



**UNIVERSITA' DELLA CALABRIA**

**Dipartimento di Studi Umanistici**

**Scuola Dottorale Internazionale di Studi Umanistici**

*Indirizzo: Filosofia della comunicazione e dello spettacolo: teoria e storia dei linguaggi*

**CICLO XXVIII**

**Diva e Ninfa. Il metodo warburghiano in relazione alle  
figure del cinema muto italiano**

**Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/06 Cinema, teatro e televisione**

**Direttore:** Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

Firma \_\_\_\_\_

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Daniele Dottorini

Firma \_\_\_\_\_

**Dottoranda:** Dott.ssa Greta Himmelspach

Firma Greta Himmelspach

## Indice

<b>Introduzione.....</b>	<b>6</b>
<b>Capitolo 1.....</b>	<b>8</b>
1.1 <b>Introduzione alla figura e ai concetti warburghiani.....</b>	<b>8</b>
1.1.1 Nachleben e Pathosformeln.....	8
1.1.2 Aperture di confini: contaminazioni della disciplina storico-artistica.....	15
1.2 Formulazione dei concetti warburghiani.....	17
1.2.1 La sopravvivenza.....	18
1.2.2 Il Pathos.....	24
<b>Capitolo 2</b>	
<b>Warburg, il cinema e il montaggio.....</b>	<b>35</b>
2.1 La possibile messa in gioco dei concetti warburghiani nell'ambito cinematografico...35	
2.1.1 Il montaggio.....	35

2.2.2 Montaggi polemici!Una discussione sul tema.....	38
2.2.3 Ejzenštein, Warburg e il Pathos.....	45
2.2.4 Oltre i limiti della forma.....	53

### **Capitolo 3**

#### **Contatti silenziosi: le ninfe cinematografiche.....58**

3.1. Warburg al cinema.....	58
3.1.1 Introduzione alla seconda parte della ricerca.....	58
3.2 Il cinema muto, luogo pieno di suggestioni warburghiane .....	66
3.2.1 Il gesto come ponte figurativo: da Warburg al cinema.....	66
3.2.2 A proposito di <i>Note sul gesto</i> .....	75

### **Capitolo 4**

#### **Uno studio sulla diva.....82**

4.1 Una forma triadica.....	82
4.2 Strategie produttive del divismo.....	90

4.3 La particolare declinazione del concetto di autorialità nella fase divistica e le conseguenti variazioni della rappresentazione..95

4.4 Definizione del concetto di sovradeterminazione ..... 102

## **Capitolo 5**

**Ninfe e divismo.....109**

5.1 Asta Nielsen e la proto-diva: un'immagine germinale.....109

5.2 Corpo/Spazio. La Bertini e il movimento di caduta della ninfa..... 116

5.3 La diva come ninfa moderna..... 121

5.4 La Borelli e l'interazione tra il corpo e lo spazio..... 138

5.5 Malinconia dello sguardo desiderante.....147

## **Capitolo 6**

**Ninfa e diva: una gestualità erotica nella rappresentazione pittorica e cinematografica...152**

6.1 Considerazioni sul potere divistico.....152

6.2 Metarappresentazione .....160

6.3 Erotismo del mito: la sirena partenopea.....165

6.4 Confluenza delle suggestioni mitteleuropee nella rappresentazione erotica della diva/ninfa...	174
6.4.1 La donna.....	174
6.4.2 Conclusioni.....	178
Filmografia.....	191
Bibliografia.....	193



## Introduzione

L'indagine espressiva e gestuale della diva nel cinema muto italiano viene messa in atto attraverso una prospettiva warburghiana dello studio dell'immagine, volta ad indagare quelle che sono le diverse modalità che concorrono al processo di costruzione degli atteggiamenti del personaggio femminile. Tale studio è finalizzato all'individuazione delle tendenze espressive ed artistiche, che convergono appunto nella rappresentazione cinematografica di questi anni attraverso la figura della diva. Si cercherà perciò di rintracciare e di comprendere quali siano i tipi di rielaborazioni socioculturali ed artistiche che confluiscono nella rappresentazione figurativa di queste attrici, considerando che, secondo una prospettiva warburghiana, queste risultano essere contaminate dal concetto di "sovradeterminazione", che tiene conto dei vari rapporti e dei diversi strati mnestici depositati all'interno delle immagini indagate.

Essendo la diva, così come lo è la ninfa warburghiana, una figura del desiderio con forti connotazioni erotiche, devono essere prese in considerazione, all'interno della ricerca, le modalità di rappresentazione del *pathos* che ritroviamo nelle convenzioni figurative del periodo storico a cui si fa riferimento. In questo senso la costruzione auratica della diva può essere analizzata secondo il processo che Warburg individua nella

formazione dei fenomeni culturali del Quattrocento fiorentino, utilizzando cioè la dinamica tensiva proposta nella *dialettica del mostro warburghiana*, dove, appunto, la lotta tra interiorizzazione ed esteriorizzazione (nel nostro caso del desiderio) è generalmente guidata da un movimento di scarto, analogo al moto attuato tra la dimensione dell'apollineo e quella del dionisiaco. La necessità, soprattutto da parte della donna, nella società dell'epoca di essere sempre rispettosa e pudica, secondo un volere maschilista, fa infatti da contrappeso a tutta una prospettiva fortemente erotica che determina la maggior parte delle rappresentazioni dell'essere femminile in quel tempo.

Il progetto di ricerca, pur concentrandosi su un campo ed un periodo storico determinato e circoscritto, si snoda secondo una serie di prospettive diversificate e complesse, che rendono lo studio gestuale e corporeo della diva un mondo di una profondità teorica e critica particolarmente impegnativo. C'è infatti bisogno di affrontare tale analisi attraverso una serie di più livelli per comprendere come effettivamente quello che si potrebbe chiamare un atteggiamento gestuale, intendendo cioè un modo proprio di ogni attrice di esprimere e riprodurre dei gesti, viene espresso e rappresentato sullo schermo da queste *femmes fatales*.

Quindi, un primo stadio dell'analisi verte inevitabilmente su di una base storica da cui partire, appunto, per individuare tutti quelli che possono essere considerati i momenti salienti e le figure che maggiormente possono risultare utili per la ricerca intrapresa. Ad essa poi, si aggiunge una prospettiva storico-artistica che ha il compito invece di rintracciare le varie discipline e correnti figurative che sono andate a depositarsi sul fondo dei gesti di queste attrici, costituendo così una sorta di sfondo mnestico da cui le dive possono attingere consapevolmente o inconsapevolmente la loro personale formulazione del movimento. Infine, bisogna applicare alla ricostruzione e individuazione degli elementi colti una lettura filosofica,



che possa creare un ponte tra l'aspetto materiale dell'analisi ed un significato più profondo, in grado di dare una interpretazione, o di cogliere un senso ancora non pervenuto nella messa in scena dei gesti divistici.

## Capitolo 1

### 1.1 Introduzione alla figura e ai concetti warburghiani

#### *1.1.1 Nachleben e pathosformeln*

I concetti base della ricerca dello storico dell'arte warburghese, *Nachleben* e *Pathosformeln*, hanno avuto il merito prevalentemente di trasformare l'indagine storica applicata al campo dell'immagine in una disciplina che ha aperto i suoi confini a nuovi metodi di studio e materie, che si sono proposte come scopo quello di indagare la vita dell'uomo e della sua cultura. Il metodo warburghiano in sostanza è stato un mezzo – ed uno strumento allo stesso tempo – di apertura della storia dell'arte ad altre discipline che a ridosso del ventesimo secolo si sono consolidate come nuove chiavi e prospettive di lettura per la storia dell'essere umano in generale e della cultura nello specifico. Più precisamente, la rivoluzione proposta dallo studioso tedesco è consistita nell'ampliare i confini della storia dell'arte all'antropologia e alla allora nascente psicanalisi. L'eredità lasciataci

dall'innovatore amburghese resta un patrimonio di inestimabile valore per qualsiasi tipo di ricerca da intraprendere nell'ambito artistico, e più in generale in quello culturale, poiché attraverso il suo modo di operare si modificano i fattori e i principi valutativi per tutta la storia dell'arte, che spezza le chiusure concettuali in cui era stata relegata, servendosi di una serie di idee e scoperte appartenenti ad altre discipline. Il passaggio di rilevante importanza su cui si insiste principalmente nel lavoro di Warburg, consiste nell'opera di spostamento dalla “*Kunstgeschichte*” alla “*Kulturwissenschaft*”, cioè da un contesto più ristretto identificato con il termine “storia dell'arte” si passa ad un ambito più vasto e generico, si va verso una “scienza della cultura”<sup>1</sup>. Questo passaggio comincia col cambiamento radicale delle modalità con cui si è soliti intendere le immagini: la declinazione antropologica fatta da Warburg a questo proposito, permette di concepire l'immagine non più come oggetto qualsiasi, comprensibile entro la fissità dei suoi limiti, ma piuttosto, permette di intenderla come entità complessa, dotata di una sua particolare autonomia, o meglio di una sua propria vita, per cui le energie provengono da differenti ambiti culturali o sociali per convergere nel potere di un'immagine che al suo interno condensa una vera e propria *tranche de vie*: «Nel corso del tentativo di comprendere lo scambio di natura artistica tra nord e sud come problema complessivo della costituzione spirituale europea nel XV secolo, ci si rese conto che uno studio convincente dell'elemento figurativo in termini di scienza della cultura non sarebbe stato possibile finché non si fosse potuto interrogare, secondo il senso interno della sua dinamica di relazione, lo scambio triangolare: religione, arte, scienza, in uno stesso luogo di lavoro e nello specchio di una raccolta adeguata di libri e immagini»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Esempio di questo ampliamento lo ritroviamo nella conferenza su *Arte e Astrologia*, dove proprio all'inizio del saggio Warburg scrive: “spero che questa giustificazione, nel corso della conferenza risulti data dal problema stesso che, attraverso la sua natura peculiarmente complessa, mi ha costretto a scendere nelle regioni semiscure della superstizione astrologica, in un primo tempo assolutamente contro la mia inclinazione, inizialmente attratta dalla considerazione di cose più belle”. Ecco appunto la necessità di ricercare chiavi di lettura o elementi codificatori in altre discipline che non siano storico-artistiche. A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoja di Ferrara*, in *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, La nuova Italia editrice, sec.ed. Firenze 1980, p.249.

<sup>2</sup> A. Warburg, *Relazione annuale* (1925), in *aut aut* 321/322, il Saggiatore, Milano 2004, p. 27-9.

La perdita delle classiche coordinate spazio-temporali che consentivano alla maggior parte di studiosi di catalogare o classificare un'opera permette all'immagine aprirsi a nuove dimensioni che conducono l'osservatore, e lo studioso di questa materia, verso il cangiante mondo delle sopravvivenze.

Per tale motivo, la battaglia contro una storia dell'arte estetizzante condotta da Aby Warburg, si esplica in primo luogo attraverso un fondamentale rinnovamento della disciplina storico artistica, che ha prodotto un immane accumulo di raccolte di materiali, abbozzi e progetti che però non sono riusciti a trovare una corrispondenza numerica nella pubblicazione degli scritti, tant'è che molti dei suoi saggi sono stati pubblicati dai suoi più stretti collaboratori dopo la sua morte. Malgrado quindi questa sproporzione tra il materiale usato per le sue ricerche e la pubblicazione di quest'ultimo, quello che in realtà rappresenta il vero centro concreto e proliferante del suo lavoro risulta essere la sua Biblioteca, fucina instancabile di idee e di spostamenti, la quale incarna in pieno quello spirito composito e quel sapere in movimento che caratterizzavano appunto l'attività intellettuale del suo fondatore.

Il suo intervento diretto sulla storia dell'arte è del tutto rivoluzionario ed impone l'esigenza di rimettere in discussione tutta una serie di criteri consolidati nell'indagine artistica, con i quali si tendeva studiare e classificare l'opera d'arte. La sua posizione teorica, infatti, sta agli antipodi delle tendenze che avevano dominato indiscusse fino a prima delle sue teorizzazioni, l'esempio più calzante in questo senso può essere il confronto tra l'idea neoclassicista di bello ideale portata avanti da Winckelmann contro il concetto warburghiano di *Pathosformeln*, dove da un pensiero ed una ricostruzione pacata ed armoniosa della civiltà greca si passa ad un'ambivalenza dello spirito greco costituita sulla dicotomia nietzscheana dell'apollineo e del dionisiaco.

Per quanto riguarda infatti, la costruzione del concetto di bellezza per il precursore del periodo neoclassicista, essa è rinchiusa e contornata da una serie di limitazioni estetiche che riportano l'espressione della greicità più vera sotto un'ipocrita e forzata armonizzazione del bello, per il quale lo spirito greco tende e vuole risolversi solo all'interno di un equilibrio, di una misura, di una placida forma di rappresentazione che azzerava la dimensione del *pathos* all'interno dell'opera:

Nella bella gioventù gli artisti vedevano il fondamento della bellezza nell'unità, nella varietà e nell'armonia. Infatti le forme di un bel corpo sono determinate da linee il cui centro è mutevole e che, se proseguire, non giungono mai a descrivere un circolo; esse sono quindi più semplice al tempo stesso più varie di un circolo il quale, grande o piccolo che sia, ha sempre un medesimo centro e comprende, o è compreso, in altri circoli. Una tale varietà dai greci fu perseguita in qualsiasi genere di opere, e questo loro sistema di giudizio appare anche nella forma dei loro recipienti e dei vasi, il contorno dei quali, agile e leggiadro, è tracciato secondo la regola enunciata, cioè con una linea che deve essere rintracciata attraverso più circoli: tali lavori, infatti, hanno tutti forma ellittica e in questo appunto consiste la loro bellezza. Quanto maggiore è tuttavia l'unità che si manifesta nella composizione delle forme e nel loro defluire una nell'altra, tanto maggiore è la bellezza dell'insieme. Una bella creatura giovane, modellata secondo queste forme, è come l'uniformità della superficie del mare che, a una certa distanza, appare liscia e quieta come uno specchio pur essendo in movimento incessante, agitata dalle onde<sup>3</sup>.

Mentre nel pensiero del rivoluzionario filosofo teutonico, l'idea di greicità è tutt'altro che ricondotta verso una visione monotona e piatta dell'oggetto artistico, per cui il vero senso dello spirito greco nasce e si sviluppa a partire da un contrasto, da una lotta tra elementi eterogenei, come vedremo successivamente nella ricostruzione dell'apparato teorico delle *formule di pathos*.

---

<sup>3</sup> J. J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, team stampa SRL, San Giuliano Milanese 1990, pp.119-20.

Ma tra i diversi meriti che possiamo attribuire al lavoro di Aby Warburg, sicuramente il primato va dato alla grande capacità di aver creato uno sguardo del tutto nuovo col quale abbracciare e analizzare gli oggetti della sua indagine, le opere d'arte, attraverso un tipo di approccio che ha delle basi fortemente empatiche, e che ha portato lo sviluppo della sua ricerca verso una vera e propria dimensione ossessiva. Tanto da condurlo a sperimentare sulla propria pelle la dolorosissima e controversa esperienza psicotica vissuta nei sei lunghi e tormentati anni di Kreuzlingen, sotto l'osservazione di Ludwig Binswanger, che dopo averlo avuto in cura per diversi mesi – sei per la precisione – sembra provare un profondo sconforto per la situazione in cui si trova il suo paziente, il quale, nella fase più acuta della sua malattia, perde il contatto con le sue materie di studio, infatti la preoccupazione del medico svizzero consisteva prevalentemente nella mancata possibilità di un ritorno per Warburg ad una completa e totale padronanza del suo sapere: “[...] è davvero un peccato che presumibilmente non potrà più far uso del suo gigantesco patrimonio di conoscenze e della sua immensa biblioteca”<sup>4</sup>.

La formazione culturale di Aby Warburg è quella articolata e composita di un sapere in costante movimento, capace di costituire un'indagine che considera gli elementi di dinamicità che attraversano la storia delle immagini. Uomo di straordinaria erudizione e dotato di una curiosità vorace, il suo interesse e profondo amore per la storia dell'arte lo conducono verso l'indagine di discipline disparate. Sebbene il nucleo principale della sua formazione fosse costituito in gran parte dallo studio della storia dell'arte e delle materie classiche (ricordiamo a tal proposito gli studi a Bonn con C. Justi, e a Strasburgo con e H. Janitschek con, quest'ultimo relatore della sua tesi di laurea sui dipinti mitologici del Botticelli), fu particolarmente attento e sensibile alla nascita e alla consolidazione delle allora emergenti discipline dell'antropologia e della psicoanalisi. Questo gli permise di

---

<sup>4</sup> Son queste le parole di Binswanger nel riferire il caso a Freud in una lettera dell'8 novembre 1921, contenuta in *Sigmund Freud, Ludwig Binswanger, Briefwechsel 1908-38*, Frankfurt am Main Fischer, 1992, p. 176, e riportata in *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a c. di D. Stimilli, neri pozza editore, Vicenza 2005, p.10.

ampliare il suo orizzonte teorico e culturale, che cominciò ad alimentarsi, già ai tempi dell'università, grazie ad esempio all'interesse per le lezioni dello storico K. Lamprecht, che aveva introdotto la psicologia nei meccanismi della storia culturale, e quelle di H. Usener, storico delle religioni che aveva applicato allo studio della mitologia antica materiali provenienti dal mondo della psicologia, e che promosse, nello stesso Warburg, l'interesse per il rapporto tra mito e scienza precedentemente indagato da Tito Vignoli:

Dalle sue riflessioni prima del trasferimento a Strasburgo alla fine del 1889, si evincono i problemi basilari circa la rappresentazione artistica fra naturalismo e imitazione, fra impressione ed espressione, fra forma e contenuto, fra comunicazione e fruizione. In proposito all'inizio del 1888 Warburg scriveva da Bonn: «Un'opera d'arte, la quale tenta di rappresentare un oggetto o un processo tratto dalla vita dell'uomo, è sempre prodotto di un compromesso tra l'incapacità dell'artista di conferire vitalità reale all'opera artistica e d'altronde la sua capacità di imitare fedelmente la natura».

Le sue prime riflessioni sulla rappresentazione artistica sono dunque orientate verso un'osservazione empirica della realtà che produce un'impressione violenta e immediata sul soggetto: «l'impressione momentanea è troppo forte perché possa consentire di unificarla ad analoghe impressioni o immagini della memoria». Per poi concludere in data 3 febbraio 1891: «Nell'osservazione simbolica di una cosa animata [si fa astrazione] dalle altre caratteristiche ed esperienze dell'oggetto, a vantaggio dell'espressione momentanea». Nella realtà l'azione si svolge nel tempo e nello spazio; la rappresentazione artistica deve invece necessariamente limitarsi a cogliere un unico istante<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Claudia Cieri Via, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformeln fra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a c. di M. Bertozzi Panini Editore, Ferrara 2002, p.114.

Inoltre un'importante tappa nella sua personalissima e variegata erudizione è determinata da una profonda e sentita attenzione nei confronti di alcuni studi in medicina, in particolare verso quella materia che in breve tempo avrebbe contaminato e modificato in toto l'intero sistema socioculturale, attuando una vera e propria rivoluzione nei diversi ambiti della storia e della vita dell'uomo, ossia la psicologia.

A questi fattori, si aggiungono poi le rilevanti scoperte effettuate durante i viaggi di studio, i quali hanno avuto un'influenza decisiva su tutto il corso del suo lavoro, cominciando da quelli giovanili fatti nell'amata città di Firenze, dove ha avuto la possibilità di vedere da vicino le opere del primo Rinascimento italiano, fino alla tappa fondamentale costituita dal celeberrimo viaggio tra gli indiani Hopi nel Nuovo Messico, grazie al quale ebbe la possibilità di osservare dal vivo il fenomeno della *Sopravvivenza*.

L'espressione "Zuppa d'anguilla", usata appunto dallo stesso Warburg per descrivere il suo stile composito e complesso, indica perciò come la sua produzione teorico-concettuale, la sua formazione culturale ed in fondo la sua stessa personalità, siano connotate nel profondo da una fortissima componente trasformativa e cinetica, che determina e cadenza il ritmo della sua ricerca attraverso il concetto di frammentarietà: concetto privo, cioè, di una forma definitiva e chiusa che gli consente di effettuare montaggi sempre nuovi dei materiali da lui indagati, e di ricercare di volta in volta contenuti e sensi sempre diversi, che sfuggono alla delimitazione simbolica usata fino ad allora nella storia dell'arte. Per tale motivo dalla applicazione del concetto di frammentarietà, quale principio costitutivo di un certo pensiero, emerge un tipo di indagine storica che si apre al campo della possibilità, ad una condizione di apertura che scaturisce appunto dalla mancata sistematizzazione del suo metodo:

In realtà il carattere frammentario della maggior parte degli scritti inediti di Aby Warburg, con riferimento in particolare ai Diari, agli appunti, alle riflessioni, rende difficili ogni progetto di pubblicazione anche solo parziale dei materiali dell'Archivio; la maggior parte dei suoi scritti infatti si potrebbe figurare come una ragnatela intellettuale dalla quale si dipartono, in un processo di illuminazione, suoi saggi pubblicati. Cercare di entrare in tale ragnatela dai mille fili sottili ed inestricabili è compito arduo, che solo recentemente si è cominciato ad affrontare. Il modo più idoneo di affrontare tale impresa sarebbe probabilmente riproporre il sistema della tavole della Memoria di Aby Warburg, da intendere come un campo di forze in azione dove poter delineare rapporti di causa effetto, le divagazioni, le analogie linguistiche, tematiche e concettuali che si colgono nei suoi scritti inediti come nel loro assetto visivo<sup>6</sup>.

### *1.1.2 Aperture di confini: contaminazioni della disciplina storico-artistica*

Ma cos'è che spinse Warburg verso una trattazione così complessa e allo stesso tempo sfuggente delle materie che lo interessavano? Da quanto egli racconta nella famosa conferenza sugli affreschi del Salone dei mesi a Palazzo Schifanoja (*Arte italiana e Astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, 1912) la necessità di attingere a nuovi ambiti di studio e un'impetuosa urgenza di effettuare un ampliamento metodologico della disciplina, sono frutto e conseguenza di profonda insoddisfazione provata dallo stesso studioso nei confronti della tradizionale trattazione dell'oggetto artistico nel corso della storia. La storia dell'arte ante Warburg, infatti, è tendenzialmente rinchiusa all'interno di schematismi e nozioni cronologiche, che in qualche modo pensano e considerano l'immagine come un territorio ben delimitato e chiuso nei suoi confini. Questa tesi

---

<sup>6</sup> Ivi, pp. 114-5.



fondamentale per il successivo sviluppo del pensiero warburghiano mostra in maniera scientifica ed argomentata quello che è il tema centrale di tutto il suo lavoro: la questione della *sopravvivenza delle immagini*.

Emerge infatti dall'analisi degli affreschi di Palazzo Schifanoja, il percorso sincopato di andata e ritorno di alcune figure che nel corso della storia hanno subito trasformazioni e contaminazioni attraverso il passaggio di terre e culture differenti. La scoperta della migrazione e della trasformazione dei decani, figure presenti nella sezione centrale degli affreschi, viene accuratamente seguita e ricostruita attraverso una serie di testi diversificati tra cui primeggia il libro di capitale importanza scritto dall'amico Franz Boll *Sphaera*, che permette, appunto, di creare un legame che rappresenta un ponte tra la cultura araba dell'ottavo secolo a.C. e quella dell'Italia rinascimentale del XV secolo. Ecco allora che è possibile stabilire un punto di partenza, una data convenzionale decisiva che sancisce la nascita di quella che lo stesso Warburg definì *Kulturwissenschaft*. L'importante arringa del 1912 a favore dell'ampliamento metodologico dei confini tematici e geografici della storia dell'arte, permette quindi di poter rintracciare, all'interno di ambiti disparati, i possibili strumenti da impiegare per risolvere gli enigmi della storia: l'introduzione di nuove visioni e chiavi di lettura, in sostanza, si pongono come obiettivo primario il raggiungimento di una comprensione profonda del genere umano, delle sue attività e dei suoi prodotti culturali, è in questo senso che questo lavoro mostra come i fantasmi del tempo attraversano i percorsi della storia:

È chiaro che da questa specie di tradizione delle divinità nella quale le figure della leggenda greca avevano acquisito al contempo il sinistro potere di demoni astrali, doveva partire una corrente principale, in seno alla quale i pagani in costume nordico si diffondevano internazionalmente con tanta maggiore facilità nel secolo XV in quanto erano a loro disposizione i nuovi più mobili veicoli dell'arte grafica scoperta nel Nord. [...].

Già da parecchio tempo vedevo chiaramente che un'analisi iconologica particolare degli affreschi di Palazzo Schifanoja avrebbe dovuto rivelare questa duplice tradizione medievale del mondo figurativo delle divinità antiche.

Qui possiamo, seguendo le fonti, chiarire fino nei particolari tanto l'influenza della sistematica dottrina delle divinità olimpiche, come la tramandavano i dotti mitografi medievali dell'Europa occidentale, quanto anche l'influenza della mitologia astrale, come essa si conservava imperturbata nei testi e nelle immagini della pratica astrologica<sup>7</sup>.

Questo a testimoniare il pullulare di energie e fattori che convergono in una storia della cultura, dove si tessono le trame anacroniche delle immagini, che oltre a mostrare le contaminazioni e le metamorfosi che avvengono attraverso il contatto tra territori e modi di essere diversi, hanno la possibilità di essere divulgate tramite un sistema che agevola la trasmissione di varie tradizioni figurative, formato da elementi importanti come l'affermazione e la divulgazione della stampa illustrativa e altri materiali che vanno in questa direzione.

Detto ciò, andiamo a vedere quindi, come l'esigenza di un nuovo approccio e metodo storico viene determinato prevalentemente attraverso la costruzione di due concetti fondamentali del pensiero warburghiano che sono appunto incarnati dai termini *Nachleben* e *Pathosformeln*.

## 1.2 Formulazione dei concetti warburghiani

---

<sup>7</sup> A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoja di Ferrara*, in *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, La nuova Italia editrice, sec.ed. Firenze1980, p.251.

### 1.2.1 La sopravvivenza

Tra i nomi che campeggiano maggiormente nelle discipline prese in considerazione da Warburg possiamo citare in primis quello di Jacob Burckhardt, innovatore delle discipline storiche, che, in uno dei suoi testi più significativi, ossia *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), ha avuto come merito principale quello di considerare l'opera d'arte nel rapporto che essa intrattiene con quello che è il suo sfondo epocale, cioè il contesto storico-culturale nel quale viene l'opera è pensata e prodotta<sup>8</sup>. Grazie a questo tipo di considerazione che appunto legge il rapporto di scambio reciproco tra un universale che influenza e un particolare che viene influenzato, e viceversa, Warburg si spinge a considerare l'immagine come fenomeno antropologico totale, cristallizzazione provvisoria in una forma dell'intenso ed inarrestabile scorrere della vita, "condensazione significativa di ciò che una cultura è in un particolare momento della sua storia"<sup>9</sup>.

In tal senso l'immagine rappresenta un quadrante energetico e tensivo in cui convergono tutta una serie di forze, funzioni, idee, prospettive, indizi, prove storiche, frammenti della fruizione del mondo circostante da parte dell'essere umano, e soprattutto della percezione che uno spirito artistico ha a disposizione per interpretare il mondo e la società in cui vive, effettuando un lavoro di rielaborazione con l'eredità del passato che lo ha preceduto: si tratta cioè di intraprendere una relazione di scambio reciproco tra i differenti piani temporali, grazie ad uno studio della riemersione delle antiche forme del passato, che mette in gioco l'interazione e la relazionalità tra tempi differenti:

---

<sup>8</sup> La figura di Burckhardt sarà fondamentale per l'approccio warburghiano allo studio del periodo rinascimentale, che infatti si svilupperà proprio a partire dalla particolare descrizione che lo storico presenta nel testo *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Schweighauser, Basel, n. ed. Seemann, Leipzig 1869, tr. it., Domenico Vallusa, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1952.

<sup>9</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, édition de minuit, Paris 2002, tr. it., *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri 2006, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 48.

[...]. Già dai primi appunti del 1890 Aby Warburg s'interrogava sulle questioni di estetica con particolare riferimento al problema della creazione artistica. Alla fine dell'Ottocento ogni riflessione sullo statuto dell'arte, alla luce dell'allora ancora vigente ideale classico winckelmanniano, rendeva irriducibile il confronto con il fenomeno della sopravvivenza dell'antichità nell'arte. Il campo di verifica di tale problematica nella seconda metà dell'Ottocento non poteva che essere il Rinascimento italiano, soprattutto da parte di uno studioso tedesco, seguace di Jacob Burckhardt. Facendo tesoro di quel concetto di «Vita» di eredità burckhardtiana, Aby Warburg si poneva dunque questa problematica teorico-artistica partendo dalle riflessioni sedimentate nelle sue matrici culturali e approdando a considerazioni del tutto nuove nelle quali positivismo e antropologia si intersecavano con psicologia e semantica<sup>10</sup>.

Il *Nachleben* warburghiano sta alla base dell'indagine dei fenomeni culturali del primo Rinascimento fiorentino, e la sua caratterizzazione temporale è determinata dalla scansione di un ritmo anacronico, che fa coesistere all'interno dello spazio dell'immagine una serie di temporalità differenti. La “sopravvivenza” dell'immagine, cioè la sua capacità di attraversare i tempi della storia trasformando i suoi significati pur mantenendo una costante nelle forme, è un concetto che Warburg prende in prestito dal lavoro dell'antropologo inglese Tylor, e dalla sua “scienza della cultura”<sup>11</sup>. È infatti nel saggio del 1871 *Primitive Culture* che viene proposta ed esposta una definizione del concetto di cultura completamente diversa dalle definizioni tradizionali, che si apre a partire da un'indagine plurima concernente i molteplici aspetti e campi del vivere umano, come l'arte, le credenze popolari, la morale, il diritto, le pratiche rituali, eccetera. Egli parte dal presupposto secondo il quale i processi o schemi temporali usati come convenzioni dall'uomo per scandire il tempo non risultano essere né esaustivi, né totalmente veritieri in una analisi di tale genere.

---

<sup>10</sup> Claudia Cieri Via *Aby Warburg*: il concetto di *Pathosformeln* fra religione, arte e scienza *Pathosformeln. Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a c. di M. Bertozzi Panini Editore, Ferrara 2002, p.114.

<sup>11</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, édition de minuit, Paris 2002, tr. it., *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri 2006, pp. 51-59.

Secondo Tylor nell'indagine di una cultura il problema che prepotentemente si insidia come nemico di una storia basata su un pensiero evolucionista e cronologico, è quello del suo andamento, ossia del suo sviluppo. Da un punto di vista temporale infatti, l'umanità è destinata ad andare in avanti, ma questo progresso cronologico non indica necessariamente uno sviluppo culturale ascendente. Questo sta ad indicare che la condizione progressiva di una cultura non può essere riconducibile ad una legge evolutiva formulabile sul modello delle scienze naturali, sarebbe invece necessario considerare che la caratterizzazione dell'andamento del processo storico è costituita dalla presenza di voragini temporali, salti, contraddizioni, involuppi, decadimenti, misteri, perciò utilizzare un approccio fondato su di uno schema cronologico lineare per l'indagine storica sarebbe come omettere ed escludere a monte dell'indagine la vera e complessa natura della storia stessa. Il modello che accomuna quindi tutti questi studiosi citati sin ora, che convergono verso un pensiero warburghiano, è determinato in primo luogo dal principio dell'inattualità.

La chiave dell'enigma, cioè, spesso sta nell'impensato, nel pulsionale e nell'oscuro moto sintomale dell'inconscio. È proprio in base a questa condizione di inattualità che il tipo di ricerca proposta per la trattazione di una storia della cultura si basa su una raccolta archeologica del superfluo, dell'inutile, del lapsus.

Come lo stesso principio psicanalitico che vede nell'esternazione involontaria del sintomo l'espressione più vera e profonda di una realtà inconscia, così l'inutile, l'inattuale nello studio di una cultura condensa al suo interno uno spaccato dell'essere e della società capace di dire qualcosa di veramente importante nella ricostruzione storica della civiltà. Warburg applica lo stesso principio di atemporalità proposto da Tylor nell'indagine della cultura e lo stesso tipo di analisi archeologica dell'elemento quotidiano o banale per far luce sui segreti inaccessibili della storia.

È anche nello studio sull'espressione, che il lavoro condotto da Warburg nella formulazione dei suoi concetti, vede il fattore temporale dell'anacronismo come base principale. Da qui scaturisce il suo particolare interesse per la gestualità, che risulta appunto sempre dipendente da un'idea di montaggio differenziale di tempi. Procedendo verso uno studio completo e transdisciplinare della forma espressiva egli va ad instaurare un rapporto di rielaborazione degli assunti darwiniani su questo tema contenuti nel VII capitolo del testo *The expression of emotions in man and animals* del 1872<sup>12</sup>, che consentono a Warburg di affrontare la questione antropologica del gesto nell'immagine, intendendola come condizione oscillatoria che si situa tra due posizioni in un antitetico, dove da una parte è situata la dimensione dell'animalità del corpo in movimento, cioè la dimensione pulsionale dell'inconscio che fa vibrare il corpo agitato, dall'altro abbiamo un procedimento nettamente opposto, ossia la sublimazione di questo stato naturale che viene trasformato in un elemento culturale, cioè in un simbolo, in una formula<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Testo nel quale si stabilisce una concezione energetica dell'espressione, che viene considerata come la manifestazione di un'attività fisiologica, cioè come una sorta di scarica energetica, prodotta come risposta ad uno stimolo esterno che può essere positivo oppure negativo.

<sup>13</sup> Il tema dell'espressione nel biologo inglese viene preso in prestito da Warburg per una considerazione del concetto di gestualità fondato su di un principio dialettico espresso da Darwin attraverso i principi generali dell'espressione:

1) *l'Impronta*, principio per il quale la maggior parte degli atti umani è guidata dalla memoria inconscia, azione diretta del sistema nervoso sui gesti umani. Nella concezione warburghiana essa è associata all'esempio dell'animazione in Botticelli;

2) lo *Spostamento* messo in atto nel momento in cui la memoria inconscia e l'abitudine sono talmente forti da rendere secondaria l'utilità biologica dell'atto espressivo, perciò subentra l'associazione che guida tutta la gestualità dei movimenti affettivi. Ciò significa che attraverso l'abitudine noi tendiamo a ripetere alcuni movimenti anche quando non è necessario. In Warburg esso corrisponde a quello spostamento, appunto, che permette al movimento passionale dell'anima di esser estrinsecato tramite l'accessorio;

3) *Antitesi* che costituisce la capacità reversiva dell'associazione dove si accentua sia l'inutilità biologica che l'intensificazione della capacità espressiva. Ad esempio quando sopraggiunge uno stato d'animo contrario a quello precedentemente vissuto si ha una forte ed involontaria tendenza a eseguire movimenti di natura opposta. Nel lavoro di Warburg viene usata per i processi di inversione di senso o di energia, che si manifesta grazie alla plasticità delle forme che nel corso del tempo convertono o invertono le tensioni contenute nei dinamogrammi.

Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, édition de minuit, Paris 2002, tr. it., *L'immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri 2006, nel capitolo dedicato alla costruzione teorica dei concetti warburghiani in cui cita il testo

La sopravvivenza si manifesta, in pratica, come fenomeno e forza latente e sotterranea che attraversa i tempi in parte mantenendo una sua dimensione di atemporalità e primitività, in parte rigenerando il suo stato ancestrale e arcaico attraverso il continuo e sincopato manifestarsi di una forma pulsionale e agitata, la *Pathosformel*. Perciò se il *Nachleben* è questa entità fantasmale che attraversa le falde della storia, la *Pathosformel* è la possibilità che risiede nella rielaborazione delle forme antiche, della riattualizzazione di un passato: la presa del corpo e nel corpo della potenza inconscia del tempo:

Fin dai primi lavori dedicati a Botticelli pubblicati nel 1893, nella mente di Warburg si fa strada un'intuizione sulla quale non cesserà di ritornare: rivolgendosi all'Antichità, gli artisti del Rinascimento non hanno cercato un ideale di non-contraddizione (la «grandezza calma e serena» di cui parla Winckelmann), ma un'estetica del movimento o dell'angoscia che si manifesta in ciò che Warburg chiama *Pathosformeln*. Queste formule patetiche in cui si esprime la separazione dell'uomo e del mondo conservano e restituiscono la vita in movimento (*bewegtenLeben*), dando a gesti semplici come lottare, marciare, correre, danzare, afferrare, il carattere strano e inquietante (*unheimlich*) di un'espressività senza soggetto. Su una serie di tavole preparatorie a *Mnemosyne*, Warburg tentava di stabilire una classificazione delle *Pathosformeln* di cui cercava di rintracciare il destino nella storia della cultura visiva occidentale (fig. 51a, 51b).

*AbwehrgestedesNiedergschlangenen*  
Gesto di resistenza del vinto

*Reigen – Tanzder Salome*  
Girotondo – danza di Salomè

*SchmerzlicherAufblick*  
Sguardo doloroso

---

darwiniano *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Murray, London, tr. it., *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, a c. di P. Ekmain, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

*GriffnachdemKopf*  
Afferrare per la testa

*Die tragischeMask in derPhysiognomikdesSchreiens*  
La maschera tragica nell'atteggiamento del grido

*Die GrotteskenderantikenKomoedie in derPhysiognomikdesBoesen*  
Le grottesche della commedia antica con la fisionomia del Male  
*Toetung und Heilung*  
Messa a morte e guarigione

*Flucht und Triumph*  
Fuga e trionfo

*Maenade und Satyr*  
Menade e satiro

*Medusa und Teufelsfratze*  
Medusa e la smorfia diabolica

*Verfolgung und Fliehen*  
Inseguire e fuggire

*Meditation*  
Meditazione

*Trauer und Conclamatio*  
Lutto e lamentazione

*Klage*  
Pianto

*Sieghafter und inspirierterAufblick*  
Sguardo vittorioso e ispirato



Tutte queste tavole descrivono, dal torpore melanconico alla convulsione estatica, il modo in cui il soggetto si lega all'oggettività. Ma l'atlante è anche il frutto di un'altra concezione del movimento, in cui la riproduzione dei spostamenti di luogo, dello spiegamento espressivo delle figure nello spazio, cede all'osservazione dei fenomeni di risorgenza, cioè degli spostamenti nel tempo<sup>14</sup>.

Quindi il *Nachleben* sostanzialmente è formulato da Warburg per dirci che l'immagine si presenta, in questa nuova e originale considerazione, come espressione plurima del tempo, esperienza di un passato che converge in presente e che ha la possibilità, proprio in base a questo contatto eterogeneo, di generare una sorta di profezia, di condizionare un futuro che accoglie questa dimensione anacronica dell'immagine. Tuttavia l'immagine warburghiana, quella cioè composta da un montaggio differenziale dei tempi, deve necessariamente trovare una modalità di estrinsecazione che permetta a questa sopravvivenza di essere espressa. È in questo bisogno, appunto, che entra in gioco la *formula di pathos*.

### 1.2.2 Il Pathos

Le *Pathosformeln*, o “formule del pathos”, sono immagini intrise di una profonda inquietudine che ha un'origine arcana e misteriosa, capace di attraversare e mescolare i tempi della storia, malgrado l'avanzamento cronologico con il quale si tende a considerare e a raccontare quest'ultima.

---

<sup>14</sup> Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula Parigi, 1998, p.173.

Inquiete ed inquietanti, instabili e destabilizzanti le formule di Pathos sono generatrici di vortici temporali, che investono il progresso e i vari “tentativi razionalizzanti”, con cui l’uomo ha cercato nel corso dei secoli di sublimare o contenere il caos da cui si è generato il mondo. Ma se da un lato, questo tentativo viene applicato come processo di comprensione e spiegazione dei fenomeni sconosciuti, che, fin dalla preistoria, affasciano l’uomo, dall’altro, il soggetto protagonista della rappresentazione viene completamente inghiottito da un irrazionale moto che lo attraversa, dalle vesti ai crini, dalle pose all’espressione, alimentando così l’immagine di quella passione incontenibile, capace di rendere questo movimento esteriore intensificato come specchio di un’inquietudine più oscura e profonda, decisamente pulsionale.

Esse cercano, attraverso i confini della forma di fare emergere grovigli di sensazioni umane che scuotono nel profondo le menti e le vite sconosciute di queste menti, e che si manifestano grazie ad un accentuato patetismo nella rappresentazione del moto dell’essere umano, o meglio di un corpo in movimento, cioè rappresentano un tentativo di delimitazione dell’anacronico, e di tutto ciò che può essere ricondotto a quella dimensione oscura che caratterizza l’inconscio.

Per tale motivo le *Pathosformeln* sono in grado di creare un rapporto dialettico tra l’intangibilità materica dei contenuti del nostro animo e il fuori agitato e mosso di un corpo affetto da gesti intensificati, che vengono poi espressi attraverso un’estrinsecazione delle forme e della loro visibilità. Ponte tra due dimensioni opposte, mezzi di relazionalità nel rapporto tra forma e contenuto, vengono utilizzate nella ricerca warburghiana proprio per questa caratteristica ontologica che affonda la sue radici nella tradizione filosofica tedesca ed in particolare nel pensiero goethiano della *Polarità*, concetto in cui la forma tende ad attuare il suo superamento e a trasformarsi attraverso la forma stessa<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> In riferimento alle suggestioni goethiane descritte ne *La metamorfosi delle piante*.

