendolo, nel culmine della propria ira, prende un coltello ed esce di casa, Assunta cerca di fermarlo ma cade davanti alla porta, di spalle alla macchina, con un braccio proteso verso di lui. Questo fotogramma costituisce il sigillo finale di tutta la sequenza drammatica, è una posa plastica, proveniente dal teatro e di grande forza espressiva⁹⁸ (Fig. 11). La scena in seguito si concluderà con la morte del cancelliere Federigo Funelli e il sacrificio di Assunta che si accusa dell'omicidio.



Fig. 8



Fig. 9

⁹⁸ *Ididem.*



Fig. 10



Fig. 11

Per tutta la durata della sequenza Francesca Bertini viene ripresa di tre quarti, oppure di fronte sempre a figura intera e con Gustavo Serena ingaggia un vero e proprio corpo a corpo che gradualmente si fa sempre più violento⁹⁹, l'attrice qui dà prova di una grande capacità espressiva che restituisce tutto il dramma di qui è preta la vicenda, l'ambientazione è data da una povera stanza arredata con pochi oggetti, la luce proviene dalle finestre poste dietro i personaggi e illumina in maniera differente l'ambiente a seconda di come si appoggia sugli oggetti. La recitazione vibrante della Bertini è così carica di forza drammatica che sembra trasmettersi agli oggetti che la circondano che a loro volta si animano¹⁰⁰. La musica napoletana accompagna tutta la sequenza segnando i punti in cui l'azione prende una svolta radicale, ad esempio nel momento in cui Michele entra in casa il ritmo accelera progressivamente, per tutta la durata della pellicola e nello specifico nell'ultima sequenza, ha una funzione extradiegetica che fornisce allo spettatore uno strumento in più per la comprensione dell'evento drammatico a cui sta assistendo, le poche parole che si sentono, durante la sequenza finale, a partire dall'entrata in scena Michele servono per descrivere la condizione di Assunta e il ritorno inaspettato di Michele. Il testo spiega a parole ciò che i personaggi non possono dire, rivelando allo spettatore quello che solo successivamente Assunta riuscirà a confessare, la anticipano collaborando a creare quell'aura drammatica che nasce dall'entrata in scena di Michele.

In quest'ultima sequenza, inoltre, assistiamo ad un montaggio implicito¹⁰¹ creato dalla Bertini mediante la segmentazione continua dell'azione fisica: non vi sono stati apportati

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 102.

¹⁰¹ C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., p.51.

grandi tagli o aggiustamenti in questa fase, il finale è dato da una lunga sequenza a ripresa fissa, l'attrice all'interno di questa sequenza spezza l'azione in tanti nuclei recitativi che messi insieme fanno parte di un unico crescendo drammatico. Il personaggio di Assunta permette all'attrice di sperimentare tutta una serie di microfisionomie che, catturate dalla macchina da presa, servono per celebrare la sua presenza scenica, oltre al volto lo strumento principale di cui si serve l'attrice è il proprio corpo che si piega, si contorce e accumula il massimo della tensione e del dolore¹⁰², le piccole espressioni del volto e il movimento del corpo costruiscono insieme la recitazione dell'attrice. Queste parti, unite e messe in progressione, danno l'idea di un montaggio interno alla narrazione stessa.

2.2 Il falso mito della donna fatale

La stessa Bertini ci racconta che ha sempre preferito recitare in questo tipo di generi drammatici, dove la vicenda si conclude con la morte della protagonista, come succede nel film *Fedora* ad esempio¹⁰³, alla *Celio* l'attrice si specializzò subito in ruoli fortemente drammatici e in film patetici e sentimentali che riproponevano con continue variazioni gli stereotipi del cosiddetto "cinema in frac"¹⁰⁴ di stile dannunziano dove i protagonisti all'interno della loro vita privata vivono storie d'amore tormentate piene di colpi di scena.

In *Assunta Spina* assistiamo comunque ad una fine fortemente tragica, però di certo potremmo affermare che in questa pellicola la Bertini perde completamente il ruolo di "donna fatale" che solitamente si prestava a rappresentare.

Questa figura femminile tipica del melodramma rappresenta un tipo di donna seduttrice e impenitente dallo sguardo magnetico che attrae il pubblico. Sua caratteristica principale è il fascino con cui seduce irrimediabilmente l'uomo facendolo innamorare, la sua immagine è sempre accompagnata da sontuose toilettes date da abiti lussuosi, gioielli e accessori che impreziosiscono la sua figura, la "femme fatale" costituisce lo stereotipo di donna a cavallo tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento e rispecchia a

¹⁰² G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p.102.

¹⁰³ G. Mingozzi, *Francesca Bertini*, cit., p. 52.

¹⁰⁴ Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Francesca Bertini, 1892-1985*, Roma, CSC-Cineteca Nazionale, 1985, p. 6

pieno la cultura liberty di quel momento. Molte pose si ritrovano all'interno dell'Art Nouveau e nell'arte preraffaellita, un esempio sono le opere di Klimt come *Il Bacio* e *Giuditta I*.

La gestualità intensa, di carattere simbolista e dannunziano, sta alla base della recitazione di queste attrici: le mani alzate al cielo, i pugni al petto, il distendersi ossessivo sui lunghi divani, la testa che si rovescia all'indietro e le mani che si appoggiano alla fronte sono tipiche di questo genere, le didascalie, poche e sintetiche, servono solo ad elevare stilisticamente e linguisticamente ciò che la diva riesce già ad esprimere con il proprio corpo erotizzandolo all'estremo¹⁰⁵.

La filmografia della Bertini è per la maggior parte formata da pellicole girate attorno a questa figura di attrice-diva, dove lei stessa è donna fatale, diabolica, figura portatrice di turbamenti, spesso amorosi, oppure spia ingannatrice e traditrice; in *Assunta Spina* invece, la si vede in vesti nuove, qui è vittima di un potere patriarcale dove non è lei a decidere, anche secondo ciò che dichiarava la critica specializzata dell'epoca:

Quello che rimpiangevamo soprattutto, [...] è la mancanza dell'anima di Assunta Spina, avendo il riduttore cinematografico costretta l'originalità passionale della protagonista alla semplice mutabilità di una piccola creatura femminile, che passa inconsciamente di braccia in braccia e che del suo eroismo sentimentale è quasi inconsapevole¹⁰⁶.

In questo caso non vediamo una Bertini caratterizzata da quel potere sessuale che solitamente era capace di esercitare sugli uomini facendoli così cadere ai suoi piedi, in questo dramma, l'attrice è una donna assoggettata al potere maschile che le sta attorno, l'unico ruolo che riesce ad assumere è quello di una provocatrice capricciosa, tratto comunque tipico della "femme fatale" ma che in questa vicenda non è abbastanza forte da caratterizzarla come tale.

Il suo ruolo rimane quindi quello di seduttrice anche se non sempre riesce ad esercitarlo in modo attivo all'interno della vicenda che vista con gli occhi di oggi è una storia di

¹⁰⁵ G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, p.45.

¹⁰⁶ E. Caracciolo in «Film», Napoli, 10/11/1915 da V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915, prima parte, i film della grande guerra*, B&N, 1992, p. 53.

stalking e di violenza di genere¹⁰⁷, costituisce una rappresentazione autentica di ciò che poteva succedere a moltissime donne dell'epoca, ciò che sta alla base e alimenta questa violenza è il perpetuare di un amore tormentato che costituiva un motivo fortemente legato al mondo del divismo dell'epoca e che continuerà ad esserlo poi ancora per molto tempo, questo amore viene vissuto dalle dive nei film, e *Assunta Spina* ne è un esempio, il topos dell'amore che porta alla sofferenza e spesso alla dannazione dell'uomo qui viene capovolto: è la donna in questo caso che passando di braccia in braccia viene, soprattutto dal cancelliere Federigo Funelli, sedotta e poi abbandonata, e non solo, alla fine della vicenda dovrà anche sacrificare la propria vita ingiustamente.

Questo amore sofferto di tipo emotivo/eroticosessuale è un motivo ricorrente del diva-film, secondo le riviste l'unico degno di attenzioni per tutti, quasi mai si racconta di un amore tra madre e figlio, oppure di rapporti di lavoro o di vicinanza politica o di amicizia ma solo di rapporti sentimentali tra uomo e donna, questo tema ricorrente è argomento molto presente nelle pubblicazioni sulle dive stesse come, ad esempio, le riviste per i fan¹⁰⁸, è bene pensare come questo amore comporti un'erotizzazione del corpo della donna che diventa oggetto del desiderio; nella vicenda di Assunta infatti ciò che attrae è soprattutto la sua bellezza e la giovane età, Federigo Funelli evidentemente non è mosso da un sincero sentimento d'amore nei confronti della donna piuttosto cerca di soddisfare quella che è per lui un'evidente voglia sessuale, in questo quadro la donna non è capace di nessun tipo di ribellione o di forma di evasione e neppure è in grado di tenere le redini del gioco.

Tornando a una delle sequenze del film, in particolare quella girata a Posillipo in occasione della festa di compleanno di Assunta possiamo notare come la Bertini e soprattutto il suo corteggiatore Raffaele gestiscano il gioco di seduzione.

Ci troviamo in un esterno, in una terrazza che si affaccia sul paesaggio napoletano, i personaggi sono riuniti attorno ad un tavolo a festeggiare, inaspettatamente arriva Raffaele che disturba la quiete del pranzo, riaccendendo la gelosia di Michele, ad un certo

¹⁰⁷ M. Veronesi, "Francesca Bertini e il falso mito della donna fatale", in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, "Arabeschi", n. 21, luglio-dicembre 2018, <http://www.arabeschi.it/102-francesca-bertini-e-il-falso-mito-della-donna-fatale/>.

¹⁰⁸ Richard Dyer, *Star*, trad. it. Carla Capetta, Daniela Paggiaro, Antonello Verze, Asti, Kaplan, 2009, p. 64.

punto la macchina da presa ci mostra un'inquadratura ravvicinata di Raffaele che tenta di corteggiare Assunta sotto gli occhi del fidanzato (Fig. 12), lei sembra non prestargli molta attenzione, indossa lo scialle visto al principio della pellicola per cingersi, questo indumento le dà importanza e incornicia perfettamente il suo volto, lo sguardo è rivolto verso l'esterno e cambia sempre direzione, non fissa mai negli occhi il suo corteggiatore, dimostra civetteria, è interessata ma allo stesso tempo preoccupata della gelosia del fidanzato (Fig. 13); non è per niente infastidita della presenza dell'uomo tanto che decide di accettare i fiori che li porge ma mantenendo sempre uno sguardo preoccupato, inquieto, sa di provocare il fidanzato ma allo stesso tempo cerca una sua risposta, cerca di attirare la sua attenzione girando il volto, la sua postura è altera, mostra sempre il profilo e non è mai in un rapporto di subordinazione con il suo compagno.