Anche se l'impianto teorico di tali formule è fornito in primo luogo da Nietzsche, scopritore e sostenitore del binomio imprescindibile ed ambivalente dal quale nasce il vero spirito greco, descritto nella prima importante opera giovanile *La Nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1872). L'obiettivo polemico dell'opera è lo scontro col concetto di classicità coniato da Winckelmann che viene brutalmente contestato, e di conseguenza ripensato attraverso una condizione dialettica basilare che tiene insieme, in una sorta di interdipendenza tra due fattori contrastanti, ciò che più precisamente Nietzsche definisce come "elemento dionisiaco" e "elemento apollineo":

Avremo acquistato molto per la scienza estatica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente. Questi nomi li prendiamo a prestito dai Greci, che rendono percepibili a chi capisce le profonde dottrine occulte della loro visione dell'arte non certo mediante concetti, bensì mediante le loro forme incisivamente chiare del loro mondo degli dei. Alle loro due divinità artistiche, Apollo e Dioniso, si riallaccia la nostra conoscenza del fatto che nel mondo greco sussiste un enorme contrasto, per origine e per fini, fra l'arte dello scultore, l'apollinea, e l'arte figurativa della musica, quella di Dioniso: i due impulsi così diversi procedono l'uno accanto all'altro, per lo più in aperto dissidio fra loro e con un'eccitazione reciproca a frutti sempre nuovi e più robusti, per perpetrare in essi la lotta di quell'antitesi, che il comune termine «arte» solo apparentemente supera; finché da ultimo, per un miracoloso atto metafisico della «volontà» ellenica, appaiono accoppiati l'uno all'altro e in questo accoppiamento producono finalmente l'opera d'arte altrettanto dionisiaca che apollinea della tragedia attica<sup>16</sup>.

Le forme composte e armoniose con le quali si è sempre identificato l'ideale classico, non sono considerate come fine primario che spinge l'artista a voler rappresentare il mondo, secondo canoni estetici che si rifanno solo al concetto di armonia e di equilibrio: questo vuol dire che per i greci la rappresentazione dell'apollineo non è dettata dalla volontà di creare qualcosa di esteticamente piacevole alla vista. Piuttosto tali forme sono da

---

<sup>16</sup> F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia nello spirito della musica*, piccola biblioteca Adelphi, Milano 1992, p.21.

considerare come una reazione di difesa nei confronti di ciò che ci appare come incomprensibile ed enigmatico, sarebbero cioè il prodotto di una sorta di difesa contro il carattere caotico dell'esistenza. Nascono da ciò che tentano di sconfiggere, proiettando l'origine del pensiero greco su di un duplice orizzonte che ingloba l'esistenza di un elemento o impulso dionisiaco e di un elemento o impulso apollineo, la cui distinzione si concretizza in una serie di opposti, come per esempio pathos-logos, caos-ordine e via dicendo. Essi sono binomi contrastanti, eppur complementari, che vanno ad esprimere il carattere delle coordinate di fondo dello spirito greco e della rappresentazione artistica del loro mondo: il dionisiaco scaturisce dalla forza vitale e dal senso caotico del divenire e si esprime nell'esaltazione creatrice della musica. L'apollineo scaturisce da un atteggiamento di fuga dal flusso imprevedibile degli eventi e si esprime nelle forme limpide dell'arte plastica e dell'epopea.

Nietzsche insiste sul carattere originariamente dionisiaco della sensibilità greca, poiché essa scorge ovunque il dramma della vita e della morte, degli aspetti orribili e crudeli dell'essere. L'apollineo nascerebbe allora in conseguenza a questo predominio dell'irrazionale, cercando così di dar forma a questo groviglio, tenta di sublimare, ordinare il caos nella forma. In pratica ciò che emerge da questo particolare rapporto che si instaura tra due elementi così differenti eppur complementari rispecchia la stessa relazione che si instaura tra gli elementi che co-agiscono all'interno del concetto di polarità e che ritroviamo all'interno degli assunti warburghiani. Ci sono tre momenti che caratterizzano il rapporto tra questi due opposti:

- 1) nella Grecia presocratica essi vissero come impulsi separati ed opposti;
- 2) con Eschilo e Socrate la tragedia greca diventa forma suprema dell'arte, perché in essa i due impulsi si compongono. È l'età della tragedia attica il momento in cui i due si armonizzano.

3) con Euripide assistiamo alla morte della tragedia, e alla vittoria dell'apollineo. Questo è attribuito all'influsso di Socrate, e alla sua visione razionalistica e ottimistica del mondo, dove l'esistenza individuale e quella sociale si riduce tutta sul piano della quotidianità banale, senza alcun legame col mito o col fato. Il razionalismo socratico produce una mentalità incapace di creare una novità storica. Questo tema sarà sviluppato nelle *Considerazioni inattuali*: se come vuole Socrate nell'universo si svolge tutto secondo un ordine oggettivo, conoscibile ma non modificabile dall'uomo, l'azione storica non ha più senso.

Secondo il filosofo tedesco a partire dal periodo del Rinascimento sino a quello del Romanticismo, la visione della classicità si trova ad essere in una fase di decadenza, poiché la forza creativa dell'uomo risultava completamente esaurita, comportando, in tal modo, l'impossibilità di un'azione diretta e concreta sulla vita. È proprio questa mancata azione a costituire il nocciolo della decadenza: l'uomo dell'Ottocento è consapevole della sua incapacità di creare una nuova storia. È necessario che l'uomo possa avere un ruolo attivo, da protagonista nella storia, che possa agire o comunque riuscire a determinare un qualche tipo di incidenza sugli eventi che si susseguono nel suo cammino, non più rappresentando una vittima del fatalismo, non più rappresentando un soggetto passivo destinato al ruolo di osservatore silenzioso, ma, piuttosto, rappresentando il fulcro attivo di questa nuova percezione della storia.

Per Nietzsche la nascita della tragedia è legata al coro tragico, composto dai seguaci di Dioniso. Il coro tragico è in origine una specie di processione religiosa, che si trasforma in un coro di satiri, ossia esseri naturali che sono insieme qualcosa di sublime e uomo allo stato originario. Dopo questa trasformazione giunge una nuova visione, che gli consente di vedere all'infuori di sé, Dioniso (compimento apollineo del proprio stato) che raffigura in vicende articolate la storia stessa del satiro come essere naturale (questa visione costituisce il dramma).

L'origine della tragedia, in pratica, sta nel coro che sempre si scarica in un mondo apollineo di immagini: cioè il tragico diventa tale quando Dioniso è rappresentato da una serie di immagini che trasformano in un mondo di ideale compiutezza e bellezza il vissuto di sofferenza dell'eroe. Tutto questo accade nella tragedia attica, mentre nelle arti successive questa sintesi tra apollineo e dionisiaco non avviene a causa del prevalere dell'apollineo, elemento che nel dominare provoca un processo di decadenza:

Questo coro contempla nella sua visione il suo signore e maestro Dioniso ed è perciò in eterno il coro *servente*: esso vede come questi, il dio, soffre e si glorifichi, e perciò non *agisce* esso stesso. Nonostante questa posizione, assolutamente servile di fronte al dio, esso è tuttavia l'espressione suprema, cioè dionisiaca della *natura*, e perciò nell'entusiasmo pronuncia, come questa, sentenze oracolari e di saggezza; come partecipe della *sofferenza* esso è insieme il *saggio*, che annuncia la verità dal cuore del mondo. Così nasce allora quella figura fantastica, che appare così urtante, del Satiro saggio ed esaltato, il quale è insieme, in contrapposizione al dio, «l'uomo tonto»: immagine della natura e dei suoi istinti più forti, anzi simbolo di essa e insieme annunciatore della sua saggezza e arte – musicista, poeta, danzatore e visionario in una sola persona<sup>17</sup>.

In pratica ciò che emerge da questo particolare rapporto che si instaura tra due elementi così differenti eppur complementari, rispecchia la stessa relazione che si instaura tra gli elementi che coagiscono all'interno del concetto di polarità e che ritroviamo all'interno degli assunti warburghiani. L'esistenza di questi due impulsi differenti ci permette di affermare che la visione dell'arte proposta da Nietzsche è essenzialmente dualistica, in quanto si basa appunto sull'eterogeneità di due diversi modi di pensare e rappresentare il mondo, che separatamente danno vita a forme d'arte

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 62.

diversa. Egli riprende perciò da Schopenhauer il concetto di “principio di individuazione” applicandolo ad Apollo (simbolo di un’arte che produce immagini definite, armoniose), mentre Dioniso simboleggia l’impulso ad immergersi nel caos della vita.

Nietzsche è discepolo di Dioniso, simbolo del suo sì totale al mondo, cioè esaltazione entusiastica del mondo per come effettivamente si presenta agli occhi degli uomini. È volontà orgiastica della vita nella totalità della sua potenza. Dioniso è dio dell’ebbrezza che gioca, canta, ride e danza: bandisce ogni rinuncia, ogni tentativo di fuga di fronte alla vita. Questo significa che per Nietzsche l’accettazione integrale della vita trasforma il dolore in gioia, la lotta in armonia, la crudeltà in giustizia, la distruzione in creazione. Questo atteggiamento dà così il via ad uno sconvolgimento dei valori morali: per Nietzsche le virtù tradizionali mortificano l’energia vitale dell’uomo, perciò bisogna istituirne delle nuove, esse corrispondono a tutte quelle passioni che dicono di sì al mondo e alla vita: tutto ciò che eternizza e divinizza la vita. Solo l’accettazione, la scelta libera e gioiosa di ciò che la vita è nella sua potenza primitiva determina la trasfigurazione dei valori e porterà verso l’esaltazione di sé anziché verso la rinuncia e l’abbandono.

La data ufficiale che sancisce l’ingresso delle *Pathoformeln* all’interno della storia dell’arte viene generalmente ricondotta alla teorizzazione contenuta nel saggio del 1905 su Dürer e *L’Antichità Italiana*, ma in realtà esse sono presenti già nei lavori iniziali di Warburg, come ad esempio nella dissertazione dei dipinti botticelliani del 1893, dove fin dalle primissime pagine ciò che emerge come esigenza ed interesse primario dello storico dell’arte amburghese è effettuare un’investigazione dell’Antico attraverso l’osservazione e lo studio di “gesti intensificati nella rappresentazione tramite il ricorso a formule dell’antichità classica”, con uno studio affiancato da un percorso letterario che supporta l’immagine ma non la esaurisce nelle sue spiegazioni e fonti storiche:

Se questo è vero per il Botticelli che – come ha mostrato Warburg – riprendeva dai consiglieri letterati il «movimento esterno intensificato», è anche vero che – sempre secondo Warburg Botticelli ha creato immagini che dal loro stesso interno esprimono il rapporto tra una dimensione «patetica», o psichica, e una dimensione «apollinea», o formale. L'equilibrio sempre instabile e la connessione necessaria tra queste due dimensioni danno luogo ad una «inquietudine», che è la caratteristica di ogni vera opera d'arte. [...] Warburg, sempre a proposito delle figure del Botticelli, parla di un «dualismo fra partecipazione e distacco», vale a dire di un dualismo tra elemento patetico ed elemento apollineo – dualismo che implica la necessità della connessione tra due elementi e che per ciò stesso esclude la possibilità che uno dei due termini si risolva nell'altro – e aggiunge che in quelle figure «l'occhio appare, è vero, rivolto agli oggetti del mondo esterno, ma non fissato con precisione su di essi». In definitiva: è come se nelle immagini si offrisse alla rappresentazione qualcosa di “irrappresentabile”, che in quanto tale quelle immagini non possono lasciare nascosto<sup>18</sup>.

Al di là dei riferimenti letterari emerge dunque l'elemento del *pathos* che, in quanto connesso al sensibile e per ciò stesso irriducibile all'elemento descrittivo, dà luogo ad una dimensione “tragica” dell'immagine. Il fatto è che Warburg, pur riconoscendo l'importanza delle fonti letterarie e più generalmente culturali – pittoriche, mitiche, filosofiche, astrologiche, ecc. – per la comprensione di un'immagine, tuttavia non considera quest'ultima una totale “traduzione” delle prime. C'è infatti nell'immagine una dimensione sensibile, che non si lascia tradurre nei “significati” che sono in essa incorporati, vale a dire nelle rappresentazioni che via via ci facciamo. Di qui il “dualismo tra partecipazione e distacco”, tra opacità e trasparenza dualismo che costituisce la stessa tragicità dell'immagine. La nozione di “tragico” designa infatti un dualismo perenne, e per ciò stesso irrisolvibile, tra “vita” e “forme”, tra dionisiaco e apollineo. Questo significa che non si può non pensare insieme, e senza possibilità di unificazione, l'armonia, ossia l'elemento apollineo e il *pathos*, ossia l'elemento dionisiaco. Di conseguenza la stessa “bellezza” risulta intrisa di quegli elementi patetici che per Warburg costituiscono la «sopravvivenza del paganesimo»<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Giuseppe di Giacomo, *Rappresentazione e memoria in Aby Warburg, (Sull'inquietudine dell'opera d'arte, la nascita delle Pathosformeln)*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via, P. Montani, Nino Aragno Editore, Torino 2004, p.82.

<sup>19</sup> Giuseppe di Giacomo, *Rappresentazione e memoria in Aby Warburg, Sull'inquietudine dell'opera d'arte, la nascita delle Pathosformeln*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via, P. Montani, Nino Aragno Editore, Torino 2004, p.83.



All'interno del celebre saggio su Dürer<sup>20</sup>, invece, lo studioso amburghese effettua alcune importanti precisazioni teoriche riguardanti l'indagine sulle formule di pathos, che portano alla luce quel particolare principio di originalità che denota il suo metodo e che sancisce una significativa riscrittura del valore dell'immagine e delle funzioni: abbiamo la ridefinizione del termine stesso "immagine" che assume una connotazione di tipo giuridico-processuale, per via del carattere testimoniale che essa stessa comporta. Il che significa che alcune immagini possono essere concepite come atti, o meglio documenti,<sup>21</sup> che attestano, nei determinati contesti di indagine, di avvalorare la testimonianza dell'influsso esercitato dall'antichità sul Rinascimento, come proprio accade nella rappresentazione della *Morte di Orfeo*, tema presente sia nella scuola mantegnaesca che in Dürer:

La prima mossa dello scritto su Dürer consiste nell'avvicinare una stampa anonima dell'ambiente di Mantegna raffigurante la morte di Orfeo che è alla base del disegno di Dürer a una formula antica perduta, che Warburg ritrova in due vasi. Lo stile della stampa, come anche l'affresco di Mantegna a Palazzo Ducale di Mantova, determinato per Warburg dal «tipico linguaggio mimico patetico dell'arte antica come la Grecia l'aveva elaborato per la scena classica». Fin dal suo esordio il testo costituisce quindi una struttura dialogica che comprende tre interlocutori: la stampa anonima, la scena tragica antica e l'esperienza di una «vita pateticamente intensificata» vissuta dagli spettatori dell'antica tragedia. Riprendendo un'antica formula figurativa, la «morte di Orfeo» dell'anonimo quattrocentesco dà forma, a distanza di secoli, a un modo di sentire l'esistenza che ritrova alcune delle caratteristiche dell'esperienza del tragico degli antichi greci. Ma a colmare la distanza tra la stampa e la «scena tragica antica» interviene una «scena tragica moderna», quella della *Favola di Orfeo*, dramma di Angelo Poliziano messo in scena nello stesso Palazzo Ducale di Mantova probabilmente nel 1480. Il

---

<sup>20</sup> All'interno del quale Warburg scriveva: "La Kunsthalle di Amburgo conserva nella sua raccolta di disegni antichi e di incisioni antiche due celebri raffigurazioni della 'Morte di Orfeo': un disegno di Alberto Dürer del 1494, e inoltre la stampa anonima proveniente dall'ambiente del Mantegna, nota sinora in questo unico esemplare, la quale ha servito da modello a Dürer. Ma il fatto casuale che entrambi siano in possesso della città d'Amburgo, non mi avrebbe indotto da solo a fare di questi fogli il punto di partenza di questa mia conferenza. Vi sono stato indotto piuttosto dalla convinzione che questi due fogli non sono ancora interpretati esaurientemente come documenti per la storia del ritorno degli antichi nella civiltà moderna, in quanto in essi si manifesta quella influenza bifronte, sin qui inosservata, che gli antichi hanno esercitato sullo sviluppo stilistico del primo Rinascimento" *Dürer e l'Antichità italiana* del 1095, contenuto in *La rinascita del paganesimo*, p.195.

<sup>21</sup> A tal proposito risulta interessante la riflessione di Andrea Pinotti sulle possibili declinazioni del concetto di immagine applicate nell'indagine warburghiana contenuta nel testo *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Associazione culturale Mimesis, Milano 2001, p. 31.

dialogo così si arricchisce di un elemento di grande importanza, che permette a Warburg di dimostrare che l'apertura a un modo intensamente patetico di sentire l'esistenza proprio di un settore della cultura italiana del Rinascimento non si affida solo all'evocazione contenuta nelle opere figurative, ma si fonda anche sull'esperienza vissuta dagli spettatori del dramma di Poliziano. Questo significa che nel dialogo con la tradizione testuale e figurativa della storia di Orfeo un gruppo di artisti, poeti e pittori, e un gruppo di fruitori, riconquistarono un modo di sentire l'esistenza in qualche modo comparabile a quello degli artisti e degli spettatori dell'antica tragedia<sup>22</sup>.

La stampa anonima e il disegno di Dürer, sono per Warburg una testimonianza, uno strumento che ci permette di cogliere il rapporto che gli artisti italiani del Rinascimento intrattengono con il mondo classico, un mondo dal quale attingono determinati canoni compositivi come il concetto di movimento, plasticità e modalità rappresentativa della gestualità antica, tenendo conto che in esso ritroviamo un duplice movimento che consta di un espediente armonico ed equilibrato (l'apollineo) e di un impulso primordiale e patologicamente affettato (il dionisiaco). Attraverso questa duplicità tipica del mondo greco lo studio delle *Pathosformeln* comprende sia i modelli caratterizzati da una serenità idealizzante che i modelli caratterizzati da una mimica intensificata. Concepite proprio in base a questa particolare condizione di ambivalenza, le formule di pathos generano di volta in volta genera una sorta di lotta e scambio tra due dimensioni differenti che consente di captare il lavoro della memoria all'interno del processo storico:

Nei suoi studi successivi Warburg si riferisce esplicitamente a uno stato pulsionale arcaico al quale l'esperienza dell'esistenza dei greci era più vicina e al quale essi avrebbero dato una forma che, in virtù di questa prossimità, continua parlare anche l'uomo moderno. Questo implica la teoria formulata da Freud in quegli stessi anni, secondo la quale l'affettività civilizzata poggia su uno strato pulsionale

---

<sup>22</sup> Giovanni Careri, *Pathosformeln. Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a c. di M. Bertozzi Panini Editore, Ferrara 2002, pp.52-53.

arcaico più profondo e inalterato. A questo modello dell'affettività Warburg integra, in modo non sistematico, due ordini di considerazioni: la prima riguarda una componente importante dell'effetto dell'intensificazione dell'immagine prodotto dal ritorno dell'antico: quello del ritorno alla vita di qualcosa che era morto. Lo chiamerei "effetto rinascita", per indicare che al presupposto della permanenza di uno stato affettivo arcaico bisogna affiancare la valutazione della forza propria al movimento del ritorno in quanto tale e l'impatto che esso implica. La seconda considerazione riguarda invece la relazione tra le *Pathosformeln* e le forme rituali con le quali esse sono sempre connesse. Per comprendere questo aspetto ci aiutano le considerazioni di Salvatore Settis sul rituale del serpente degli indiani Hopi studiato da Warburg. La *Pathosformel* si situa tra l'*ethos*, ovvero l'insieme dei meccanismi di controllo di sé che gli individui di una società condividono in larga parte per averli interiorizzati fin dalla prima infanzia, e il *pathos* che è quello che sfugge a questa istanza di controllo e che l'individuo e il gruppo sociale esperiscono come una prova di perdita di sé. I riti ai quali le *Pathosformeln* sono connessi sono forme ritualizzate del controllo degli affetti dove tuttavia si manifesta un'istanza di controllo che non riesce a trasformarsi in abitudine, in *ethos*. Di fronte a un terrore smisurato che sfugge a ogni tentativo di comprensione e riduzione necessario rilanciare periodicamente l'istanza di controllo. È una situazione genere il limite della condizione umana e obbliga al *patheimatos*, il comprendere tramite la prova, una sfida inquietante dalla quale l'individuo e il gruppo sociale non possono trovare distanza se non attraverso un'elaborazione senza fine che trova nelle forme del rito una sua prefigurazione o una preformazione, come

forse direbbe Warburg. Si tratta di un'operazione interpretativa particolare, simile a quella dell'elaborazione del lutto e vicina a ciò che i greci chiamavano catarsi. La connessione tra lo stato pulsionale arcaico, l'effetto di "rinascita" e la componente rituale ci fa comprendere che la *Pathosformel* implica un montaggio di temporalità radicalmente diverse: il tempo arcaico, il tempo antico e quello attuale<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Ivi, pp. 55-6.

## **Capitolo 2**

### **Warburg, il cinema, il montaggio**

#### 2.1 La possibile messa in gioco dei concetti warburghiani nell'ambito cinematografico

##### *2.1.1 Il montaggio*

La prospettiva warburghiana è stata impiegata nel corso degli ultimi tempi con ampia frequenza all'interno degli studi contemporanei sull'immagine. A partire dall'idea di anacronismo, termine col quale si tende ad indicare la dimensione temporale plurima che va a formare la

struttura ontologica dell'immagine, sino a giungere all'utilizzo del termine montaggio<sup>24</sup>, che comporta un'implicazione di tipo concettuale per la quale l'immagine può stagliarsi sull'orizzonte della contingenza e della possibilità, Warburg e l'elaborazione delle sue teorie principali si sono dimostrate particolarmente adatte per un'investigazione nel campo degli studi sull'immagine cinematografica.

Infatti risultano essere diversi i legami e le affinità che mettono in comunicazione questi due mondi: quello dell'immagine warburghiana che nella staticità del fermo immagine che propone, contiene comunque un movimento patologico e vorticoso al suo interno, e quello dell'immagine cinematografica che configura una dimensione cinetica duplice rispetto al primo caso appunto, e che può essere espletato in primis dal termine precedentemente citato, ossia il montaggio.

L'applicazione di questo termine espletata secondo la funzione precedentemente citata in nota, ossia l'idea di montaggio come operazione concettuale, comincia a dispiegarsi e ad attecchire a partire dagli anni Venti in Europa, nel periodo in cui s'affermano le cosiddette avanguardie

---

<sup>24</sup>A tal proposito si fa riferimento alla definizione plurima data da F. Vitella nel testo *Il montaggio nella storia del cinema, tecniche, forme, funzioni*, Marsilio Editori, Venezia, 2009, pp.10-11, dove l'autore parla di una difficoltà nel dare una definizione comprensibile ed adeguata del termine montaggio ad un non addetto ai lavori, cioè ad un soggetto estraneo al mondo del cinema, visto che il termine montaggio già nella stessa lingua italiana presenta una variante polisemica: “[...]. Nella parola convivono infatti tre significati differenti, che rimandano ad altrettanti usi specialistici. In primo luogo, con il termine “montaggio” si fa riferimento ad all’ultima tappa di lavorazione industriale di un film (postproduzione), [...]. In questo senso il montaggio è un’operazione materiale, che consiste nel catalogare le centinaia di inquadrature girate dal regista e collegare l’una all’altra [...], fino ad ottenere, per tentativi successivi, una sequenza soddisfacente alla quale conformare le copie da distribuire nelle sale. In secondo luogo, col termine montaggio si fa riferimento alle modalità di giustapposizione di due o più inquadrature dal punto di vista espressivo, secondo principi di continuità o discontinuità di tipo grafico, ritmico, spaziale e temporale. In questo senso il montaggio è un’operazione retorica, finalizzata a suscitare un determinato effetto nello spettatore, attraverso l’articolazione di un discorso (filmico) relativamente complesso. In terzo luogo col termine “montaggio” si fa riferimento a un principio compositivo generale, a un principio creativo che rimanda a un determinato modo di concepire il film, proprio in quanto assemblaggio di inquadrature singole. Sotto quest’aspetto, il montaggio è un’operazione concettuale, che può presiedere alla concreta produzione cinematografica, ma anche prescindere completamente.

storiche, momento in cui proprio attraverso un utilizzo consapevole e nuovo del montaggio, il *medium* cinematografico si eleva a mezzo espressivo per rivendicare un diritto ed una acquisizione di quella dimensione artistica che fino ad allora era stata negata all'immagine cinematografica:

Nell'Europa degli anni Venti, sorgono importanti movimenti cinematografici che si oppongono alla produzione internazionale dominante e alle principali convenzioni rappresentative del film commerciale. Per qualificare queste pratiche linguistiche "eterodosse" che, soprattutto in Francia, Germania e Unione Sovietica, reagiscono alla crescente invasione dei prodotti americani, mettendo fortemente in discussione il cinema come "industria", si parla genericamente di "cinema d'avanguardia". Il paragone con la dirimpente azione iconoclasta delle contemporanee avanguardie storiche è tanto più giustificato se si considera che gli anni Venti conoscono forme di cinema sperimentale promosse da autori molto influenzati, per esempio dalle invenzioni dadaiste e surrealiste, quando non da artisti direttamente legati alle principali manifestazioni delle avanguardie stesse, come Marcel Duchamp, Man Ray o Francis Picabia. La maturazione di un cinema dichiaratamente artistico che, in patente contrapposizione al film di intrattenimento, sfida le logiche produttive dei circuiti commerciali, trova significativamente sostegno nella coeva riflessione teorica. Dalla seconda metà degli anni Dieci, i discorsi di ordine tecnologico, politico, morale e culturale in senso lato, fino a quel momento prevalenti nel dibattito della pubblicistica specializzata, lasciano via via il passo alla speculazione estetica volta a dimostrare lo statuto artistico del cinema. In questo scenario in grande fermento, la questione del montaggio interpreta un ruolo assolutamente centrale, sia sul versante filmico che su quello teorico, sia nel cinema "fatto" che nel cinema "scritto". Se quasi tutti i movimenti cinematografici d'avanguardia trovano infatti una particolare declinazione di montaggio "l'arnese" con il quale forzare le norme nate dalle ceneri del cinema delle origini, i discorsi che promuovono il cinema come nuova forma d'arte spesso vi leggono proprio quell'elemento squisitamente cinematografico, quel mezzo espressivo specifico del cinema, in grado di elevarlo al livello delle forme di espressione più tradizionalmente accreditate. Cineasti e intellettuali condividono l'idea che il cinema sia innanzitutto un'arte e che il montaggio sia l'arte del cinema<sup>25</sup>.

È proprio in questa fase storica che troviamo un autore particolarmente importante, che ci permette di creare un rapporto di congiunzione tra l'applicazione e l'uso del montaggio come espressione e principio generale che presiede alla costruzione dell'intera pellicola e la stessa concezione

---

<sup>25</sup> Ivi, pp.49-50.

warburghiana dell'immagine. Regista, autore, teorico assolutamente emblematico per tutta la storia del cinema Sergej Michajlovič Ejzenštejn rappresenta il punto di incontro massimo tra le due prospettive prese in esame.

Interprete e regista emblematico della cosiddetta linea del “montaggio sovrano”, Ejzenštejn è colui che rappresenta con tutta la sua attività teorica e un ponte diretto con il principio che domina tutta la teoria warburghiana sullo studio dell'immagine, scandita, focalizzata su questo termine di cui fino ad ora abbiamo abusato, ossia il montaggio.

Ma prima di entrare più specificatamente nella questione più tecnica della particolare declinazione del termine montaggio che ritroviamo applicato in maniera simile sia nella teoria warburghiana che in quella ejzenštejniana, indaghiamo in maniera più generica sulla questione del movimento all'interno dello studio dell'immagine e su come oltre ad Ejzenštejn, esistano altri collegamenti tra Warburg, constatando che il regista sovietico non è l'unico teorico ad essere avvicinato al pensiero di Warburg.

### *2.2.2 Montaggi polemici!Una discussione sul tema.*

Generalmente l'accostamento tra il mondo del cinema e tra il pensiero warburghiano poggia in prevalenza sulla tematica del movimento delle immagini, del movimento generato dall'accostamento tra di esse, e sulle capacità cinetiche intrinseche che queste immagini posseggono, siano esse

appartenenti al mondo della storia dell'arte, siano esse appartenenti al mondo della storia del cinema. Sostanzialmente è possibile sostenere che una delle problematiche che manifesta un carattere comune a questi due ambiti è, appunto, la questione della rappresentazione del movimento.

Tra le tante sfumature di contiguità che creano una forma di vicinanza concettuale tra l'immagine cinematografica e l'immagine warburghiana, può essere enunciato quello che è il carattere documentario dell'immagine, che, anche se non in maniera eccessivamente forte, lega il pensiero di Warburg a quello di Siegfried Kracauer, filosofo e saggista tedesco che nel corso gli anni Venti sosteneva vivamente una teoria antipanofskyana, fondata sull'importanza della funzione documentaria dell'elemento base della pellicola cinematografica, cioè il fotogramma: «Nelle sue cronache della cultura moderna e della vita quotidiana pubblicate nell'appendice della *«Frankfurter Zeitung»*, a proposito dell'immagine fotocinematografica sviluppava una forma di analisi adatta alle leggi della riproducibilità tecnica che trovava delle assonanze con il modo di procedere di Warburg. Secondo Kracauer, l'immagine fotografica o cinematografica, come l'immagine in pittura per Warburg, è nella sua stessa essenza documentaria: la finzione non è che una vernice che ricopre il riflesso dell'esistenza materiale»<sup>26</sup>.

Di questo tema se ne occupa uno studioso come Philippe-Alain Michaud nel testo *L'image en mouvement*, che, riportando il carteggio di uno scambio epistolare tra Siegfried Kracauer e Erwin Panofsky riguardante il carattere e la natura dell'immagine cinematografica e fotografica, mostra come in parte il concetto documentario nell'immagine per Kracauer, sia in qualche modo affine alla natura della stessa immagine warburghiana. Negli anni Quaranta, comincia la diatriba epistolare tra lo storico dell'arte impegnato nella stesura del testo *Theory of Film*, un testo nel quale viene data una prospettiva critica per lo studio dell'immagine cinematografica, ricontestualizzata all'interno del quadro generale delle scienze umane, e il

---

<sup>26</sup> Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula Parigi, 1998, pp. 436-7.



filosofo tedesco, che viene accusato dallo stesso Panofsky di separare la funzione narrativa dell'immagine da quella documentaria. A tale proposito viene riportata una lettera di Panofsky del 1949, indirizzata all'editore della Oxford University Press, Philip Vaudrin, in cui, polemicamente rispetto al punto di vista di Kracauer, scrive: «Kracauer nel momento in cui fonda la sua teoria su un conflitto esistente tra natura cinematografica e racconto (tra il piano e il concatenamento dei piano ancora tra la registrazione dei fatti la loro messa in scena), resterebbe tributario di una concezione realista ingenua della rappresentazione. Riducendo l'unità cinematografica di base (il fotogramma) a un semplice riflesso della realtà, egli tenderebbe a far sparire ogni traccia di soggettività dell'immagine a favore del suo contenuto oggettivo. Non gli converrebbe piuttosto porre questa tensione, questa bipolarità, all'interno del fotogramma stesso? »<sup>27</sup>.

Panofsky in quanto storico dell'arte fortemente influenzato dal pensiero kantiano, sostiene che l'immagine cinematografica non sia capace di riflettere il reale, poiché l'immagine prodotta corrisponde al modo in cui l'operatore percepisce il mondo, il reale; per tale motivo ritiene che solo il cinema d'autore può accedere al discorso iconologico. Proprio per via di tale convinzione, lo storico dell'arte prova un profondo disinteresse per il cinema documentario, testimoniato anche dal celebre articolo del 1937 *Style and Medium in Moving Pictures*: in cui sostiene che la storia del cinema, e allo stesso modo la storia dell'arte, diventerà una storia di forme e di stili soltanto se sarà stata precedentemente concepita come una storia degli artisti.

---

<sup>27</sup> Lettera del 17.10.1949 scritta da Panofsky per Philip Vaudrin (editore dell'Oxford University Press) in cui rimprovera Kracauer per aver separato funzione narrativa e funzione documentaria nell'immagine, in Michaud, cit. pp.437-38.

Come contrattacco alla visione panofskiana, non si fece attendere molto la risposta di Kracauer, che invece si distaccava nettamente dalla prospettiva neo-kantiana della cerchia del suo contestatore. A quest'ultimo infatti recriminava di ridurre l'immagine ad un'unica prospettiva, basata in maniera esclusiva sul concetto di soggettività, eliminando così dall'immagine cinematografica stessa la sua natura indiscutibilmente fotografica:

se, come ben percepito dal suo interlocutore, non esiste nel suo concetto di immagine nessuna soluzione di continuità tra fotografia e cinema, quest'ultimo, riportato alla componente ultima del fotogramma, non può ridursi ad una semplice riproduzione delle apparenze del mondo. La fotografia non copia la natura, la metamorfizza. Lungi dal ridursi ad un semplice prelievo dal reale, essa rileva e trattiene ciò che Kracauer chiama altrove «il monogramma della storia»: «l'ultima immagine di un uomo rappresenta *la sua vera storia* [...] Questa storia come un monogramma che condensa l'identità in un motivo grafico unico, privato di ogni significato ornamentale. Compito del critico sarà dunque decantare il piano del cinema (l'unità filmica di base, la struttura cinematica) dalla sua funzione narrativa, per isolare le superfici di cui essa si compone al fine di produrre, esplorando il mondo della fattualità che mostra questo taglio operato dalla continuità filmica, una fenomenologia storica delle superfici.

Kracauer concepisce la fenomenologia del fotografico (e per estensione, la fenomenologia del cinema) come un'esperienza della dimensione irrealistica della realtà<sup>28</sup>.

Attingendo perciò alla problematica del fotografico, Kracauer si schiera contro l'iconologia panofskiana e i suoi seguaci, sostenitori di principi neo-kantiani, che appiattiscono qualsiasi tipo di immagine alla dimensione soggettiva dell'autore che la produce. Ed è nella sorta di riduzione effettuata dallo storico tedesco dell'unità cinematica di base (il fotogramma) alla sua dimensione documentaria, che può essere capita la sua vicinanza a Warburg e la attinenza che vi è tra questa idea e la concezione di fondo che regge la struttura dell'atlante *Mnemosyne*:

---

<sup>28</sup> S. Kracauer, *La fotografia*, in *La fabbrica del disimpegno*, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2002, p.63.

Nel dispositivo di *Mnemosyne*, che rappresenta l'ultimo stadio dell'iconologia warburghiana, si ritrova effettivamente un fenomeno di rivelazione della dimensione documentaria dell'immagine, attraverso il processo della riproduzione fotomeccanica. Ma l'accostamento si ferma lì. [...]. Il pensiero di Warburg diverge da quello di Kracauer: mentre quest'ultimo considera l'immagine un fenomeno statico, a partire dalla nozione di inquadratura (la sua analisi del cinema resta in questo, come giustamente sottolinea Panofsky, tributaria della cultura del fotografico), Warburg la considera come una struttura cinematica, all'interno di una problematica del movimento, cioè del montaggio<sup>29</sup>.

Ritorna allora prepotentemente come collante di fondo tra il mondo del cinema e quello di Warburg la fondamentale questione del montaggio. Ed è ancora nel testo di Alain Michaud che viene presentata un'altra disputa intellettuale, disputa che ci permette di avvicinare questa volta il pensiero warburghiano al più contiguo, per affinità e umore, pensiero ejzenštejniano.

I contendenti della disputa intellettuale sono Ejzenštejn e Balázs, letterato e teorico del cinema ungherese successivamente emigrato in Germania, sostenitore del mezzo cinematografico come espediente e strumento capace di restituire potere alla forza dell'immagine, e con essa a quella del gesto, dal momento che essa era stata soppiantata da una logica prettamente linguistica.

Nel testo dal titolo *Balázs dimentica le forbici*, del 1926, l'obiettivo polemico del regista sovietico, è proprio la concezione del contenuto figurativo che il teorico affidava all'immagine, dal momento che Balázs ne riduceva il potenziale dinamico, generando ciò che Ejzenštejn definiva un fenomeno di «starizzazione» dell'immagine stessa, tale processo era determinato in sostanza da un appiattimento del sistema plastico del cinema con quello della pittura da cavalletto. Questa sovrapposizione blocca l'immagine, facendone perdere il carattere mutevole, e si pone agli antipodi del

---

<sup>29</sup> Ivi, 440.

pensiero di Ejzenštejn, per il quale l'essenza del cinema risiede in primo luogo, non tanto nell'unicità della singola immagine, ma piuttosto nella relazione tra le immagini, che produce, appunto, l'impulso dinamico, elemento generatore del movimento. È ciò che esprime in sostanza l'idea per cui il rapporto tra cinema e montaggio corrisponde per Ejzenštejn ad un rapporto identitario<sup>30</sup>, oltre che a costituire l'idea di fondo che ritroviamo anche all'interno del progetto warburghiano dell'atlante *Mnemosyne*, che avvicina inevitabilmente il pensiero dei rispettivi autori:

le catene di immagini vengono utilizzate in *Mnemosyne* come ideogrammi in modo da produrre un nuovo linguaggio della storia dell'arte che è affine alla sintassi visuale di Ejzenštejn. la stessa elaborazione del concetto di intervallo su cui posa la struttura dell'Atlante e che resterà il concetto dominante della cultura del montaggio nel XX secolo, risale alla teoria del cinema russo degli anni Venti. In *Mnemosyne*, la dimensione soggettiva che Panofsky assegnava al contenuto dell'immagine è spostata tra le immagini. Il loro contenuto è fotografico o documentario; solo la loro iscrizione in una catena di immagini le trasforma in unità espressive. All'interno della tavola il frammento non ha esistenza separata, esso è la figurazione singola di una tema generale che invade tutti gli elementi nell'identica maniera e che crea un «effetto d'immagine globale» comparabile con l' *Obraznost'* di Ejzenštejn<sup>31</sup>.

L'Atlante è stato pensato ed utilizzato come uno strumento d'orientamento destinato a seguire la migrazione delle immagini nella storia delle rappresentazioni, vagando attraverso le differenti regioni del sapere, sino a giungere agli strati più prosaici della cultura moderna: le immagini che provengono dalla sfera della *Low Culture* appaiono ad intermittenza in *Mnemosyne* per conquistare nelle ultime tavole una frequenza insistente, fino

---

<sup>30</sup> Ibidem, pp. 440-41.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 442-3.

a che a partire dal 1907, lo studio che Warburg dedicava alle tappezzerie borgognone, testimoniava il rifiuto delle gerarchie normative della storia dell'arte.

Tuttavia l'Atlante warburghiano non si apriva solo a una definizione extra-artistica delle immagini, rintracciando il loro divenire attraverso la storia delle religioni o delle scienze, fino alla loro rielaborazione moderna, al di fuori della sfera del sapere, nell'immaginario pubblicitario o documentario: attraverso l'Atlante si sottolineava soprattutto l'invasione del discorso della storia dell'arte da parte della fotografia e la collocazione di quest'ultima in un luogo tradizionalmente riservato al testo. In *Mnemosyne* la riproduzione fotografica non è più utilizzata come supporto illustrativo, ma come un *medium* comune a cui vengono ricondotte tutte le immagini prima di essere disposte nello spazio della tavola. In questo modo si assiste a due operazioni successive di trasformazione del materiale originario: gli oggetti di diversa natura (dipinti, rilievi, disegni, opere d'architettura, esseri organici) vengono unificati dalla fotografia prima di essere disposti sulla tavola ricoperta di stoffa nera che poi viene rifotografata per creare un'unica immagine, quest'immagine viene poi inserita in una successione destinata ad assumere la forma di un libro: “ L'Atlante non si limita dunque a descrivere le migrazioni di immagini attraverso la storia delle rappresentazioni: le riproduce. In questo senso l'Atlante è sostenuto da un pensiero di genere cinematografico, pensiero che, utilizzando delle immagini, non mira ad articolare significati, ma a produrre effetti”<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 435.

### *2.2.3 Ejzenštejn, Warburg e il Pathos*

La riflessione del regista sovietico che attraversa e fonda la sua teoria generale sul cinema, ha come punto focale l'idea che l'arte sia il luogo di elaborazione di una forma sensibile e affettiva del pensiero che antecede la forma logico-concettuale, senza tuttavia oltrepassare i limiti della forma stessa, costituendone invece una sorta di fucina, luogo di possibile trasformazione del senso, a cui sempre la forma logica attinge per dispiegarsi e trasformarsi. L'opera d'arte, proprio come accade ad esempio nella filosofia nietzscheana, restituisce l'esperienza di un originario venire alla forma del pensiero, che si sviluppa in un rapporto indissolubile con i materiali sensibili e con la profondità delle affezioni, procedendo in concomitanza con la razionalità, a cui fornisce materia e occasione di autonomo dispiegamento.