Fig. 12



Fig. 13

In questa breve scena si osserva un Assunta che si mostra disponibile ai corteggiamenti, ma dentro di sé è consapevole delle brutte conseguenze che porteranno le sue azioni, lo sguardo rivolto verso l'esterno denota preoccupazione, è cosciente della gelosia del fidanzato ma accetta comunque di provocarlo insistendo sulla relazione che ha con Raffaele, il suo volto e il suo corpo sono lo spazio visivo in cui si gioca la difficile partita tra pathos e ambiguità, tra felicità e sofferenza, tutta l'intensità e l'enigmaticità degli eventi e dei sentimenti si raccolgono e si riflettono ad un tempo nell'espressività del volto della Bertini, nella sua gestualità e nei movimenti del corpo¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Paolo Bertetto, *La Signora delle Camelie, il fascino dell'ombra* in Philip Morris, *La Signora delle Camelie*, Torino, Lindau, 1992, p. 25.

Questa ambiguità di cui parla Bertetto nel caso della *Signora delle Camelie* è riscontrabile anche in *Assunta Spina* dove la protagonista mantiene sempre un comportamento non definito: si fa sedurre ma allo stesso tempo ama il fidanzato e tende a rassicurarlo e soprattutto a difenderlo, è contenta delle attenzioni ricevute ma nello stesso momento il suo osservare dimostra diffidenza e nervosismo, il suo agire istintivo e passionale non le fa seguire schemi prestabiliti, la sua figura è attraversata dal sentimento ma nonostante questo rimane assolutamente misurata, priva di enfasi e modernissima, oltre a mostrare una naturalezza estrema che è testimonianza della maturità artistica e della sensibilità grazie alle quali aveva ottenuto all'epoca il primato su tutte le altre attrici del cinema muto italiano¹¹⁰.

La seduzione è uno dei pochi territori in cui alla donna viene dato un ruolo attivo e all'uomo un ruolo passivo¹¹¹, in *Assunta Spina* il gioco di seduzione è tenuto in parte da Assunta e in parte dalle figure maschili: l'atteggiamento seduttivo, che di solito è soprattutto della donna fatale, la quale utilizza il suo corpo per attirare l'uomo, allungando le braccia verso il pubblico oppure cingendo a sé l'amante mantenendosi in questo modo sempre in una posizione di dominio in cui copre, sovrasta e travolge la sua "vittima", passa in questo caso all'uomo che proietta i suoi desideri sessuali nel corpo della donna rendendola oggetto. Questa immagine femminile è frutto di uno stereotipo che nasce da cliché maschilisti che traggono origine dalla narrativa di fine Ottocento dove la donna è più vista che ascoltata e dove il suo corpo è in balia delle decisioni di padri, fratelli e mariti¹¹². Assunta nonostante riesca ad esercitare un certo potere seduttivo rimane comunque sempre manipolata dalla volontà maschile: per primo il fidanzato, che la costringe a vivere vicino alla sua macelleria a Napoli, in seguito il corteggiatore che non curante della sua relazione corteggia la donna alimentando la gelosia e il sospetto in Michele e infine il cancelliere che decide di trascinare consapevolmente la donna in una relazione sconveniente dove la posta in gioco è il suo stesso corpo.

¹¹⁰ A. Bernardini, V. Martinelli, *Francesca Bertini, 1892-1985*, cit., p. 7-8.

¹¹¹ M. Veronesi, "Francesca Bertini e il falso mito della donna fatale", in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, "Arabeschi", n. 21, luglio-dicembre 2018, <http://www.arabeschi.it/102-francesca-bertini-e-il-falso-mito-della-donna-fatale/>.

¹¹² *Ibidem*.

Il sacrificio di Assunta Spina non è un sacrificio, per così dire, sentimentale; cioè, in fondo privo di casualità. La protagonista non pensa di compiere nessun eroismo con quell'atto, questo costituisce ancora un bisogno violento di libertà e di affermazione che la spinge ad accusarsi, lei è la furia agitatrice di tutta la vicenda, è questa sua terribile energia che la rende sempre disposta ad assumere illimitatamente la responsabilità dei propri atti, permettendole di affrontare così le ripercussioni del suo cieco agire¹¹³.

La naturalezza e spontaneità con cui la Bertini riesce a calarsi nel ruolo di Assunta ci spiega come la pellicola riesca ad essere autentica rappresentazione della miseria popolare di quel particolare periodo, la semplicità, oltre che negli atteggiamenti si trova anche negli abiti e nei luoghi che rappresentano a pieno la napoletanità del racconto, dove l'immagine di donna sfregiata e appassionata, il modo di mettere lo scialle, l'ambiente e il panorama napoletano, l'indecifrabile prestigio di una figura gracile, dal capo leggermente sproporzionato, dai capelli corvini e dagli occhi pieni di lampi sono esempio di una tipica bellezza meridionale e popolare¹¹⁴ che contribuirono al successo della pellicola.