Grazie all'utilizzo di espedienti logico-razionali forniti da determinati principi costitutivi, in primo luogo ci si riferisce al montaggio, l'immagine cinematografica diventa un grande campionario percettivo ed emotivo con il quale si tende a scuotere la visione dello spettatore. La fruizione del film per Ejzenštejn non si riduce ad un'esperienza di tipo passiva in cui la pellicola viene semplicemente fruita, piuttosto il coinvolgimento sensoriale, alimentato sempre dalle varie forme di montaggio, deve suscitare delle emozioni e generare una forma di pensiero. Il coinvolgimento di chi guarda nel cinema ejzenštejniano è attivo. Come accade appunto nel montaggio delle attrazioni, che verrà poi successivamente sostituito da altre teorizzazioni sull'impiego e la creazione di relazioni tra inquadrature, fino ad arrivare all'idea successiva di montaggio intellettuale, che si avvicina fortemente per questioni di affinità strutturali e applicative al pensiero warburghiano della "Lotta contro il mostro" per cui la formula, e quindi l'utilizzo di alcuni principi costitutivi e strutturali, permette di veicolare un'emozione, un pathos, scrive infatti Ejzenštejn nelle primissime pagine

de *La natura non indifferente*: “La nostra analisi si soffermerà sul modo in cui l’organicità e il pathos sono stati risolti con mezzi propriamente compositivi”<sup>33</sup>.

Per il regista sovietico l’utilizzo del montaggio è finalizzato ad esprimere concetti, per cui le immagini sono la formulazione visibile di un pensiero astratto: abbiamo detto infatti che l’inquadratura, intesa come cellula di montaggio, è legata alle altre inquadrature attraverso un rapporto conflittuale, di scontro tra immagini: due elementi figurabili, che generano un elemento terzo, il quale fuoriesce dalla dimensione della figurabilità, rientrando piuttosto nella categoria del pensiero, producendo in tal modo un concetto. Si tratta del montaggio intellettuale di Ejzenštejn, che in sostanza permette di rendere reversibile una forma astratta in qualcosa di materiale e visibile, detta più in modo più elementare, esso permette ad una forma astratta di pensiero di incarnarsi in una manifestazione sensibile di una forma, cioè in un’immagine

Il montaggio intellettuale si fonda sulla capacità significativa insita nell’operazione combinatoria: [...] puntando in particolare sulla giustapposizione di inquadrature dal contenuto non continuo, tratte da contesti non omogenei, si riconosce al cinema la capacità di comporre metafore visive. Ejzenštejn definisce la creazione di figure metaforiche attraverso procedimenti propriamente cinematografici col termine *tropo-montaggio*. [...]. La costruzione di tali figure di montaggio è legata a una serie di regole che, nella gran messe degli scritti di Ejzenštejn, non è semplice ricondurre ad uno schema unitario.[...]. La capacità del cinema di produrre metafore visive è legata al *montaggio delle attrazioni*, vale a dire la possibilità di sfruttare, all’interno della singola inquadratura e poi nel montaggio, l’impatto emotivo provocato da elementi visivi – e con l’avvento del sonoro anche acustici – scioccanti. L’emozione delle immagini deve arrivare allo spettatore in modo quasi brutale, portandolo fuori di sé – E. parla di *estasi* – fino alla comprensione dell’idea. Per comunicare un determinato concetto, il regista deve realizzare un’immagine capace di suscitare, attraverso la combinazione di stimoli psicofisiologici (le attrazioni appunto), un forte sconvolgimento emotivo nello spettatore, staccandolo dalla sua «condizione abituale» e conquistandolo all’ideologia del film<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a c. di P. Montani, Marsilio, ed. IV, Venezia 2003, p. 13.

<sup>34</sup> M. Ambrosini, L. Cardone, L. Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carrocci editore, Roma 2003, pp.98-100.

Quindi tra i compiti fondamentali dell'arte è presente in dose massiccia quello di decostruire la semplice rappresentazione delle cose, per condurla verso una nuova significazione, cioè un'immagine dotata di senso, che abbia sempre come scopo principale la capacità di far nascere emozioni e generare forme di pensiero. È questo il procedimento espletato attraverso le forme di montaggio, che sta alla base di tutte le forme d'arte, anche se il cinema è quella in cui il procedimento del montaggio può creare collegamenti sinestetici, ossia unire diversi elementi che appartengono a diverse sfere percettive. Sviluppo che diventa perno, elemento portante della teoria ejzenštejniana del montaggio verticale, il quale pone la forma cinematografica all'apice delle gerarchie artistiche, proprio per la sua capacità di creare strutture polifoniche dove appunto diversi piani sensoriali interagiscono tra loro.

Questa forma di contenimento o di tentata circoscrizione attraverso mezzi formali di un carattere affettivo corrisponde a ciò che accade per Warburg nella dialettica del mostro: “*vom Griff zum Bergiff*” (dalla presa alla comprensione), motto che descrive in sostanza il processo di conformazione dell'immagine, per cui la dimensione affettiva e quella legata sostanzialmente alla questione dell'emotività, sono determinate da un processo compositivo e formale per cui i sentimenti e le emozioni vengono suscitati a partire da una struttura, da una formula: da qui derivano da tutti gli elementi che sortiscono dagli effetti dell'opera, e che producono un'emozione attraverso la visione del materiale filmico. È il processo compositivo – e al contempo emotivo – generato dalla struttura del film e che è praticamente simile, se non identico, al processo compositivo delle

---



*Pathosformeln*. Tema assolutamente centrale nella produzione teorica ejzensteniana che rappresenta il nucleo centrale di un testo come *La natura non indifferente* dove il regista russo articola il suo pensiero e la sua visione profondamente artistica.

Nella concezione ejzenštejniana dell'opera d'arte, quest'ultima rientrerà nell'ordine di una dimensione organica, e quindi vitale, nel momento in cui avrà la capacità di riprodurre, tramite il ricorso a mezzi formali, il processo di crescita di trasformazione degli organismi viventi: “In un'opera d'arte organica, tuttavia, gli elementi che costituiscono l'insieme partecipano anche di ogni suo singolo componente. Una stessa legge percorre non solo il tutto e ciascuna delle sue parti, ma anche i diversi piani rispetto ai quali il tutto si costituisce. Quali che siano tali piani, gli stessi principi vi si manifesteranno di volta in volta in modo specifico. Solo in questo caso si potrà parlare di organicità di un'opera, posto che si assuma il concetto di «organismo» nel senso in cui lo definisce Engels nella *Dialettica della natura*: «l'organismo è, certamente, l'unità superiore». [...] L'organicità dell'opera e il sentimento [7] di un'organicità prodotto dall'opera insorgono quando la legge di costruzione dell'opera corrisponde alle leggi di strutturazione dei fenomeni della natura”<sup>35</sup>.

Questa particolare condizione può essere resa possibile grazie alla presenza di un sistema di conversioni interne all'opera d'arte, che consentirebbe alla rappresentazione di potersi trasformare senza sosta in immagine, andando costantemente al di là dei suoi limiti fisici, per rientrare poi in un secondo momento, in un altro registro espressivo. Il passaggio delle varie dimensioni artistiche che convergono nella concrezione della visione cinematografica, altro non è che un continuo riconfigurarsi dell'immagine attraverso dominanti e registri espressivi differenti. Tale procedimento è alla base di ciò che Ejzenštejn stesso definisce “Estasi della rappresentazione”:

---

<sup>35</sup> S. M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a c. di P. Montani, Marsilio, Venezia 2003, p. 14.

Volendo usare una parola più bella, potremmo dire che l'azione patetica di un'opera patetica consiste nel portare lo spettatore in uno stato di *estasi*. Ma con una tale formula non avremmo aggiunto nulla a quanto appena detto, perché *ex-stasis* equivale letteralmente al nostro «essere fuori di sé» o «uscire dallo stato abituale».

Tutti i segni descritti più sopra corrispondono perfettamente a questa formula. Chi era seduto si è alzato. Chi stava in piedi è sobbalzato. Chi era fermo si è mosso. Chi taceva ha gridato. Lo smorto è diventato lucente. Il secco è diventato umido. In tutti i casi si è prodotta un'«uscita dallo stato abituale», un'«uscita dal sé».

Ma c'è dell'altro: «uscire da sé» non è «uscire nel nulla». Uscire da se stessi implica necessariamente il passaggio a qualcosa d'altro, a qualcosa di qualitativamente diverso o contrario rispetto a quel che precedeva (l'immobile si muove, il muto parla ecc.).

Così, anche la descrizione più superficiale dell'effetto estetico prodotto da una costruzione patetica ne mette chiaramente in evidenza il contrassegno essenziale. In una tale costruzione tutti i segni caratteristici debbono conformarsi alla condizione dell'«uscita dal sé» e del trapasso continuo in una qualità diversa.

Uscire fuori da se stessi, rompere l'equilibrio della condizione abituale, raggiungere un nuovo stato: tutto ciò in definitiva, appartiene ai mezzi con cui l'arte esercita l'azione di commuovere e avvincere<sup>36</sup>.

Il concetto che caratterizza il movimento di questo termine dunque corrisponderebbe da un punto di vista sensoriale-percettivo al pathos dello spettatore che assorbito dalla polifonia dell'opera cinematografica, ne riproduce il movimento estetico di continua uscita dal sé attraverso i mezzi del pensiero e dell'emozione: “Un'opera di questo genere esercita sul destinatario un'efficacia propriamente individuale, non solo perché è elevata al livello al livello dei fenomeni naturali, ma anche perché la sua legge strutturale è al tempo stesso la legge che regola la costruzione del fruitore in

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 33.

quanto parte della natura organica. Il fruitore si sente organicamente unito e fuso con un'opera di questo genere, proprio come si sente unito e fuso con un'opera di questo genere, proprio come si sente unito e fuso col proprio ambiente naturale”<sup>37</sup>.

Il film viene pensato come un luogo in cui è attuato sempre un processo di superamento attraverso l'immagine, che va continuamente oltre sé stessa grazie al principio dell'estasi della rappresentazione. Non è caso che questo termine “pathos” di origine greca, sia il perno di questa concezione dal momento che esso intende la vera passione, un evento terribile che sollecita al contempo pensiero e rappresentazione senza poter essere contenuto nei limiti fissi di una schematizzazione

Da vero erede di Diderot, Ejzenštejn si convince che il cinema è essenzialmente un'arte di traduzione delle emozioni, di trascrizione, di travaso: ad un certo punto lo vedremo persino addentrarsi nei corridoi insidiosi della metaforicità elettrica. L'arte cinematografica non gli sembra altro che un circuito di cariche elettriche, anzi un trasformatore di sensazioni e idee. In un saggio di alcuni anni dopo (*La struttura del film*, 1939) applicandosi allo studio dei modi di svilupparsi del pathos E. parla letteralmente di «passaggio da un'intensità all'altra» e cerca mentalmente d'insinuarsi in quel preciso istante in cui il vapore si fa acqua l'acqua diventa ghiaccio, convinto che «se potessimo registrare psicologicamente le percezioni dell'acqua, del vapore e del ghiaccio e dall'acciaio in questi momenti critici, momenti culminanti del salto, questo ci spiegherebbe in un certo senso il pathos, l'estasi». L'estasi come *ex-stasis*, naturalmente, come uscire da sé, come passaggio di qualità<sup>38</sup>.

Nel 1927 nei suoi Diari, Warburg utilizza curiosamente a terminologia della conduzione elettrica per descrivere l'attivazione espressiva che cercava di ottenere dalle immagini: «I dinamogrammi dell'arte antica si trasmettono, in uno stato di tensione massima ma sotto forma non-polarizzata

---

<sup>37</sup> Ivi, p.15.

<sup>38</sup>M. Vallora, *Ejzenštejn o la scrittura delle emozioni*, in *La forma cinematografica*, cit. P.IX

relativamente alla loro carica energetica attiva o passiva, agli artisti che imitano, rispondono o riproducono. Solo il contatto con la nuova epoca produce la polarizzazione. Quest'ultima può condurre un rimaneggiamento radicale (un'inversione) del significato che gli elementi polarizzati avevano per l'Antichità classica»<sup>39</sup>.

L'idea di inversione, di “balzo” o “salto qualitativo” che si avvicina molto alla concezione warburghiana dell'immagine, pare accostarsi per un'affinità funzionale al concetto di patetico utilizzato da Ejzenštejn ed illustrato nel terzo capitolo de *L'immagine-movimento*, per cui Gilles Deleuze nel descrivere i punti salienti della visione cinematografica di Ejzenštejn definisce il patetico in questo modo:

La spirale organica trova la propria legge interna nella sezione aurea, che segna un punto-cesura, e divide l'insieme in due grandi parti opponibili ma ineguali [...]. Ma anche ogni spira o segmento si divide a sua volta in due parti ineguali opposte. E le opposizioni sono molteplici: quantitativa (uno-parecchi, un uomo-parecchi uomini, un solo sparo- una salva, una nave-una flotta), qualitativa (le acque-la terra), intensiva (le tenebre-la luce), dinamica (movimento ascendente e discendente, da destra a sinistra e inversamente).

Eisenstein può invocare la scienza, la matematica e le scienze naturali. L'arte in questo non perde niente, dato che, come la pittura, il cinema deve inventare la spirale che conviene al tema e scegliere bene i punti-cesure. Da questo punto di vista della genesi e della crescita, si vede già bene come il metodo di Eisenstein comporti essenzialmente la determinazione di punti notevoli o di istanti privilegiati; ma essi non esprimono come in Griffith un elemento accidentale o la contingenza dell'individuo; al contrario, appartengono pienamente alla costruzione regolare della spirale organica. Lo si vede ancora meglio se si considera, che Eisenstein presenta a volta come qualcosa che si aggiunge alle dimensioni proprie dell'organico, a volte come qualcosa che le completa. La composizione, il concatenamento dialettico, non comporta soltanto l'organico, cioè la genesi e la crescita, ma anche il patetico oppure lo “sviluppo”.

Il patetico non deve essere confuso con l'organico. Il fatto è che, da un punto all'altro della spirale, si possono tendere dei vettori che sono come le corde di un arco, di una spira. Non si tratta più della formazione e della progressione delle opposizioni seguendo le spire, ma del passaggio da un opposto all'altro, o piuttosto nell'altro seguendo le corde: il salto nel contrario. Non c'è soltanto opposizione della terra e dell'acqua, dell'uno e del molteplice, ma passaggio dell'uno nell'altro, e l'improvviso sorgere dell'altro a partire dall'uno. Non c'è soltanto unità organica degli opposti, ma passaggio patetico dell'opposto nel suo contrario. Non soltanto legame organico tra due istanti, ma balzo patetico, in cui il secondo istante acquisisce una nuova potenza, dato che il primo è passato in esso. Dalla tristezza

---

<sup>39</sup>*Allgemeine Ideen*, 1927, p.20 non pubblicato, cit. in Michaud.

alla collera, dal dubbio alla certezza, dalla rassegnazione alla rivolta ... Il patetico implica per conto suo questi due aspetti: esso è al contempo il passaggio da un termine all'altro, da una qualità a un'altra, e l'improvviso sorgere della nuova qualità che nasce dal passaggio compiuto. È nel contempo "compressione" ed "esplosione". *La linea generale* divide la propria spirale in parti opposte, "il Vecchio" e "il Nuovo", e riproduce questa sua divisione, ripartisce queste sue opposizioni da un lato come dall'altro: è l'organico. Ma nella celebre scena della scemmatrice, si assiste al passaggio da un momento all'altro, dalla sfiducia dissidente e dalla speranza al trionfo, dal tubo vuoto alla prima goccia, passaggio che si accelera man mano che si avvicina la qualità nuova, la goccia trionfale: è il patetico, il balzo o il salto qualitativo. L'organico era l'arco, l'insieme degli archi, ma il patetico è al contempo la corda e la freccia, il cambiamento di qualità e l'improvviso sorgere della nuova qualità, il suo elevarsi al quadrato, alla seconda potenza<sup>40</sup>.

Sicché come accade sostanzialmente nelle *Pathosformeln*, anche nel patetico vi è un mutamento di segno e di significato, per cui il patetico non implica soltanto un cambiamento nel contenuto dell'immagine, ma esso si ripercuote anche a livello della forma: «Se il patetico è sviluppo, ciò avviene perché esso è sviluppo della coscienza stessa: è il balzo dell'organico che produce una coscienza esterna della Natura e della sua evoluzione, ma anche una coscienza interna della società e della sua storia, da un momento all'altro dell'organismo sociale»<sup>41</sup>.

Inoltre la lettura fatta da questi autori del concetto di pathos, oltre che creare un ponte temporale e contestualmente differente tra molteplici pensieri, non fa altro che rafforzare ed evidenziare il carattere profondamente dinamico della struttura compositiva dell'immagine, che in questa condizione fa emergere tutta la sua natura dionisiaca e metamorfica.

---

<sup>40</sup> G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Les editions de minuit, Paris 1983, tr. it. J-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984, sec. Ed. 1993, pp. 48-50.

<sup>41</sup> Ivi, p.51.

#### 2.2.4 Oltre i limiti della forma

Nella sua produzione concettuale, principalmente in una delle sue opere fondamentali, *Teoria generale del montaggio*, Ejzenštejn crea una grande teoria del limite e del suo superamento, definendo l'inquadratura come cellula di montaggio: «L'inquadratura non è affatto un *elemento* di montaggio. L'inquadratura è una cellula di montaggio. Esattamente come le cellule danno origine dividendosi a un fenomeno d'un altro ordine, l'organismo o embrione, così all'altra estremità del balzo dialettico dell'inquadratura, troviamo il montaggio. Ma che cosa dunque caratterizza il montaggio e quindi la sua cellula, o inquadratura? Lo scontro. Il conflitto di due pezzi opposti l'uno all'altro»<sup>42</sup>.

Egli sostiene che i limiti dell'inquadratura, considerata come unità minima del film, vadano a coincidere con la sua potenza, ovvero coincidono con la possibilità di svilupparsi in altre inquadrature. Si tratta di un'inquadratura di tipo tensivo, dotata di una forza intrinseca, che si inserisce all'interno di una concezione energetica e modulabile della forma, per cui una volta che viene istituito un limite al contempo viene pensato e attuato come procedimento necessario e complementare quello del suo superamento, idea che però si riscontra anche all'interno di altre cinematografie soprattutto nel periodo delle avanguardie, quando ciò che caratterizzava «le scuole europee della prima metà del Novecento è la messa in questione dell'organicità del limite come identificativo delle forme, della loro distinzione e della separazione dell'interno dall'esterno»<sup>43</sup>.

A partire dalla considerazione primaria che lega il pensiero di Warburg con quello ejzenštejniano, per cui una singola immagine non è mai una singola immagine ma è sempre messa in relazione, e quindi montata, ad un'altra immagine, bisogna specificare che tale procedimento è in realtà

---

<sup>42</sup> S.M.Ejzenštejn, *Il principio cinematografico e l'ideogramma*, in *La forma cinematografica*, cit. p.40.

<sup>43</sup> R. De Gaetano, *Tre idee di limite, tre stati del cinema*, in "Limite", Fata Morgana n. 5, Pellegrini Editore, Cosenza, 2008, pp.21-29, saggio all'interno del quale si definiscono e caratterizzano tre esempi di limite che "definiscono e individuano, evidenziandole nella loro emersione, tre categorie dell'esperienza: lo *spazio* nel limite geometrico-formale, il *movimento* nel limite tensivo e dinamico, il *tempo* nel limite intervallo".

complementare ad un processo di rinnovamento concettuale molto più complesso e viscerale, che attinge le sue radici in una prospettiva teorica di fondo particolarmente rilevante, istituita sulla volontà di fornire nuove modalità euristiche con cui affrontare il percorso storico.

Si parla in sostanza di una indagine sull'immagine differente e stratificata che si lega in maniera direttamente proporzionale ad un'innovazione nel procedimento di lettura e costruzione dello stesso fare storico. L'affacciarsi di tale prospettiva nel panorama del Novecento, e l'autore che permette di effettuare un collegamento netto tra Warburg e Ejzenštejn viene rappresentato dal pensiero di Walter Benjamin e dalla sua urgente volontà di generare una analisi storico-critica che tenga conto delle incongruenze e degli anacronismi che costituiscono il tortuoso cammino della storia. Questi autori mossi da una profonda insoddisfazione nei confronti del metodo storico ottocentesco, che eleva la consequenzialità e l'ordine cronologico a baluardi del sistema storico, spezzano le catene del principio di causa-effetto per appellarsi ad un'idea di convergenza e di montaggio di tempi eterogenei, liberando il passato dalla condizione di fissità, idea quest'ultima derivante da una temporalità progressiva di tipo lineare.

Per il filosofo tedesco il passato deve aver inizio nel momento in cui ciò che è stato ha la possibilità di esser riattualizzato e ripensato nell'istante presente, cioè nel momento in cui noi uomini del presente ci rapportiamo ad un *Già-stato* attraverso un moto dialettico che gioca sui concetti di prossimità e di lontananza. Tale moto di andata e ritorno dei tempi della storia è condensato nel concetto di immagine dialettica. Immagine composta a partire da un principio di liminalità temporale, che rende possibile concepire un duplice movimento di contatto tra tempi differenti. In questo senso ogni passato può essere riadattato all'epoca in cui ritorna, trasformandosi di volta in volta, mutando i sensi che gli son stati precedentemente attribuiti, in un'incessante metamorfosi mnestica. La storia si perturba grazie ad una nuova visione anacronica e sintomatica<sup>44</sup>, che

---

<sup>44</sup> Termine che si riferisce alla prospettiva psicoanalitica di fondo che ritroviamo sia in Warburg che in Benjamin, dove la temporalità ambivalente del concetto di sintomo su cui si regge l'osservazione freudiana dell'isteria svolge un profondo apporto teorico.

permette al passato di riaprirsi, di stagliarsi sull'orizzonte della contingenza e di pervenire allo storico in un presente che può essere ripensato come reminiscenza<sup>45</sup>. È, quindi, proprio questa apertura dei limiti del visibile alle possibilità del pensiero, che permette di creare un contatto diretto con l'immagine cinematografica, che orienta tutto il lavoro sulla questione della dinamica metamorfica dell'immagine attraverso il principio compositivo del montaggio, idea che appunto ci collega alle riflessioni teoriche di S. M. Ejzenštejn<sup>46</sup>.

Principio che ritroviamo nell'ultima grande ed incompiuta opera warburghiana, *Bilderatlas Mnemosyne*, in cui la questione teorica del montaggio è applicata alla formulazione di una teoria della conoscenza, costruita attraverso una metamorfica e dinamica concezione strutturale dell'immagine: il viaggio verso l'immagine in movimento e del movimento viene impiegato cioè per la formulazione di un sapere in movimento, che va a costruirsi tramite un processo di tipo associativo o tramite i meccanismi del montaggio.

---

<sup>45</sup> È questa l'idea implicita nell'*immagine dialettica* di Benjamin, strumento per la riapertura della storia, sviluppata all'interno della *sezione N* del *Passagen-Werk*, luogo della collisione dei registri temporali in cui il passato il presente ed il futuro entrano in contatto generando una costellazione di pensiero: "Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità". W. Benjamin, trad. it di R. Solmi e al. , *I "Passages" di Parigi, in Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhaeuser, ed. it. a c. di E. Ganni, IX, Einaudi, Torino 2000.

<sup>46</sup> Effettuando un paragone diretto con il pensiero warburghiano, e con quello benjaminiano, è possibile cogliere una profonda condivisione intellettuale di un comune modo di sentire, di intendere e di usare il montaggio come espediente per la costruzione del pensiero: in entrambe le prospettive un'immagine non è mai concepita unicamente come singola, essa è piuttosto dotata di una propria energia, di una sua forza che inevitabilmente la eccede, che va al di là dei suoi stessi limiti grazie alle possibili relazioni con altre immagini. Questo pensiero condiviso sulle potenzialità del montaggio equivale nei rispettivi autori ad una profonda rielaborazione dello statuto teorico dell'immagine, dove il montaggio viene inteso come operazione concettuale che apre l'immagine grazie ad un gioco di associazioni provenienti dai tempi passati dell'esperienza. Cfr. Daniele Dottorini, *Nachleben*. Tempo, storia e memoria delle immagini, in Francesco Pitassio (a cura di), *Forme della memoria. Memorialistica, estetica, cinema nell'opera di Sergej Ejzenštejn* Udine/Forum: 2009, dove è proposto un confronto attraverso l'analisi dell'idea dialettica di rimozione e ritorno del rimosso a partire dallo scritto del '33 *Torito*, riflessione del rapporto dell'immagine con la sua memoria, e dall'episodio dal titolo *Maguey*, contenuto nell'opera incompiuta *Que Viva Mexico!* "film mai finito perché mai terminato dal regista e mai finito perché film-matrice, origine di tanti altri film". Inoltre va aggiunto che in Warburg la questione del montaggio è un vero e proprio fondamento teorico che si ripercuote su tutto il suo lavoro, permettendogli di optare per una considerazione dinamica e metamorfica della forma con cui riesce a elaborare concetti quali *Pathosformeln* e *Dynamogram*, e che si concretizza da un punto di vista materiale e fattuale con il suo ultimo progetto incompiuto *Bilderatlas Mnemosyne*, indagine sulla memoria dell'uomo occidentale in cui si colgono quei superamenti delle forme in altre, messi in atto dalle sopravvivenze delle immagini.



L'Atlante della memoria, che lo stesso Warburg definiva «una storia dell'arte senza testo», è il luogo di indagine in cui è possibile addentrarsi nelle possibili relazioni tra le immagini, proprio a partire dalle immagini stesse. Il principio in sostanza è semplice, dal momento che su delle grandi tavole (1,70mX1,40m) rivestite da un telo nero, vengono disposte differenti immagini, o meglio: «documenti visivi dalle origini disparate, continuamente risistemati – riproduzioni di opere o particolari di opere d'arte, pubblicità, ritagli di giornale, fotografie – cercando di descrivere le migrazioni delle forme espressive attraverso la storia delle rappresentazioni. Warburg non cercava, in *Mnemosyne* di considerare le opere come testimonianze particolari della volontà degli artisti, ma come *fatti* espressivi, aprendo così la storia dell'arte a qualcosa che non era – o non lo era ancora – artistico»<sup>47</sup>.

La mossa di fondamentale importanza, attraverso un tipo sistema euristico conoscitivo che si fonda sulla struttura e l'esempio dell'atlante, consiste, proprio grazie all'espedito del montaggio, nell'avvicinare degli elementi che generalmente risultano incommensurabili tra loro, sia da un punto di vista temporale che da un punto di vista tematico, è in tal modo che: «Warburg fa risorgere, nella *silhouette* di una giocatrice di golf che brandisce la mazza, l'immagine di una Menade estatica, nell'immagine di un nuotatore sul podio il ricordo dei *monstra* della mitologia pagana o ancora nella forma di uno Zeppelin sul cielo di Amburgo l'espressione moderna dell'asservimento dell'energia dell'abolizione delle distanze (fig.52)»<sup>48</sup>.

Le figure arcaiche sepolte nei meandri della storia, che si son depositate, o meglio sedimentate nel processo temporale, possono riacquisire in tal modo il grado originario della loro energie, della loro potenza espressiva. Utilizzando le risorse del montaggio, nel suo atlante di immagini, Aby

---

<sup>47</sup> Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula Parigi, 1998, p.173.

<sup>48</sup> Ibidem.

Warburg istituisce una sorta di scena conoscitiva sperimentale che crea delle tensioni e dei rapporti nuovi tra gli elementi figurativi, per cui l'atlante stesso funziona come una sorta di congegno, nel quale ritroviamo:

Un'iconologia che verterebbe non sul significato delle figure - [...] - ma sulle relazioni complesse che queste figure intrattengono tra di loro in un meccanismo visuale che non è riducibile alla sintassi del discorso. [...].

Per comprendere ciò che Warburg intendeva con «iconologia degli intervalli» bisogna interrogarsi su ciò che accomunava le fotografie o, al contrario, su ciò che le separa, quelle zone nere irregolari che isolano le immagini sulla superficie delle tavole e che presentano un'enigmatica funzione prediscorsiva: ogni tavola di *Mnemosyne* rappresenta la cartografia di un ambito della storia dell'arte intesa contemporaneamente come sequenza obiettiva e come concatenazione di pensieri, in cui la rete degli intervalli disegna le linee di frattura che separano o organizzano le rappresentazioni in “costellazioni”<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Ivi, 176.

## Capitolo 3

### Contatti silenziosi: le ninfe cinematografiche

#### 3.1.1 Warburg al cinema

##### *3.1.1 Introduzione alla seconda parte della ricerca*

A partire da questa serie di considerazioni che creano diversi collegamenti e punti di condivisione tra lo sviluppo e il lavoro prodotto dall'immagine warburghiana e quella cinematografica, la volontà di effettuare questo parallelo in una maniera nuova e fino ad ora non esplorata, si traduce nel proposito di trovare all'interno del mondo del cinema un nuovo campo d'applicazione dei suddetti concetti, di attuare, cioè, una possibile messa in gioco di tali nozioni, che diano l'opportunità di far sorgere una nuova dimensione cinematografica, in cui si possa effettuare un lavoro di ricerca sulle modalità di ricostruzione della struttura gestuale attraverso l'uso di un'espressività patetica e al contempo ponderata del corpo dell'attore. In

particolare, potrebbe risultare interessante e di una certa utilità, la scelta per cui le idee warburghiane possono essere applicate come elementi di interpretazione o chiavi di lettura nella dinamica gestuale ed espressiva di una determinata storia del cinema, che riguarda in parte quel cinema delle origini che tanto ha affascinato gli spettatori del Novecento, e che ha cominciato ad accrescere il suo potere di consolidamento, sia da un punto di vista consumistico ed industriale, che da un punto di vista soprattutto narrativo e strutturale, solo a partire dal primo decennio del XX secolo.

Per tale motivo la scelta viene volontariamente determinata e riferita ad un ambito circoscritto e limitato del cinema delle origini, ossia il cinema italiano dei primi anni Dieci, con una particolare e concentrata attenzione nei confronti di quelle che potremmo definire le eroine di questo periodo: figure emblematiche, che danno vita alla costituzione di un vero e proprio fenomeno che ha fatto epoca e che ha cambiato definitivamente la figura e l'importanza del ruolo dell'attore in tutta la storia del cinema, ci si riferisce nello specifico al personaggio della Diva.

I concetti e gli studi warburghiani che riguardano fondamentalmente tematiche come la *Sopravvivenza*, le *Formule di Pathos*, e l'analisi della gestualità, in quanto si interessano, in modo predominante, alla questione dell'espressione nella rappresentazione artistica, ed in modo particolare ad una forma espressiva affetta dalla dimensione del patetismo, potrebbero trovare in questa direzione, un capo d'applicazione privilegiato all'interno del cinema muto. Periodo quest'ultimo in cui l'assenza del sonoro implica necessariamente un aumento della forma espressiva nella costruzione del gesto, nella recitazione dell'attore, nella combinazione dei vari micromovimenti del viso, così come nella rappresentazione di una danza corporea colpita/investita da un moto patetico.

In particolare col fenomeno del divismo un genere che veniva utilizzato in maniera alquanto massiccia era rappresentato dal «cinema in frac» e dal melodramma, dove le ambientazioni erano costituite da salotti o ville estremamente lussuose, che incarnavano un mondo artificiale in cui

s'annidavano passioni violente e sfrenate, amori tragici, intrighi e ossessioni. Si trattava, in sostanza, di mettere in scena un mondo artificiale privo di contatti con la realtà, che fosse lontano dalla miseria e dalla distruzione di una guerra che incombeva sui destini di milioni di persone, lontano dalla quotidianità della gente umile, comune, e «dove altrettanto bene personaggi, sentimenti e vicende si prestavano a calarsi negli schermi retorici del melodramma. [...]. Il genere risultava particolarmente attraente e stimolante per il pubblico piccolo-borghese, perché gli consentiva di proiettare le proprie aspirazioni di promozione sociale in una realtà schermica che appariva favolosa, scintillante, popolata di donne languide e bellissime e di eleganti *viveurs*, dediti spesso all'ozio e all'arte, ma soprattutto a fatali passioni, a piaceri proibiti»<sup>50</sup>.

Ed è proprio nella trasmissione di questa sensualità un po' morbosa e molto spesso masochista, che il corpo della diva si offre come canale, mezzo di trasmissione di un piacere torbido e sofferente che viene giocato ed espresso – nel senso letterale del tirar fuori – da una gestualità caricata di una dimensione profondamente agitata e patetica. Quei corpi affetti da passioni convulse e amorose, che li fanno esplodere in un'ipertrofia gestuale con mani che si contorcono tirandosi violentemente le chiome e le vesti, busti che si piegano in avanti e indietro sotto i pesanti colpi di un cuore ferito, occhi che si riempiono di lacrime per scoppiare in tragici e strazianti pianti. Movenze sincopate che esprimono i moti dell'amore e di tutta la gamma affettiva che si può declinare a partire da questo sentimento, o gesti estremamente ampliati ed estesi che fanno da sipario alla rappresentazione di una dolce malinconia, connotazione di queste dive, esseri eterei e fluttuanti: son queste tutte una serie di possibilità che si offrono alla rappresentazione di un'interiorità espressa, appunto, attraverso l'estrapolazione di un gesto.

---

<sup>50</sup> A. Bernardini, *Cinema muto italiano, III. Arte, divismo e mercato*, Editori Laterza, Bari 1982, p. 195-6.

Per tale motivo il cinema muto si presenta in sostanza come luogo privilegiato per uno studio del movimento, in cui il gesto costituisce l'elemento cardine dello scorrere della narrazione, della rappresentazione di un'affettività e dello scambio empatico tra la vita proposta sullo schermo e la quotidianità dello spettatore, che fruisce questo genere di pellicole, ma soprattutto tra una dimensione fisica e dinamica, che estrinseca una pulsione interiore, ed, appunto, la dimensione psichica da cui questa pulsione è estrapolata. A tal proposito risulta di estrema importanza la considerazione della reciproca influenza tra l'immagine proiettata sullo schermo e la costruzione, nonché l'alimentazione, di un immaginario collettivo fornito dal cinema, anche perché quella lontananza riportata sullo schermo contornata di fasti e nobiltà, generava una profonda fascinazione nei confronti degli spettatori che proiettavano i loro desideri e fomentavano i loro sogni irrealizzabili in base alla visione di queste vicende: "Il fascino maggiore di questo tipo di cinema derivava appunto dall'inattendibilità realistica dei personaggi, dall'alterità del mondo in cui si svolgevano le loro vicende, all'insegna dell'erotismo e della morte, rispetto al grigiore della vita di tutti i giorni. Ed era proprio questa lontananza a rendere la realtà rappresentata sullo schermo mitica, sublime, a spiegare perché fu soprattutto questo genere di produzione a consacrare le fortune divistiche di attori ed attrici che, per la prima volta nella storia del cinema, acquisivano una fortissima, univoca carica simbolica, sempre riconoscibile al di là della varietà dei personaggi e dei caratteri interpretati"<sup>51</sup>.

Questione quest'ultima che ci riporta a quella fondamentale tematica del potere mitopoietico dell'immagine che per Warburg stesso ha rappresentato una fonte di inesauribili risorse all'interno della sua ricerca. E questione che, inoltre, ha attraversato tutta la storia del cinema e che nello specifico trova una massiccia implicazione nel fenomeno del divismo, dal momento che il corpo e l'atteggiamento divistico hanno un impatto decisamente forte su tutta la società, a partire dall'erotismo e la sensualità della diva che alimenta il desiderio collettivo del genere maschile, fino

---

<sup>51</sup> Ibidem.

alla completa influenza sulle tendenze dell'epoca e lo stesso concetto di femminilità, che inevitabilmente comincia a modificarsi proprio per la presenza di queste *femmes fatales*. Casi emblematici sono incarnati principalmente dalle figure divistiche della Bertini e della Borelli, che hanno contaminato con la loro presenza schermica, con i loro atteggiamenti corporei e con i loro fantastici e preziosi abiti, tutta, o quanto meno una fetta molto ampia del pubblico femminile e al contempo delle loro colleghe attrici:

Alacci, autore del primo libro sul divismo italiano (1920), la riconosceva come caposcuola e ne sottolineava in questo modo l'influenza: «Talune la scimmiettano fino ai minimi particolari, tant'è vero che si dice che la cinematografia italiana è malata di borellismo». In effetti questa malattia contagiava non solo le attrici, ma anche milioni di donne. «Ho visto mia madre vestita come Lyda Borelli, con le scarpe abbottonate, i pesanti capelli, il boa di pelliccia avvolto attorno al collo» scrive Guglielmo Peirce sul «Tempo» rivivendo nel 1951 le emozioni dell'epoca grazie a una proiezione della Cineteca Italiana di *Ma l'amore mio non muore!*. I gesti della Borelli agivano da potenti modificatori del costume: si moltiplicavano e riproducevano nelle sale cinematografiche, nelle strade, nei caffè, nelle case. Si potevano riconoscere nelle persone e nelle cose, nelle cartoline con i ritratti di Corbella, o nelle copertine della «Lettura», nei negozi di moda, sui manifesti pubblicitari, i segni del suo passaggio<sup>52</sup>.

Inoltre, in uno studio che riguarda un periodo molto vasto e pieno di lacune storiche come lo è fondamentalmente una buona parte del repertorio del muto, sorge inevitabilmente la necessità di lavorare su di una certa storia, su di un certo periodo che racchiude in sé una sorta di una cinematografia specifica di riferimento, un periodo storico che ha, esso stesso, difficoltà ad essere delimitato: «Il cinema muto copre un periodo di circa trent'anni: dalle prime pellicole realizzate alla fine del 1895 ai tardi anni '20. È impossibile delimitare confini cronologici più precisi, dal momento che la produzione e, a maggior ragione, la distribuzione dei primi film sonori sono risultate assai diverse a seconda dei paesi»<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. I. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. Editori Laterza, Bari VIII ed. 2011, p.105.

<sup>53</sup> M. Marie, *Il cinema muto, Un linguaggio universale*, Lindau, Torino 2007, p. 31.

Questa esigenza, quindi, è dettata in primo luogo dalla consapevolezza che non sarebbe possibile considerare l'intero repertorio del muto, che consta di una moltitudine di pellicole e materiali che non possono essere considerati nella loro globalità. A partire dal fatto che il numero di pellicole prodotte negli anni del muto è assolutamente elevato, perché gli standard delle varie fasi di produzione di una pellicola erano più ridotti e meno impegnativi, fattore quest'ultimo che consentiva ad una singola attrice di girare un numero considerevole di film anche in un solo anno, curando e seguendo molto spesso tutte le fasi della produzione, anzi tante dive dell'epoca, oltre che ad aver un peso rilevante nella sponsorizzazione del film – intendendo con ciò il fatto che era proprio il corpo e la notorietà della diva a decretarne il successo – erano totalmente impegnate e coinvolte nella realizzazione dell'opera: non dimentichiamo infatti che alcune di queste figure avevano la tendenza ad innalzarsi a registe, o quanto meno coautrici del film, e molte di loro fondarono e gestirono case di produzione che avevano impresse il marchio della capricciosa personalità divistica. In questo senso una delle più forti e decisive di queste personalità fu Francesca Bertini, che fondò la Bertini Film associata alla “Caesar”, e soprattutto fu profondamente interessata al lato tecnico del cinema, per questo soleva collaborare nella stesura delle sceneggiature e nella realizzazione di scene intere, come vedremo in seguito<sup>54</sup>.

In secondo luogo bisogna specificare che per quanto sia ampio il numero di pellicole del muto è necessario andare incontro ad una limitazione storica di fondo, ossia il fatto che gran parte dei materiali appartenenti a questa fase del cinema son andati perduti, e molti di quelli pervenuti ai nostri giorni risultano essere danneggiati. Questo snodo teorico sembra assomigliare molto ai problemi che Warburg inevitabilmente riscontrava nello studio e nell'indagine dell'oggetto artistico, per cui in parte il lavoro sulla storia dell'arte è un lavoro che ha a che fare con la morte e la dispersione, così come ha a che fare con le dimensioni inconsce della storia (come del resto anche il cinema, se pensiamo, ad esempio, a tutte le

---

<sup>54</sup> Cfr. paragrafo sull'autorialità divistica.



implicazioni teoriche e non sul corpo dell'attore e sulla sua assenza fisica sul grande schermo): «Tra fantasma e sintomo, la nozione di sopravvivenza sarebbe, nel campo delle scienze storiche e antropologiche, un'espressione specifica della traccia. Warburg, com'è noto si interessava delle vestigia dell'Antichità classica, vestigia che non erano affatto riducibili all'esistenza oggettuale di resti materiali, ma sussistevano comunque nelle forme, negli stili, nei comportamenti, nella *psiche*»<sup>55</sup>, ed è proprio a causa di un'assenza materiale degli oggetti interessati, che il lavoro di ricostruzione di un passato che non c'è più, viene captato come latenza sotterranea e *sintomale* nella risonanza degli aspetti più psichici della vita, come un lapsus, come un tic, come un gesto che si carica di affettività.

Infine è opportuno effettuare una scelta specifica nei confronti degli argini temporali in cui far ricadere l'analisi, perché una scelta del genere porterebbe alla costruzione di un'accozzaglia scomposta e disordinata, che rappresenterebbe più una messa insieme ed un'elencazione di elementi molto eterogenei che non una ricerca vera e propria. Per tale motivo si passerà ad una fase successiva, in cui sarà necessario, proprio per tutte le considerazioni effettuate, restringere anche la cerchia dei personaggi da indagare: ossia sarà necessaria un'ulteriore selezione riguardante la scelta delle attrici con cui lavorare e con cui mettere in moto una nuova accezione e un nuovo utilizzo dei concetti warburghiani, per cercare di osservare come l'avvento della figura divistica all'interno dell'immagine cinematografica rappresenti una sorta di fenomeno anacronistico, in cui convergono elementi contrastanti che implicano un lavoro di lotta continuo tra esperienze personali del soggetto e le esperienze collettive appartenenti al proprio contesto storico ed ugualmente ai tempi sepolti della storia.

---

<sup>55</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006, cit. p. 38.

Perciò avendo considerato il fatto che non sia possibile considerare la totalità delle pellicole legate a questo momento storico, tale analisi verrà, allora, effettuata in un periodo cinematografico circoscritto che comprende un arco di tempo definito, che va dagli anni Dieci, appunto, fino alla fine di questi non oltrepassando il 1919, in quanto l'intenzione primaria è quella di seguire la breve parabola della carriera di queste attrici che è inclusa, per buona parte, nell'arco di questo decennio.

È infatti lo stesso divismo ad essere un fenomeno circoscritto, dal momento che il sistema industriale e produttivo del cinema non era ancora abbastanza maturo da poter garantire o meglio sostenere economicamente, in maniera duratura, tale fenomeno. Inoltre con l'avvento del ventennio fascista il cinema subisce diverse trasformazioni sia da un punto di vista politico, culturale e sociale in Italia, sia da un punto di vista teorico e concettuale in Europa attraverso la nascita delle avanguardie. Ma soprattutto perché la diva, che aveva delineato l'avvento di un nuovo tipo di donna sicuramente più autonoma e consapevole delle proprie capacità, dei propri mezzi – la sua figura è infatti legata ai temi dell'emancipazione femminile – vede, già all'inizio del regime fascista resettare tutte quelle che potremmo considerare in un certo senso le sue “conquiste”. La breve parabola del divismo termina nel momento stesso in cui comincia la crisi del cinema italiano degli anni Venti, la quale determina da una parte il crollo dell'industria cinematografica, che non riesce a sopportare la costituzione di un monopolio produttivo, pensato per contenere il tracollo postbellico; dall'altra cancella definitivamente la speranza delle classi subalterne, o quantomeno dei soggetti sociali più deboli, di aspirare ad un'emancipazione dai ruoli sociali. Scrive a tal proposito Cristina Jandelli: «Il sogno dorato di un'emancipazione dai ruoli sociali svanisce con la restaurazione del ventennio fascista. Mentre le donne americane conquistano il voto, le donne italiane ritornano al focolare domestico»<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup>C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'epos, Palermo 2006, p. 21.

## 3.2 Il cinema muto, luogo pieno di suggestioni warburghiane

### 3.2.1 *Il gesto come ponte figurativo: da Warburg al cinema*

La domanda che ci si potrebbe porre arrivati a questo punto, riguarda primariamente un'interrogazione sulla natura e sulla specificità del rapporto che va ad instaurarsi tra l'immagine cinematografica del muto e quella warburghiana. Per tale motivo a partire dall'analisi e dalla costruzione dei principali concetti warburghiani di *Nachleben* e *Pathosformeln*, si cercherà di mettere in gioco un'applicazione e un'utilizzo del tutto nuovo di tali materiali all'interno del mondo del cinema, che possa trovare una coniugazione teorica ancora inesplorata, aprendo in tal modo la strada a questi concetti ad un campo d'indagine che sembra particolarmente adatto a questo scopo.

Abbiamo già detto precedentemente a tal proposito che il perno da cui poter far partire una ricerca così articolata è rappresentato dalla questione teorica di fondo del gesto, termine chiave e punto di sutura più forte tra i due tipi di immagini presi in esame. Se nel cinema muto, infatti la costruzione della narrazione, del personaggio e della storia sono sprovvisti di un linguaggio che può esser ascoltato, a causa di una vera e propria mancanza materiale, appunto l'assenza del sonoro, allora necessariamente il lavoro comunicativo del film deve essere in qualche modo espresso.

Questa sorta di “mancanza” viene, quindi, sopperita e sostituita in tutto e per tutto dalla fisicità dei personaggi e dalla loro capacità corporea di esprimere emozioni e pensieri attraverso una propria gestualità: il gesto in questo tipo di cinema è una componente primaria per veicolare le sensazioni e le azioni della trama, tutto quindi, in questo senso, è giocato sulle movenze attoriali:

Per i teorici degli anni '20, questa particolare tecnica dell'«arte di immaginare» dava vita a un linguaggio interiore considerato come universale. Grazie a questo tipo di linguaggio, il cinema muto consentiva di oltrepassare le frontiere nazionali, di superare la straordinaria diversità delle lingue e, allo stesso tempo, permetteva di annullare non solo le differenze di classe ma anche quelle culturali degli spettatori. [...].

Tale universalità risulta possibile grazie al silenzio: la ragion d'essere delle immagini è quella di restare mute. Questo è l'elemento che caratterizzava il cinema muto rispetto alle altre arti, che lo rendeva unico. Il silenzio dei personaggi costringeva ad attribuire loro altre parole, altre motivazioni rispetto a quelle che la loro realtà implicava sul piano dell'intelligibile. Si trattava quindi di creare da una parte, un linguaggio gestuale nuovo e perfetto, abbandonato dall'uomo già dalla preistoria, che non prendesse solamente il posto della parola ma che ne evidenziasse il fallimento, ne sottolineasse la vacuità; e dall'altra di pretendere, dallo spettatore, «una sorta di collaborazione, quel minimo di inattività, di torpore necessario affinché fosse spazzato via l'ambito del segno, e prendesse forma, al suo posto, il reale del sogno»<sup>57</sup>.

Il primo grande nodo teorico, il primo passo che possiamo tracciare nella costruzione di questo legame, è rappresentato perciò da uno studio stratificato della componente gestuale nel suddetto periodo di riferimento, che miri a rintracciare quelle che sono le forze sotterranee e pulsionali che producono l'esternazione della componente mimica e plastica del corpo della diva. In tal senso le nozioni warburghiane di *Nachleben* e *Pathosformeln* risultano particolarmente adeguate e pregnanti, proprio perché sono strutturate e costruite a partire dall'osservazione del movimento

---

<sup>57</sup> M. Marie, *Il cinema muto, Un linguaggio universale*, Lindau, Torino 2007, pp.14-5.

corporeo del gesto patetico, adoperato massicciamente nell'antichità e ripreso altrettanto massicciamente nel primo Rinascimento fiorentino<sup>58</sup>. Malgrado l'attinenza e l'affinità che possiamo instaurare e rintracciare tra le due differenti immagini è comunque necessario tenere in considerazione alcuni fattori molto importanti che hanno a che fare con una diversità ontologica di fondo considerevole.

Trattandosi, infatti, di nozioni che provengono da un ambito prevalentemente legato alla dimensione storico-artistica, ma più in generale concepite ed espressamente implicate nell'indagine di una storia della cultura – e create per l'appunto in base a quella che fu la volontà primaria dello stesso Warburg, che spingeva e forzava le nozioni tradizionali e tradizionaliste della storia dell'arte affinché potesse essere attuata una rivoluzione epistemologica di quest'ultima – esse vengono prese in prestito per essere traslate all'interno di una concezione dell'immagine estremamente più contemporanea rispetto al campo d'applicazione warburghiano, e che in qualche modo risulta essere particolarmente indicato ed adatto per un'analisi che, come quella condotta da Warburg, si concentra e rivolge fortemente i suoi interessi verso uno studio dell'espressione e della gestualità, che, a sua volta, si tinge di una massiccia componente psicologica e psicoanalitica. In tal senso il cinema delle origini, e in particolare il cinema legato al primo periodo del muto e dello sviluppo delle forme narrative melodrammatiche, appartenente alla nostra cinematografia nazionale, risulta apparire come uno spazio privilegiato per un'indagine sulla questione del gesto e dell'espressione.

Ma proprio nel passaggio che si attua dall'immagine warburghiana all'immagine cinematografica, è necessario tuttavia utilizzare un elemento mediatore che riesca in qualche modo a legare in maniera più fluida possibile la traslazione del gesto pittorico, o comunque del gesto proveniente da

---

<sup>58</sup> Scrive a tal proposito Warburg nella dissertazione riguardante la nascita di Venere riferendosi al contatto e allo scambio che il dipinto intrattiene con altre opere: «In una serie di opere d'arte affini nel tema: nel quadro del Botticelli, nel poema del Poliziano, nel romanzo archeologico di Francesco Colonna, nel disegno che risale all'ambiente botticelliano e nella descrizione artistica del Filarete, si è manifestata l'inclinazione sorta alla conoscenza che allora si aveva degli antichi, a rifarsi alle opere d'arte dell'antichità non appena si trattasse di cogliere in ciò che vive l'istante di un moto esterno». A. Warburg, *Botticelli*, trad.it, E. Cantimori, Abscondita, Milano 2003, p.40.

una dimensione pittorica o teatrale, alla sua resa, o rappresentazione, cinematografica. In questa prospettiva risulta fondamentale la lettura che uno studioso come Giorgio Agamben dà dell'immagine warburghiana.

Come abbiamo già detto, la forza e la base della teoria di Warburg si consolida su di una ricerca costante ed innovativa di una forma dell'immagine in cui gioca il principio dominante dell'anacronismo, che permette, attraverso un'indagine attenta e stratificata di quest'ultima, di potersi aprire ad una costellazione di immagini e di pensiero, in cui entrano in gioco nuovi fattori che coinvolgono tendenzialmente la possibile e costante trasformazione di una stessa singola immagine nel corso della sua storia/evoluzione o contemporaneamente del suo inviluppo.

Le principali difficoltà che incorrono nello sviluppo di tale tesi, riguardano prevalentemente una dimensione teorica che investe in toto lo statuto dell'immagine, per cui da una concezione dinamica di quest'ultima, all'interno della tradizionale storia dell'arte, e quindi un'immagine che – per quanto possa essere indagata e concepita attraverso una prospettiva dialettica ed energetica da parte dello storico dell'arte warburghese – resta comunque un'immagine fissa, chiusa all'interno di una cornice, concentrata e circoscritta nei limiti di un istante che in qualche modo possiamo definire, citando Deleuze, posa, istante privilegiato, e che detta in altri termini corrisponde, da un punto di vista materiale, alla superficie del dipinto, del quadro. Allora cominciando una riflessione sul possibile legame tra Warburg e il mondo del cinema da questo presupposto, che riguarda la prospettiva ontologica dell'immagine stessa, possiamo considerare come problema teorico particolarmente importante il fatto che all'interno dell'ambito cinematografico si aggiunge, a questa prospettiva warburghiana, un'ulteriore dimensione cinetica e spazio-temporale: si aggiunge cioè un grado di movimento e continuità di quest'ultimo che è tipico, caratteristico e caratterizzante dell'immagine più contemporanea, ossia quella cinematografica. Perciò, per quanto, il grado di affinità sia molto forte tra l'immagine warburghiana e quella cinematografica, e nonostante gli studi

di Warburg siano praticamente coevi alla nascita dell'invenzione dei fratelli Lumière – per cui in questo senso la questione dello studio e il forte interesse per il movimento risultano fondamentali – Warburg non si è mai direttamente interessato al mondo del grande schermo. Eppure è talmente vicina la concezione dinamica ed energetica del pensiero warburghiano sull'immagine che un parallelo con l'immagine cinematografica sembra quasi inevitabile.

Quindi partendo dalle idee di Warburg, difendendo le sue tesi e suoi studi, bisogna necessariamente applicare le sue teorie all'interno del mondo delle *immagini-movimento* per vedere cosa effettivamente accade rispetto al più statico e delimitato contorno dell'immagine fissa: «Il cinema muto è sovradeterminato dalla dimensione plastica dell'immagine. Essa si manifesta attraverso lo studio della composizione spaziale e della struttura stessa del quadro, ridefinito da molteplici figure: il cerchio, il quadrato, il rombo; tutto ciò implica un lavoro sulla materialità non figurativa dell'immagine. Le sovraimpressioni, le sovra e sottoesposizioni, le inquadrature da un'angolatura insolita, i flou, i viraggi (ma anche la tintura e la mordenzatura) e le suddivisioni in parti sono rapidamente scomparsi con l'avvento del sonoro, questo perché “non naturali” e difficilmente assimilabili nell'ambito di un cinema realistico-rappresentativo»<sup>59</sup>, tuttavia l'immagine cinematografica, ma soprattutto l'apparecchio da cui è generata: «pone l'accento non tanto sulle indiscutibili qualità tecniche dell'apparecchio di registrazione e protezione, bensì sull'immagine proiettata, quella che appare sul grande schermo. La qualità fotografica dell'immagine in movimento dipende dalle potenzialità tecniche dell'apparecchiatura, dalla precisione delle scelte ottiche e dalla sensibilità della pellicola»<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> M. Marie, *Il cinema muto, Un linguaggio universale*. Lindau, Torino 2007, p. 16.

<sup>60</sup> Ivi, p. 37.

In tal senso la questione del gesto e il particolare interesse nei suoi confronti da un punto di vista analitico, risulta assumere una posizione teorica di fondamentale importanza in questo progetto di ricerca, in quanto, se consideriamo le parole pronunciate da un teorico e filosofo appassionato di Warburg come lo è Giorgio Agamben, possiamo considerare il mondo dell'immagine cinematografica come un mondo di immagini costituito sul principio del gesto, tema che ingloba tutta una serie di considerazioni sulla dimensione cinetica e di continuità del movimento che, appunto, risulta essere propria dell'immagine cinematografica.

Ci dice infatti Agamben che una concezione dell'immagine legata soprattutto alla dimensione contemporanea – in cui del resto si è sviluppata – è quella che propone Gilles Deleuze nel primo testo di capitale importanza sul cinema *L'immagine-movimento* (1983), dove proprio nell'apertura, l'invenzione cinematografica è ritenuta essere sostanzialmente responsabile dell'abbattimento della “distinzione psicologica” tra l'immagine intesa come realtà psichica e il movimento inteso come realtà fisica:

Il cinema procede con fotogrammi, cioè sezioni immobili, 24 immagini/secondo (18 all'inizio). Ma quanto ci mostra, lo si è spesso notato, non è il fotogramma, bensì un'immagine media alla quale il movimento non si aggiunge, non si addiziona: il movimento appartiene invece all'immagine come dato immediato. Si dirà che lo stesso accade per la percezione naturale. Ma, in questo caso, l'illusione è corretta a monte della percezione, tramite le condizioni che rendono la percezione possibile nel soggetto. Mentre invece al cinema essa è corretta contemporaneamente all'apparire dell'immagine, per lo spettatore al di fuori di queste condizioni. [...]. Insomma, il cinema non ci dà un'immagine alla quale si aggiungerebbe il movimento, ci dà immediatamente un'immagine-movimento. Ci dà certo una sezione, ma una sezione mobile, e non una sezione immobile+movimento astratto<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1993<sup>2</sup> (1984), pp.14-5.



Ciò che ci dice il grande pensatore francese in sostanza è che nell'immagine cinematografica il movimento è già compreso, è un fattore presente all'interno di essa e lavora direttamente sulle sezioni che la vanno a comporre. Il movimento non risulta essere un valore aggiunto ad un oggetto, o ad un'entità in tal caso (il fotogramma) attraverso un procedimento meccanico o automatico per la produzione di una fluidità, di un movimento, ma, piuttosto rappresenta quel cinetismo che la caratterizza e ne fa parte come elemento formativo, cioè come elemento che la compone e la determina nella sua peculiare struttura ontologica. E questo è determinato in primis dal fenomeno di persistenza del movimento nella retina<sup>62</sup> oculare: «Per prima cosa gli scienziati dovettero comprendere che l'occhio umano riesce a percepire il movimento quando gli vengono messe davanti, in rapida successione, una serie di immagini leggermente diverse fra loro, a una velocità di almeno 16 immagini al secondo; durante il XIX° secolo studiarono questa proprietà della visione. In seguito a ciò vennero messi in commercio numerosi strumenti ottici che davano l'illusione di movimento grazie a un numero limitato di disegni, tutti leggermente diversi l'uno dall'altro»<sup>63</sup>.

Quello che sostiene Giorgio Agamben è che occorre estendere l'analisi di Deleuze per mostrare che essa riguarda in generale lo statuto dell'immagine nella modernità: «Ma ciò significa che la rigidità mitica dell'immagine è quasi stata spezzata, e che non di immagini si dovrebbe propriamente parlare, ma di gesti. Ogni immagine, infatti, è la reificazione e lo scancellamento di un gesto (è l'*imago* come maschera di cera del morto o come simbolo), dall'altra essa ne conserva tutta la *dynamis* (come nelle istantanee di Muybribge o in una qualunque fotografia sportiva). La prima corrisponde al ricordo di cui si impossessa la memoria volontaria, la seconda all'immagine che balena nell'epifania della memoria

---

<sup>62</sup> Inoltre c'è da dire che: «le ricerche sulla persistenza dell'immagine retinica, precedute peraltro già dalle osservazioni di Newton e addirittura di Tolomeo, danno origine a divertimenti ottici come il taumatropio, fanestiscopio, lo zootropio e, in una catena evolutiva variamente intrecciata con la fotografia e la meccanica, giungono infine al Salon Indien du Grand Café di Parigi alle ore 21 del 28 dicembre 1895», C.A. Zotti Minici, *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, Clueb, Bologna 1998, p.1.

<sup>63</sup> D.Bordwell, K. Thompson, *Storia del cinema e dei film*, Editrice il Castoro, Milano 1998, p.50.

involontaria. E mentre la prima rimanda ad un magico isolamento, la seconda rimanda sempre al di là di se stessa, verso un tutto di cui fa parte»<sup>64</sup>. La duplicità descritta in questo processo che da una parte registra e testimonia una scomparsa, dall'altra produce un movimento che supera i bordi dell'immagine, del tempo e dello spazio, per dirigersi verso la possibilità di un processo di riattualizzazione della memoria, è vicina alla descrizione del concetto di immagine warburghiana, ed in particolare ricorda la denominazione di *immagine-matrice*, idea che usa Didi-Huberman per declinare ed elencare le proprietà che appunto connotano queste formule. Soprattutto se pensiamo al termine *imago*, e alla spiegazione fornitaci attraverso il confronto tra due differenti storie dell'arte, quella vasariana e quella pliniana, per cui ci ricorda Didi-Huberman che: «[...], la nozione romana di *imago* presuppone una duplicazione per contatto del volto, un procedimento basato sull'impronta (il calco di gesso che «prende forma» sul volto stesso), poi di «espressione» fisica della forma ottenuta (il positivo in cera realizzato a partire dallo stampo). L'*imago* non è quindi un'imitazione nel senso classico del termine; essa non è fittizia e non richiede alcuna *idea*, alcun talento, alcun sortilegio artistico. Essa è al contrario un'immagine matrice prodotta per aderenza, per contatto diretto della materia (il gesso) con la materia (il volto)»<sup>65</sup>.

Questo determina una concezione molto diversa dell'oggetto artistico, e nello specifico della funzione del ritratto all'interno della storia dell'arte, perché se per Vasari il ritratto rientra in una dimensione puramente estetica, per cui un ritratto è di buon o di cattivo gusto secondo quelli che sono i canoni espressi da un giudizio di tipo accademico, per Plinio il ritratto ha a che fare con una discendenza, con un culto genealogico che ha valore sociale e politico, che non la registra sotto il campo della rappresentazione, ma piuttosto la introduce verso il territorio del gesto. Per Plinio infatti, era il tipo di relazione istaurata tra un'immagine e il contesto giuridico di riferimento a sancirne la legittimità, per cui un'immagine poteva essere

---

<sup>64</sup> G. Agamben, *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, P. 45.

<sup>65</sup> G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2007, p.68.

legale o illecita, giusta o sbagliata: “essa deriva la sua legittimità da uno spazio giuridico situato alla frontiera con il diritto pubblico e il diritto privato, uno spazio tradizionalmente chiamato dagli autori *ius imaginum*, il «diritto delle immagini»<sup>66</sup>.

È questa la prospettiva presente nella lettura che Agamben propone nell’apertura del suo saggio sulla condizione dell’immagine contemporanea, appellandosi giustamente al concetto deleuziano di *immagine-movimento*, che appunto rientra nell’ottica dello statuto dell’immagine nella modernità, proprio perché si sottrae alla classica funzione mimetica per cui l’immagine ha prevalentemente, se non esclusivamente, il compito di imitare la natura sotto lo stretto e vincolante regime della rappresentazione. Ecco l’orientamento verso una dimensione del gesto allora, che introduce nell’assetto strutturale e concettuale dell’immagine un ulteriore potenziale movimento, espresso appunto dalla manifestazione di un gesto, o di una serie di essi, nel riattualizzarsi di una memoria.

Riecheggiano in queste parole il potenziale politico e sociale che riveste l’immagine all’interno del processo storico per un filosofo come Walter Benjamin, per cui grazie alla continua possibilità di superarsi e andare al di là dei suoi stessi limiti, l’immagine è capace di rilanciare e riconfigurare un senso di salvezza e redenzione. Ma riecheggia con la stessa forza il pensiero warburghiano che considera l’immagine come l’espressione di un movimento e di un lavoro della memoria, che mostra proprio grazie all’immagine il lavoro sui tempi effettuato dalla memoria, quindi l’immagine è considerata come una traccia, un fossile in movimento, che appartiene al passato ma inevitabilmente ritorna, riemergendo dall’oblio e riattualizzandosi attraverso la potenza di un gesto.

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 60.

Questa valutazione ci induce a riflettere sul fatto che, il problema che accomuna secondo Agamben immagine cinematografica e immagine warburghiana, riguarda per prima cosa la rappresentazione del movimento.

### 3.2.2 *A proposito di Note sul gesto*

L'introduzione del pensiero sul gesto nella prospettiva agambeniana è fortemente intrisa da una componente anacronica che permette di sovrapporre all'immagine warburghiana la definizione stessa di gesto. In un certo senso la questione del gesto posta nei termini in cui è trattata da entrambe le prospettive teoriche, risulta attraversare in maniera massiccia molte delle problematiche riguardanti il tema della rappresentazione del movimento nel passaggio che si insinua tra la fine della seconda metà dell'Ottocento e una buona parte della fase Novecentesca<sup>67</sup>.

Infatti la nascita del cinema non è un evento legato ad un singolo momento o ad un singolo fattore, in realtà essa è dipesa da un interesse globale e fortemente motivato nei confronti delle immagini in movimento, perciò i contributi che riuscirono ad incanalare questo insieme di invenzioni verso l'emersione vera e propria del cinema sono molti e provenienti da diverse parti del mondo:

Un secondo requisito tecnologico fondamentale per la nascita del cinema era rappresentato dalla capacità di proiettare una serie rapida di immagini su una superficie. A partire dal XVII secolo gli operatori dell'industria dello spettacolo e gli educatori avevano usato le

---

<sup>67</sup> Si veda anche a tal proposito G.P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia 1997 p.412: «La scienza da una parte invade il territorio dell'arte e dall'altra diventa sempre più consapevole della possibilità di divulgare le proprie scoperte in forme spettacolari, servendosi indifferentemente di università, scuole teatri caffè, baracconi di fiere, salotti di case private. La visione diventa un mezzo privilegiato di conoscenza ed esplorazione della realtà: la fotografia dell'altrove costituirà una garanzia autentica e tutti gli strumenti ottici concorreranno ad arricchire fin, dai primi anni di vita, le conoscenze del mondo».

lanterne magiche per proiettare lastre di vetro, ma non erano riusciti a mettere in successione molte immagini abbastanza velocemente da creare l'illusione del movimento.

Un terzo requisito per l'invenzione del cinema fu la possibilità di usare la fotografia per riprendere le immagini una successivamente all'altra, su una superficie chiara. Il tempo di esposizione doveva essere abbastanza breve da poter scattare 16 o più fotogrammi al secondo. Tali ricerche, tuttavia, fecero la loro comparsa lentamente. La prima fotografia fu fatta da Joseph Nicéphore Niepce su una lastra di vetro, ma richiese un'esposizione di otto ore. Per anni la fotografia fu impressa su lastre di vetro o di metallo, senza l'uso del negativo, per cui non era possibile ottenere più di una copia di ciascuna immagine; le esposizioni duravano parecchi minuti ciascuna. Nel 1839 William Henry Talbot introdusse i negativi su carta. Divenne così possibile stampare immagini fotografiche su lastre di vetro per lanterne e proiettarle. Fino al 1878, tuttavia, non fu possibile ridurre i tempi d'esposizione a frazioni di secondo.

In quarto luogo, il cinema richiedeva che le fotografie venissero impressionate su una base flessibile in modo da poter scorrere rapidamente attraverso una macchina da presa. Si potevano usare strisce di carta o dischi di vetro, ma su di essi era possibile registrare solo una breve serie di immagini. Nel 1888 George Eastman ideò un apparecchio che impressionava rulli di carta sensibile. Questo apparecchio che chiamò Kodak, semplificò la fotografia al punto che anche i dilettanti poterono esercitarla. L'anno dopo Eastman introdusse il rullo di celluloido trasparente, compiendo un importante passo avanti nel cammino verso il cinema. La pellicola fu concepita per le macchine fotografiche, ma altri inventori poterono usare lo stesso materiale per la creazione di una macchina che effettuasse ripresa e proiezione di film (anche se passò un anno prima che l'apparecchio fosse utilizzabile).

In quinto e ultimo luogo, gli sperimentatori dovettero escogitare un meccanismo a intermittenza adatto alle macchine da presa e ai proiettori. Una striscia di pellicola che scorresse ininterrottamente avrebbe creato un'immagine confusa. Bisognava invece fermare ripetutamente il rullo per consentire un'esposizione di una frazione di secondo e quindi colpirlo con un otturatore finché il fotogramma successivo non fosse giunto in posizione. Fortunatamente, altre invenzioni del XIX secolo richiedevano un meccanismo ad intermittenza per fermare il loro movimento varie volte al secondo. La macchina per cucire, nel 1846, per esempio, fermava il tessuto parecchie volte al secondo permettendo all'ago di perforarlo<sup>68</sup>.

Ed è appunto a partire dalla seconda metà del XIX che si assiste ad un crescente interesse di natura profondamente scientifica verso una dimensione sperimentale dei fenomeni ottici e verso le sperimentazioni riguardanti la questione della rappresentabilità del movimento, per cui passando dall'invenzione della fotografia, al dagherrotipo, alla lanterna magica fino a giungere al culmine massimo con l'apoteosi del gesto libero al cinema,

---

<sup>68</sup> D. Bordwell, K. Thompson, *Storia del cinema e dei film*, Editrice il Castoro, Milano 1998, p.50.

il tema di fondo resta appunto la rappresentazione di un movimento, tema che lega l'immagine cinematografica al pensiero di Aby Warburg. Vero è infatti che l'interesse warburghiano per la storia dell'arte esprime il suo massimo splendore attraverso lo studio del Rinascimento, con un'attenzione primaria dedicata appunto all'influsso esercitato dalle forze antiche sugli artisti rinascimentali per ciò che concerne la questione della rappresentazione del corpo e degli accessori in movimento.

Non si tratta di una mera riduzione del movimento, che si esprime attraverso la sua rappresentazione, piuttosto, la questione riguarda in primis il tentativo “di cogliere un potenziale cinetico che è già presente nell'immagine – fotogramma isolato o *Pathosformel* mnestica – che ha a che fare con quello che Warburg definiva col termine *Nachleben*, vita postuma (o sopravvivenza)”<sup>69</sup>.

Il cinema in quanto dispositivo e luogo privilegiato dei gesti, si fonda sul principio fisiologico della persistenza delle immagini nella retina, così oltre alla persistenza storica delle immagini vi è anche quella fisiologica:

Si può dire che la scoperta di Warburg è che, accanto al *Nachleben* fisiologico (la persistenza delle immagini retiniche), vi è un *Nachleben* storico delle immagini legato al persistere della loro carica mnestica, che le costituisce come “dinamogrammi”. Egli è, cioè, il primo ad accorgersi che le immagini trasmesse dalla memoria storica (Klages e Jung si occupano piuttosto di archetipi metastorici) non sono inerti e inanimate, ma posseggono una vita speciale e diminuita, che egli chiama appunto, vita postuma, sopravvivenza. E come il fenakitoscopio – e più tardi, in modo diverso, il cinema – devono riuscire ad afferrare la sopravvivenza retinica per mettere in movimento le immagini, così lo storico deve saper cogliere la vita postuma delle *Pathosformeln* per restituire loro l'energia e la temporalità che esse contenevano. La sopravvivenza delle immagini non è, infatti un dato, ma richiede un'operazione, la cui effettuazione è compito del soggetto storico (così come si può dire che la scoperta della persistenza delle immagini retiniche esige il cinema che saprà trasformarla in movimento). Attraverso questa operazione, il passato – le immagini trasmesse dalla

---

<sup>69</sup> G. Agamben, *Nynphae*, in aut aut 321/322, p. 58.

generazioni che ci hanno preceduto – che sembrava in sé conchiuso e inaccessibile, si rimette, per noi, in movimento, ridiventa possibile<sup>70</sup>.

Abbiamo perciò delle manifestazioni che oltre a ricercare un fondamento scientifico oggettivo della rappresentazione del movimento, attraverso la registrazione della durata, la scomposizione del gesto, procedono poi, anche, verso una dimensione fortemente clinica che indaga la *medialità* del gesto corporeo da un punto di vista patologico.

Non è un caso che il celebre saggio agambeniano *Note sul gesto* cominci citando il lavoro del neurologo Gilles de la Tourette, autore del primo scritto in cui il banale e universale gesto *de la marche* viene analizzato secondo criteri prettamente scientifici. Siamo nel 1886 e l'esperimento fornito e descritto da de la Tourette sembra assumere un carattere assolutamente cinematografico: oltre a descrivere ogni singolo movimento nel processo deambulatorio del soggetto, egli registra il fenomeno della camminata attraverso una modalità di scorrimento che assomiglia allo scorrere dei fotogrammi cinematografici nella pellicola. È su di un lungo rotolo di carta bianca infatti che viene sovrainpressa la camminata del soggetto, che macchiandosi le superfici dei piedi con del sesquiossido di ferro in polvere passeggia sul telo tingendolo di rosso, e fornendo in base alla divisione geometrica dello spazio, i parametri inerenti allo stato dell'andatura. È inevitabile, come giustamente sottolinea Agamben, pensare alle istantanee di Muybridge.

Nel 1885 invece gli studi sulla coordinazione motoria vengono indirizzati da de la Tourette verso una dimensione più propriamente patologica, che vanno a fornire i caratteri del quadro clinico della sindrome di Tourette. In *L'Étude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incordination*

---

<sup>70</sup> Ibidem.

*motrice accompagnée d'écholalie et de coprolalie* da cui viene successivamente determinato il “quadro clinico” della sindrome di Tourette. La messa a distanza del gesto più comune riesce in tal modo ad essere analizzato nella sua progressiva esposizione all'ipertrofia della modernità, che produce una sorta di schizofrenia del gesto, che prolifera all'ennesima potenza nel corso del XX secolo fino a sfociare in una sfera incontrollata dei tic, dei gesti, della motricità fisica che si fanno portatori di cariche psichiche pronte ad esplodere per rivelare tratti sconosciuti dell'inconscio<sup>71</sup>. È una sorta di “Psicopatologia della vita quotidiana” in cui nella banalità del giornaliero si insidia il lapsus, l'interruzione, il gesto anomalo portatore di un disagio, di una trama, di un desiderio probabilmente soffocato. È il disseminarsi di indizi meno palese, che vanno in qualche modo colti ed interpretati per essere capiti, come l'analisi storica fatta in una prospettiva totalmente psicanalitica, come la procedura warburghiana della lettura storica che avanza attraverso la ricerca e la comprensione del sintomo, che elegge a psicostorico il ruolo di colui che ricostruisce il passato, come un sismografo che capta e registra i movimenti sotterranei delle placche terrestri, attraverso due modalità diverse, come ad esempio ricordiamo la differenziazione di Warburg tra due grandi figure come Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche, il primo:

[...], vibrando, sposta e apre tutto il sapere storico: lascia apparire nuove regioni della storia, «frammenti di vita elementare» (*StückeelementarenLebens*) che trasmette scrupolosamente e che trasformeranno in fin dei conti, tutta la visione della nostra storia in generale e del Rinascimento in particolare. Ma, vibrando il sismografo rifiuta di rompersi: si protegge come può dall'esperienza tellurica del tempo, rifiuta l'empatia, si sforza di mantenere la «piena coscienza» (*volles Bewusstsein*). Esorcizza quindi gli spettri della sopravvivenza, allontana la minaccia, si fa campione dei lumi (*Aufklärer*) [...].

Quando vibra il sismografo Nietzsche, invece, tutto si mette a vacillare, a tremare forte: Nietzsche riceve in pieno le ondate del tempo, se ne lascia inghiottire fino ad annegare. Anche Nietzsche sposta e apre tutto il sapere storico. Ma si apre – si crocefigge – con esso. E

---

<sup>71</sup> Suggestioni che si riversano ovviamente anche nelle osservazioni cliniche di Freud sui corpi isterici, formule del pathos contemporaneo.



quindi si rompe, non protetto da alcuna esperienza, trascurando di preservare la propria «piena coscienza», chiamando a sé tutti gli spettri e le minacce, rinunciando all'intelligenza dei Lumi e alla trasmissione del sapere<sup>72</sup>.

Due tipologie di registrazione e produzione della storia che ricordano il lavoro svolto dall'immagine, per cui all'interno del cinema sono presenti perciò due movimenti che intrattengono sostanzialmente in due maniere molto diverse tra loro un tipo di relazione con l'immagine: il primo rappresenta un tentativo di recuperare i gesti perduti, il secondo in contemporanea alla prima azione ne registra/testimonia la perdita. Se nella logica del potere sovrano il gesto è sempre ricondotto sotto la sfera di una determinazione, esso si chiude nei limiti di un destino che è già segnato, o meglio assegnato. Ma quando la consapevolezza dell'uomo si sottrae ai fattori determinanti della legge, con l'intento di agire per modificare un destino assegnato, allora il gesto è potenza, mutevole potenza che spezza l'asservimento del ruolo.

L'immagine funziona allo stesso modo, come abbiamo già detto; infatti se da un lato essa è il calco che testimonia una perdita, dall'altro è la *dynamis* che la rimette in moto nel processo storico. È il cinema muto, un espediente allora, che si inserisce in quella scia dei tentativi effettuati per il recupero di una dimensione originaria del gesto che nel corso della modernità è andata perduta:

La tecnica di manipolazione dei dati visuali elaborata da Warburg si ispira a un concetto formulato nel 1904 da Richard Semon, uno psicologo tedesco allievo di Ewald Hering: nella sua opera dal titolo *Das Mneme als erhaltende Prinzipim Wechseldesorganischen Geschehens* («La *Mnenè* come principio costitutivo del divenire organico»), Semon definisce la memoria come la funzione incaricata di preservare e trasmettere l'energia nel tempo e di reagire a distanza a un fatto del passato: ogni avvenimento che riguarda l'essere

---

<sup>72</sup> G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit. pp.119-20.

vivente deposita una traccia nella memoria che Semon chiama «engramma» (*Engram*) e che egli descrive come una riproduzione in rapporto ad un originale.

L'Atlante di Warburg esteriorizza e ridispiega nella scala della cultura il fenomeno descritto da Semon a livello delle formazioni psichiche. Come gli «engrammi» di Semon, le immagini di *Mnemosyne* sono “riproduzioni”, ma riproduzioni fotografiche, cioè letteralmente, dei fotogrammi<sup>73</sup>.

Sostanzialmente si tratta su un lavoro che ha a che fare con delle forze, energie rinchiuso nei limiti dell'immagine, che, dopo una fase di latenza e riposo, possono essere riattivate e riesumate da questa dimensione sotterranea. Si tratta infatti di concepire l'immagine materialmente come elemento funzionale ad un lavoro della memoria che si mostra ed emerge attraverso la possibilità della creazione di nuovi legami e di nuove relazioni, scandite in prevalenza da montaggi sempre nuovi e differenti. In Aby Warburg la polarizzazione dinamica dell'immagine è come il principio per il quale si tenta di sfuggire alla determinazione dell'atto:

Il gesto è un cristallo di memoria storica, il suo irrigidirsi in un destino e lo strenuo tentativo degli artisti e dei filosofi (per Warburg ai limiti della follia) per affrancarlo da esso attraverso una polarizzazione dinamica. Poiché queste ricerche si attuavano nel medio delle immagini, si è creduto che l'immagine fosse anche il loro oggetto. Warburg ha invece trasformato l'immagine (che ancora per Jung fornirà il modello della sfera metastorica degli archetipi) in un elemento decisamente storico e dinamico. In questo senso l'atlante *Mnemosyne*, che egli ha lasciato incompiuto, con le sue circa mille fotografie, non è un immobile repertorio di immagini, ma una rappresentazione in movimento virtuale dei gesti dell'umanità occidentale, dalla Grecia classica al fascismo (cioè qualcosa che è più vicino a De Jorio che a Panofsky); all'interno di ogni sessione, le singole immagini vanno considerate piuttosto come fotogrammi di un film che realtà autonome (almeno nello stesso senso in cui Benjamin ebbe una volta a paragonare l'immagine dialettica a quei quadernetti, precursori del cinematografico, che, sfogliati rapidamente, producono l'impressione del movimento)<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> P. Michaud, *L'image en mouvement*, cit. p.176.

<sup>74</sup> G. Agamben, *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine*, cit. p. 49.

## **Capitolo 4**

### **Uno studio sulla diva**

#### 4.1 Una forma triadica

Nell'innumerevole e non ancora totalmente investigato mare di pellicole girato in questa fase storica, è utile tener conto di una serie di difficoltà che incombono su questa analisi, a parte l'impossibilità, di cui abbiamo già accennato, di padroneggiare completamente un repertorio come quello del muto, bisogna oltretutto considerare che il numero delle produzioni di pellicole effettuate in quegli anni era notevolmente consistente, questo perché la lavorazione dei film aveva altri standard e altri tempi di realizzazione, e le stesse dive, che si legavano contrattualmente alle varie case di produzione, potevano girare nell'arco di un solo anno centinaia di film. Perciò anche dopo aver determinato il periodo storico in cui svolgere l'analisi, sarà necessario costituire un'ulteriore sorta di delimitazione nel campo dell'indagine, che riguarda in questo caso la scelta dei soggetti divistici su cui attuare questa prospettiva. Prima di addentrarsi in uno studio stratificato del gesto, che è comunque orientato da una prospettiva

teorica di fondo – che è appunto quella fornita dai concetti cardine warburghiani – bisogna necessariamente fare una scelta e decidere di restringere maggiormente il campo per una questione di spazio e di logica formale.

Scrive a tal proposito Brunetta:

I massimi divi italiani del muto rientrano con pieno diritto in un paesaggio familiare come quello delle colline del Pieve di Soligo descritto nei poemi di Zanzotto. Tuttavia chi ha voluto analizzare di recente i sedimenti, le stratificazioni, le tracce del proto-divismo cinematografico ha incontrato difficoltà non inferiori di chi studia le impronte dei dinosauri o i graffiti della Valcamonica.

Le osservazioni ad ampio spettro di storici, critici e sociologi su ciò che resta delle immagini e dei singoli culti nella memoria non sono mai andati oltre la soglia dell'evidenza. Se fino ad una trentina d'anni fa il fenomeno poteva apparire «disordinato, provinciale ed effimero» (Castello, 1956), oggi si tende piuttosto a valorizzarne l'originalità, a misurarne la portata stereoscopica, gli effetti socio-culturali e l'influenza in profondità e sulle grandi distanze.

Grazie a recenti ricerche, cospicui ritrovamenti e restauri di copie, che vengono alla luce di continuo, il divismo italiano, esploso in tutto il suo splendore negli anni della prima guerra mondiale, ci appare sempre più come un vero e proprio sistema ben caratterizzato e di grande rilievo, con proprietà capaci di determinare rigorosamente tutte le dinamiche del più generale macrosistema narrativo ed espressivo (Camerini, 1983)<sup>75</sup>.

Se consideriamo il fatto che da un punto di vista storico gli anni Dieci nella cinematografia italiana sono gli anni in cui non solo l'assetto produttivo e quello della distribuzione cominciano a consolidarsi e a perdere quella dimensione di spettacolo ambulante, ma anche gli stessi anni in cui le storie da portare sullo schermo cominciano ad arricchirsi e a farsi più complesse, possiamo anche considerare che inevitabilmente la lunghezza della

---

<sup>75</sup> G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. Editori Laterza, Bari 2011 ottava ediz, p.97.

bobina comincia a crescere sempre di più. L'avvento del lungometraggio nella storia del cinema è un evento di un'importanza assoluta perché comporta, ed è allo stesso tempo conseguenza, di una serie di cambiamenti molto importanti. Non solo esso è indice di un nuovo tipo di fruizione che caratterizza uno spettatore più attento ed esigente, ma sta ad indicare che l'industria cinematografica comincia ad organizzarsi e specializzarsi comportando così una diversificazione delle mansioni, ma soprattutto un forte riconoscimento del ruolo dell'attore, elemento quest'ultimo che rappresenta uno di quei primi caratteri che andranno contemporaneamente a definire il divismo.