Il pubblico, all'epoca, non accoglieva positivamente queste storie di popolane, anche se di fatto questi temi abbondavano nella narrativa napoletana e non solo, probabilmente perché gli spettatori dell'epoca non amavano vedersi rappresentati nello schermo con l'autenticità delle loro miserie e con i propri dolori¹¹⁵, preferendo così altri generi che potessero permettere un'evasione dal quotidiano.

Al di fuori del ruolo di donna fatale in precedenza delineato, quello che rende, ancora oggi, estremamente completa e a mio parere rivoluzionaria la Bertini, è la sua capacità di interpretare sé stessa, è quello che la rende anche estremamente versatile allo stesso tempo. Francesca Bertini sa esattamente di essere diva, capricciosa e capace di poter chiedere qualsiasi cosa e ne dà prova in un film *Mariute* del 1918 dove interpreta sostanzialmente lei stessa in una giornata tipica, dopo essersi svegliata con calma, arriva in ritardo sul set dove la attendono da un po' il regista e le comparse, interpretare sé stessi per un attore penso sia la cosa più difficile in assoluto, significa avere le capacità di

¹¹³ T. Iermano, *Iconografia di un dramma: Assunta Spina*, cit., p. 120.

¹¹⁴ C. Costantini, *La diva imperiale ritratto di Francesca Bertini*, cit., p. 78.

¹¹⁵ Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Venezia, Marsilio Editori, 1999, p. 100.

guardare la propria interiorità, a volte non molto chiara, e rappresentarla nel modo più credibile possibile, senza forzature o caricature. Chi riesce ad essere naturale e comprensibile mostrando semplicemente sé stesso al pubblico riuscirà anche con facilità ad interpretare autentici personaggi con diverse sfaccettature. In questo Francesca Bertini riesce perfettamente, la troviamo disinvolta all'interno della propria quotidianità al principio della pellicola, le sue reazioni sono naturali, non si sbilancia in gesti eccessivi, come farebbe nei propri film, ma agisce veramente come se fosse all'interno della propria casa, in quel momento è semplicemente lei stessa, in seguito ci mostra come lavora e lì entra ad interpretare un personaggio nel personaggio (sé stessa e quello del film che sta girando).

In questa estrema versatilità e naturalezza si contraddistingue dalla sua rivale Lyda Borelli, un'altra diva del cinema muto che a differenza della Bertini ha un'impronta teatrale che manterrà anche per tutta la sua carriera cinematografica. Questa grande versatilità e la capacità di essere sé stessa in maniera naturale, caratteristiche straordinarie per l'epoca e spesso non individuabili in altre attrici dello stesso periodo hanno permesso alla recitazione della Bertini di non subire quel processo di invecchiamento tipico di ogni attrice con il passare del tempo.

2.3 La diva da regista: una figura ambigua

L'attrice ha sempre rivendicato la paternità registica di *Assunta Spina*, come anche di molti altri suoi film precedenti, nella scena del documentario *L'ultima diva* di Gian Franco Mingozzi, in cui commenta la proiezione del film, riflettendo sul suo lavoro passato, esclama:

Mamma mia, quanto ho lavorato: legavo i film, facevo i film, legavo i film con lo spillo, tutti i negativi, potevo rovinare tutto [...]. Il montaggio lo facevo, di tutti i miei primi film l'ho fatto tutto io. Avevo certi occhi svelti ormai... ma pensa che per *Assunta Spina* sono stati girati duemiladuecento metri in tutto. Ma si doveva buttar via un metro di pellicola, ora per fare un primo piano ne girate trecento! [...] No, ero io il regista, ma non volevano

mettere il mio nome. Ma l'ho fatta io, tutta l'*Assunta Spina*; certo Serena mi ha aiutata molto¹¹⁶.

Da questa dichiarazione si capisce come la Bertini sia stata attiva in molte sfere della produzione del film oltre che in quella prettamente attoriale, era lei che decideva come dovevano essere fatte le riprese, con quale precisa angolazione, lei gestiva le comparse che reclutava per strada; anche molte delle trovate sceniche e di scrittura sono da attribuire a lei come ad esempio la decisione di far girovagare liberamente i protagonisti per le strade di Napoli, oppure la scelta di mostrare Assunta sfregiata allo specchio dopo il litigio con Michele; passando poi per la scena in cui Alberto Collo, passato sul set a salutare, diventa uno dei carabinieri che arresta Assunta sul finale. Anche il prologo sul golfo di Napoli è opera sua, come anche la decisione di non utilizzare mai primi piani sul proprio volto ma piuttosto di impiegare quelli che lei definisce «terzi piani»¹¹⁷.

Con Gustavo Serena come aiuto regista e interprete e Alberto G. Carta come direttore della fotografia, la Bertini costruisce un sodalizio artistico profondo; Alberto Carta, che trovò alla *Caesar Film*, la accompagnerà in molti altri film futuri, diventando l'operatore prediletto della diva, fu uno dei pochi capaci di cogliere la sua essenza attoriale e contribuì fortemente a creare presso il pubblico la sua immagine di star, Bertini aveva molta stima di lui e del suo lavoro, a lui si devono le inquadrature più belle a lei dedicate, si era legato all'attrice nel 1914, in occasione di *Nelly la gigolette*, per poi diventare suo fotografo personale: presente sul set di ogni film, conosceva a menadito i suoi tratti e le sue necessità¹¹⁸, come anche l'attore Gustavo Serena che fu il suo compagno sul set per moltissime opere, oltre ad *Assunta Spina*, recitò e diresse film come *Diana l'affascinatrice*; *Ivonne, la bella danzatrice*; *La Signora delle Camelie*; *Fedora*; *L'Avarizia*; le sue scelte registiche sono improntate alla semplicità e alla fluida trasparenza, allo scopo di far risaltare il lavoro attoriale¹¹⁹, come la Bertini è riconosciuto

¹¹⁶G. Mingozzi, *Francesca Bertini*, cit., p. 63.

¹¹⁷L. Cilea, *Bertini 20*, cit., p. 128.

¹¹⁸*Ivi* p. 130.

¹¹⁹Serena Gustavo nel *Dizionario del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, vol. III, ad vocem.

per la sobrietà delle sue interpretazioni, per suo stile asciutto e per l'incisività dell'espressione¹²⁰.

Tutti gli interventi autobiografici dell'attrice sono coerenti nel reclamare per sé sia un ruolo creativo che manageriale nella realizzazione dei suoi film: simbolo quanto mai persistente di femminilità e insieme esempio straordinario di donna autorevole e intraprendente Francesca Bertini costituisce per la storiografia femminista una vera sfida¹²¹.

Con il suo carattere prorompente è sempre riuscita ad assumere un ruolo di comando e di gestione di tutto ciò che riguardava i propri film, a fianco alla sua figura di regista è sempre stata associata quella della diva, figura inimitabile ed emblema del cinema muto italiano. La sua "aura" dipendente interamente dalla propria identificazione con i più triti stereotipi della letteratura maschile, che la portarono ad interpretare donne spesso stereotipate e subordinate al potere maschile costituisce una contraddizione, un motivo di disturbo perché differisce con il suo ruolo divistico-registico. La Bertini inoltre, rispetto a moltissime altre registe, attrici, distributrici e produttrici raggiunse il più ampio successo internazionale dall'Europa fino all'America a differenza di molte altre che rimasero "invisibili", le pagine che seguono tenteranno di spiegare il concetto di recitazione come iniziativa volta a ripensare il ruolo dell'interpretazione in relazione alla regia, attraverso l'ipotesi di un tipo di recitazione capace di collocare il regista in una posizione vicaria o comunque subordinata rispetto all'attrice¹²².

È risaputo, grazie ad alcuni aneddoti, ai contenuti riportati da alcuni storici moderni, per non parlare dei suoi contributi autobiografici, quanto la Bertini fosse presente e quanto la sua capacità di controllo del set andasse ben oltre a ciò che era consentito alle attrici dell'epoca, incluse le dive. Questo potere deriva non solo dal suo carattere prorompente ma soprattutto e specialmente dall'enorme potere economico che nel giro di pochi anni aveva acquisito¹²³. Il "lancio all'americana" dell'attrice trova riscontro nei compensi che lei chiede e ottiene e che crescono, se non di film in film, di contratto in contratto, con un

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Monica Dall'Asta, *Il singolare multiplo Francesca Bertini, attrice e regista in Non solo dive, pioniere del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, p. 61.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ivi*, p. 62.

ritmo vertiginoso: dalle 1500 o 2000 lire mensili che riceve nel 1913-14 passa, nel 1917, a un compenso di 200 mila lire, più la paga normale che è già cospicua; verso la fine del 1917 firma con Giuseppe Barattolo un contratto per dodici film, da girarsi in due anni per un compenso di 600 mila lire a film¹²⁴. Di sicuro, non solo la Bertini era perfettamente consapevole del suo valore economico, ma sapeva anche (come chiunque altro nella troupe) che il suo lavoro era una garanzia di lauti guadagni per un gran numero di persone. Di conseguenza le era permesso avere pretese che sarebbero state impensabili nel caso di altre attrici¹²⁵.

Questi grandi guadagni sono frutto del grande successo internazionale di cui godeva la diva che le permetteva di diffondere anche al di fuori del territorio nazionale le proprie pellicole: non sappiamo se questa straordinaria visibilità implichi in qualche modo un apprezzamento per quanto riguarda il suo lavoro da regista o se questo sia dovuto solamente al grande potere di fascinazione esercitato dalla Bertini in quanto attrice. Inoltre, questo nemmeno spiega il perché sia stata l'unica donna così visibile anche all'estero mentre altre attrici, registe, sceneggiatrici a lei coeve rimasero invece circoscritte ad un pubblico più ristretto e regionale.

La sua immagine di Superfemmina la rendeva estremamente inimitabile nonostante presso il pubblico, grazie al suo enorme successo, riuscì a costituire un grande modello che permetteva di suscitare un ampio processo di imitazione¹²⁶; il problema, per la storiografia femminista sta nel fatto che una donna così potente, non provò mai a sfruttare la sua posizione per offrire alle donne modelli in grado di accrescere il loro potere sociale, questo è dato anche da un contesto sociale e culturale fortemente patriarcale sfavorevole all'iniziativa autonoma della donna che poteva contare sull'appoggio non solo degli uomini ma anche delle donne stesse, anche se non risulta che la Bertini abbia mai preso una posizione in merito¹²⁷.