Il primo grande input che dà il via al processo di costruzione del fenomeno divistico è spinto e derivato dall'importazione di film stranieri, principalmente sono i film di Asta Nielsen e Henny Porten, che dal 1911 vengono fruiti in Italia e cominciano fin da subito ad “agire da modificatori decisivi” nel sistema cinematografico italiano: «Possiamo ritenere comunque accertato che, per quanto riguarda l'Italia, la spinta del lungometraggio venne soprattutto dalla produzione proveniente dalla Danimarca (e dalla Germania; in seguito alla emigrazione dei cineasti danesi): anche perché essa seppe imporsi all'attenzione e suscitare polemiche, sia per la scabrosità e l'erotismo dei suoi soggetti, sia perché diede luogo anche al nostro paese alle prime manifestazioni del divismo cinematografico, legate, come vedremo, al nome dell'attrice Asta Nielsen»<sup>76</sup>.

Perciò a partire dall'influenza che il cinema danese ebbe nell'affermazione del lungometraggio in Europa e in Italia, con l'ulteriore affermazione di un'attrice come Asta Nielsen, che rappresenta il primo prototipo dell'immagine della Diva, si prende in considerazione un'immagine madre da cui è possibile far partire una serie di traiettorie distinte e separate, utilizzate poi, per costruire due tendenze principali a cui corrispondono due linee espressive e gestuali diverse, e quindi due diversi atteggiamenti divistici.

---

<sup>76</sup> A. Bernardini, *Cinema muto italiano, vol. III. Arte, divismo e mercato 1910-14*, Editori Laterza, Bari 1982, pp. 96-7.

In pratica l'idea è di partire da una figura archetipica originaria, incarnata da una delle prime figure femminili che sembra già possedere alcuni dei canoni di quella che sarà poi la futura diva, e quindi costruire in seguito una piccola discendenza genealogica formata da due poli che si possono definire antitetici.

Tale direttrici formano una prima fase genealogica nello studio della diva e sono rappresentate dalle due più importanti figure del nostro divismo: da una parte abbiamo la splendida e voluttuosa Lyda Borelli, con la quale appunto nasce il genere diva film, ricordiamo infatti *Ma l'amore mio non muore!* di M. Caserini del 1913 dove per la prima volta il melodramma viene usato in maniera assolutamente consapevole come base di partenza per la costruzione di una spazialità propriamente cinematografica.

Figura eterea e sinuosa, di una bellezza austera, figlia d'arte e attrice teatrale di grande successo, la Borelli pur non apprezzando fino in fondo le qualità del cinematografo, decise di passare al nuovo mezzo espressivo perché la sua immagine di attrice amata dal pubblico e dalla critica non era comunque riuscita a penetrare in profondità nel tessuto sociale del paese. Dai colori chiari e il fisico snello, le donne la invidiavano per la sua bellezza inconsueta, fortemente nordica, e tentavano di emularla perdendo peso e vestendosi come lei. Nel 1925 viene coniato apposta per questa creatura un po' sognante, un po' malinconica, il termine borelleggiare col quale si intendeva: «Lo sdilinquire delle femmine prendendo a modello le pose estetiche e leziose dell'attrice bellissima Lyda Borelli. Questa, a sua volta, derivò dalla Duse. Grazie femminee scomparse con la mascolinizzazione delle donne»<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Tale neologismo viene registrato da Alfredo Panzini nel *Dizionario moderno* del 1925.

Dall'altra invece abbiamo la verace e passionale Francesca Bertini, caratterizzata da una forza drammatica devastante, che viene espressa soprattutto attraverso una vasta gamma di espressioni che vengono ripetutamente eseguite attraverso i micromovimenti del viso. Molti teorici, infatti, che hanno scritto di lei, hanno insistito sulla sua particolare fotogenia<sup>78</sup>, aspetto che viene esaltato massimamente proprio grazie al mezzo cinematografico. È soprattutto con lei che la recitazione dell'attore, nel passaggio dal mondo del teatro a quello cinematografico, subisce delle profonde trasformazioni. Anche se per la Bertini bisognerebbe considerare che nel corso della sua carriera ci sono state differenti tendenze recitative, tanto da proporre la dicotomia tra uno stile espressionista ed uno naturalista (opposizione, pensiamo alla distanza che c'è tra la sua interpretazione di *Assunta Spina* e il contemporaneo *La signora dalle camelie*) che va ad indagare, secondo una prospettiva più tecnica e rigorosa, le varie modalità espressive con cui si è palesata la sua versatilità nella costruzione dei personaggi che ha interpretato.

Nel confronto tra le due dive abbiamo una differenza stilistica nella resa del gesto, malgrado, entrambe siano prima di tutto due attrici teatrali: tutte e due possiedono una capacità intuitiva nei confronti del nuovo mezzo artistico, per questo calibrano, ognuna in base alle sue esigenze, la propria

---

<sup>78</sup> «Dopo un periodo di profonda avversione nei confronti del mezzo cinematografico Delluc si converte, a partire dall'incontro con i film di Chaplin: La conversione avviene a poco a poco, dopo la conoscenza diretta di *Forfaiture* e soprattutto di Charles Spencer Chaplin, al quale in seguito dedica un interessante saggio *Charlot* (De Brunoff, Paris 1921) [...]. La conversione è testimoniata dallo stesso Delluc in *Cinéma et Cie* (Grasset, Paris 1919): un atto di fede, ricco di profezie insospettabili per quei tempi. [...]. A questo primo libro segue *Photogénie* (De Brunoff, Paris 1921) dove la teoria è meno disordinata e più logica. Tra gli errori e le manchevolezze che denuncia, mette in rilievo il pregiudizio di considerare la fotografia nel cinema come una grande e unica risorsa. Il cinema, invece, ha le sue basi nella «fotogenia»; il cui concetto, già inteso da Canudo come «cinematografabilità», viene maggiormente studiato ed esteso questa parola, che sintetizza l'accordo del cinema con la fotografia, vuole esprimere il particolare aspetto poetico delle cose e degli uomini suscettibile a essere esclusivamente rilevato dal nuovo linguaggio. Ogni altro aspetto che non viene suggerito dalle immagini in movimento non è «fotogenico», non appartiene all'arte cinematografica. Delluc dà così l'avvio a una delle prime correnti dell'avanguardia, la quale si va appunto determinando sotto la sua influenza e quella di Canudo. Questa corrente si chiama «visualismo»: atmosfera e drammaticità, psicologia e cose dette con suggestione con le immagini e particolari non presi a sé stanti, come inquadrature «meravigliose» o «divertimenti fotografici», ma atti a creare, appunto, attraverso un'intima fusione, stati d'animo ed emozioni interne». Sul concetto di fotogenia di Louis Delluc da *Storie delle teorie del film*, Guido Aristarco, Einaudi, Torino 1960, pp.83-84.

interpretazione, tenendo in considerazione che la costruzione spazio-temporale al cinema ha altre caratteristiche<sup>79</sup>. Rappresentano, inoltre, due canoni estetici ben distinti che coincidono anche con una differente provenienza geografica, abbiamo in un certo senso due e propri veri poli: da un lato la Borelli, che è ligure ma vive ed opera prevalentemente a Torino, rappresenta il polo nordico. Dall'altro invece abbiamo la Bertini, che nasce a Firenze, ma il suo cuore è sicuramente napoletano e rappresenta il polo mediterraneo.

Questa ripartizione territoriale non resta circoscritta ad una semplice differenza geografica e somatica, infatti bisogna considerare che essa si ripercuote da un punto di vista culturale, nel senso che le due differenti provenienze geografiche corrispondono a due esperienze formative diverse: la Borelli è “un autentico prodotto del teatro italiano fondato sul sistema delle compagnie di giro, imperniato sulle vaste competenze dell'attore e alla ricerca di un'unità di stile nella messinscena per l'assenza del contributo registico che si stava invece affermando nel resto d'Europa”<sup>80</sup>. Lavora inizialmente come generichetta<sup>81</sup> fino al 1903, per poi essere scritturata come prima attrice dalla compagnia Talli-Grammatica-Calabresi, da questo momento in poi comincia l'ascesa dell'attrice ligure che nel 1909 diventa capocomico e si lancia successivamente nel 1903 nel mondo del cinema. La Bertini invece lotta contro la sua famiglia adottiva per recitare in teatro, ma la sua caparbia è talmente grande che entra ben presto a far parte della compagnia di Edoardo Scarpetta prima, e della compagnia dialettale di Gennaro Pantaleo al Teatro Nuovo dopo. Di lì a pochi anni approderà al cinema con *Il Trovatore* per diventare una delle massime esponenti del divismo in tutto il mondo.

---

<sup>79</sup> A proposito della questione della centralità del gesto nell'arte, A. Chastel, *Il gesto nell'arte*, Laterza, sec.ed, Bari 2010, p. 8: «Poiché le opere sono in qualche modo costruite attorno a una relazione “gestuale”, tutto si svolge come se il cambiamento di intenti si risolvesse in una nuova maniera di definire i “gesti”»

<sup>80</sup> C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'epos, Palermo 2006, p. 97.

<sup>81</sup> Qualifica di attori teatrali e cinematografici: **a.** Nelle compagnie teatrali del passato: *attore g.*, *attrice g.* (o anche sost., *il generico*, *una generica*), attore o attrice cui sono affidate parti secondarie e meno impegnative (tale qualifica è in uso anche attualmente); *g. dignitoso* o *di riguardo*, attore al quale erano riservate parti di relativa importanza, solitamente di personaggi attempati, come il confidente e talora l'antagonista; *g. in parrucca*, attore che appariva in parti che richiedevano una complessa truccatura come nelle farse (e *generichétto*, *generichétta* erano detti gli esordienti). Da <http://www.treccani.it/vocabolario/generico/>.



Ma, tuttavia, se le soluzioni stilistiche e recitative determinano una distinzione abbastanza netta tra le due polarità divistiche, è anche vero che i loro percorsi formativi partono da basi molto vicine fra loro, se non praticamente identiche, che condurrebbero verso l'approfondimento di una prospettiva teatrale, che precede appunto la carriera cinematografica di entrambe le dive<sup>82</sup>.

Molte sono le diverse attrici che hanno popolato gli schermi cinematografici, in quegli anni, oltre le figure con una risonanza e una popolarità maggiore che possono essere considerate come emblemi veri e propri del divismo (tra cui spiccano i nomi di Francesca Bertini, di Lyda Borelli e di Pina Menichelli), vi furono innumerevoli attrici minori<sup>83</sup>, nel senso che l'impatto che ebbero sulla società e sul mondo del cinema (tra cui ricordiamo Italia Almirante Manzini, Lydia Quaranta, Giovanna Terribili Gonzales, Maria Carmi) risulta essere sicuramente ridotto rispetto alle due figure principali che costituiscono i due poli divistici di riferimento.

Infatti nella primissima fase del sistema divistico sono pochi gli astri che brillano di luce propria, anche se è ben accertato che questa dimensione auratica e divistica è una priorità assolutamente legata al sesso femminile, tant'è che la maggior parte di attori nel vero senso della parola vive di luce riflessa, una luce prevalentemente irradiata appunto dalle figure di Francesca Bertini e Lyda Borelli:

Delle due, per ragioni di precedenza nell'esordio cinematografico, la Bertini si può considerare la madrina ideale del cinema italiano. Entrambe raggiungono lo zenith del successo negli anni di guerra (la Borelli di fatto lo ottiene per prima, dal 1913) diventano le interpreti per eccellenza di un mondo che non pare voler stabilire legami visibili con la tragedia storica che il paese e il mondo stanno vivendo.

---

<sup>82</sup> A seconda delle forme e dei caratteri che danno ai personaggi sarebbe interessante effettuare un confronto con le rappresentazioni teatrali da cui questi derivano, visto che esistono diverse trasformazioni nella resa dei personaggi che varia a seconda delle attrici, dei contesti e delle mode seguite.

<sup>83</sup> Intendendo con questo termine quelle attrici che hanno contribuito meno alla nascita e al consolidamento del fenomeno del divismo.

Mentre la Borelli nasce, come Minerva, già formata come diva all'atto dell'esordio cinematografico, la Bertini ha bisogno di una discreta fase di formazione prima di liberare la propria personalità in tutta la sua potenza.

Se attori come Borelli, Zacconi e Novelli passano dal teatro al cinema quasi senza rendersi conto delle modificazioni delle tecniche e della specificità del linguaggio, per la Bertini si produce una specie di modificazione biologica che il pubblico di tutto il mondo avverte come l'aveva avvertita con la Nielsen.

Con lei avviene un passaggio irreversibile dall'attore teatrale a quello cinematografico. La diva attinge dentro di sé quella forza che le consente di affermarsi in tutti i ruoli. Il divismo della Bertini appare quasi come un fenomeno di partenogenesi. Nel suo corpo si distillano e condensano le essenze di un'epoca che viene spezzata all'indomani della fine della guerra mondiale<sup>84</sup>.

Fatto sta che, il principio unificatore di queste attrici è rappresentato da una comune discendenza dal mondo e dal repertorio teatrale di fine Ottocento. Infatti, il cinema del 1911 comincia un processo massiccio e sistematico di trasferimento dei testi del teatro francese ed europeo contemporaneo sullo schermo per utilizzarli come repertorio proprio. Si tratta di una scelta che determina sostanzialmente due conseguenze molto importanti per cui da una parte permette di avere più successo all'interno del mercato europeo, con appunto una maggiore esportazione del prodotto italiano; dall'altra consente di innalzare il suo livello tematico per avere una concorrenza più equa con il già affermato e apprezzato spettacolo teatrale. Infatti: «I primi passi divistici altro non sono che tentativi di trasposizione integrale di esperienze e *performances* teatrali di successo contemporanee. L'attore riprende per il cinema, personaggi che lo hanno reso celebre sul palcoscenico. La consistenza del guadagno lo ripaga dal senso di degradazione professionale. Ben presto sono gli stessi interpreti a rendersi conto delle differenze. A teatro il sovrano della scena è spesso prigioniero dei suoi personaggi (basti pensare alla Pezzana che riprende per quarant'anni la Teresa Raquin, o a Zacconi). Al cinema la celebrazione

---

<sup>84</sup> G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit. p. 101.

del rito pubblico è indipendente dalla presenza fisica dell'interprete. Poco per volta l'immagine sullo schermo acquista una vita propria e indipendente. E il pubblico la vede come l'unica reale»<sup>85</sup>.

Perciò questa affermazione risulta importante per capire come il sistema divistico, che si fonda su una percezione auratica della figura dell'attore, dipenda anche proprio da questo riversamento del repertorio della prospettiva teatrale sullo schermo, che non solo implica una serie di strategie produttive che consolidano, come vedremo in seguito, il potere assegnato alle dive, ma soprattutto sgancia la fisicità dell'attore dalla *performances* corporea e fisica della scena teatrale, per far assurgere l'attore cinematografico ad una presenza immateriale, per usare un aggettivo tipicamente warburghiano "spettrale", che comunque viene percepita dal pubblico come reale. Si può dire che nel sistema produttivo italiano fin da subito viene percepita e riconosciuta l'importanza del grande attore nel processo produttivo.

La conclusione a cui si può giungere è allora che il tema dello studio espressivo e gestuale della figura femminile nel cinema muto italiano, secondo una prospettiva warburghiana applicata allo studio dell'immagine, permetterebbe di indagare quelle che sono le modalità che concorrono al processo di costruzione degli atteggiamenti gestuali del personaggio femminile appartenente al tipo di cinema appena menzionato, e delle varie suggestioni che convergono nell'immagine della stessa diva.

## 4.2 Strategie produttive del divismo

---

<sup>85</sup> Ivi, p. 100.

Infatti il processo che sancisce in maniera quasi del tutto consequenziale l'affermazione del divismo nel cinema muto italiano, è propiziata da una strategia produttiva risalente ai primi anni Dieci, che ha come primario obiettivo lo sfruttamento sistematico della drammaturgia contemporanea francese ed europea, nel tentativo da una parte di esportare oltralpe i nostri film, e quindi di amplificare la risonanza di una cinematografia nazionale allora emergente. Dall'altra, lo scopo principale era costituito dall'intenzione di convalidare l'aspetto più propriamente artistico del *medium* cinematografico, innalzandolo alle tematiche delle *performances* già ampiamente riconosciute come espressioni artistiche appunto, con la finalità ultima di sottrarre alla dimensione teatrale una buona fetta di pubblico, o quantomeno di creare una sorta di movimento di riversamento spettatoriale dal mondo del teatro a quello del cinema. Dal palcoscenico teatrale infatti, provenivano alcune delle attrici più note, la cui popolarità fu inizialmente legata alla risposta sul grande schermo dei ruoli che le avevano rese celebri a teatro.

Questa risulta inoltre essere la ragione per cui molto spesso, le interpreti, spalleggiate dai loro produttori, volevano che alcune caratteristiche dello specifico cinematografico, come ad esempio il primo piano e il montaggio innanzitutto, venissero trascurate per dare maggiore spazio e favorire l'utilizzo di riprese in campo lungo, con una quasi totale assenza di stacchi di montaggio, che dessero appunto la sensazione di assistere ad una messinscena teatrale: «[...] le primattrici più riverite tenevano ad avere voce in capitolo essenzialmente su alcuni aspetti del mestiere della regia: la lunghezza delle scene, il tipo di ripresa, la qualità fotografica delle immagini. La predilezione per questi dettagli non è casuale, al contrario si spiega con il tentativo, da parte loro di riprodurre su grande schermo le condizioni di visione dello spettatore teatrale»<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> L. Gandini, *La regia cinematografica, storia e profili critici.*, Carrocci Editore, Roma 1998, p. 56.

Quindi in sostanza ciò che si manifestava durante il corso degli anni Dieci nella cinematografia italiana era la mancata, o meglio la scarsa considerazione della figura del regista e del riconoscimento della paternità di quest'ultimo nella realizzazione di una pellicola, tanto era forte il potere della volontà divistica, per cui ogni singolo desiderio doveva essere esaudito per garantire la resa e l'eventuale successo del film. Come una serie di registi testimoniano questa tendenza, così anche la critica sembra concordare con questa opinione: in Italia alla diva spetta sempre l'ultima parola per quanto riguarda la posizione della m.d.p, le modalità di inquadratura, le lunghezze delle scene. A tale proposito la stessa Francesca Bertini scrive nella sua autobiografia: «A me piacevano i campi lunghi, ove l'attore si muove con più facilità. Questi campi lunghi furono quelli che maggiormente contribuirono alla mia riuscita cinematografica»<sup>87</sup>.

Quanto ammesso dalla Bertini è perciò una rivendicazione registica e fattuale di una figura che, come quella della diva, poteva espandere il suo potere volitivo e produttivo a più livelli nella realizzazione del film, tant'è vero che in più occasioni completò questa serie di affermazioni allargando il suo intervento effettivo non soltanto all'esclusivo ambito della regia, ma anche sul piano della lavorazione del montaggio dei film da lei interpretati, e sul piano delle scelte scenografiche e costruttive degli ambienti in cui effettuare le riprese. A proposito di *Assunta Spina* (1915), tratto dall'omonimo dramma di Salvatore di Giacomo e ambientato a Napoli, considerato da autorevoli storici e teorici del cinema come un film precursore della stagione neorealista, la Bertini affermò di essere stata l'unica, autentica responsabile della scelta di girare per le strade della città, tra la gente: «Io ebbi il coraggio di andare nelle strade di Napoli, rischiando di essere bersagliata di pomodori. [...] Posso dire, senza immodestia,

---

<sup>87</sup> F. Bertini, *Il resto non conta*, Giardini, Pisa 1969, p. 100.

che il film lo diressi io, anzi che ne curai la sceneggiatura, l'adattamento, la scenografia, la regia. Io sono stata la prima donna regista della storia del cinema. [...] l'idea di riprendere la gente di sorpresa, senza che se ne accorgesse, come faranno quarant'anni dopo i registi neorealisti, fu mia»<sup>88</sup>.

E se tra le più autorevoli direttrici e protagoniste attive di questo periodo del cinema spicca il nome della Bertini, che afferma la sua “maternità registica” in molti film, abbiamo appunto appena menzionato il particolare caso di Assunta Spina, sicuramente non risulta essere l'unica ad andare in questa direzione, dal momento che esistevano attrici che avevano una riconosciuta fama derivante in primo luogo dalle esperienze teatrali effettuate. Altro esempio lampante di questa sorta di stato di onnipotenza nella realizzazione filmica è rappresentato dalla superba figura di una delle più grandi attrici teatrali dell'epoca, ossia Eleonora Duse con *Cenere* di F. Mari: «l'abitudine di incarnarsi in prima persona della regia non era propria della Bertini. Nel cinema italiano di quest'epoca, la statura divistica delle grandi attrici era direttamente proporzionale alla frequenza con cui erano solite scegliere personalmente il regista che le avrebbe dirette, o sostituirsi a lui nei momenti cruciali delle riprese»<sup>89</sup>.

In qualche modo questo tipo di considerazione che riguarda il potere decisionale della diva, e l'aumento esponenziale della sua figura e del suo successo nel mondo del cinema, può indurci a porre una serie di domande che comunque si collegano al contesto storico e sociale della donna e della sua rappresentazione, sia essa una rappresentazione schermica, sia di natura fisica o quotidiana. Abbiamo già accennato, al fatto che con l'avvento del ventennio fascista il fenomeno del divismo va sempre più scemando, e che le diverse rivendicazioni sociali portate avanti dalle donne sono state spazzate via in un sol colpo dalle riduzioni libertarie indotte dalla dittatura. Tuttavia risulta assolutamente lecito porsi alcuni interrogativi sui rapporti che vengono ad instaurarsi tra la figura della diva e la donna comune, tra la diva e il resto della società: come si ponevano, in sostanza,

---

<sup>88</sup> C. Costantini, *La diva imperiale*, Bompiani, Milano 1982, pp. 96-7.

<sup>89</sup> L. Gandini, *La regia cinematografica, storia e profili critici.*, Carrocci Editore, Roma 1998, p.55.

le dive rispetto alla questione dell'emancipazione femminile? Che tipo di immagine davano, e come le vedevano le donne dell'epoca? La risposta a queste domande non è poi così scontata, dal momento che la sua figura produce una serie di modificazioni sostanziali sia nell'ambito cinematografico che nell'ambito del quotidiano.

Essa rappresenta un nuovo prototipo di donna: bella, capace di avere successo e capace di avere un potere economico, dal momento che riceve stipendi esorbitanti per le sue performance attoriali, con la automatica conseguenza di poter imporre il suo pensiero, anzi, detta in maniera più spiccata di dettare legge nel processo di realizzazione di un film. È una donna autonoma ed indipendente, consapevole delle proprie qualità, in primis del suo talento e della sua bellezza (è infatti il primo ruolo che si afferma cinematograficamente nel momento in cui comincia la pratica e la diffusione del lungometraggio), e che al tempo stesso rivendica la volontà di esser riconosciuta come artista vera e propria, in quanto depositaria di pratiche e saperi secolari legati principalmente alla tradizione teatrale. L'emancipazione della diva quindi va soprattutto verso un innalzamento delle sue capacità intellettive, cosa che spesso è testimoniata anche dal legame che queste attrici intrattenevano con gli intellettuali del tempo. Anche se il tipo di emancipazione che esse propongono sembra aderire non tanto esclusivamente ad una dimensione pubblica, quanto piuttosto ad una sfera più spiccatamente privata o familiare.

Se la vera diva era in realtà colei che interveniva direttamente nel processo di realizzazione della pellicola e nella stessa produzione, stipulando sodalizi molto longevi con le case di produzione, o spesso fondandone delle proprie, l'affermazione del loro potere effettivo era circoscritto esclusivamente ad un'esperienza di tipo artistica, e all'espedito che appunto riguardava l'instaurazione di un particolare rapporto gerarchico, in cui la figura del regista si subordinava a quella della diva. Addirittura i registi si declassavano a coregisti per ottenere l'esclusiva con la diva, e le

dive perciò, investite di questa carica di onnipotenza, intervenivano direttamente nella sceneggiatura del film e decidevano loro come farsi riprendere, il che significa che nella “costruzione dell’aura” la loro azione era profondamente incisiva<sup>90</sup>.

Tuttavia, solo per citare due tra le principali figure divistiche del tempo, che sono appunto la Bertini e la Borelli, bisogna anche aggiungere che esse racchiusero tutto il loro vigore e la loro potenza espressiva e sociale, solo all’interno della dimensione cinematografica, per poi far assopire e ridurre quasi totalmente questa loro carica rivoluzionaria all’interno della mura domestiche. Tant’è vero che per entrambe le dive il matrimonio sancì la conclusione della loro carriera.

#### 4.3 La particolare declinazione del concetto di autorialità nella fase divistica e le conseguenti variazioni della rappresentazione

Se nel corso degli anni Dieci il concetto di autorialità non risulta essere sviluppato nel sistema cinematografico italiano, il fattore determinante non dipende soltanto dalla predominanza delle esigenze divistiche, che tuttavia ebbero in questo senso un fortissimo impatto. Esiste infatti un’altra fondamentale constatazione che va tenuta in conto, ossia il fatto che tutta la produzione cinematografica del tempo, era votata quasi interamente alla trasposizione di opere teatrali, che, come abbiamo già accennato, serviva a favorire l’esaltazione della figura divistica – visto che la maggior parte di

---

<sup>90</sup> Addirittura ci sono state dive che hanno rivendicato la “maternità” di alcuni film. Ad esempio la Bertini nella sua biografia *Il resto non conta*, racconta che per la realizzazione di Assunta Spina ha svolto diversi tipi di mansioni.



queste attrici proveniva dall'ambito del teatro – con una conseguente attrazione spettatoriale. Ed è proprio questa fonte di contenuti da trasporre che necessitava, a parte la figura del regista, di un altro personaggio che si occupasse della trasposizione del romanzo o dell'opera in generale da presentare sullo schermo. È infatti la presenza dello scrittore, o più spesso del soggettista ad oscurare lo stesso regista, che talvolta si vedeva costretto, per fini commerciali, ad appellarsi a grandi nomi della letteratura per assicurarsi la riuscita della pellicola.

Il caso più emblematico che incarna in pieno questa prospettiva è rappresentato dal grande colossal di Giovanni Pastrone *Cabiria*, un film che segnò il periodo del muto non solo per la complessità e la lunghezza della pellicola che lo caratterizzava, ma soprattutto per una serie di innovazioni tecniche e stilistiche fino ad allora non utilizzate nel panorama italiano, come ad esempio le grandi scene di massa organizzate con una cura del tutto assenti nella cinematografia; un differente impiego della m.d.p, che invece di restare fissa sul set veniva utilizzata per effettuare grandi e fluidi movimenti di ripresa; un uso consapevole e voluto della profondità di campo.

Tuttavia, malgrado le grandi novità applicate all'interno di questo colossal, Pastrone, che ebbe il merito di curare tutti gli aspetti del film, dalla regia, alla produzione, dalla scelta degli attori, alla sceneggiatura e al montaggio, dovette appellarsi ad un nome prestigioso per attirare l'attenzione di un pubblico più colto che in quel periodo era il maggiore frequentatore delle sale cinematografiche, per tale motivo la scelta ricadde sul poeta Gabriele D'Annunzio, al quale venne affidato il compito di scegliere il nome dei personaggi e supervisionare le didascalie.

Infatti fu lo stesso Pastrone ad affermare che:

Nel 1913 era giunto oramai il momento di imporre il cinematografo come arte, ma era difficile fare dell'arte per l'arte. Ero un regista d'accordo, ma ero altresì un industriale, o per meglio dire un commerciante; dovevo ammortizzare i miei film, convincere i noleggiatori che con essi si potevano fare ottimi guadagni. Per convincerli che facevo dell'arte in grande stile, fui costretto a ricorrere a una sorta di "declamazione" e alla personalità di Gabriele D'Annunzio.

[...] Volli imparare il nome di un artista, quello di D'Annunzio, fu per dimostrare che anche il cinema poteva esprimersi per mezzo di artisti. Fu allora che si affermò, nel film, la parte del regista. Rinunciai ad ogni onore in favore del poeta<sup>91</sup>.

L'intervento minimo del vate decadentista fu, oltre ad essere generosamente ricompensato da un punto di vista economico, molto influente sul giudizio del pubblico e della critica, anzi fu assolutamente determinante dal momento che entrambe le fazioni non riconobbero a Pastrone la paternità dell'opera, ma attribuirono in toto la realizzazione e la buona riuscita della pellicola a Gabriele D'Annunzio, che ricordiamo si limitò a scegliere i personaggi e supervisionare le didascalie. Non si tratta di un caso isolato, ma di una diffusa tendenza, che si sviluppa e perdura per tutti gli anni Dieci. La paternità del film veniva attribuita al frequentemente allo scrittore di riferimento o al soggettoista. Tutt'al più al regista venivano riconosciuti altri meriti da parte della critica come ad esempio la qualità fotografica dell'immagine, la scelta del tipo di rappresentazione, la costruzione dell'inquadratura, la scelta di girare in esterno.

La questione che riguarda le modalità di rappresentazione nel cinema muto italiano di quegli anni risulta essere in un certo senso scarsamente articolata, visto che rispetto al sistema hollywoodiano la grammatica filmica risulta più povera e basilare, costituita in genere da inquadrature fisse, scarsissimi movimenti di macchina, e un utilizzo del montaggio pressoché minimo. In parte è possibile sostenere che il linguaggio cinematografico

---

<sup>91</sup>P. Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, 1985, cit. p.6

italiano fosse poco evoluto, ma in realtà la situazione andrebbe analizzata in maniera più approfondita tenendo soprattutto in considerazione tutto il discorso appena effettuato sulla dipendenza cinematografica dal genere letterario:

«[...] non di può negare il peso che il peso la letteratura esercita sul cinema sia a livello massimo di costruzione degli intrecci, di “traduzione” in immagini di testi letterari preesistenti di rappresentazione dei personaggi, che a livello minimo di dialoghi tra i personaggi, o di traslazioni di “immagini letterarie o poetiche” in cinematografiche. [...]. Il rapporto di derivazione di certe figure iconografiche dalla tradizione letteraria, studiato di recente per quanto riguarda la dipendenza dalla pittura e dalla letteratura, nasce dall’esigenza di fissare, in una dimensione statica, elementi e processi dinamici che si svolgono in più direzioni, di ridurli ad u n u m.

Nel momento in cui il cinema muove i suoi primi passi la tradizione retorica classica è entrata in crisi da più di mezzo secolo. Il cinema, o meglio i film proprio per il fatto di essere [...] *un prodotto genuinamente popolare (parole mie)* si inseriscono con un certo ritardo nell’alveo dei contemporanei movimenti letterari e artistici, collegandosi, per molti versi, alla letteratura popolare ottocentesca, al feuilleton, e ad un certo spirito romantico del tutto anacronistico»<sup>92</sup>.

In particolare questo discorso andrebbe ricondotto alla profonda influenza che la cultura di stampo simbolista e decadente ha esercitato e impresso nel cinema dell’epoca, vedendo in primo luogo come esponente maggiore e principale di tale tendenza, appunto, il già citato Gabriele D’Annunzio. Anche se il discorso abbraccia altre forme d’arte come ad esempio la pittura simbolista *de fin siècle* che vede i suoi maggiori esponenti in artisti come Gustav Klimt, Arnold Böcklin, Dante Gabriel Rossetti e che in un certo senso risultano essere la rappresentazione visiva, e quindi la riconversione in un altro registro artistico, della parola letteraria appartenente al decadentismo. Questo vuol dire che l’arte figurativa funge da serbatoio per l’immaginario letterario, come anche, a sua volta, per quello cinematografico, con la finalità di creare un fenomeno di fascinazione nei

---

<sup>92</sup> G. P. Brunetta, *Forma e parola nel cinema*, Liviana Editrice, Padova 1970, pp. 6-7.

confronti del pubblico, che quindi viene sedotto da una sorta di fusione sinestetica in cui immagine e parola si influenzano reciprocamente. Anzi più precisamente nella cinematografia italiana avviene una sorta di scomposizione e analisi della letteratura dannunziana, composta prevalentemente da metafore ed archetipi, dalla quale appunto vengono poi estrapolate figure appartenenti al più esteso simbolismo europeo: «Il cinema italiano – o quantomeno quel cinema considerato, sotto il profilo della regia, arcaico e antiquato (i film di Carmine Gallone, del Pastrone post-*Cabiria*, così come di registi allora meno affermati, da Amleto Palermi a Nino Oxilia) – finisce dunque per elaborare un'iconografia simbolica che è stata, nel frattempo, oggetto di una mediazione letteraria»<sup>93</sup>.

Questo spiega la predilezione per uno stile di ripresa che possiamo anche definire statico, a condizione però che se ne comprendano le ragioni artistiche, legate essenzialmente alla necessità di visualizzare in modo adeguato uno spazio di grande pregnanza simbolica, sia negli interni che negli esterni. In diversi film di questi anni l'ambientazione gioca un ruolo fondamentale nella definizione dei personaggi e delle situazioni: che si tratti di scenari naturali o di interni borghesi, l'organizzazione dello spazio risponde a criteri che vanno al di là della pure verosimiglianza descrittiva. Come per un quadro di Böcklin o Rossetti, il regista invita lo spettatore non tanto alla *visione* quanto ad una *contemplazione* della messa in scena, lo esorta, attraverso la persistenza della macchina da presa, a coglierne tutte le implicazioni, letterali e metaforiche, del caso fino alla piena consapevolezza del complesso rapporto che lega i personaggi all'ambiente, inoltre lo spettatore coglie sullo schermo illusioni di una vita che nella realtà non può esperire per cui spesso ciò che accade è che il mondo rappresentato sullo schermo non risulta avere alcun tipo di legame con quello reale, anzi, esso è totalmente vincolato alla dimensione letteraria e a quella delle arti figurative: «Prima che la macchina da presa cominci a ridurre le distanze rispetto al corpo dell'attore il pubblico stesso viene risucchiato nello spazio dello schermo. Oltre al senso di perdita della percezione

---

<sup>93</sup> L. Gandini, *La regia cinematografica, storia e profili critici.*, Carrocci Editore, Roma 1998, p.62.

dello spazio e del tempo, l'annullamento dell'io dello spettatore si accompagna a una crescente eccitazione dei sensi e alla scoperta di poter cogliere, grazie a una sola scena, o a un minimo gesto, sensazioni sconosciute»<sup>94</sup>.

A questo proposito, per spiegare soprattutto il tipo di relazione che si instaura tra personaggio e ambiente in questo tipo di cinema, Leonardo Gandini si rifà alla terminologia del teorico americano Noel Burch, che nel 1990 scrive il testo *La lucarne de l'infini*, nel quale introduce e spiega l'esistenza di due tipi di modalità rappresentative differenti che corrispondono sostanzialmente a due differenti modi di fare cinema: da una parte abbiamo un «Modo di rappresentazione primitivo» (M.R.P) che caratterizza principalmente il cinema delle origini fino all'avvento degli anni Venti, all'interno del quale ritroviamo la predominanza di inquadrature frontali, dotate di un'autonomia narrativa e figurativa, che Burch definisce «autarchia del quadro», perciò non si tende a costruire la struttura narrativa del film come un racconto compiuto, dove è l'interazione delle singole inquadrature a creare la storia e un tipo di coinvolgimento emotivo maggiore da parte dello spettatore. Dall'altra parte abbiamo invece un «Modo di rappresentazione istituzionale» (M.R.I), che rimpiazza quello precedente a partire dagli anni Venti, dove tutti gli elementi che concorrono alla realizzazione della pellicola, e quindi le riprese, le scenografie e via dicendo, sono tutti posti in una condizione di subordinazione rispetto a due fattori principali, ossia al montaggio e alla dimensione narrativa, facendo sì che si venga a creare una sorta di racconto per immagini che produce un effetto di assorbimento e coinvolgimento della visione da parte dello spettatore

Da questo punto di vista, il cinema “dannunziano” degli anni Dieci può essere davvero considerato “primitivo”, non certamente in quanto arretrato, ma appunto nell'accezione che al termine dà Burch. La composizione dell'inquadratura, così come la staticità e la frontalità della ripresa, obbediscono ad un principio estetico che non fa del rapporto fra immagini, e dunque del montaggio, il terreno

---

<sup>94</sup> G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit. p.99.

esclusivo o privilegiato di ogni forma di espressione cinematografica. Al contrario, la singola inquadratura è il punto di convergenza di una serie di elementi che hanno valenza, di volta in volta, narrativa, metaforica, simbolica, in primo luogo nella definizione del rapporto fra spazio e personaggi. Se lo spettatore, come abbiamo detto, è chiamato a porsi, nei confronti di questo cinema, in un'ottica contemplativa, è perché nel film sono spesso presenti inquadrature che ricordano un quadro, un dipinto, sia per la propensione del regista a costruire ed organizzare uno spazio definito, circoscritto, concluso ("autarchico" direbbe Burch, in quanto non necessita, per essere compreso ed apprezzato, dello spazio ripreso nell'inquadratura successiva), sia per il determinarsi di un senso di sospensione temporale (evidentemente contrapposto alla consequenzialità temporale tipica del cinema più propriamente narrativo), secondo i parametri di quello che Antonio Costa ha chiamato «effetto dipinto» o «effetto quadro» (Costa, 1991, pp. 156-9)<sup>95</sup>.

Tant'è che nello stesso atteggiamento della critica cinematografica del tempo i riferimenti a questa dimensione pittorica sono assolutamente dominanti, molto spesso, infatti, vengono impiegate le parole come quadri fotografici o dipinti per descrivere le inquadrature appartenenti a questa modalità rappresentativa, ed inoltre questo determina un'ulteriore prova della tendenza, allora molto diffusa, di considerare il cinema come una sorta di sistema di conversione o rielaborazione della letteratura dannunziana e della pittura tardo ottocentesca. Si tratta perciò di un cinema che in un certo senso, proprio per questa profonda determinazione dell'inquadratura considerata come immagine autonoma, quadro, crea un effetto di distacco e di distanza dallo spettatore, che invece di seguire ed essere coinvolto da una narrazione tende ad ammirare un'immagine, e più in generale osservare una vicenda senza prenderne parte<sup>96</sup>.

Quindi l'approccio applicato allo studio della diva nel cinema italiano degli anni Dieci, con un'attenzione particolare rivolta all'ambito del melodramma, o tendenzialmente a quel tipo di modalità rappresentativa che nella terminologia di Burch viene definita primitiva, può essere

---

<sup>95</sup> L. Gandini, *La regia cinematografica, storia e profili critici*, Carrocci Editore, Roma 1998, p.63.

<sup>96</sup> «Credo sia davvero esistito un M.R.P., individuabile nei tratti caratteristici di moltissimi film, capace di un certo sviluppo interno, ma indiscutibilmente più povero, sul piano semantico, rispetto al M.R.I. [...]. A partire dal 1906 ha inizio la sua lenta erosione, soprattutto a opera di una concezione del montaggio nata all'interno dei film primitivi più "sperimentali"». Noël Burch, *Il lucernario infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Il castoro, Milano 2001, p.165.

finalizzato all'individuazione di tutta una serie di tendenze espressive ed artistiche che convergono appunto nella rappresentazione cinematografica di questi anni attraverso la figura attoriale femminile. Un primo tipo di considerazione che va verso questa prospettiva, deve porsi come obiettivo, o comunque come espediente per la valutazione di questo rapporto, il tentativo di cercare di rintracciare e di comprendere quali siano i diversi processi di rielaborazioni che possono essere effettuati dalle dive, secondo modalità coscienti o involontarie, nella resa dei loro movimenti corporei. Per l'avanzamento di una ricerca di questo genere, potrebbe perciò risultare interessante effettuare un'indagine che si interroghi sulla costruzione del personaggio della diva e della sua gestualità, per cercare di codificare il tipo di rielaborazione che viene effettuato dall'attrice in rapporto a tutta una serie di contaminazioni provenienti da diversi ambiti estetici e culturali, cosicché sia possibile riuscire ad individuare la presenza di elementi costanti o di eccezioni, che appunto confluiscono nelle loro diverse interpretazioni e nel loro personalissimo modo di interagire con tutta una serie diversificata di tendenze artistiche che vanno dall'antichità all'età contemporanea, come vedremo nei paragrafi successivi, in cui si tenterà di indagare il rapporto tra una tradizione artistica del passato, la costruzione pittorica dell'inquadratura e la mediazione proposta dal tema della diva. Questo permetterà in parte di rilevare quel rapporto anacronico nell'apparato cinematografico per cui un repertorio del passato va ad agganciarsi al modernismo della rappresentazione della diva.

#### 4.4 Definizione del concetto di sovradeterminazione

L'indagine espressiva e gestuale della diva nel cinema muto italiano degli anni Dieci, attuata attraverso una prospettiva warburghiana dello studio dell'immagine, potrebbe perciò cercare di indagare quelle che sono le diverse modalità che concorrono al processo di costruzione degli

atteggiamenti del personaggio femminile. Tale studio sarebbe finalizzato all'individuazione delle tendenze espressive ed artistiche, che convergono appunto nella rappresentazione cinematografica di questi anni attraverso la figura della diva ed attraverso il sistema artistico con cui quest'ultima si confronta. Si cercherà perciò di rintracciare e di comprendere quali siano i tipi di rielaborazioni effettuate da queste attrici nella resa dei loro movimenti corporei tenendo conto dei vari rapporti che l'opera intrattiene con il contesto storico di riferimento e con il sistema sociale da cui dipende.