Sappiamo che molte pellicole da lei dirette, sceneggiate e prodotte soprattutto durante il periodo di attività della Bertini Film, la casa di produzione che porta il suo nome nata nel

¹²⁴ C. Costantini, *La diva imperiale, ritratto di Francesca Bertini*, cit., p. 105-106.

¹²⁵ M. Dall'Asta, *Il singolare multiplo Francesca Bertini, attrice e regista* in *Non solo dive, pioniere del cinema italiano*, cit., p. 62.

¹²⁶ *Ivi* p. 66.

¹²⁷ *Ibidem*.

1918 quando l'attrice era ormai all'apice della sua carriera, non raggiunsero mai un grande successo né di pubblico né di critica in più non risultavano nemmeno così differenti da un punto di vista stilistico e tematico da quelle che la vedono impegnata solo come interprete, con ciò si può intuire come sia difficile discernere, all'interno della sua filmografia, una produzione che mostri unicamente il suo lavoro da regista separandolo dalla sua figura di diva, queste divisioni di ruolo sono impossibili nel suo caso, è importante sapere quanto a quell'epoca fosse difficile per una donna essere riconosciuta in un ruolo che andasse a sfociare al di fuori di quello strettamente legato all'attorialità.

Il suo stile di regia non differisce di molto dal suo stile recitativo, l'intreccio è sempre di tipo melodrammatico e la scena ripresa in continuità costituisce l'unità base dell'intero film dove la sua immagine e personalità divistica costituisce il perno centrale attorno al quale si sviluppa la vicenda, la sua capacità di girare in continuità, senza mai provare e tenendo sempre buono il primo ciak, le permette di subordinare il lavoro del regista lasciandolo così in una posizione vicaria. Ciò che colpisce è la determinazione con cui la diva si prende carico del lavoro registico, in un'intervista con Mingozzi afferma che i registi «purtroppo non erano all'altezza di vedere certe cose, ecco. Sì, stavano dietro la macchina da presa ma... Io andavo sul set e dicevo: 'Signori, che facciamo? Ecco ci mettiamo qua, ci mettiamo là perché questa scena la vedo così, cominciamo!'»¹²⁸. Questa affermazione sta ad indicare come il regista di fatto non avesse nessun compito specifico nella mise-en-scène ma semplicemente si limitava ad eseguire gli ordini dell'attrice.

A questo proposito è importante ricordare che negli anni della sua carriera attiva il lavoro da regista non era poi così prestigioso e nemmeno decisivo per poter accedere al rango di autore, ruolo che l'attrice ha reclamato solo in tarda età nonostante durante la sua carriera avesse provato, sotto lo pseudonimo maschile di Frank Bert, ad attribuirsi i soggetti di diverse sue pellicole come ad esempio *Nella Fornace*, *La perla del cinema* e *My Little Baby*, pseudonimo che la critica non tardò molto ad attribuire alla stessa Bertini la quale in seguito comunque rinunciò al suo ruolo di soggettista.

¹²⁸ *Ivi p. 70.*

Conclusione

La figura attoriale di Francesca Bertini costituisce sicuramente un pilastro fondamentale della cinematografia italiana del periodo muto, la sua recitazione ha trovato eredi in altre attrici successive come Anna Magnani e Greta Garbo, la Magnani per di più ha interpretato il ruolo di Assunta nello stesso film del 1948 accanto a Eduardo De Filippo, questa continua ripresa del film testimonia la sua enorme fama e successo all'interno dell'immaginario del pubblico di allora e di quello seguente, testimone di un periodo d'oro della storia dell'attore dove la sua presenza era fondamentale e retribuita con cifre astronomiche, che hanno fatto scandalo. Francesca Bertini ha saputo cavalcare l'onda di questo periodo estremamente florido, con la riservatezza che la contraddistingue, ha sempre rimaneggiato le carte della propria storia bibliografica, dando spesso informazioni discordanti e apparendo sempre poco in pubblico, costituiva solo un fantasma nello schermo del cinema che poteva essere fruito solo attraverso di esso dagli spettatori che la osservavano e bramavano di poterla vedere dal vivo ma che potevano avere un contatto con lei solo attraverso le lettere e la sua immagine filmica.

Con questo mistero e inaccessibilità la Bertini costruisce il suo mito che è vivo ancora oggi e la rende ancora partecipe di eventi e saggi. La sua filmografia comprende un centinaio di film all'attivo distribuiti in una breve carriera di dodici anni¹²⁹, la sua recitazione sopravvive anche al passaggio dal muto al sonoro che colpì e mandò alla rovina la maggior parte degli attori muti, fu anche una delle prime attrici ad essere doppiate in un ambiente cinematografico che al principio del sonoro si stava ancora assestando e che doveva rivedere le sue regole dopo un evento così straordinario, anche in questo la Bertini è stata capace di mantenere il più possibile la sua visibilità senza scomparire totalmente dagli schermi come successe alla maggior parte degli attori muti in questo periodo.

Le sue pellicole mute degli anni '10 rimangono comunque le principali opere dell'attrice che maggiormente mostrano ed esemplificano la sua moderna recitazione, tra i suoi film sonori troviamo *La femme d'une nuit*, versione francese di un film tedesco che poi fu girato anche in italiano, *Odette*, la versione sonora è la terza in precedenza l'attrice ne

¹²⁹ G. Mingozzi, *Francesca Bertini, cit.*, p. 38.

aveva girate altre due mute, anche di questa vi fu la versione francese, *Dora, la espia* (*Dora o le spie*), film girato in Spagna, *A sud niente di nuovo*, *Una ragazza di Praga* e *Novecento*, un film di Bernardo Bertolucci dove l'attrice viene chiamata per un brevissimo cameo nei panni di suon Desolata, parte che vuole celebrare il mito che ha accompagnato l'attrice per tutta la sua vita e che allo stesso tempo sancisce l'addio allo schermo cinematografico.

Nonostante questi film sonori, la critica e l'attrice stessa avevano captato già a partire dagli anni '20 l'inesorabile e progressiva caduta della propria carriera, un esempio di una serie di film che furono un fallimento sono *I sette peccati capitali*, girati tra il 1918 e il 1919, la produzione è della Bertini Film, la serie riscosse critiche asprissime: "Sette sono i peccati capitali: l'ottavo lo commisero la Bertini-Film e la Caesar-Film ispirandosi ad essi per una serie di film interpretati da Francesca Bertini" oppure "La Bertini ha trovato il mezzo migliore per mettere in evidenza i propri difetti: gambe storte, testa sproporzionata rispetto alle spalle, capelli corvini (poco leggiadri, in verità) e niente affatto prolissi, denti ineguali, braccia troppo magre"¹³⁰, nemmeno il pubblico apprezzò questi film che mostravano una Bertini che ha perso ormai il grande fascino passato.

Nonostante le aspre critiche dovute ad una carriera che ormai stava volgendo al termine Francesca Bertini rimane simbolo di un'epoca del cinema italiano, quella del divismo, che ha avuto il suo grande apice e la sua caduta nel giro di pochissimi anni, oltre ad essere stata una delle protagoniste indiscusse del cinema muto, il suo lavoro risulta prezioso nell'ottica di una salvaguardia anche del nostro patrimonio di pellicole mute che molte sono state perse ed altre hanno bisogno di essere salvaguardate.

¹³⁰ *Ivi*, p. 161.

Bibliografia

Volumi:

- Bernardini Aldo, Martinelli Vittorio, *Francesca Bertini, 1892-1985*, Roma, CSC-Cineteca Nazionale, 1985.
- Bertini Francesca, *Il resto non conta*, Pisa, Giardini, 1969.
- Bianchi Pietro, *Francesca Bertini e le dive del cinema muto*, Torino, UTET, 1969.
- Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1991.
- Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905- 2003*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.
- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano, il cinema muto 1895-1929*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- Candela Elena, R. Pupino Angelo (a cura di), *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo, atti del Convegno di Studi 8-11 novembre 2005*, Napoli, Liguori Editore, 2007.
- Castello Giulio Cesare, *Il divismo mitologia del cinema*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1957.
- Cilea Letizia, *Bertini 20*, Roma, Bibliotheka Edizioni, 2022.
- Costantini Costanzo, *La diva imperiale*, Milano, Bompiani, 1982.
- Dall'Asta Monica, *Francesca Bertini: ritratto dell'attrice da Regista* in Faccioli Alessandro ed Elena Mosconi, *Divine: nuove prospettive sul cinema muto italiano*. Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, 2022.
- Dall'Asta Monica, *Il singolare multiplo. Francesca Bertini, attrice e regista* in Monica Dall'Asta, *Non solo dive, pioniere del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008.
- De Blasi Nicola, *Note sulla lingua e sulla letteratura di Salvatore Di Giacomo in «Italice»*, vol. 76, No. 4, 1999, Linguistica e pedagogia, inverno, pp. 480-496.
- Della Terza Dante, *Salvatore Di Giacomo gestore delle trame di sopravvivenza di un suo personaggio: Assunta Spina* in *Sinestesiaonline*, no. 10, dicembre 2014, p. 7-13.

- Di Giacomo Salvatore, *Assunta Spina*, edizione integrale commentata, Milano, Mursia, aprile 2011.
- Di Giacomo Salvatore, et al. *Assunta Spina*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015.
- Di Giacomo Salvatore, *Gli sfregi di Napoli, testi storici e letterari sui bassifondi partenopei*, Napoli, Liguori Editore, 2005.
- Di Giacomo Salvatore, *Novelle Napolitane*, Milano, Fratelli Treves Editori, aprile 2018.
- Dyer Richard, *Stars*, trad. it. Carla Capetta, Daniela Paggiaro, Antonello Verze, Torino, Kaplan, 2009.
- Eco Umberto, *Come si fa una tesi di laurea*, Milano, Bompiani, 1977.
- Flora Francesco, *Nuova letteratura delle poesie e delle prose di Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Ente Provinciale per il Turismo, 1961.
- Gianfranco Mingozzi, con filmografia di Vittorio Martinelli, *Francesca Bertini*, Genova Recco, Le Mani, 2003.
- Iermano Toni, *Iconografia di un dramma: Assunta Spina* in *Rivista di letteratura teatrale*, no. 4, 2011, Pisa, Fabrizio Serra Editore, p. 103-134.
- Iermano Toni, *Il melanconico in dormiveglia, Salvatore Di Giacomo*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1995.
- Jandelli Cristina, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio Editori, 2007.
- Jandelli Cristina, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006.
- Martinelli Vittorio, *Il cinema muto italiano 1915 prima parte, i film della grande guerra*, Roma, CSC, B&N, 1992.
- Morin Edgar, *I Divi*, trad. it. Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 1963.
- Morin Edgar, *Le Star*, Bologna, Cue Press, 2023.
- Mosconi Elena, *I Peccati (Capitali) di Francesca Bertini tra letteratura, cinema e iconografia* in Giulia Depoli, Valentina Grisorio, *Sulle soglie dell'irrapresentabile eccesso e tabù tra letteratura, cinema e media*, Eterotopie N. 670. Milano, Mimesis Edizioni, 2020.
- Pitassio Francesco, *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro, 2003.
- Pravadelli Veronica, *Le donne del cinema, dive, registe, spettatrici*, Milano, Laterza, 2014.