A tale proposito, mantenendo un legame con quella che è la prospettiva di Aby Warburg e del suo pensiero sull'immagine, sarebbe utile far appello alla questione di fondo che lo storico dell'arte francese George Didi-Huberman rintraccia come caratteristica peculiare dell'immagine warburghiana, e che viene definita appunto come principio di "sovradeterminazione"<sup>97</sup>.

A partire dall'analisi effettuata nel testo *Storia dell'arte e anacronismo dell'immagine*, di un pigmento appartenente ad un affresco del Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze, lo storico dell'arte francese si batte a favore di un tipo di ricerca o investigazione storica che ponga al centro la questione fondamentale dell'anacronismo come dato primario per la definizione del concetto di immagine, che in questo contesto viene presentata, secondo una profonda direttiva warburghiana, come luogo privilegiato in cui si sviluppa un montaggio differenziale di tempi, per cui l'immagine si presenta come stratificata, o detta altrimenti sovradeterminata

---

<sup>97</sup> Concetto che gli consente di pensare la storia dell'arte come disciplina anacronica, scrive infatti: «È meglio riconoscere come una ricchezza la *necessità dell'anacronismo*: essa sembra infatti interna agli oggetti stessi – le immagini – di cui proviamo a fare la storia. In questo senso l'anacronismo costituirebbe, in primissima approssimazione, la maniera temporale di esprimere l'esuberanza, la complessità, la sovradeterminazione delle immagini». G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. It. Bollati Boringhieri, Torino 2007, p.18.



L'immagine è altamente sovradeterminata: essa gioca, si potrebbe dire, su molti tavoli allo stesso tempo. Il ventaglio di possibilità simboliche che ho appena tratteggiato a proposito di un solo riquadro di affresco italiano acquista senso – e può essere soggetto a un principio di verifica – solo in rapporto al *ventaglio aperto di senso* in generale di cui l'esegesi medievale aveva creato le condizioni, pratiche e teoriche di possibilità. È in questo campo di possibilità che occorre probabilmente comprendere l'aspetto di *montaggio di differenze* che caratterizza questa semplice – ma paradossale – immagine. Con questo montaggio, è tutto il ventaglio di tempo che si dispiega. [...]. In relazione al tempo l'immagine è dunque altamente sovra determinata. Ciò implica riconoscere in una certa *dinamica della memoria* il principio funzionale di questa sovradeterminazione. Ben prima che l'arte avesse una storia – e ciò, si dice, è iniziato, o reiniziato, con Vasari – le immagini hanno portato, hanno prodotto una memoria<sup>98</sup>.

Ed ancora scrive il sostenitore delle tesi warburghiane: «Per accedere ai molteplici tempi stratificati, alle sopravvivenze, alle lunghe durate del *più-che-passato* mnestico, è necessario il *più-che-presente* di un atto reminiscente: uno choc, uno strappo nel velo, un'irruzione o un'apparizione del tempo, quel che Proust e Benjamin hanno efficacemente ricondotto alla specie della “memoria involontaria”»<sup>99</sup>.

In qualche modo questo principio sancisce una sorta di sovrastruttura dell'immagine che ci porta a considerazione i diversi livelli presenti nella dimensione gestuale, un primo livello, ad esempio, potrebbe essere costituito da un'indagine dell'attore e della sua interpretazione: come dire che, ad esempio, quando si vedrà la *Fedora* interpretata dalla Bertini, non avremo davanti un'unica interpretazione, ma bensì l'interazione di una dimensione originaria che è quella dell'epoca in cui il dramma viene scritto (pensiamo al fatto che la riduzione del dramma di Victorien Sardou viene scritto appositamente per Sarah Bernhardt nel 1882, perciò in tale senso un confronto tra le due attrici sembra inevitabile, e sembra altrettanto inevitabile considerare gli elogi della Duse fatti alla Bertini per il tipo di recitazione applicata nella trasposizione cinematografica dell'opera), con le eventuali riprese del dramma effettuate nei periodi successivi e con l'interpretazione della stessa Bertini. Ma in realtà il tentativo di rintracciare

---

<sup>98</sup> Ivi, p.21.

<sup>99</sup> Ivi, p.22.

queste “sovradeterminazioni” , si vuole concentrare sull’importanza dei vari rapporti che l’opera intrattiene con il contesto storico di riferimento e con il sistema sociale che ne dipende, non tanto per effettuare una ricostruzione storiografica del gesto delle attrici implicate in questo discorso, ma piuttosto per mostrare come nella costruzione dell’immagine divistica vi sia una dimensione anacronica della “sovradeterminazione” , che le caratterizza come esseri moderni e insieme antiche ninfe di una storia del desiderio.

Il primo passo svolto in un’indagine che prevede la problematica coesistenza di una pluralità di tempi presenti in un unico gesto o in un’unica immagine, deve in qualche modo concretizzare il suo processo investigativo, e deve perciò partire da un’analisi che sia in prima istanza materiale, corporea, nel vero senso della parola: deve partire cioè dall’osservazione della gestualità e della mimica della diva, presentandosi come un’analisi che pone il corpo e le sue primarie modalità espressive (gesto, micromovimenti e macromovimenti, sguardo) come primo dato da tenere in considerazione per l’espressione di una sopravvivenza.

E quindi malgrado la caratteristica di fondo rappresentata dalla comune appartenenza delle dive ad un’origine teatrale, è possibile parlare dell’individuazione di uno stile personale di recitazione e di personali formazioni stilistiche che connotano le diverse personalità artistiche appartenenti al fenomeno del divismo. In tal modo il necessario confronto con il mondo teatrale potrebbe tradursi in un certo senso nel rapporto tra prima e seconda sostanza secondo i termini usati da Justi nella sua monografia su Velasquez, che sono ripresi da Warburg in un nuovo rapporto che non li divide e subordina, ma li tiene insieme nella loro differenza<sup>100</sup>. Possiamo tranquillamente dire infatti che ognuna di queste attrici cerca di costruire un proprio stile personale ed identificativo nelle loro performance cinematografiche. Un caso particolare è rappresentato, ancora una volta,

---

<sup>100</sup>A tal proposito si veda il testo di A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell’immagine in Aby Warburg*, Associazione culturale Mimesis, Milano 2001, pp. 49-60.

dal tipo di lavoro effettuato dalla Bertini nella costituzione di una sua personale tecnica di recitazione che la caratterizza come prima vera attrice cinematografica, e che, pur essendo costruita in funzione della macchina da presa, continua a mantenere i suoi legami col teatro:

lo stile della Bertini, sostenuto dalla statuaria fissità delle pose e da una contenuta microespressività facciale, entrambe iscrivibili nell'universo espressivo di un signorile e superbo distacco, non ha subito particolari variazioni nel tempo. Dal momento in cui Lyda Borelli dà vita al "diva film", la Bertini ingaggerà con la rivale ogni sorta di solitarie battaglie, rincorrendola di film in film, di personaggio in personaggio. Ma la recitazione non è oggetto di imitazione. Per la Bertini il principale difetto di Lyda Borelli consisteva nel fatto di essere un'attrice teatrale. Lei invece si sentiva un'attrice cinematografica e aveva messo a punto la propria tecnica in funzione dell'obiettivo, davanti ad esso arrivava in stato di trance per raggiungere la misura interpretativa<sup>101</sup>.

Perciò ognuna ha il suo stile e vuole affermare la propria recitazione anche se il confronto con il modello culturale dell'attore del teatro europeo dell'ultima fase ottocentesca, lo ribadiamo, è inevitabile; inoltre le scene italiane teatrali sono aggiornate alle nuove tematiche e ai nuovi drammi che spopolano nel resto del continente, ciò significa che in Italia giungono tutte le novità del teatro europeo, che a sua volta si fa contaminare dal lavoro di alcuni attori italiani: «[...] dal naturalismo al *vaudeville* e alcuni suoi protagonisti, da Zacconi alla Duse a Grasso, diventano modelli per il teatro di Stanislavskij o per quello inglese e lasciano marchi indelebili anche sulla scena americana inseguito a *tournées* memorabili. Le grandi compagnie offrono repertori ben calibrati in cui ai testi della tradizione nazionale e dialettale si alternano drammi e commedie di Zola, Ibsen, Cechov, Sardou e Feydeau»<sup>102</sup>. E quindi in Italia, così come nel resto d'Europa, ci fu un'intensa produzione drammaturgica, malgrado, però, il teatro di posa fosse diffuso e in costante ricerca di materiali da adattare, il grande repertorio della seconda metà del secolo constava prevalentemente

---

<sup>101</sup>C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'epos, Palermo 2006, p. 46.

<sup>102</sup>G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit. p. 99.

dei drammi di Dumas e di Sardou provenienti dalla vicina Francia: Odette, Fedora, Cesarina, Margherita Gautier furono tra i personaggi preferiti con cui più volentieri si misurarono la Duse, la Marini, la Tessero.

Anche se c'è da dire che proprio tra le figure che dettero un contributo fondamentale nel campo della recitazione teatrale vi fu la grandissima Eleonora Duse, che oltre a definire una personalissima gestualità recitativa, rappresentò un punto di confronto imprescindibile per le attrici successive:

Ma l'avvenimento che sconvolse la vita teatrale italiana e l'immagine stessa dell'attore fu l'avvento sulla di Eleonora Duse, ancor oggi considerata la più grande attrice di tutti i tempi. Poco dotata sul piano fisico e vocale (come tanti grandi attori: si ricordino Lekain e lo stesso Ekhof), la Duse ruppe con tutti gli stilemi e le convenzioni della recitazione italiana ed in particolare con l'espressività esteriorizzata e violenta, con la plasticità della posa, con le formule stereotipate che servivano da segni delle passioni (vedi Morelli), ma d'altra parte ruppe anche con le regole del buon comportamento adottate dalle attrici sue contemporanee (e da Virginia Marini in particolare). La sua recitazione fu considerata volgare dai detrattori e da tutti definita nervosa: alternava a lunghi silenzi scenici momenti di intenso ma minuto movimento; i suoi gesti erano per lo più insignificanti, anche se in certi momenti non rifugiava da scelte artificiali e plateali: accavallava le gambe, giocarellava con i bottoni dell'interlocutore; la frase usciva di bocca rotta e disarticolata: «sballottata» come disse un cronista. Quando divenne l'interprete delle tragedie di D'Annunzio il suo stile mutò radicalmente ed ella trovò il modo di dare intensa vita scenica anche ai personaggi più vietamente estetizzanti con atteggiamenti sognanti, con intensi silenzi, con la negazione o la brusca interruzione del gesto, che esprimevano sentimenti repressi<sup>103</sup>.

Mattatrice della scena teatrale, la Duse divora e spadroneggia sul palcoscenico, impone la sua presenza, la sua forza suggestiva malgrado non incarnò un prototipo di donna sensuale, avvenente, malgrado quindi le sue qualità fisiche non la favoriscono. Figlia d'arte, ebbe un'infanzia nomade

---

<sup>103</sup> C. Molinari, *Storia del teatro*, Editori Laterza, Bari 1997, p.222.

e stentata; calcò le scene fin dall'età di quattro anni e diede le prime prove del suo inequivocabile talento nel 1873, interpretando il ruolo di Giulietta nell'Arena di Verona. La sua carriera fu lenta e faticosa, non solo per quella mancanza nella presenza fisica e nella potenza vocale, canoni che allora determinavano la fama e il successo di molte attrici, ma anche e soprattutto perché la sua recitazione era naturalmente più intima, essenziale e spoglia di quella generalmente apprezzata.

Ottenne la sua prima grande affermazione con *Teresa Raquin* di Zola (1879), la cui interpretazione le valse una lettera di plauso da parte dell'autore. Primattrice nel 1880 nella compagnia di Torino con Rossi ed Emanuel, dopo aver visto una serie di recite di Sarah Bernhardt si cimentò nella *Principessa di Bagdad* di Dumas, uno dei cavalli di battaglia della grande diva francese, dandone un'interpretazione assai diversa ma molto efficace, e segnalandosi definitivamente tra le stelle di prima grandezza. Nel 1884, anno in cui portò al trionfo la *Cavalleria rusticana* di Verga, conobbe Arrigo Boito ed entrò in contatto con i circoli della scapigliatura milanese: da quel momento aumenta la consapevolezza professionale, cominciò infatti a dedicare alle proprie interpretazioni uno studio particolare, che percorreva l'avvento di una vera e propria regia per l'attenzione rivolta sia alla novità dei contenuti psicologici, sia soprattutto alla coerenza complessiva della rappresentazione.

## **Capitolo 5**

### **Ninfe e divismo**

#### 5.1 Asta Nielsen e la proto-diva: un'immagine germinale

Con uno sguardo si apre spesso il segreto respirare dell'aria. Nella profondità di un sentimento che vien fuori dalle traiettorie di occhiate fugaci e repentine, l'amore striscia sibilante come un serpente pronto a mordere. Il peccato, il desiderio, la passione. La follia, il sacrificio, l'illusione. Il cinema muto e la gamma espressiva delle attrici del muto si presentano come un repertorio estremamente ricco e variegato, capace di dar luce a un tormentato e tragico scorrere della vita, che rende inquieti o beati quei volti così aperti e mutevoli, pronti ad infrangere la loro armonia per far irrompere il senso di sconfitta, spesso generato dai dolori del cuore. Pronti a corrompere la loro autenticità, il loro ingenuo presentarsi al mondo, per perdersi nei torbidi sentieri del peccato, o pronti ad assumere sul loro corpo e nella loro anima, l'onere di sacrificare il loro essere per un triste e

funesto amore. Sono, tutte queste possibilità di esprimersi, di mostrare materialmente le sensazioni di un abisso mnestisco, sono cioè uno straordinario esempio di un archivio fatto di gesti e di emozioni destinate a fluire nel tempo dell'essere umano.

In questo senso la figura della diva rappresenta un punto di congiunzione tra la prospettiva warburghiana e le immagini proposte in quel cinema delle origini, in cui queste “ninfe moderne” prendono forma, popolano l'immaginario collettivo per risvegliare tentazioni e provocare sospiri.

Sotto il segno di un erotismo, che si concretizza nelle movenze di un corpo patetico, agitato dai castighi e gli innamoramenti di un tempo perduto, avviene la connotazione di queste dive un po' ninfe un po' sante, angeliche nelle sembianze, eppur così dannatamente demoniache nelle fantasie che si portano dentro. Nascono queste creature come germogli del desiderio, come un desiderio d'essere fatale e tenera: nella loro emotività cangiante e dolcemente malinconica, si determina un primo esempio di potere mitopoietico<sup>104</sup> dell'immagine cinematografica. Anche se questo potere è riversato alla incidenza di un immaginario collettivo, più che su una conseguente crescita della consapevolezza femminile nel potere effettivo della diva all'interno del tessuto sociale nazionale, intendendo cioè, con queste parole il mancato risveglio da parte del pubblico femminile nella lotta per l'affermazione di una serie di diritti e uguaglianze non riconosciute a queste “operaie”<sup>105</sup> della storia, esiste comunque un impatto o un contatto tra l'immagine proposta dallo schermo luminoso e i sogni di un'umanità che invece appartiene al quotidiano<sup>106</sup>.

Il primo fattore di determinazione, che crea un parallelismo molto suggestivo tra la figura warburghiana della ninfa e la nascita della diva nel

---

<sup>104</sup> Cfr. Warburg e *Il rituale del serpente* riguardo il potere di influenza concreto e attivo che le immagini hanno nel rapportarsi dell'uomo all'ambiente circostante.

<sup>105</sup> Nel senso di figure attive nel processo storico.

<sup>106</sup> Anche se forse si potrebbe supporre un'influenza posteriore che comincia a interagire con una modificazione culturale attraverso la presentazione di un prototipo femminile più sfacciato da un lato, con il tipo femme fatale, e più determinato nell'assunzione del peso tragico di una vicenda sulle proprie spalle, come molte delle eroine cinematografiche che nell'ingiustizia dei drammi che vivono si assumono spesso colpe che non gli spettano, sostituendo o colmando le responsabilità del genere maschile, dapprima seducente e pieno di promesse e poi malvagiamente egoista nell'espressione del proprio amore.

cinema degli anni Dieci, è costituito dalla connotazione erotica di questi personaggi che è presente in entrambe le prospettive. Il particolare, però che va a determinare la nascita germinale della proto-diva, rappresentata dalla grande attrice Asta Nielsen, si denota sin dall'inizio come una forma di rappresentazione erotica, che però non si riduce alla dimensione banale e appiattita proposta in genere della pornografia, ma appare come un erotismo sacro, “spiritualizzato” dirà Bela Balazs, che nel celebre saggio dedicato all'attrice danese, racconta quelli che sono i suoi aspetti più caratteristici, votati cioè all'esternazione di una sensualità aulica e raffinata, che innalza in un certo senso la figura della diva a quella della ninfa:

Il particolare valore artistico dell'erotismo di Asta Nielsen consiste nell'essere completamente spiritualizzato. Sono gli occhi, soprattutto, a essere protagonisti dell'erotismo, non la carne. La sua magrezza astratta è come un unico nervo che sussulta, con la bocca contratta e due occhi ardenti. Non è mai nuda, non mostra le gambe come fa Anita Berber (dov'è difficile distinguere tra volto e fondoschiena), eppure questa personificazione danzante del vizio avrebbe molto da imparare da Asta Nielsen. Con le sue danze del ventre sembra un agnellino in confronto ad Asta Nielsen vestita. Quest'ultima, infatti, può *guardare* l'oscenità dello spogliarsi e sorridere del fatto che il film dovette essere sequestrato dalla polizia per pornografia. L'erotismo spiritualizzato che le appartiene è pericoloso e demoniaco, perché il suo effetto si irradia a distanza attraversando ogni abito<sup>107</sup>.

L'espressione spiccatamente più erotica è data dalla marcata tendenza espressiva del volto, che si manifesta prima di tutto attraverso il suo sguardo e i grandi occhi, che rimpiazzano l'assenza della parola per accedere ad una silenziosa complicità, che si determina sia con i suoi partner schermici, che con i fruitori delle sue pellicole. Il suo corpo è come fascio di nervi che elegantemente e ardentemente attraversa la scena, irradiando un fascino senza eguali, che viene spesso accentuato dalle foggie dei suoi abiti. Proprio come una “ninfa moderna” che esprime la sua sessualità nei rapporti tra il corpo e l'incarnato.

---

<sup>107</sup> B. Balázs, *Asta Nielsen, come ama e come invecchia*, in *L'uomo invisibile*, a c. di L. Quaresima, Lindau Torino 2008, p.270.



Un possibile espediente per procedere con un tipo di indagine storico artistica della figura della diva, infatti, potrebbe essere attuato tramite uno studio del pannello al cinema dove per pannello s'intende, sempre in piena prospettiva warburghiana, un oggetto che perde – ed insieme conserva – la sua dimensione materiale per diventare luogo di scambio tra lo psichico ed il plastico. In altri termini il pannello è un “utensile patetico”, “ricettacolo metaforico” che accoglie ed elabora le modalità di rappresentazione messe in gioco da un artista e che ovviamente sono influenzate da un sistema di convenzioni che interagiscono con il bagaglio culturale dello stesso artista<sup>108</sup>. Perciò non si propone solo uno studio del pannello attraverso il suo contatto con il corpo (l'incarnato), che può denotare la voglia di scoprirsi o di nascondersi (secondo un meccanismo di accensione o di soffocamento del desiderio), ma anche uno studio più tecnico e specifico del costume della diva (elementi come le trasparenze del velo possono essere rappresentativi in tal senso, denotando un gioco di seduzione che è messo in moto dall'opacità di questi tessuti; le forme dell'abito: rigoroso, severo, voluttuoso, sensuale con particolare attenzione ai tessuti utilizzati, e alle scollature che possono sancire la distinzione tra il pudico e il fascino fatale).

La propulsione del erotismo inglobante della Nielsen, secondo il filosofo ungherese, mostra la sua contraddittorietà ontologica, come espediente di fondo che caratterizza sia il personaggio warburghiano della ninfa, sia le suggestioni culturali e tendenzialmente simboliste che si riversano nella concettualità del termine diva: è infatti un erotismo che si nutre e si alimenta, non nell'esagerazione di quest'ultimo, ma nella sua formulazione ed esperienza più naturale, vicina alla dimensione del gioco, che appunto lo lega a una

---

<sup>108</sup> 30.5. III.89. Motivi di pannello nel XV secolo: «Nella veste libera che è trattata e presupposta come mossa (in modo ornamentale), talvolta contrariamente alle condizioni naturali, si rivela che questa epoca intende positivamente soddisfare altri particolari desideri attraverso le forme artistiche (ad *analogim* di ogni altra cosa del mondo esteriore); mentre in senso negativo essa intende soddisfare solo la comprensione della duplice azione tra testa e corpo. Lo strumento caratteristico di giudizio è il movimento che si esprime nell'attimo; l'aura di santità qui non è più necessaria». A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, edizione critica a cura di Susanne Müller, traduzione di Maurizio Ghelardi e Giovanna Targia, Edizioni la normale, 2011, p.193.

prospettiva quasi infantile. Anche quando interpreta il ruolo di una prostituta la sua contraddittoria forza data da questo infantilismo permane nella recitazione:

Ed è per questo che Asta Nielsen non appare mai lasciva, ha sempre qualcosa di infantile. Tuttavia in questo ruolo, nei panni di una prostituta che nel momento in cui prende il sopravvento diventa subito accorta e calcolatrice, in questo ruolo di prostituta la sua ingenuità appare qualcosa di naturale, come fosse una pianta. Non è immorale, ma una pericolosa forza della natura, innocente come un animale rapace. Divora gli uomini ma senza malvagità, e il suo bacio d'addio (bacia l'uomo a cui ha sparato) è più commovente di tutte le lacrime delle vergini abbandonate del cinema. Sì, rendetele onore, è ineguagliabile e irraggiungibile.

È nella dimensione infantile che sta il segreto cinematografico di Asta Nielsen, il segreto del suo dialogo mimico, che *senza parole* riesce ad instaurare un *contatto vivo* con il partner. Anche i migliori, al cinema, non fanno che mimare dei monologhi che, adattati e posti in sequenza, dovrebbero dare l'impressione di un dialogo. Ma il collegamento delle parole manca e la solitudine del mutismo divide gli attori. Poiché solo dalla risposta parlata si può scoprire in che misura l'uno ha compreso o intimamente toccato l'altro. Quanto questo mezzo della parola faccia sentire, nonostante tutto, la sua mancanza, può sperimentarlo chiunque assista a una rappresentazione cinematografica senza accompagnamento musicale<sup>109</sup>.

Tutto si gioca attraverso la capacità espressiva dell'attrice, che è capace di creare un legame assolutamente intimo con i soggetti con cui interagisce, ed proprio è grazie alla versatilità e alla grande gamma espressiva che la sua mimica facciale propone, che risulta possibile determinare i rapporti tra i vari personaggi con cui la diva si raffronta: «La mimica facciale di Asta Nielsen, come quella dei bambini, imita durante la conversazione, le espressioni facciali dell'interlocutore. Il suo viso non mostra solamente la propria espressione, ma riflette come uno specchio, in modo appena visibile (ma sempre percepibile), l'espressione dell'altro. Come a teatro posso udire ciò che

---

<sup>109</sup> Ivi, pp. 270-71.

la protagonista sente, porta impresso l'intero dialogo e lo fonde in una sintesi di comprensione e partecipazione»<sup>110</sup>.

In questa prospettiva dove la parola non detiene il primato di forma narrativa, e dove quindi lo sviluppo della storia si gioca sulla dimensione mimica e gestuale, il tema della sceneggiatura e della storia perde rilevanza. Quello che fondamentale importa è come il corpo e il volto della diva propongono e manifestano le sensazioni del loro personaggio, quasi a ricordare le parole di Gilles Deleuze, che definisce il volto dell'attore come "quadrante espressivo" su cui si compongono differenti movimenti, tutti rivolti alla esternazione di una propria interiorità: «[...]. Il volto è quella lastra nervosa porta-organi che ha sacrificato l'essenziale della propria mobilità globale, e che raccoglie o esprime apertamente ogni specie di piccoli movimenti locali che il resto del corpo tiene normalmente nascosto»<sup>111</sup>, anche se c'è da specificare che la definizione deleuziana fa capo al concetto già più avanzato di primo piano, che nel cinema a cui facciamo riferimento fatica ancora ad imporsi. Tuttavia ciò che ci interessa è il concetto col quale si identifica il potere espressivo del viso e la capacità mobile che possiede quest'ultimo.

Il volto rappresenta, in questo senso il luogo materiale in cui prende vita la possibilità recitativa della Nielsen, aprendosi allo stato puro dell'espressione, principalmente grazie alla libertà garantita dal mutismo che caratterizzava il cinema in cui l'attrice agiva: «È ottima perché il suo contenuto essenziale non è una storia narrabile anche in forma di novella, bensì un destino i cui tumulti diventano visibili sul volto. E questo volto si trasforma in palcoscenico drammatico che va in pezzi sotto l'infuriare delle passioni; si trasforma in un campo di battaglia in cui si svolgono combattimenti più emozionanti di quelli»<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> Ivi, pp. 271-72.

<sup>111</sup> G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri Milano, sec. Ed 1993, p. 110.

<sup>112</sup> B. Balázs, *Asta Nielsen, come ama e come invecchia*, in *L'uomo invisibile*, a c. di L. Quaresima, Lindau Torino 2008, p. 273.

E quindi se da un lato troviamo l'espedito della mimica facciale come fattore predominante e fondamentale nella rappresentazione di una storia, o meglio di una vita da raccontare; dall'altra continua l'utilizzo di un'espressione plastica che si estende ai movimenti del corpo, che molto spesso, nella resa effettiva e nell'incarnazione di un sentimento turbolento e veemente, conducono al crollo dello stesso corpo attoriale: « [...]. Rendetele onore poiché è ineguagliabile e irraggiungibile. Rendetele onore, poiché grazie alla sua arte, anche il *crollo* di una donna che invecchia si trasforma in brillante ascesa di un'attrice. Asta Nielsen è l'artista liberata, capace di trasformare così completamente la propria vita in arte, che ogni dolore e ogni perdita si tramutano nella gioia di un nuovo ruolo»<sup>113</sup>.

Cioè quasi come una prospettiva nietzschiana sul rapporto tra vita e arte, in cui si delinea prepotentemente il tema dell'accettazione totale prevista dall'elemento dionisiaco, che mette di continuo in atto le trasformazioni dell'essere. Per tale motivo, la diva Asta Nielsen può assumere su di sé il peso del crollo esistenziale, che inevitabilmente segna l'essenza tragica della Nielsen-personaggio, così come segna la caratterizzazione di tante altre eroine tragiche, che si inseriranno in modo del tutto personale, nel solco divistico da lei aperto.

A determinare una corrispondenza molto forte nella rappresentazione di questo crollo esistenziale, si pone il corpo magro e nervoso di Francesca Bertini, che più delle altre dive a lei coeve, sembra mantenere un rapporto di filiazione con Asta Nielsen, per una serie di motivi diversi che vanno dall'uso di una struttura narrativa simile (quello del triangolo amoroso), alla capacità di mettere in atto un tipo di recitazione che viene calibrato e ponderato in base alle tecniche dell'allora nuovo *medium* cinematografico. Il movimento di caduta della Nielsen a cui si riferisce B. Bálazs, è il processo di invecchiamento raccontato in *Il crollo* (*Der Abstrurz*, U. Gad, 1922), la

---

<sup>113</sup> Ibidem.

storia di una cantante che perde la giovinezza e l'amore che solo la sua giovinezza le può garantire: una donna invecchia e diventa irriconoscibile al suo innamorato, che per diversi anni è stato lontano da lei perché tenuto in carcere. L'unico sollievo della pena è la speranza di rivedere il suo grande amore, che però il tempo non ha risparmiato, così quando la pena sarà scontata e l'uomo sarà libero, egli non riuscirà più a riconoscere il suo amore:

Asta Nielsen ha interpretato questo *collo*. Vediamo una donna che attraverso i decenni ci ha costretto a partecipare alla sua giovinezza tumultuosa, e la vediamo ora, provata dalla tempesta dell'autunno della vita, invecchiare davanti ai nostri occhi. Asta Nielsen è ora invecchiata pubblicamente, davanti agli occhi degli spettatori. Non ha nulla da nascondere. Per quest'attrice la vecchiaia non è una sconfitta, non significa appassire, né sfiorire. Poiché mentre interpreta questa sconfitta, questo appassire, la vecchiaia diventa solamente un nuovo ruolo, il quale, in quanto arte, è nuovo e fresco come la gioventù. Così l'arte supera la vita. Asta Nielsen si sveste della propria giovinezza come di un costume di cui si è stancata e indossa la vecchiaia – la sua creazione più nuova – con orgoglio certo della vittoria<sup>114</sup>.

## 5.2 Corpo/Spazio. La Bertini e il movimento di caduta della ninfa

Il crollo è un movimento corporeo che ritroviamo in un'altra grande diva come Francesca Bertini. Se non esiste solo la possibilità che il corpo disegni movimenti per connotare la dimensione spirituale del personaggio in rapporto all'ambiente naturale, come accade nel movimento

---

<sup>114</sup> Ivi, p.273.

principalmente euritmico della fisicità borelliana<sup>115</sup>, spesso è possibile che il corpo stesso tende a sostituire tutta una serie di micromovimenti votati alla necessità di esprimere un sentimento, una pulsione, per rappresentare esso stesso un gesto globale: un movimento che non viene sezionato attraverso le parti, ma è già corpo. È, appunto questa globalità che incarna il movimento di caduta del corpo della Bertini. Un esempio che risulta essere assolutamente calzante per questa proposta, potrebbe essere rappresentata dalla modalità patetica della caduta del corpo effettuata come tecnica primaria dalla Bertini ne *La signora dalle camelie* (1916) di Gustavo Serena, dramma tratto dall'omonimo romanzo di Dumas, dove assistiamo alla continua necessità del corpo dell'attrice di sprofondare verso la terra o di aggrapparsi in gesto disperato per evitare la caduta.

Il crollo totale del corpo sembra costituire il fulcro essenziale che mette in relazione il personaggio patetico con un ambiente che, non fa altro che aumentare la dimensione di questa estrema condizione di pateticità: da qui deriverebbe la caduta del corpo, che fa crollare quest'ultimo sotto il peso sotto il peso dell'esistenza infelice del personaggio patetico.

A questo proposito sarebbe interessante effettuare un parallelo con il movimento di caduta della ninfa warburghiana analizzato nel testo dello storico dell'arte francese, Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, all'interno del quale l'autore racconta di come questa creatura, fascinosa e demoniaca al contempo, abbia attraversato nel corso della storia dell'arte un processo irrefrenabile di caduta, in cui il corpo della figura femminile si è piegato, reclinandosi fino a divenire nell'epoca contemporanea straccio, rifiuto, cencio informe, e attraversando in questa discesa agli inferi tutta una serie di trasformazioni essenziali dipendenti dall'azione della storia sul fare artistico: «il lavoro fantasmatico di un'immagine non si risolve in un punto isolato, ma, come dice Warburg, nella “dinamografia” della totalità della sostanza immaginante. Le

---

<sup>115</sup> Si veda il paragrafo a tale riguardo.

incarnazioni rinascenti di Ninfa non hanno molto da dirci sullo stato di una “sessualità”, che esse non riflettono, ma trasfigurano»<sup>116</sup>.

A simulare in modo del tutto affine questo crollo esistenziale, ancora una volta è il nome di Francesca Bertini, che si impone con veemenza sia in questo movimento di caduta fisico e metaforico, che nel passaggio verso la dimensione dell’informe, con la rappresentazione di una ninfa sfregiata nella sua opera di maggior successo, *Assunta Spina*, esempio, peraltro, di un’inversione dinamica prodotta da una stessa attrice in un unico film.

La protagonista di questo dramma popolare, Assunta, è rappresentata come una donna che cerca in modo quasi del tutto ossessivo il corpo maschile: lo coccola, lo stringe sempre a se con fare materno, lo costringe a farsi abbracciare gestendo, attraverso i suoi movimenti, lo spazio e la natura della loro relazione (cioè il suo offrirsi e sacrificarsi per la crescita o il mantenimento del desiderio maschile, per il quale utilizzerà l’espedito della menzogna, pur di salvare il suo uomo dalla galera).

E il suo corpo da ninfa acquatica o sirena che dir si voglia – a cui dedicheremo dello spazio più in là nella trattazione del tema mitologico a cui l’immagine di Assunta si sovrappone – che cercherà di continuo questo appoggio fisico e morale, il quale a sua volta permarrà fino a quando il sentimento d’amore subirà un processo di inclinazione, e di conseguenza, il gesto di Assunta, cioè il suo aggrapparsi, non potrà più contenere il corpo del suo antagonista maschile, Michele (cioè controllare la gestualità e l’affetto altrui). È, infatti, a seguito dell’espressione di una gelosia morbosa e vendicativa che il corpo maschile, esploderà in un raptus di follia e di devastazione, che in un certo senso libera lo stesso gesto maschile dalla dipendenza amorosa che prima lo caratterizzava e in qualche modo lo controllava (l’abbraccio, il gettarsi addosso di Assunta) per esprimersi in tutta la sua potenza negativa, depolarizzando ed invertendo l’iniziale carica amorosa: l’affetto cioè, diventa il suo contrario disprezzo, odio, rifiuto

---

<sup>116</sup> G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, trad. it., il Saggiatore, Milano 2004, pp.16-17.

di accogliere ancora gli abbracci dell'amata. In un certo senso è l'abbraccio stesso che si trasforma in rifiuto attraverso il gesto dello sfregio.

Anche se in realtà troviamo un altro momento significativo in cui si evince questo tipo di inversione, e più precisamente nella scena finale dove a questo giro è il sentimento femminile a mutare, a rifiutare il suo amore che ritorna dalla galera. È l'epilogo di questa tormentata storia d'amore, scandito dai ritmi dell'impressionante climax drammatico costruito dalla Bertini attraverso una sapiente successione gestuale che parte dall'inquietudine, passa attraverso la disperazione, ed infine giunge alla rassegnazione (ed a un nuovo sacrificio): «la lunga scena drammatica è affrontata dalla Bertini a figura intera, posta di tre quarti o di fronte all'obiettivo. Contorcendo le mani e passandole sul volto, l'attrice utilizza una forma di montaggio implicita, segmenta continuamente l'azione fisica. Le pose, osservate in successione, costituiscono altrettanti fulcri attorno a cui ruotano i vari momenti del crescendo drammatico: la più plastica e la più teatrale, quella abbattuta al suolo con le spalle rivolte alla macchina da presa, viene posta a sigillo della scena drammatica. È un autentico corpo a corpo quello che la Bertini ingaggia con Serena, in questo lungo piano sequenza ripreso con macchina fissa<sup>117</sup>».

Quello che si osserva appunto in questa duplice lettura e significazione del movimento di caduta, che viene spesso impiegato dalle figure del cinema divistico, propone uno studio del ripiegamento del corpo della ninfa, il quale da dispensatore di eroticità finisce per rientrare nell'*ottica del cencio*, uno studio che cerca di cogliere il processo di inversione dinamica nella formulazione del gesto – che può trasformarsi mutando anche i propri significati – attraverso l'accostamento/la sovrapposizione della diva degli anni Dieci alla figura warburghiana della ninfa, idea che sta molto vicino

---

<sup>117</sup>C. Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit. p. 51.



anche ad un'altra suggestione cinematografica memorabile, attinente al moto della caduta, ossia la caduta di Anna Magnani in *Roma città aperta* che viene descritta nella sua duplice essenza dal filosofo Jacques Rancière:

«Non è difficile morire bene», dice Don Pietro al prete che lo assiste con i suoi superflui incitamenti a essere coraggioso, «il difficile è vivere bene». A questa antitesi fin troppo ben conosciuta, risponde la voce di un'altra cristiana e resistente, la cui figura ispirerà il regista di *Europa '51*, Simone Weil: «La morte è la cosa più preziosa che sia data all'uomo. Per questo l'empietà suprema è usarla male. Morire male. Uccidere male». In quella esatta identità dello spirituale e del materiale, del politico e dell'artistico che la regia di Rossellini presuppone, il problema è più precisamente quello di cadere male o bene. Per quel che riguarda l'incontro fra il cinema e la filosofia, potremmo aggiungere la definizione che costei dà della fisica spirituale dell'arte: «Doppio moto discendente: rifare per amore quel che fa la pesantezza. Il doppio moto discendente non è forse la chiave di ogni arte?». Vi sono due modi di cadere, separati dal nonnulla, quel nulla che nell'arte è la sola cosa che possa meritarsi il nome d'anima: non si tratta di una qualche parte della rappresentazione, ma di una differenza impercettibile nella luce che l'avvolge. Un sogno, il percorso preciso di un gesto che riassume in sé il percorso della libertà: è qui che possiamo cogliere con esattezza il "realismo" di Rossellini, quel punto nel quale vengono a convergere lo spiritualismo del credente e il materialismo dell'artista; come l'anima, della quale si dice che se ne voli via esattamente nello spazio delineato della curva del corpo che cade. «Genio del cristianesimo», affermarono Rohmer e Rivette non molto tempo fa in alcune pagine celebri. Si deve forse ricordare soltanto che questo genio molto presto si è diviso in due: morte nel Cristo e vita in esso, crocefissione della carne seguendo il suo esempio e la glorificazione del corpo attraverso la luce del Verbo incarnato. Secoli di polemica cristiana, dei tempi del Padre del Deserto fino a quelli della Riforma e della Controriforma, hanno esercitato questa dualità, dividendola in due poli: da un lato un pensiero dell'incarnazione, dei corpi trasfigurati dalla presenza del Redentore, fino ai limiti della dell'idolatria; dall'altra, un pensiero della rinuncia, della carne mortificata e dell'immagine denunciata fino ai limiti di un altro paganesimo: il paganesimo dei filosofi, il platonismo dell'anima che geme per la sua caduta, e che aspira a separarsi dal corpo. Ascetismo e idolatria sono i poli fra i quali viaggiano gli eroi, e soprattutto le eroine, di Rossellini: da un lato la rinuncia alle immagini nello specchio, ai valori farisei e alla sicurezza del focolare che arriva alla rinuncia assoluta di Irene in *Europa '51*; dall'altro, la critica delle "pure immagini ascetiche", cui Katherine giunge confrontandosi con le madonne onnipresenti, con il culto dei morti, con i miracoli programmati e con la mancanza di misura quasi pagana del cristianesimo napoletano (*Viaggio in Italia*). I film di Rossellini hanno come materia prima uno scandalo che si condensa sempre in un qualche punto ambiguo, situato all'incrocio dei percorsi della rinuncia e dell'incarnazione. Ma al contempo il genio specifico del regista consiste nella sua capacità di riunire nella conciliazione dell'immagine questi percorsi divisi, di fissare la presenza indiscernibile dell'incorporeo nel corporeo: nel movimento di un corpo che sale, che scende o che crolla, di uno sguardo che si

fissa, si perde o si distoglie; nell'inclinazione di una testa verso un'altra testa, nel gesto di un braccio teso verso un altro braccio o di mani che tengono una fronte pensosa; nel sussurro di un'invocazione che può essere tanto preghiera che blasfemia<sup>118</sup>.

### 5.3 La diva come ninfa moderna

Tale ipotesi viene materialmente a costruirsi attraverso la scelta di un corpus testuale di riferimento differenziato, il quale implica un'operazione di montaggio, di confronto tra le tradizioni e tendenze artistiche che concorrono a alla costruzione della diva in relazione soprattutto alla rappresentazione sociale e figurativa di quest'ultima.

L'analisi comparata dell'intreccio di opere artistiche differenti, secondo una metodologia di indagine dell'oggetto artistico tipicamente warburghiana (il confronto, la discendenza e le eventuali divergenze con le opere letterarie e pittoriche a cui queste pellicole rimandano), indaga in parte quelli che sono i legami che il cinema ha strettamente mantenuto con questi ambiti nel periodo del muto. In questo senso, la lettura anacronica implica una serie di considerazioni sui differenti generi artistici che producono una forte influenza sulle componenti stilistiche delle movenze di queste eroine, che a loro volta determinano la rappresentazione della figura femminile nell'ambito cinematografico del tempo indagato, e quindi prevalentemente vanno a definire quella che è la componente gestuale ed estetica proposta dalla diva.

---

<sup>118</sup> J. Rancière, *La fable cinématographique*, Editions du Seuil, Collections La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, dirigée par Maurice Olender, tr. it. *La favola cinematografica*, ETS Pisa 2006, pp. 179-180.