- Redi Riccardo. *Cinema muto italiano (1896-1930)*. Fondazione scuola nazionale di cinema Marsilio, 1999.
- Russo Luigi, *Salvatore Di Giacomo*, Torino, Aragno Editore, 2003.
- Serena, Gustavo nel *Dizionario del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, Einaudi, vol. III, ad vocem.
- Soro Francesco, *Splendori e miserie del cinema: cose viste e vissute da un avvocato*, Milano, Consalvo Editore, 1935.
- Toscani Claudio, *Salvatore Di Giacomo, con un profilo del critico di L. Russo e D. Della Terza*, Belfagor, 61(6), 739–732, 2006.
- Vicentini Claudio, *L'arte di guardare gli attori, Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Viviani Vittorio, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida Editore, 1969.
- Zeffirelli Franco, D'Amico Suso Cecchi, Gori Mario Cecchi, Grazzini Giovanni, Menegatti Beppe, Rondi Gian Luigi, Martinelli Vittorio, Miceli Sergio, Bertetto Paolo, *La Signora Delle Camelie*, Torino, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Museo Nazionale del cinema, 1992.

Sitografia:

- Dagna Stella, *La realtà non conta. Gli scritti autobiografici di Francesca Bertini.*, in Cardone Lucia, Masecchia Anna, Rizzarelli Maria (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, «Arabeschi», no. 14, luglio-dicembre 2019, p. 48–53.

URL: <http://www.arabeschi.it/21-la-realt--non-conta-gli-scritti-autobiografici-di-francesca-bertini/>

- Micaela Veronesi, *Francesca Bertini e il falso mito della donna fatale*, in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, «Arabeschi», no. 12, luglio-dicembre 2018.

URL: <http://www.arabeschi.it/102-francesca-bertini-e-il-falso-mito-della-donna-fatale-/>

Ringraziamenti

Per primi vorrei ringraziare i miei genitori, Stefano e Fabiola è anche grazie a voi se sono arrivata oggi a questo grande traguardo. Grazie per il vostro sostegno, per la forza che mi trasmettete giorno dopo giorno, grazie per aver creduto sempre in me, anche quando ero io la prima a non crederci. La tenacia che mi caratterizza e che mi ha aiutato a portare a termine questo percorso la devo grazie a voi.

Grazie a tutta la mia famiglia, tutti i cugini, gli zii e i nonni mi avete sempre spinto ad andare avanti con determinazione e pazienza, sono fortunata perché l'amore che ricevo dalla mia famiglia è sempre immenso.

Grazie al mio relatore, il prof. Alessandro Faccioli che mi ha permesso di lavorare a questo elaborato che è stato fonte per me di grande interesse, soddisfazione e ispirazione.

Grazie ai miei amici e compagni di studi le giornate di studio passate insieme rimarranno per me indimenticabili, ci siamo sempre sostenuti a vicenda anche nei momenti più brutti, i tre anni passati con voi sono pieni di avventure, grandi soddisfazioni e tante cose belle.

Grazie al mio ragazzo, Giuseppe, anche tu ti sei laureato da poco. Con te ho condiviso paure, insicurezze e anche momenti di gioia, ciò di cui ti sono grata è l'essermi rimasto accanto incondizionatamente, aiutandomi e spronandomi fino alla fine perché sapevi che per te questo ha aiutato molto e quindi volevi a tua volta aiutare anche me, la distanza forse l'ho sentita meno in questi mesi perché sentivo la tua forza e amore vicino e questo supera tutto, alla fine possiamo dire che ce l'abbiamo fatta entrambi.

Per ultimo ma non per importanza, vorrei ringraziare me stessa. Non vuole essere un elogio questo, ma una traccia di una crescita personale. I timori sono stati infiniti in questi mesi, compresa la paura di non farcela ma io non ho mai mollato perché so in fondo quanto ci tengo, ringrazio me stessa per quella che sono diventata in questi tre anni di Università, ringrazio anche i più piccoli sbagli perché senza di loro non sarei la persona di cui sono pienamente orgogliosa e che finalmente a portato a termine questo lungo percorso.

Ah, si, grazie alla mia insegnante delle scuole medie, non credeva neppure potessi fare il liceo e invece ho fatto pure l'Università.

A chi c'è stato, alle avventure,

Grazie,

Asia.