Infatti come elemento di fortissima congiunzione e vicinanza tematica nelle possibili rappresentazioni del corpo femminile tra il mondo delle immagini di Warburg e quello del cinema delle origini, si staglia prepotentemente, sullo fondo teorico di uno studio gestuale, un personaggio che esprime nei suoi modi e nella sua figura tutta una serie di caratteristiche che hanno una particolare attinenza con una delle principali ossessioni dello storico dell'arte amburghese. Si tratta appunto della Ninfa warburghiana, personaggio che intrattiene una specie di affinità intima con le dominanti caratteristiche compositive della Diva, creatura metamorfica ed erotica che, incarna nella prospettiva del mondo cinematografico e dell'immaginario collettivo da esso derivato, molte delle caratteristiche di un erotismo mitico e al contempo urbano:

Le figure di Lyda Borelli e Francesca Bertini irradiano una luce che si diffonde ben oltre lo spazio del cinema: appaiono come le vestali della cultura letteraria simbolista e dannunziana, eredi delle sovrane della scena ottocentesca, figlie delle protagoniste della pittura preraffaellita, o sorelle delle donne create dalla fantasie di pittori o illustratori come Mucha, Dudovich, o scultori come Rutelli e Canonica. Oltre a D'annunzio referenti privilegiati diventano Moreau, Whistler e Hofmannsthal, i poeti crepuscolari, le sculture di Rodin, le tele di Dante Gabriele Rossetti e Alma-Tadema. Un esercito di «Eve fatali», di Pandore, di Lucrezie, di «Tigri reali», di donne serpente, gufo o avvoltoio, di «Signore delle camelie», di figure arborescenti dal corpo flessuoso come quello di una pianta di convolvolo, o dalle braccia prensili come quelle di una pianta carnivora, fluttua dagli spazi della poesia e della pittura a quelli della grafica, della scultura e dello schermo. L'iconografia che feconda e determina il patrimonio genetico delle diva, con l'esclusione della pittura di derivazione verista e naturalista, la cui presenza in percentuale è molto ridotta, abbraccia pittura, scultura e arti applicate. I capelli di Lyda Borelli sono presi a prestito dalla Beata Beatrix di Rossetti, i gesti delle sue mani sono stati paragonati ai «contorcimenti in ferro battuto che ornano le entrate dei métro parigini».

«Ricordo – ha scritto Salvador Dalì» quelle donne dal passo vacillante e convulso, e le loro mani di naufraghe dell'amore che andavano accarezzando le pareti lungo i corridoi aggrappandosi alle tende e alle piante [...]». Vi sono scene di *Ma l'Amor mio non muore!* (1913) e *Rapsodia satanica* (1915) che paiono traduzioni perfette dello spirito e della lettera dei quadri di Klimt o di Aristide Sartorio e Adolfo De Carolis. Il secondo film, diretto da Nino Oxilia, è una sorta di compendio visivo e poetico della cultura liberty e simbolista<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit. p.98.

Nella cinematografia nazionale degli anni Dieci, abbiamo già visto come una sintassi filmica tendenzialmente basica – che abbiamo ricondotto alla definizione di Burch di M. R. P – sia indice di una volontà ben precisa da parte del regista (autore non riconosciuto) e soprattutto della Diva di creare una determinata dimensione pittorica che sancisca in primo luogo la legittimità del rapporto tra un mondo delle origini, che è fortemente legato al tema della natura, e una dimensione interiore che è espressa quasi unicamente dalle manifestazioni gestuali del personaggio femminile: «Le primattrici [...] prediligevano un tipo di regia che desse loro modo di sfruttare al meglio in chiave espressiva il rapporto con lo spazio, col *décor* e con gli oggetti, e di far risaltare il talento e la fantasia dei costumisti. Questa tendenza era talmente diffusa, che le attrici più sensibili avevano l'abitudine di pensare al film non come un racconto per immagini, la cui realizzazione dipendeva dal lavoro di gruppo della troupe, ma come ad un insieme di scene raffinate, dominate naturalmente dalla loro carismatica presenza, che spettava appunto al regista esaltare e celebrare»<sup>120</sup>.

Il cinema italiano degli anni Dieci, perciò, costituisce un campo privilegiato per la rappresentazione della messinscena e dello spazio, dal momento che quest'ultimo viene considerato come il ritrovo e il punto di convergenza di diverse componenti artistiche, che abbiamo visto fanno riferimento al teatro, alla pittura e alla letteratura prevalentemente decadente e simbolista, e che vengono successivamente riadattate e quindi sintetizzate nella realizzazione cinematografica. Ma soprattutto questa tendenza va a riflettersi in più livelli della componente filmica, essa è quindi, un tipo di caratterizzazione che influenza in qualche modo lo stesso stile recitativo delle figure femminili appartenenti all'allora emergente fenomeno del divismo: «Questo naturalmente non contraddice, ma ricontestualizza quanto detto in precedenza sulla predilezione delle dive per un cinema fatto di

---

<sup>120</sup>L. Gandini, *La regia cinematografica, storia e profili critici*, Carrocci Editore, Roma 1998, pp.56-7.

campi lunghi e riprese fisse: proprio alla primattrice – e alla sua gestualità esasperata, ai suoi movimenti in un dato ambiente, al suo rapporto con gli oggetti – è demandato infatti il compito di far risaltare le molteplici valenze espressive dello spazio da una parte, e i tratti distintivi del proprio personaggio dall'altra»<sup>121</sup>.

Esiste perciò una correlazione molto forte tra il corpo della diva, i movimenti da esso prodotti, e la stessa costruzione dello spazio che in parte, se non del tutto, viene determinato dal tipo di gestualità che questo corpo agisce all'interno dell'inquadratura. Si tratta di una dinamica spazio-gestuale che oltre a rimarcare dei limiti concreti e fisici, per cui un attore si muove in dato ambiente, è capace soprattutto di generare, appunto, un rapporto di reciproca proporzionalità tra la dimensione del corpo e quella dello spazio, determinandone anche la connotazione simbolica e l'atmosfera totale, intesa come *Stimmung* del dramma da rappresentare. Ciò significa che l'interazione spazio-gesto non è esclusivamente riconducibile al dominio dello spazio fisico, cioè materialmente parlando di uno spazio che è solo misurabile e visibile, ma in realtà ha una valenza molto più profonda e psichica in un certo senso. A questo proposito risulta interessante effettuare un parallelo con le stesse teorie warburghiane, prima tra tutte con la nozione stessa di *formula di pathos*:

Il corpo trasmette fasci di messaggi erotici, di un erotismo che traduce lo spirito di quello letterario, del simbolismo e della grafica liberty. Le regie di *Salomè* o alcune importanti messe in scena teatrali, con interpreti come Sarah Bernhardt o Eleonore Duse, costituiscono le basi e i punti di riferimento da cui decollano il divismo cinematografico e il genere. Vera e propria summa del gesto liberty è *Ma l'amore mio non muore!* in cui Lyda Borelli ha modo, in varie scene chiave di consegnare allo schermo un esauriente campionario del suo repertorio gestuale: mani che si appoggiano alla fronte, testa che si rovescia all'indietro, corpo che aderisce ai muri, dita che si contraggono a pugno nel centro del petto, o mani che si divaricano come tentacoli per stringere la testa dell'amato, braccia che si allargano quasi ad imitare le ali delle farfalle o si protendono in avanti a chiedere aiuto o invocare un supplemento d'amore,

---

<sup>121</sup> Ivi, p.65.

narici che si dilatano, ciglia che sbattono freneticamente, occhi che sembrano proiettarsi al di fuori delle orbite, corpi che si inarcano, si accostano si avvinghiano, flussi vitali che escono dai volti e dai corpi delle dive e si offrono come un sacramento alle platee traboccanti di desiderio<sup>122</sup>.

Ed è proprio questa riflessione che permette di poter considerare il corpo attoriale femminile come perno di energie e passioni che determinano lo statuto della dimensione emotiva della pellicola, e che può essere rintracciato attraverso un'indagine ricondotta ad un vero e proprio studio di *Pathosformeln* all'interno del cinema muto degli anni Dieci. Tale applicazione del concetto warburghiano implica perciò l'osservazione e descrizione di gesti patetici e di figure passionali, nonché una conseguente analisi del procedimento di una costruzione patetica dello spazio, che va a costruirsi tramite l'interazione del personaggio femminile con lo spazio circostante, con l'umore dell'ambiente in cui è inserita la storia, e con la connotazione simbolica della natura che viene letteralmente contagiata grazie alla serie di pose e gesti agiti dalla diva. Perciò oltre una connotazione gestuale, ne abbiamo una anche scenica, che è prodotta da un processo di sintesi tra i vari sistemi artistici dell'epoca, e che in qualche modo ovattano la realtà circostante rompendo in maniera molto brusca con i fatti storici che accadono contemporaneamente:

[...] gli interni patrizi e alto-borghesi della produzione drammatica, del cinema che possiamo chiamare liberty e simbolista, attingono agli stessi elementi narrativi e figurativi della cultura cinematografica europea, respirano un'atmosfera internazionale e si inseriscono, a tutti gli effetti, con un ruolo tutt'altro che subalterno. Grazie alle assonanze e ai processi di assimilazione e adozione di una lingua comune si può passare tranquillamente da un film come *L'Abisso* con Asta Nielsen a opere francesi, russe, tedesche o italiane, senza avvertire alcun tratto di identità nazionale. Oltre alle citazioni e ai prestiti puntuali e nettamente percepibili – come non riconoscere la suggestione del *Fantasma velato* di Gustav Klimt nella scena di *Rapsodia satanica* preceduta dalla didascalia: «E lasciò che il vento

---

<sup>122</sup> G. P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit. pp.84-5.

cantasse nei suoi cento veli una rapsodia di nozze?» - lo schermo diventa quasi un catalogo o un repertorio di gesti, riti, forme cerimoniali, comportamenti di una società che accende i suoi ultimi fuochi e celebra i suoi fasti nei salotti borghesi o nei saloni patrizi, nei teatri, nelle località di villeggiatura («Volete uccidervi, così in décolleté nella notte», *Tigre reale*). È questo il genere che costruirà l'humus ideale per la nascita del divismo. Non a caso nella miriade di drammi di morte e amore che si svolgeranno tra boudoir e salotto buono, con tanto di buffet e controbuffet, con servizi di bicchieri da rosolio in bella vista, lo spazio non sarà mai un elemento portante, ma una semplice quinta intercambiabile. Titoli come *L'anima del demi-monde*, *Il fuoco*, *L'orchidea fatale*, *Odio che ride*, *Passione fatale*, *Fior di male*, *Rapsodia satanica*, *Quando l'amore odia*, *La memoria dell'altro*, oltre naturalmente a *Ma l'amore mio non muore!*, che rappresenta il capostipite e uno dei vertici del genere, costituiscono la patente o il passaporto internazionale per la produzione italiana tra il 1913 e gli anni di guerra. La «passione fatale» («Oh come capisco che si possa uccidersi per sfuggire al vostro fascino funesto», *Tigre reale*) non è più cantata come nell'opera lirica o nel melodramma, ma rappresentata, e trova le sue sovrane della scena nella Borelli, nella Bertini e in decine di altre interpreti. Le didascalie contribuiscono, come si è visto, all'elevazione stilistica e linguistica, però la vera comunione avviene con il corpo delle dive, anche quando questo corpo è scosso dalla malattia («E il riso ostinato e la convulsa tosse scuotono sì il fragile corpo ch'ella affranta cade» *Tigre reale*)<sup>123</sup>.

Il ponte figurativo primario che mette in relazione questo particolare legame tra donna, natura ed erotismo è rappresentato in primo luogo dalla grande produzione pittorica di Gustav Klimt. Nella Vienna fecondata dalla presenza della Secessione, intenta a riportare l'arte austriaca ad un livello di grandezza che facesse eco in tutta Europa, nascono, in un lasso di tempo abbastanza ristretto, una serie di vicende artistiche che portano l'arte della capitale degli imperi centrali dal clima simbolista e *Jugendstil*, all'espressionismo. L'artista che manifesta in maniera più emblematica lo spirito della Secessione viennese è rappresentato dalla figura di Gustav Klimt (1862-1918), la cui arte, caratterizzata da una determinata cifra stilistica che si riversa soprattutto in una ridondanza decorativa della superficie pittorica, esprime ed incarna quella dimensione mitica ed erotica, nonché per quei tempi rivoluzionaria, che ritroviamo esattamente nella costruzione della gestualità e della fisicità divistica.

---

<sup>123</sup> Ibidem.

Klimt studiò presso la scuola di arte e mestieri (*Kunstgewerbeschule*) di Vienna, fondata in quel periodo, e frui di un insegnamento basato sulle varie tecniche dall'affresco al mosaico e sull'importanza della decorazione e delle arti applicate. Fu agli inizi seguace del pittore di storia H. Makart che dominava in quegli anni la scena viennese, anche se fatto Klimt nasce come decoratore ed insieme a Kolo Moser divenne uno dei più apprezzati e stimati collaboratori di architetti come Olbrich, Hoffman, Wagner. Con il fratello Ernst, anch'egli pittore e suo collega, Klimt si mise insieme a Franz Matsch e compì lavori decorativi di grande impegno al teatro di Karlsbad (1886) e al Burgtheater di Vienna (1888).

Verso il 1895 semplificazioni primitivistiche, linearismo e tendenza alla bidimensionalità cominciarono ad apparire come componenti del suo linguaggio figurativo e nel 1897, quando fu fondata la Secessione, Klimt ne divenne presidente. A far passare i messaggi del pensiero secessionista nel 1888 nacque la rivista «Ver Sacrum» (1898-1903), sostenitrice e veicolo di divulgazione, appunto, attraverso le immagini della Secessione, alla quale Klimt collaborò attivamente, spesso mettendo in relazione le notizie promulgate con la sua pittura. In quel periodo gli venne affidato l'incarico di un vasto complesso allegorico per l'università di Vienna e, dopo numerosi studi, ideò tre opere, che successivamente andarono distrutte (1945): *La Filosofia* (1900), *La Medicina* (1901), *La Giurisprudenza* (1903).

Tuttavia è a partire dal 1898 che Klimt comincia a dipingere quella serie di ritratti femminili che punteggiano tutta la sua opera, formandone quasi certamente il culmine artistico più alto, e che corrispondono, all'interno di un'indagine sulla gestualità complessiva della diva del cinema degli anni Dieci, al punto di contatto maggiore e al principio di influenza primario per cui il tipo di rappresentazione femminile tra le due dimensioni sembra in qualche modo coincidere:

Nell'estate del 1908 il nuovo gruppo di Klimt inaugura la *Kunstschau Wien*, nella quale Klimt stesso espone ben sedici opere. Esse attengono a tre ambiti tematici: scene di vita umana, ritratti femminili, paesaggi. Lo storico dell'arte Werner Hofmann include nella



categoria scene di vita umana *Il bacio* e *Le tre età della vita*. Le figure femminili sono la *Danae*, le due versioni delle *Bisce d'acqua* e, come introduzione ai famosi ritratti di signore della società viennese, *Le amiche*; poi giardini, fiori, alberi e prati. Con ciò il pittore ha evidenziato in modo essenziale i tre temi fondamentali della spiritualità del nuovo secolo: vita, donna e natura. In tutti e tre i concetti l'aspetto biologico-materialistico appare strettamente legato a quello mistico-numinoso. In questo senso il simbolismo di Klimt illustra con grande chiarezza lo scontro di due *Weltanschauungen* alla svolta del secolo.

A fede nelle trionfanti conquiste delle scienze naturali, del positivismo della tecnica scatena quasi contemporaneamente un moto di rivolta che sfocia in una fuga nell'irrazionale, cioè in un nuovo romanticismo. La vita appare come un grande ciclo biologico dal destino ineluttabile, chiuso tra il divenire e il morire; la donna è una femmina che si presenta sotto un triplice aspetto: come mitico, supremo simbolo del piacere, dell'abbandono e del concepimento, come creatura primordiale a metà tra un animale e un'alga, ovvero stadio evolutivo intermedio tra pianta, pesce, sirena e infine come donna colta che appartiene ad una società esclusiva, che vive un'intesa erotica con un'amica, si circonda dell'eleganza di un *boudoir* in stile giapponese e frappono fra sé e gli sguardi degli uomini una intrigante e preziosa distanza<sup>124</sup>.

Partecipe del simbolismo, attento all'opera di A. Beardsley, J. Toorop, F. Holder e F. Khnopff, forte delle sue esperienze di arte greca ed egiziana, affascinato dall'arte orientale, Klimt compie nel 1903 un viaggio a Ravenna che fece arricchire molto il suo eclettismo grazie all'osservazione e alla conseguente influenza dei mosaici bizantini, che resterà una caratteristica determinante del suo stile.

Anzi, è proprio a seguito di questo viaggio, che nel primo decennio del nuovo secolo comincia a dipingere quasi tutte le opere più originali, il suo stile viene perciò caratterizzato da una sorta di *horror vacui*, che lo porta al tentativo di eliminare lo spazio mediante l'accentuazione della bidimensionalità, o al tentativo di riempirlo con un eccesso di elementi decorativi (figure geometriche, superfici d'oro e d'argento, volute, simboli astratti, fiori) attraverso la loro ossessiva reiterazione. Nasce da questo il concetto di «decorazione come contenuto» che sarà uno dei fondamenti

---

<sup>124</sup> Da *Spirito e sesso, la donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Nike Wagner, seconda edizione Einaudi, Torino 1990 (titolo originale *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, 1982 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).p. 36.

dell'*art nouveau* e che verrà coadiuvato da un altro elemento costante e ossessivo che pervade, nelle più varie manifestazioni, tutta la sua opera, ovvero l'erotismo:

È probabile che l'esuberanza decorativa di Klimt e altri secessionisti finisse per sottolineare l'importanza di certi motivi astratti, influenzando forse, nella non lontana Monaco, un grande pittore come Kandinskij. È un fatto che, in molte opere, l'impianto decorativo entra di prepotenza nella composizione del dipinto, quasi come polo dialettico della parte naturalistica della composizione di cui, a volte, compiaciuto, Klimt sottolineava il realismo (si vedano certi effetti di vene o di *couperose* sui suoi nudi) quasi per aumentare l'attrito tra le due dimensioni. In realtà l'estrema eleganza del suo disegno impedisce sempre che vi sia un vero dissidio tra impianto naturalistico e decorazione. Vediamo oggi come quello che poteva sembrare allora un atto di coraggio, costituiva, invece, un'immagine in perfetta sintonia col gusto del tempo. Non va dimenticata una parte più propriamente naturalistica dell'attività di Klimt pittore di paesaggi, e in qualche ritratto. Anche qui Klimt privilegia un'eleganza finemente estetizzante, tentando una trascrizione del tutto ornamentale (ma non priva di efficacia pittorica) del *pointillisme* francese e scegliendo spesso il formato quadrato, perfettamente bilanciato. Nel ritratto, dove non indulge al solito smaterializzante incontro tra decorazione e figura (prediligendo colori chiari mescolati con l'oro) Klimt, sembra in alcuni casi, preferire un linguaggio più asciutto, quasi alla Lautrec, indulgendo allora in forti contrasti tra colori chiari e scuri<sup>125</sup>.

Effettuando un raffronto diretto con la figura della diva, quello che possiamo notare è che sia nel simbolismo letterario e decadente utilizzato nel cinema italiano degli anni Dieci, che nello *Jugendstil* viennese, ma in generale con tutto il contesto modernista, le arti concordano nella scelta dei mezzi espressivi quali la metafora, l'allegoria e il simbolo per concentrarsi sul trattamento dei medesimi soggetti: la donna, la natura, la vita<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> P. DE Vecchi, E. Cerchiari, *Arte nel tempo. Dal Postimpressionismo al Postmoderno*, Vol. II, Bompiani, Milano 1991, p.412.

<sup>126</sup> Sul rapporto tra cinema e pittura si veda anche J.Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, trad. it. D. Orati, Marsilio, Venezia 2002, p. XVI: «ci si dovrebbe chiedere [...] come descrivere in pittura e nel cinema alcuni momenti dell'attività di raffigurazione: come l'uno e l'altro delimitino e isolino i loro motivi, i loro temi e soggetti».

La mediazione in un certo senso corrisponde alle modalità effettive con cui il Modernismo tende ad agire, applicando sostanzialmente un gioco di equilibrismo tra concetti intercambiabili e illusioni, tra significati e riferimenti. È un gioco fitto contaminazioni, intreccio di forme su cui si stende una sorta di fiabesco splendore e di magico distacco, che in parte è determinato dall'affinità esistente tra il genere della fiaba e l'arte del simbolismo, dal momento che entrambe utilizzano un trattamento del segno o di un oggetto attraverso il principio dell'ambiguità. Tutto ciò che esiste non si mostra per come è realmente, quindi ciò che regola la percezione del nostro mondo si costruisce su un profondo scarto nel rapporto tra essenza ed apparenza, dove ogni cosa è sottoposta ad una mutevole trasformazione, avendo perciò la possibilità di riversarsi nel suo opposto. La certezza delle definizioni perde quello statuto di chiusura e fissità creando un tipo pensiero che non può essere ricondotto ad una prospettiva univoca delle cose:

Nulla esiste così come appare e in ogni momento è possibile aspettarsi una trasformazione nel suo opposto: il ranocchio è un principe e la principessa è una cenerentola. Nessuna definizione è certa perché non esiste una prospettiva univoca e, dal momento che quest'ultima non esiste, si aprono molte prospettive. La favola aveva ancora una morale e gli enigmi che l'eroe doveva sciogliere sono stati alla fine sciolti. Edipo è più saggio della Sfinge. Nel simbolismo, però, non vince né il male né il bene e l'enigma non viene risolto ma semplicemente mostrato. Una Sfinge si china su Edipo e lo bacia. Un serpente nero si attorciglia attorno al corpo candido di una donna che nel buio risplende di luce purissima. Un leopardo con un viso sorridente di fanciulla si stringe pericolosamente ad un adolescente bello e pensoso. Un vampiro dal volto femminile rotea su un uomo ridotto ormai ad uno scheletro. Intorno ad una madonna ruotano spermatozoi mentre un embrione se ne sta accucciato in un angolo. Su una Sfinge di pietra giace scomposta una donna nuda, alle spalle un satana ghignante con monocolo e cravatta bianca. La femmina di un ragno attira nella sua rete coppie che fanno l'amore. Una delicata fanciulla nuda giace davanti a un paesaggio di catastrofi e tiene alto un ramoscello d'ulivo. Una giovane di un candore alabastrino, ma che potrebbe anche essere un ragazzo, mostra dei gigli e apre la bocca con aria interrogativa<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup>P.33

Questo dà la possibilità di attuare quel carattere metamorfico e demoniaco nella trattazione del tema femminile che trova, appunto, nel simbolismo iconografico e letterario, così come nello *Jugendstil*, l'espressione massima della sua diffusione. La donna ha, infatti, in queste rappresentazioni uno spirito mutevole che quasi la dipinge come una sorta di enigma, in quanto ha la capacità e il privilegio di attraversare tutte le possibili incarnazioni della materia: è in sostanza una ninfa moderna che passa da una forma all'altra delle modalità di rappresentazione tramite la rappresentazione stessa. È, quindi, in questo parallelo con la dimensione artistica modernista che si creano le suggestioni più affini con il pensiero warburghiano sulla ninfa.

L'enigmaticità del suo tessuto trasformativo comprende le forme peccaminose della strega, della prostituta, della sirena, ma anche il travestimento aulico e agiografico della santa, della vergine, e della figura materna. Ad amplificare poi questa dimensione metamorfica contribuisce un elemento figurativo di primaria importanza, che ancora di più lega la donna al soggetto artistico prediletto da Warburg, ossia la ninfa, si parla in sostanza della tecnica dell'ornamentazione votata ad esprimere una pluralità ed una varietà dei contenuti. L'ornamento, sia esso proveniente dal mondo geometrico o naturale, come ad esempio quello floreale, risulta essere una componente essenziale e funzionale dello stesso soggetto rappresentato, per tale motivo funge da *medium* e veicolo per evocare un senso di enigmaticità, che a sua volta contiene, come atto in potenza, il processo di erotizzazione a cui è destinato il soggetto. In questo senso l'enigmaticità e la mutevolezza morfologica del soggetto è lo stimolo primario che mette in atto il processo di erotizzazione. Le fanciulle da lui dipinte sono leggiadre e sottili, con corpi lunghi e affusolati, sono soggetti che provengono spesso dal tempo lucente dell'era mitologica ed allegorica, come Pallade Atena dallo sguardo fiero ed orgoglioso, o come madri colme d'amore; eppure queste donne, per mano dello stesso artista son capaci di tramutarsi in esseri terribili, col sorriso beffardo, accompagnate da riferimenti simbolici

che incutono terrore (serpi avvolte sul corpo, Gorgoni e meduse), addossando su di sé il *Phobos* della cultura maschilista e trasformandosi come nelle culture<sup>128</sup> che ad esempio hanno tanto affascinato Warburg, a proposito delle mascherate delle popolazioni del Nuovo Messico, infatti, scrive: «per l'uomo primitivo, le danze mascherate all'interno del processo di relazione con quanto vi è di più sovra personale significano una totale sottomissione a un'entità estranea. Quando ad esempio un indiano imita nel suo costume mimetico le sembianze e i movimenti di un animale, entra in esso senza finalità giocose, bensì per carpire magicamente alla natura, trasformando il suo essere, qualcosa che mai spererebbe di ottenere senza ampliare e modificare la sua condizione umana»<sup>129</sup>.

Questo percorso attraverso Klimt è molto affascinante e suscita una serie di interrogativi anche sull'anacronismo dell'immagine della donna-diva, che da una parte, è legata alle forme del passato, mentre dall'altra, è capace di agganciarsi alle forme d'arte moderniste, generando un'immagine del femminile che oscilla costantemente tra una dimensione naturale e una dimensione fortemente eroicizzata, per cui in realtà non è la donna ad essere perversa ma è la rappresentazione che si dà di essa ad andare in questa direzione. La genesi dell'ambiguità erotico-sessuale deriva quindi dall'impiego ipertrofico dell'ornamento, che invade letteralmente il corpo femminile tanto da non potere stabilire se il suo ruolo all'interno della rappresentazione sia subordinato all'espedito ornamentale, ovvero sono queste figure oggetto delle linee fluide, oppure sia la sua presenza a determinare queste linee? Come a dire qual è la loro posizione in questo processo, di soggetto o di oggetto? Sono generatrici di questo infinito labirinto o ne sono esclusivamente prigioniere?

---

<sup>128</sup> «Gli uomini nel corso della storia, per conoscere, dunque per controllare la realtà, hanno elaborato nozioni, idee, concetti, modelli di rappresentazione; spesso però dimenticando che si tratta di loro elaborazioni», A. Buttitta, S. Miceli, *Percorsi simbolici*, a.c di G. D'Agostino, Flaccovio editore, Palermo 1989, p.167, ricordiamo inoltre i tre differenti gradi nella combinazione tra razionalità e magia proposti nell'indagine simbolica di Vischer poi ripresa dallo stesso Warburg.

<sup>129</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 2006, p. 29.

Il rapporto che Klimt mette in atto tra la figura femminile e l'ornamento, viene inserito in una sorta di cornice fissa con motivi organico-vegetali o con un disegno a mosaico, impreziosito da superfici lucenti e dorate, e un grafismo della linea estremamente accentuato, anche se il compito di assurgere ad ornamento privilegiato, in questo tipo di pittura, è incarnato dall'elemento naturale per eccellenza: le capigliature, le chiome. Impossibile ignorare il rapporto di filiazione diretta che istaura con la ninfa warburghiana e l'accessorio in movimento, tema che traspare già dalle prime dissertazioni teoriche di Warburg nel suo interesse per il Rinascimento fiorentino. Infatti già nel saggio sui dipinti mitologici del Botticelli, la questione del movimento e dell'erotismo son fatte rientrare, dallo storico amburghese, nell'ottica feticista del pezzo, del dettaglio, rappresentato prima di tutto dalle chiome e dai tessuti di queste ninfe, capaci di vivere quasi una sorta di vita propria. È infatti nella analisi su *La Nascita di Venere* che e su *La primavera* che, inevitabilmente, Warburg cita la fonte primaria che lega il pensiero antico della rappresentazione del movimento alla riformulazione rinascimentale.

Gian Battista Alberti, in uno dei trattati fondamentali della storia quattrocentesca, ossia il *De Pictura*, fornisce ai suoi contemporanei una precisa norma pittorica finalizzata al trattamento degli accessori in movimento. Più precisamente, il passo dell'Alberti riportato da Warburg dice:

Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi et vesti vedere qualche movimento. Quanto certo ad me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi ed ondeggin in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescano in qua et parte in là. Così i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori ora in dentro, parte si contorcano come funi. A medesimo ancora le piaghe facciano; et nascano le pieghe come al tronco dell'albero i suo' rami. In queste dunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci, più tosto quali porgano gratia ad chi miri, che meraviglia di faticha alcuna. Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti sendo i panni di

natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pictura porvi la faccia del vento Zeffiro o Austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventoleggino. Et quinci verrà ad quella gratia, che i corpi da questa parte percossi dal vento sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per aria, et i questo ventoleggiare guardi il pictore non ispiegare alcuno panno contro il vento<sup>130</sup>.

Vengono così indicate le norme per il trattamento e la rappresentazione degli accessori in movimento, si tratterebbe in sostanza di una dettagliata descrizione dei criteri da adoperare per la rappresentazione di un movimento su quella che una superficie fissa, ossia la superficie del dipinto.

Il punto nevralgico che colpisce maggiormente il pensiero di Warburg, è costituito da quel passaggio in cui l'Alberti ci dice che per effettuare una rappresentazione corretta e giustificata del movimento, sulla superficie *fissa* della tela, il pittore dovrà avere la capacità di effettuare un processo di congiunzione e di compenetrazione tra due diverse dimensioni, istaurando nel dipinto una *dialettica tra riflessione e fantasia*<sup>131</sup>, e che come abbiamo detto in precedenza, tale riflessione sulla condizione di coesistenza tra fantasia e razionalità, rappresenta un parametro indissolubile della ricerca warburghiana tra gli studi degli indiani Pueblo.

Il processo di attivazione fantasiosa che diletta tanto l'Alberti, malgrado compia una sorta di animazione fantastica all'interno della cornice, fino a trasformare questi oggetti inanimati in figure del mondo animale o vegetale – queste chiome sembrano dar vita ad avvolgenti traiettorie generate come spire dei serpenti, o come fiamme del desiderio – è finalizzato al tentativo di naturalizzare, e quindi rendere reale le espressioni cinetiche

---

<sup>130</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>131</sup> Ivi, p. 25.

all'interno del dipinto. È sostanzialmente un processo fortemente cinematografico, che crea un legame di affinità molto forte tra la diva e la donna metamorfica delle immagini di Klimt.

Quindi il vento soffia come se lo facesse nella vita reale, ma allo stesso tempo, la sua presenza deve essere giustificata razionalmente: soffia, anche se la fonte che l'origina proviene dal mondo della fantasia o dell'allegoria – “starà bene in la pictura porvi la faccia del vento Zeffiro o Austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventoleggino”, ecco il costrutto dialettico come coesistenza di ponderatezza e fantasia” –.

Nella *Nascita di Venere* il movimento degli accessori e dei capelli è reso possibile e giustificato razionalmente dalla presenza di Zeffiro, determinando così una soluzione che viene indicata da Warburg come compromesso tra fantasia antropomorfa e riflessione comparativa: per rendere il più naturale possibile questa presenza ondulatoria, si chiede una sorta di concessione alla fantasia, grazie alle quale il pittore può inserire un motivo fantastico per l'elaborazione del quadro, usando questo motivo astratto, come fondamento logico del movimento.

La spiegazione dell'elaborazione del quadro, effettuata da Warburg in queste dissertazioni, è comunque integrata nel contesto dell'opera letteraria ed artistica a cui il dipinto stesso fa riferimento, e tale spiegazione è votata all'individuazione dell'immagine mentale con la quale Botticelli si rapportava al suo ideale di antichità: una visione letteraria legata a processi di rielaborazione personale del mondo classico. Sono qui manifestate le prime le linee abbozzate del suo pensiero guida, dove appunto si denota il particolare interesse che Warburg ha per le *Pathosformeln* – mutamenti stilistici visti in stretta connessione con il mutare di stati d'animo – e per le opere dell'antichità, di modelli adatti ad interagire costantemente nel processo di creazione artistico, sia a livello formale che a livello contenutistico proprio per tale motivo la ripresa dell'antico e il particolare uso



dell'intensificazione del movimento diventano mezzi con cui è possibile esprimere un tipo di intensificazione interna, più intima e decisamente psicologica.

Impiegato diabolicamente in una prospettiva feticista, questo corpo femminile, e l'erotizzazione a cui è sottoposto tramite l'uso smoderato dell'ornamento, sembrano di molto avvicinarsi a questa prospettiva dell'accessorio in movimento e alla questione dell'eroticismo proposto dalla ninfa, che spesso nel corso della storia dell'arte ha utilizzato sia il panneggio, che le chiome, come dispensatori di una carica erotica molto forte. Quello che accade nell'osservazione di Warburg nella ripresa dell'antico da parte degli artisti rinascimentali è in sostanza quelle che si ripropone nella maggior parte degli artisti *fin de siècle*, per i quali non esiste elemento che assurga maggiormente a feticcio – cui viene riconosciuta quasi una forma di vita autonoma – come accade appunto all'ornamento «naturale» per antonomasia: ossia la lunga capigliatura femminile, elemento ornamentale che sembra mettere d'accordo quasi tutti gli artisti viennesi della Secessione. Dall'immagine botticelliana della Venere che copre il suo corpo nudo con una cascata di riccioli svolazzanti, andiamo verso una pittura più contemporanea che però non dimentica i temi mitologici: ricordiamo ad esempio le storie dipinte su Dalila e Sansone, superuomo privato della sua virilità a causa di un “taglio di capelli”; oppure ricordiamo l'amore folle di Salomè per la capigliatura di Giovanni Battista; la barcollante Ofelia che scivola in acqua per colpa dei suoi capelli.

Il concetto di «ambivalenza» quindi si insidia perfettamente nella proteiforme rappresentazione della chioma femminile che spesso è protagonista di miti, poesie, suggestioni, saghe. Dalla bellezza delle chiome fluisce un'attrazione profondamente erotica, a tratti morbosa che annuncia quasi inevitabilmente un processo di dipendenza o sottomissione, che si conclude, almeno nelle pellicole interpretate da queste ninfe moderne, in una fatale autodistruzione. La loro attribuzione simbolica varia a seconda della loro rappresentazione, per cui una chioma fluente e viva è simbolo di

gioventù, di felicità; mentre la loro perdita significa vergogna, vecchiaia, impotenza. Portati sciolti sulle spalle indicano la pienezza della natura, la passione, la libertà. Mentre acconciati, avvolti e puntati in alto diventano un'espressione artistica di ordine, compiutezza e disciplina. Anche il loro colore nel corso dei secoli ha assunto diversi caratteri simbolici, come ad esempio i capelli rossi, o anche quelli corvini, che sono considerati l'emblema del male, per questo sono associati per tradizione a quelli delle prostitute, delle streghe e delle seduttrici e rimandano al regno della morte e del sogno. Diversa è invece la connotazione simbolica dei capelli biondi, che richiamano alla mente l'erotismo e la vittoria del bene, mentre per le donne sono indice di purezza ed innocenza.

A proposito dell'ambivalenza che costituisce il rapporto tra donna, chioma, natura, Ludwig Hevasi rappresenta queste tre componenti in un'intenzione artistica estremamente stilizzata, cioè quella che fa riferimento a Gustav Klimt, come cifre biologiche e come natura portata a compimento: «Ecco infine le capigliature di Klimt: questo elemento proteiforme è il principio ornamentale in sé, materia primigenia da manipolare all'infinito, da filare, cardare, intrecciare, annodare. Morbidissima matassa di nuvole fiammeggianti, che assume mille forme, saetta guizzante, sangue che si contorce, cirro rampicante, sviluppo inestricabile di catene, velo grondante, rete distesa. Alla natura sembra carpire i suoi incantesimi sotto forma di ciocche, chiome folte, cascate di boccoli, materia prima per sempre nuove creazioni su questi semplici fogli sono stenografati i germi naturali di tutte le fantasie artistiche, così come vengono dettate dalla vita viva. E poi ancora le originali curve di Klimt, le sue linee paraboliche ed iperboliche che solo in parte è possibile vedere nella natura. In simili volute soffia forse il vento, ma noi non ce ne accorgiamo e un turgore analogo

ha la grande linea del flutto marino che noi percepiamo sempre e soltanto come segmento, giacché essa è troppo lunga per la brevità del nostro sguardo»<sup>132</sup>.

#### 5.4 La Borelli e l'interazione tra il corpo e lo spazio

Ciò che accade nel rapporto tra corpo della dive e spazio della rappresentazione si estende, come una sorta di effetto eco, alla relazione più ampia che il corpo stesso intrattiene con il paesaggio, tanto è vero che nel cinema italiano dell'epoca le figure femminili subiscono frequentemente un processo di identificazione con una serie di elementi naturali coi quali tende a confondersi o a metamorfizzarsi.

Lyda Borelli e la sua fisicità eterea e quasi ultraterrena, attraverso la particolare amplificazione dei suoi gesti, il languore del suo sguardo e l'euritmia delle sue movenze, sembra quasi riproporre evocare quella trasognatezza che ricorda le figure di un tempo mitico e di un erotismo che si dibatte tra la naturalezza di un desiderio originario e l'impossibilità costante di quest'ultimo di essere completamente esaudito.

---

<sup>132</sup> Ludwig Hevesi, *Weiteres zur Klimtaustellung in Act Jahre Sezession*, Wien 1906, p.449, in *Sesso e spirito*, trad. it., cit., p. 149.

La rappresentazione di questa dualità che mette in gioco la carica di una fisicità sensuale e la metabolizzazione di questa carica da parte della natura, si esprime soprattutto nella figura della Borelli, ed in particolare in una serie di film come *La donna nuda* (1914), *Malombra* (1917), *Rapsodia satanica* (1917), *Carnevalesca* (1918), dove appunto la protagonista femminile è spesso inquadrata sullo sfondo di giardini, parchi, viali alberati, laghi creando quel binomio forte ed imprescindibile, che spesso sostituisce una relazionalità dipendente dall'altro sesso. Per cui molto spesso accade che le eroine dei film italiani di questi anni non si limitino a preferire la compagnia della natura a quella degli uomini, ma a dire il vero, esse creano un contatto sostitutivo con l'elemento naturale, che le porta a esprimere un'affettività archetipica, per cui il corpo è intento a ricercare l'originaria discendenza di un rapporto fisico e diretto con la natura ad esempio abbracciandogli alberi, cospargendosi il capo con petali, immergendosi nell'acqua o andando in barca.

Questo tema di rilevanza primaria e fondamentale va analizzato ancora una volta chiamando in causa il carattere primitivo della sintassi nel cinema italiano, dove l'espressione dei significati del film – in questo caso le implicazioni simboliche del connubio donna-natura che dominano le atmosfere di queste narrazioni – sono affidate più alle reazioni interne che si manifestano nello spazio delimitato dell'inquadratura, che gestiscono appunto i rapporti tra figura e spazio, personaggio e ambiente, primo piano e sfondo, piuttosto che all'interazione dipendente dal rapporto fra le diverse inquadrature, si tratterebbe in sostanza del famoso "effetto dipinto", di cui abbiamo parlato prima.

In questo senso il corpo della diva, soprattutto quella borelliana, si lega per vicinanza tematica ad alcune espressioni caratteristiche di una cultura tardo romantica che focalizzava i suoi interessi, specialmente, sulla questione della bellezza effimera, destinata a svanire tempo, e che appunto veniva spesso rappresentata attraverso un uso metaforico della ciclicità delle stagioni. Il rapporto donna-natura viene espresso infatti in un

innumerevole repertorio di drammi, la maggior parte fondati su quella modalità primitiva di ripresa che determina un uso prevalentemente pittorico dell'inquadratura, grazie al quale è maggiormente percepibile, ed in un certo senso necessario, l'interazione tra le due dimensioni. Alcune pellicole emblematiche per questo rapporto tra il femminile e il mondo naturale sono *La donna nuda* (1920) o *Storia di una donna* (1920) in cui il tempo delle stagioni viene utilizzato per descrivere l'andamento del moto amoroso, per cui lo sbocciare dei fiori primaverili lascia intendere che si sta per aprire la narrazione al tempo dell'innamoramento, a differenza di quanto accade invece in un dramma dalle tinte più cupe come *Rapsodia satanica* (1915). Sono elementi che aprono le porte infernali e temporanee della dannazione di una donna disposta a vendere l'anima per ritornare giovane.

O anche l'espressione dell'invecchiamento – tema che abbiamo visto si presente anche in una pellicola di Asta Nielsen, *Il crollo* – viene accostato ai mutamenti naturali della terra, e quindi l'avvizzimento del corpo sembra quasi esser sostituito dall'immagine di rami nudi e rinsecchiti, da foglie secche e sibili ventosi che le fan cadere, sono quel metaforico arrivo di un autunno che rinsecchisce le linfe vitali dell'amore, come la Lolette (Lyda Borelli) di *La donna nuda*, eroina romantica messa da parte dal suo uomo per la ricerca del tepore di un altro corpo femminile, che nel momento in cui quest'ultimo l'abbandona fa sopraggiungere in lei un triste e malinconico sentore di morte.

La dimensione spaziale nel rapporto con la donna ovviamente, non si esaurisce in un rapporto dai contorni esclusivamente naturali, in realtà è anche, e molto spesso, presente in queste dinamiche spaziali dettate dal corpo divistico, un lavoro di interazione con l'oggettistica di scena e più in generale col *décor* a cui veniva riservata una grande attenzione: tra gli oggetti maggiormente presenti, di questi interni alto-borghesi in cui si sente lo stucchevole odore di tende impolverate e l'eccessivo profumo degli ornamenti floreali, gli specchi sono superfici che maggiormente arredano le mura in cui si muove il corpo divistico.

La volontà registica, in questo senso cercava di costruire in maniera più efficiente possibile la forza espressiva del rapporto tra eroina e ambiente, considerando che lo stesso sistema di ripresa primitivo a cui molti di questi registi facevano riferimento cercava di rispondere all'esigenza di lavorare in modo compiuto sulla profondità di campo, elemento che può essere considerato come una sorta di cifra stilistica privilegiata per la definizione dei personaggi all'interno dello spazio, e che viene spesso usato nella grammatica filmica di allora: lo possiamo ritrovare sempre in *La donna nuda*, dove Lolette fa la prima scenata di gelosia a Pierre durante un ricevimento a casa della principessa di Chabran, sua rivale in amore: abbiamo una ripresa che inquadra in primo piano i due amanti intenti a discutere, che accentua la natura scandalosa dell'evento, intanto sullo sfondo, oltre una porta a vetri spalancata, gli ospiti scossi da un profondo senso di indignazione abbandonano la festa.

In *Rapsodia satanica* invece la profondità di campo ha come finalità quella di mettere in evidenza la malinconica solitudine della protagonista, l'anziana Alba D'Oltrevita, rea di aver contratto un patto faustiano col diavolo. Combattuta dalle sconsolanti tristezze della vecchiaia, Alba organizza un ricevimento per far popolare la sua villa da un breve lampo di gioia. La sequenza della festa è ripresa tramite la profondità di campo dove il vasto salone della sua lussuosa residenza pieno di ospiti resta sullo sfondo, mentre in primo piano campeggia la donna seduta in poltrona. Il suo il volto resta immobile, mentre la m.d.p. registra in un secondo momento il commiato degli invitati, che, sullo sfondo, se ne vanno, finché Alba, rimasta da sola, si alza di fronte allo spazio, sconfinato e deserto, della sala.

Una pellicola in cui, invece, si lavora in senso opposto rispetto agli esempi precedenti, dove cioè il lavoro sulla dimensione spaziale può essere finalizzato alla definizione di un ambiente claustrofobico, è *Tigre reale* (1916): Natka, la protagonista, vive una serie di travagli sentimentali che trovano un corrispettivo nel *décor*, contrassegnato da un numero elevato di porte e cancelli chiusi, tutti elementi che rappresentano una divisione

delle spazio e contemporaneamente indicano l'impossibilità della donna di poter vivere liberamente le proprie passioni. In questo caso, ad acquisire particolare rilevanza è l'organizzazione complessiva della messa in scena, oltre al suo rapporto con i personaggi: «la peculiarità del dramma amoroso di *Tigre reale* [...] non sta nell'intensità del rapporto tra protagonisti, ma nella decisiva funzione degli elementi ambientali che li allontanano: durante il finale, la porta che separa il marito di Natka dagli amanti, le mura che dividono la platea dell'Odeon dall'appartamento in cui Natka sta consumando i suoi ultimi istanti di vita, l'angolo in cui si sviluppa il cortocircuito che dà luogo all'incendio; nel *flashback* d'ambiente nordico, la porta mille volte maledetta dal guardiacaccia e attraversata solo con le parole [...]»<sup>133</sup>.

Quello che accade in queste differenti relazioni tra corpo e spazio, sancisce un tipo di possibilità diversa nella modalità rappresentative del sentimento, che appunto può variare a seconda delle volontà registiche ed attoriali. Tuttavia l'esperienza di questa costruzione spaziale – sia essa interna e colma d'oggetti come i salotti della diva, sia che venga rappresentata da paesaggi naturalistici in cui il suo corpo tende a fondersi – corrisponde a due possibili riferimenti tematici che ci riportano al mondo della ninfa warbughiana e a quello delle visioni moderniste del tempo, per cui da un lato si impone il regno oggettuale del feticcio, mentre dall'altro si introduce il tema della metamorfosi.

Di conseguenza, l'elemento che va evidenziato ancora una volta nell'analisi di questo rapporto è principalmente il legame con l'arte simbolista e decadente, dove l'amore femminile per la natura assume non di rado la forma di un'erotica fusione tra l'essere umano e l'elemento naturale, basti pensare a tutta la scia pittorica che a cavallo dei secoli XIX e XX viene incarnata dalla pittura modernista, la quale vede Gustav Klimt come maggiore esponente di questa tendenza. Il simbolismo in realtà costituisce una sorta di ponte comunicativo, o comunque si può intendere come

---

<sup>133</sup> P. Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, La Nuova Italia, Firenze 1985, p. 93

movimento cerniera, che lega l'ultima fase dell'espressione romantica all'apertura di un nuovo ciclo storico, rappresentato appunto dall'ingresso di un nuovo secolo, il Novecento. Perciò in quanto ultimo grande colpo di coda del Romanticismo, immancabilmente è caratterizzato da una forma di relazione interscambiabile che introduce una serie di istanze – che possiamo definire tipicamente romantiche – dal cuore dell'Ottocento ai gruppi dell'avanguardia e all'arte del Novecento.

Anche se esso conserva una discendenza tipicamente romantica, molteplici atteggiamenti che saranno poi fatti rientrare nel *mood* simbolista, e quindi catalogati come tali, faranno in realtà capolino nella storia già prima della data convenzionale/ufficiale del movimento, come spesso accade per le tendenze e le influenze storiche che non possono essere contenute nei rigidi criteri delle convenzioni storiche.

Infatti se ufficialmente la data col quale si tende a far coincidere l'inizio del movimento è il 1886, anno in cui il poeta Jean Moréas pubblica, un *Manifesto del Simbolismo* sul “*Figaro*”, già due anni prima lo scrittore francese Joris-Karl Huysmans, nel suo romanzo *A rebours* (A ritroso, controcorrente, 1884), aveva in qualche modo redatto una piccola Bibbia del “Decadentismo” – termine che la critica letteraria considera quasi sinonimo di Simbolismo – attraverso il ricorso alla descrizione dei gusti e delle abitudini di Jean Des Esseintes, protagonista del racconto nonché eroe per il personaggio del successivo romanzo di Oscar Wilde, *Dorian Gray*, altra figura appartenente ad un immaginario decisamente decadente. Per quanto riguarda invece la prospettiva pittorica del tempo, lo stesso fenomeno di continuità tematica tra i due differenti periodi, è incarnato da uno dei primi e maggiori esponenti del movimento simbolista, ovvero Gustave Moreau (1826-98), che indubbiamente, per quanto la sua produzione figurativa rientri nella categoria simbolista, restava comunque un pittore di chiara origine romantica. La formazione del suo stile, che in parte rientrerebbe in un ambito decisamente accademico, è comunque in realtà mirato a fornire immagini adatte al contenutismo simbolista, dal momento



che esso propone un repertorio che consta principalmente di miti classici, di testi biblici o di una storia antica, spesso riletti dallo stesso artista in una chiave che prelude addirittura alle successive interpretazioni freudiane:

Coincide dunque pienamente il simbolismo con l'immaginario romantico? Da un verso, è chiaro, il Simbolismo odia la volgare apparenza delle cose, vuole scoprire l'aspetto arcano, la segreta ragione, così come il Romanticismo voleva rispecchiarvi i sentimenti umani entrambe le immagini del mondo hanno in comune il fatto che non ci si accontenta del visibile, ma si vuole giungere al nocciolo, ai significati profondi. La stessa riscoperta romantica della natura (in piena era industriale) non era un ricercare la vera natura dell'uomo, proprio nel momento in cui l'artificio stava per vincerla? Del resto l'Impressionismo, con il suo culto della campagna vista con occhi cittadini, avverte Argan, scivola lungo un asse che lo porta dal Realismo al Simbolismo, dall'impressione immediata alla memoria interiorizzata: l'ultimo Monet ha già qualcosa di Proust<sup>134</sup>.

Il personaggio di Marina in *Malombra* (1917), tratto dal dramma di Antonio Fogazzaro, racconta una storia di spettri, possessioni, e vendette vissute nel delirio di una donna che passa lo scettro della sua maledizione a una fantasmatica Borelli, la quale si immola per la causa di una sua defunta antenata, lasciandosi attraversare dal patetismo di una follia reminiscente: è infatti posseduta dal triste ricordo di una prigionia femminile, che ha dovuto soccombere sotto l'egemonia e l'arroganza dell'uomo che ha lasciato morire il suo spirito nella solitudine. La spettralità del ricordo di Cecilia si manifesta a partire dalla naturale attrazione che Marina prova, fin da subito, nei confronti del paesaggio in cui sorge il castello di Malombra. Il luogo in cui dimora la protagonista sembra sin da subito istaurare un rapporto di vicinanza molto forte tra lei e l'elemento naturale che risveglia gli umori e le personalità della protagonista. Ovviamente esacerbati dalla tipologia di ripresa e dall'abilità del regista, Carmine Gallone, che gioca molto sull'enfatizzazione del rapporto donna natura: «Vediamo Marina su una terrazza in riva al lago, in compagnia di alcuni

---

<sup>134</sup> P. DE Vecchi, E. Cerchiari, *Arte nel tempo. Dal Postimpressionismo al Postmoderno*, Vol. II, Bompiani, Milano 1991, p. 397.

ospiti del castello dello zio in cui anche lei abita. Gallone la riprende ai margini dell'inquadratura, visibilmente annoiata ed estranea alla conversazione. Dopo uno stacco, la rivediamo nella medesima posizione; questa volta però l'angolo di ripresa fa sì che la donna abbia come compagno soltanto il lago e la sua vegetazione, ben visibili dietro di lei. In sole due immagini Gallone ha mirabilmente espresso, mettendole proprio grazie al montaggio in stretta e inequivocabile relazione, sia la riluttanza di Marina a frequentare i suoi simili, che l'affinità che la lega al paesaggio»<sup>135</sup>. *Malombra*, rappresenta in questo senso la massima espressione di quel cinema che si rifà ad una concezione pittorica della scena, ponendo l'attenzione centrale sul binomio donna-natura, e celebrando l'intima e soprannaturale affinità che lega il paesaggio del lago di Como alla protagonista. E la figura di Marina, invece, rappresenta il personaggio decadente per antonomasia, che si inserisce nella lunga serie di ritratti appartenenti al genere *femme fatale*, caratterizzata dalla suggestione di una bellezza conturbante e profondamente diabolica. La sua azione si batte tra il crollo di una fragilità psichica e la forza brutta di una possessione demoniaca, fino ad andare in contro al suo ineluttabile destino. Figura che spezza il nesso causale della distinzione tra realtà e suggestione, appare come uno dei molteplici soggetti isterici cantati da Freud e da Charcot, che mostra quindi, attraverso il suo corpo la temporalità ancronica del sintomo e della possessione.

La fondamentale caratteristica del sintomo è quella di avere una temporalità multiforme, che si costituisce al suo interno attraverso la connessione di dimensioni differenti come il presente, il passato, ed il futuro. L'osservazione della condizione sintomatica parte da Freud attraverso lo studio del comportamento del soggetto isterico, che nelle sue fasi critiche, ossia nel momento in cui si abbandona al movimento irrefrenabile e scomposto della crisi isterica, lascia riaffiorare nel presente l'istante "traumatico del passato", ossia quel tempo in cui il trauma si è manifestato e ha depositato nell'inconscio una traccia indelebile, che si ripeterà – involontariamente – ogni qualvolta si presentano delle condizioni favorevoli a ridestare

---

135

l'evento traumatico. Quindi lo choc deposita il trauma nel soggetto, creando in lui un profondo turbamento, che si insidia nell'abisso del suo animo per riemergere senza alcun tipo di volontà nel momento in cui si creano una serie di circostanze capaci di riattualizzare il trauma. Troviamo, quindi, diverse dimensioni temporali che abitano uno stesso spazio, quello del corpo del soggetto isterico, che agiscono contemporaneamente, creando una particolare commistione di tempo in cui il passato può essere sempre riattualizzato, può cioè ritornare a galla con tutta la sua forza irruente per far rivivere al soggetto, senza che questo riesca in qualche modo ad avere un potere di controllo effettivo del suo stato traumatico, quel momento particolarmente intenso: proprio come accade al personaggio di Marina, che incarna in pieno questa dimensione sintomale e nevrotica.

Sono figure del desiderio, della sensualità, dell'essenza femminile che si schiude come i petali dei fiori primaverili, in un amore che sboccia solare, limpido e pieno di speranza, per poi gelare tristemente nella realtà di un inverno in bianco e nero, sterile e avvizzito, dove la solitudine s'espande e il profilo della morte si disegna come un'ombra che non può lasciare questi corpi. La negazione, lo stupore, la gioia e poi l'improvvisa metamorfosi di questa manifestazione: tutto passa attraverso il volto, il corpo, le mani, le chiome, gli occhi, le trasparenze, le allusioni, le movenze di un cinema che non proferisce parola, eppure comincia a raccontare storie grazie all'interazioni di queste parti con l'ambiente che lo accoglie, grazie alla possibilità di appellarsi ad un mondo fatto di gesti. Ed è la diva che, nella sua intima necessità di tirar fuori i suoi umori, si diletta a dimenarsi nella dimora del pathos, ardente, tremante, delirante espresso in balletti e crisi isteriche, piroette e vortici ipnotici, cadute e prese di corpi.

## 5.5 Malinconia dello sguardo desiderante

Oltre alla relazione mediata dal gesto nel rapporto tra il corpo della diva/ninfa e gli spazi, ed oltre alla riflessione sul tema dell'ornamento nella pittura simbolista come corrispettivo dell'accessorio in movimento warburghiano, è possibile rintracciare un altro espediente che veicola la rappresentazione della dimensione del desiderio e del *pathos* nel cinema italiano degli anni Dieci, nelle dinamiche e nell'osservazione della costruzione dello sguardo di queste attrici.

Le dinamiche dello sguardo sono esclusivamente impiegate da un punto di vista espressivo all'interno di questo cinema, come ad esempio accade nello sguardo amoroso o passionale dell'innamorato, volto alla manifestazione e all'emersione del sentimento desiderante che accende l'occhio di chi brama e il corpo di chi è desiderato.

Questa considerazione, che ad un primo livello sembra intrisa di una banale ovvietà, in realtà contiene in sé una riflessione teorica molto più profonda che va ad intaccare quelle che sono le probabili interazioni che si verificano tra la rappresentazione del desiderio nella trasposizione cinematografica e la sua percezione nella vita reale. In un certo senso la dialettica degli sguardi passionali nel cinema muto sembra richiamare quella che Warburg definisce *dialettica del mostro*, dove la lotta tra interiorizzazione ed esteriorizzazione del desiderio è generalmente guidata da un movimento di scarto, analogo al moto attuato tra la dimensione dell'apollineo e del dionisiaco<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup>Dal punto di vista warburghiano possiamo tradurre il principio di individuazione dell'apollineo col termine *Denkraum*, letteralmente "spazio del pensiero", ossia uno spazio contemplativo, istituito a partire da una condizione di caoticità dell'esistenza dalla quale è necessario prendere distanza, per una condizione di comprensione dell'inafferrabilità del divenire. A questo proposito si faccia riferimento alla postfazione di D. Stimilli in *Per Monstra ad Sphaeram*, dove viene ricostruito il percorso teorico e di affinità fra

La necessità, soprattutto – se non esclusivamente – da parte della donna, nella società dell’epoca di sottostare ad una frustrante non manifestazione della proprio desiderio sessuale influenza in maniera massiccia tutta la produzione di una serie di sguardi che nella loro essenza fugace e misurata esprimono una interiorità desiderante abissale. A tal proposito ci si potrebbe domandare quale sia infatti il rapporto di scarto tra un soggetto femminile nato e cresciuto in una società che per millenni si è ampiamente vantata di essere maschilista (cioè la donna sempre rispettosa, pudica, e rigidamente rigorosa anche nelle pratiche di corteggiamento, che non ha gli stessi diritti dell’uomo, che non partecipa alla vita sociale come gli uomini, che viene ripetutamente ritenuta inferiore e non comprimaria del genere antagonista), e la rappresentazione di un desiderio da parte di un soggetto che travalica la pudicizia sociale imposta al genere femminile, che però allo stesso tempo è il risultato di un pensiero maschilista (ossia la diva per quanto rappresenti una parte – molto ridotta – delle tematiche dell’emancipazione femminile risulta essere prodotta e partorita dalle esigenze di un desiderio indiscutibilmente maschile).

Il legame tra le attrice del muto e la pittura può esser rintracciato nel ritratto fotografico, dove prevalentemente vanno considerate quelle che sono le pose corporali e le dinamiche di sguardi adottate dalle attrici. Un primo esempio interessante sembra esser costituito da tutta una serie di ritratti della Borelli dove la questione della posa assunta, ma soprattutto la questione dello sguardo languido e perennemente fuori campo, sembrano porla in relazione alla figura malinconica e all’analisi warburghiana della *Melancholia I* di Albrecht Dürer, incisione che rappresenta per lo storico dell’arte

---

Warburg e Boll attraverso lo studio della conferenza di Boll *Vita Contemplativa*: “Ciò che sembra aver attratto in particolare l’attenzione di Warburg, nella magistrale trattazione di Boll, è etimologia del verbo latino *contemplari*, dal nome *templum*, che Boll interpretava come ‘l’area quadrata delimitata, sulla quale l’*augur* doveva stare mentre divinava il volere degli dei, soprattutto tuono e fulmine’. L’area semantica del verbo, che perciò *strictusensu* significava ‘abbracciare con uno sguardo l’area sacra sulla terra e nel cielo’ venne estesa facilmente fino a comprendere ‘l’investigazione del cielo stellato’. Warburg trasformò questa etimologia in una filosofia della storia *in nuce* in una nota del 14 febbraio 1924 con diretto riferimento a Boll: ‘Contemplazione’: L’incatenamento del mostruoso attraverso il legame immaginario alla tettonica del tempo”. *Per Monstra ad Sphaeram*, a c. di D. Stimilli e C. Wedepohl, AbsconditaSRL, Milano, 2009, pp.152-153.

amburghese un eroico processo di interiorizzazione del caos, derivante dai limiti a cui la nostra ragione in qualche modo è costretta, e che potrebbe essere applicato come principio costitutivo per la creazione di quell'aura patetica che caratterizzava le dive del muto.

L'esistenza di un impedimento dell'espressione del desiderio, che in base all'etica e alle convenzioni del tempo non ha la possibilità di manifestarsi liberamente, comportava, infatti inevitabilmente, l'esistenza di un processo di filtrazione del *pathos* messo in atto dalle dive degli anni Dieci nella loro personale costruzione del gesto e dello sguardo. Importante inoltre è ricordare che l'immagine archetipica della diva, e l'immagine della sua capacità desiderante nasce, come effettivamente accade ci dice Balázs, attraverso la mimica facciale della diva, e la forze esponenziale dei suoi occhi, che accendono lo sguardo erotico ed infantile di Asta Nielsen<sup>137</sup>.

Il cinema muto, continua in questo senso, a risultare e a presentarsi come campo di indagine privilegiato in cui molti dei sentimenti delle attrici di questo tempo sono costretti a passare attraverso lo sguardo. Quindi quello che costantemente viene messo in atto all'interno di questo scarto consiste in una lotta tra ciò che si desidera e l'effettiva azione che il soggetto poi compie per raggiungere l'oggetto del suo desiderio. Per quanto la diva possa rappresentare il prototipo della *femme fatale*, dallo sguardo truce e passionale, nella sua costruzione intervengono comunque una serie di modelli culturali o di convenzioni che provengono da una dimensione sociale tinta di forti tonalità maschiliste.

L'amore ed il desiderio passano attraverso lo sguardo, perciò oltre all'immagine filmica, la dinamica degli sguardi è da rintracciare anche nel ritratto fotografico, sempre volto a promuovere il personaggio diva, a cui si vanno ad aggiungere il filone della ritrattistica, le locandine, i manifesti pubblicitari, e le allora nascenti cartoline autografate che hanno appunto contribuito all'affermazione di questo fenomeno. Infatti la costruzione

---

<sup>137</sup> CFR Paragrafo 5.1 su Asta Nielsen.

dell'aura intorno al personaggio diva è un processo che si consolida tramite una serie di fattori ben precisi, quello più determinante risulta essere il prezioso lascito dei giornali e delle riviste cinematografiche del tempo, che attraverso l'integrazione delle varie fonti e dei vari articoli diventano delle "testimonianze indirette del fenomeno". Tra le principali riviste che aveva attuato questa politica vanno citate "La Cinematografia Italiana ed Estera", la "Cinefono", "Film", "La Vita Cinematografica", "Il Tirso al cinematografo", "Apollon", "L'Arte Muta", "Contropelo", "Filmando". Si tratta di articoli in cui si elogia la bellezza e il virtuosismo delle attrici e dove capita anche che vengano effettuati dei paralleli tra le dive e i dipinti della tradizione pittorica rinascimentale. I cronisti dell'epoca, infatti, con l'avvento del divismo e del lungometraggio cominciano ad interessarsi maggiormente alle capacità espressive degli attori, a tal proposito risulta interessante l'articolo di A. Cavallaro, riportato nel terzo volume di Bernardini, più precisamente nel capitolo sul divismo, in cui recensisce la Borelli per la sua interpretazione in *Ma l'amor mio non muore!*: «la collaborazione di Lyda Borelli ha indiscutibilmente impresso nell' *Amor mio non muore* un suo particolare fascino. Quella creatura morbida e signorile, ardente e dolorosa, ammantata di nobiltà e di voluttà, passa attraverso a tutto il lavoro come passa l'alito della primavera attraverso un bosco di mandorli fioriti»<sup>138</sup>. Inoltre è particolarmente significativo come questa tendenza di legare insieme figure pittoriche/dive del cinema diventa un vero e proprio parametro per la costruzione figurativa della diva nelle locandine e nei ritratti dell'epoca. Le locandine cinematografiche degli anni Dieci, infatti, sono caratterizzate soprattutto dalla presenza di figure femminili accompagnate spesso da motivi floreali ed avvolgenti, che le rendono sensuali e fatali grazie alla sinuosità della linea serpentina che compone tali caratteri. È la linea del desiderio, infinita ed incessantemente

---

<sup>138</sup> Veritas [A.A. Cavallaro], «La Vita cinematografica», Torino, n. 20, 31 ottobre 1913, p. 60, in *Cinema muto italiano. III. Arte, divismo e mercato 1910-1914*, cit.p.201.

incompiuta che si impone nella rappresentazione della donna fatale e sensuale, che ritroviamo nello stile Liberty e nelle riflessioni benjaminiane dei *Passages*.

La presenza di una prospettiva pittorica, infatti, nella costruzione dell'inquadratura, e un uso pittorico dell'immagine nella rappresentazione della figura femminile – intendendo quindi gli elementi di riferimenti pittorici, che consentono l'equiparazione di alcune dive con figure tipicamente warburghiane, prima tra tutte le ninfe – abbiamo visto esser determinata da una volontà rappresentativa che va incontro all'esigenza divistica di costruire una precisa immagine di sé. Tuttavia l'autonomia di una propria rappresentazione, inevitabilmente viene filtrata dal pensiero di una società patriarcale, che veicola in ogni immagine divistica il riflesso del proprio erotismo, come vedremo successivamente.



## Capitolo 6

### Ninfa e diva: una gestualità erotica nella rappresentazione pittorica e cinematografica

#### 6.1 Considerazioni sul potere divistico

Come Venere nasce dalla spuma del mare, in un'iconografia del desiderio rappresentata dalla valva di un'enorme conchiglia che si schiude come uno scrigno sensuale, luogo da cui prolifera e si dirama il desiderio – «A un tratto, nella scia della luce, poco prima dei dirupi dell'isola di Citèra il mare azzurro prese a ribollire sempre più impetuosamente, fino a gonfiarsi in una bolla scintillante che esplose. Sulle onde fluttuò una conchiglia, di quelle che spesso contengono una perla, ma di dimensioni insolite. La valva superiore si sollevò e rimase alzata, come una vela; in quell'eccezionale battello si mostrò al mondo una giovane donna che racchiudeva in sé tutti i segreti della bellezza. Il suo corpo nudo era slanciato e sinuoso e i lunghissimi capelli biondi le nascondevano in parte i seni perfetti, con una sorta di inconsapevole pudore»<sup>139</sup> – così la diva fa ingresso nella storia

---

<sup>139</sup> D. Padovan, *Miti e leggende del mondo antico*, Sansoni Milano, 1996, p. 17.

del cinema, grazie soprattutto alla sua potente carica erotica, che la determina, per lo più, come il risultato di un prodotto appartenente ad una cultura fortemente maschilista, che proietta il target della donna ambita e “gestita”<sup>140</sup> nell’incarnazione del prototipo divistico.

È questa una condizione fortemente contraddittoria, che risulta, però, di fondamentale importanza per le storiche femministe che si occupano di questi temi, perché se si considera il fatto che alla Bertini spettavano dei poteri decisionali che mai sono stati riservati ad altre attrici, che la sua espansiva ed egocentrica personalità si diramasse in tutte le fasi della stesura del film, dalla scrittura, alla ripresa, dalla distribuzione alla pubblicizzazione – che più di tutte decretava il successo o l’insuccesso dell’opera in base alla notorietà dell’attore – bisogna sottolineare che da un punto di vista dell’emancipazione femminile il suo lavoro non ha prodotto incidenze significative:

Simbolo quanto mai persistente di femminilità ed insieme esempio straordinario di donna autorevole e intraprendente, Francesca Bertini costituisce per la storiografia femminista una vera sfida. Come tutti sanno, la Bertini è l’attrice che in modo più durevole e con maggior successo ha identificato se stessa con la figura della Diva, la creatura sublime ed inimitabile che più di ogni altra costituisce l’emblema del cinema muto italiano. Dal punto di vista della critica femminista, questo statuto di figura incomparabile rivela da subito una natura contraddittoria. Infatti, se da un lato la sua ineccepibile interpretazione del personaggio della Diva è quanto ha permesso alla Bertini di conquistare una posizione di primo piano nella storia del cinema tradizionale, facilitando lo stesso suo accreditamento come regista o co-regista di *Assunta Spina* (1915), dall’altro l’attitudine egocentrica che l’ha sempre contraddistinta ha finito per oscurare l’esistenza nel cinema muto italiano di tante altre donne influenti e produttive. Inoltre, la peculiare ambiguità della figura della Diva si rivela con evidenza nel paradosso di una donna che appare bensì potente e carismatica, ma la cui ‘aura’ dipende interamente dalla propria identificazione con i più tristi stereotipi della letteratura maschile, in cui non vi è posto per alcuna significativa relazione tra donne.

[...]. L’analisi della carriera e della personalità cinematografica di Francesca Bertini può quindi trasformarsi in un test ideale per la storiografia femminista, una sfida a sviluppare un quadro interpretativo che permetta di innescare un processo di valorizzazione

---

<sup>140</sup> Con questo termine si vuole intendere le determinazioni degli atti e degli atteggiamenti divistici che, anche se sono riconducibili al tipo “*femme fatale*”, rappresentando donne mangiatrici di uomini, in realtà restano fortemente ancorati ad una dipendenza del genere maschile *tout court*, in quanto la loro ingannevole autonomia è sempre ricondotta ad una mortificazione della libertà affettiva e ad un processo di autopunizione, di sacrificio del sé.

femminista anche in rapporto a figure che, come la sua potrebbero apparire in una tale ottica ambigue o disturbanti<sup>141</sup>.

In una prospettiva del genere la figura di Francesca Bertini, in base a quanto è stato detto, rappresenta per la storiografia femminista un caso emblematico e particolare, un riferimento imprescindibile col quale confrontare il rapporto che si instaura nella produzione cinematografica tra “le poche visibili e le molte invisibili”<sup>142</sup> donne che hanno popolato questo tipo mondo. Questo, perché, oltre al fatto che l’astro della Bertini raggiunge picchi impensabili di fama e notorietà uscendo dai limiti del territorio nazionale, la sua persona risulta essere un soggetto assolutamente attivo nella stesura e nella produzione filmica. Tuttavia, l’immenso potere di cui dispone questa figura così influente, non viene finalizzato ad un principio di rivendicazione del potere femminile, intendendo cioè rappresentare un modello di autonomia e indipendenza da un punto di vista professionale per le donne dell’epoca, o quantomeno sancire il riconoscimento di una serie di diritti che, nella loro mancata applicazione, hanno determinato disuguaglianze e rimozione di meriti storici per tutte quelle donne che hanno attivamente partecipato alla formazione del cammino degli esseri umani.

Piuttosto, tutto questo potere, è riversato verso un processo di imitazione da parte del pubblico femminile, per quanto riguarda l’aspetto più mondano e superficiale della vita da diva. Il pubblico femminile, anziché leggere la capacità gestionale e autorevole di una donna all’interno dello sviluppo della sua carriera, preferisce seguire quella volontà un po’ sognante un po’ ingenua di identificarsi con un modello che evade da ogni

---

<sup>141</sup> M . Dall’Asta, titolo saggio, in *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, a c. di M. Dall’Asta, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, pp.61-2.

sentore di quotidianità, perché come abbiamo già detto il film e la diva erano spesso, se non praticamente sempre, un mondo inaccessibile per la gente comune:

Non è la scena sociale italiana che questo genere di film mette in scena, ma un mondo sovranazionale, un'ipotesi letteraria che tiene unita una classe e una struttura sociale perfettamente identica nella Russia zarista, nella Francia o nell'impero Austro-Ungarico. Una realtà fantasmatica destinata ad essere spazzata dalla guerra. Il mondo di cui si celebrano le passioni in apparenza inimitabili e totali («E l'amò fino alla morte e più in là») è la clausola finale di *Memorie dell'altro* nel giro di pochi anni solleciterà sempre meno, per il suo anacronismo, il desiderio di pubblici popolari, affamati di storie imitabili e a portata del desiderio comune. Al confronto con la produzione americana questi film e tutta la culture e l'ideologia che trasmettono, vengono presto ad assumere il ruolo di epigrafi di un mondo che la guerra travolge in tutta Europa. I film realizzati in Italia tra il 1915 e il 1920, che attengono oltre che ai testi dannunziani o paradannunziani ai repertori teatrali e letterari di Dumas, Bataille, Sardou, Moreau, Mirabeau, Prevost, De Fleurs, Caillavet, riescono a trasmettere l'impressione illusoria della vitalità di una società che invece proprio lo schermo tiene artificialmente in vita per gruppi di fedeli e catecumeni sempre più sparuti, annoiati e disinteressati<sup>143</sup>.

È l'aura luccicante e spettacolare che emana la diva sulla sognante mente di tutte quelle donne che vorrebbero indossare abiti lussuosi, contornati da pizzi ricamati e sete preziose, con piume peccaminose che svolazzano sinuosamente attraverso gesti e movenze piene di *pathos*. Frequentatrici di saloni pieni di drappi e ceramiche, prese dalle discussioni in mezzo ad intellettuali e artisti, sono spesso rappresentate come passeggiatrici pensierose, che popolano i paesaggi di nature suggestive e romantiche. Sono tutte queste immagini che vanno ad incrementare le modalità del fantasticare delle donne comuni, che si proiettano in queste visioni divistiche, sostituendosi alle eroine maledette dello schermo, anche solo per la volontà di essere le protagoniste di storie d'amore strazianti e combattute. Si tratta in pratica di donne che vogliono sentir batter nel loro cuore le

---

<sup>143</sup> L. Gandini, *La regia cinematografica, storia e profili critici*, Carrocci Editore, Roma 1998, p.86.

pulsioni dell'amore più avventuroso, sono in sostanza tutte quelle donne che vogliono brillare, almeno nelle loro fantasie, come le fatali dive del cinematografo. Quindi la maggior parte del pubblico femminile era concentrato su questa dimensione ultraterrena, che andava a divinizzare il personaggio diva, non percependo in essa un potenziale esempio di emancipazione da un punto di vista più concreto.

L'intento dei film interpretati da queste figure, infatti, non era comunque basato su un risvolto di tipo rivoluzionario, inoltre è evidente che la stessa Bertini non ha fatto passare quel messaggio di consapevolezza di cui abbiamo precedentemente parlato: per tale motivo allora è possibile dire che il grande carisma e lo strabordare della sua personalità, resta fine a se stesso da un punto di vista quasi politico, oserei dire, rifacendomi alla prospettiva agambeniana del gesto, che viene usata all'interno di questo lavoro come collante tra il mondo delle immagini cinematografiche e quello delle immagini warburghiane, visto che il sistema divistico si riflette all'interno del contesto sociale quasi solo esclusivamente attraverso l'emulazione del modo di abbigliarsi e del modo di porsi (proprio per mezzo delle pose) della diva, e non come momento di risveglio per una maggiore consapevolezza dell'affermazione socioculturale del ruolo della donna.

A tal proposito risultano molto interessanti le considerazioni fatte da Monica Dall'Asta sulla figura di Francesca Bertini, che viene coinvolta in un discorso storico riguardante il tema del femminismo all'interno del mondo cinematografico. In questo lavoro effettuato sul raffronto tra figure note e non dell'intero ambito cinematografico, la diva delle dive diventa, quasi, una sorta di unità di misura impiegata per un confronto con la restante fetta di "popolazione femminile" coinvolta nel mondo dello spettacolo e spesso prepotentemente occultata nel corso della storia.

Il lavoro della Dall'Asta, e di molte altre storiche importanti come Cristina Jandelli, Lucia Cardone eccetera, non fa riferimento esclusivamente alle dive, ma a tutte quelle donne che con il loro impegno hanno contribuito alla formazione di questa storia del cinema, senza essere, molto spesso, se

non quasi sempre, considerate all'interno del discorso storiografico stesso. In questo senso negli ultimi anni vi è stato da parte delle storiche del cinema muto, una forte volontà orientata verso una strategia di recupero della presenza femminile nel mondo del cinema. È una volontà che non tenta di rintracciare solo la presenza di queste figure che il tempo, in base ad una logica e alla predominanza di una cultura patriarcale, ha lentamente cancellato. Si vogliono infatti recuperare tutti quei gesti, che hanno contribuito a determinare l'avanzamento della storia del cinema, senza che però questi siano stati realmente tenuti in considerazione. È il lavoro, in sostanza, che propongono gli *Women's studies*, dove, appunto, la volontà primaria è incarnata e scandita da un processo di recupero della varietà di figure femminili, che popolano il mondo del cinema, in tutte le fasi di produzione di un film, e che lotta contro una forte tendenza storica legata al concetto di rimozione<sup>144</sup>, applicata massicciamente e in maniera incondizionata alla presenza femminile e alle rispettive azioni compiute da questi "spettri", che ha portato alla cancellazione dell'influenza concreta di questi gesti silenziosi, appunto, i quali molto probabilmente sono stati assorbiti dalla componente predominante della cultura maschilista. Sono quei gesti fatti d'aria<sup>145</sup>, che hanno determinato una attualità ed incidenza storica – pensiamo ai disparati ruoli delle donne ad esempio ricoperti nelle fasi delle due Grandi guerre, che vedono gli uomini impegnati a combattere al fronte, mentre le donne portano avanti il settore economico produttivo, così come anche si occupano del mantenimento affettivo e materiale dell'ambito familiare – senza che per questo gli venga assegnato il un posto o la considerazione che meritano nel discorso storiografico:

Sono gesti vistosi e magniloquenti come quelli delle attrici che campeggiano sullo schermo, corpi di luce, scintillanti e fatalmente tacitati dalla loro stessa immagine divistica; e, all'opposto, sono gesti oscuri e destinati fin da subito alla sparizione, come quelli delle

---

<sup>144</sup> Tema molto caro a Warburg, che prende in prestito dalla psicoanalisi diversi concetti e diverse suggestioni.

<sup>145</sup>C. Jandelli e L. Cardone, *Perdute e ritrovate. Uno sguardo d'insieme*, in Bianco e nero, n. 570, "Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano", p.5.

operaie, delle donne attive nei comparti tecnici della primitiva industria cinematografica, così simili e vicine alle cucitrici, sarte provette, fautrici di mirabili ricami di celluloidi; sono gesti sapienti che strutturano la narrazione, l'artificio meraviglioso del racconto, come quelli delle registe e delle sceneggiatrici, autentiche costruttrici di mondi immaginari occultate dalle loro stesse creature, anch'esse sovente, perdute; e sono gesti che sanno tradursi in pensiero, come quelli delle prime osservatrici, sorta di pioniere della critica e della teoria del cinema, capaci di sguardi attenti e penetranti, che sorprendono per acume e lungimiranza, eppure dimenticate, rimosse.

Ritrovare questi gesti, dissolti nel buio e davvero fatti d'aria, significa cominciare a riscrivere una vera storiografia in grado di misurarsi con le zone d'ombra, con le mancanze delle narrazioni tradizionali, comprendendo e valorizzando gli apporti della creatività e del lavoro femminile sulla scena del cinema nascente. All'assenza delle donne al quadro della storia – ed è appena il caso di sottolineare, qui, il discrimine fra assenza ed esclusione – si aggiunge, nel contesto specifico del cinema delle origini, la difficoltà oggettiva di ritrovare nell'oscurità feconda degli inizi le tracce delle donne (e degli uomini) che diedero vita, spesso improvvisando e improvvisandosi, all'affascinante spettacolo delle immagini in movimento. Luogo incerto e ancora non regolamentato, aperto ai tentativi più disparati e fantasiosi, il cinema al suo apparire, si offre come ideale terreno di coltura per l'iniziativa femminile. Così ben lontana da una supposta egemonia maschile, l'immagine dei primi decenni del cinematografo che gli studi più recenti restituiscono è popolata da numerose figure di donne che, seppure ancora da approfondire ed indagare, testimoniano di una presenza attiva e tutt'altro che ininfluente rispetto agli esiti della produzione filmica<sup>146</sup>.

In una prospettiva improntata, quindi, su una strategia di recupero nei confronti di questa azione di occultamento, la figura della Bertini offre una serie di possibilità di confronto e di spunti per comprendere quanto effettivamente l'immagine della diva abbia contribuito, o meno, a determinare un affrancamento dell'indipendenza femminile dall'assoggettamento di una società prettamente maschilista.

La Bertini infatti, è una presenza assoluta che manifesta le sue volontà, anche se spesso queste volontà altro non sono che una serie di capricci espressi in modo incondizionato, pretendendo che vengano sempre esauditi, perché è la volontà della diva il primo punto da considerare nella costruzione del film: le modalità di ripresa, l'immagine di sé che si vuol dare, la costruzione auratica della star, le soluzioni narrative con

---

<sup>146</sup> Ibidem, p. 5-6.

eventuali aggiunte o tagli di scena, o addirittura le strategie di montaggio. Tutto passa ed è filtrato attraverso le direttive della diva. E la Bertini, più di tutte, è il personaggio maggiormente influente e carismatico, a cui sottosta il regista stesso.

Quindi è riconoscibile una sorta di autorialità, anzi potremmo dire una vera e propria autorialità, a questa diva che influiva direttamente sul materiale filmico, perciò la sua presenza era particolarmente determinante in tal senso, anche se vi è un paradosso di fondo che porta ad una serie di considerazioni dove è possibile mostrare quanto in realtà questa “dimensione del potere divistico” sia paradossale e poco influente per la questione dell’emancipazione femminile: «Sembrirebbe dunque che nel 1914 il potere della Bertini fosse già abbastanza grande da permettere di decidere della distribuzione dei suoi film. Ma il suo uso di un tale potere è problematico da un punto di vista femminista, dal momento che la sua carriera non reca traccia di tentativi di sfruttare la sua influenza per offrire alle spettatrici modelli positivi di iniziativa femminile»<sup>147</sup>. Cioè il nodo principale della questione risulta essere questa contraddizione che va ad instaurarsi tra un potere effettivo e in certo senso dittatoriale – ricordiamo ad esempio l’episodio in cui la Bertini fece saltare l’uscita del film di Emilio Ghione *Don Pietro Caruso* (1914) già pronto dalla distribuzione e bloccato dalla diva per motivi del tutto futili e superficiali, ossia alla diva non era piaciuto il tipo di rappresentazione che proponeva la pellicola della sua figura – che ha delle incidenze molto forti nel sistema produttivo cinematografico, e la potenzialità di una forza inespressa che non trova un’applicazione diretta sul pensiero di emancipazione della donna.

Questo vuol dire che malgrado sul set si facesse tutto ciò che corrispondeva ai desideri ed esigenze della diva, la consapevolezza di questo potere non si estende al sostrato culturale dell’epoca, e di conseguenza non stimola il pubblico femminile ad un processo di emancipazione. Il tipo di

---

<sup>147</sup> *Non solo dive*, cit. p. 67.



influenza maggiore è orientato verso una prospettiva puramente estatica, per cui le donne più che essere affascinate dal potere direttivo della Bertini, concentrano la attenzione sulla capacità di fascinazione prodotta dalla moda e dagli stili degli abiti e della pose proposte dell'attrice Bertini. Regina indiscussa delle tendenze e degli ambienti mondani, amante del lusso più sfrenato la diva Bertini è capace di alimentare solo una dimensione onirica di evasione, di sogno nella spettatrice femminile che fantastica grazie alla storie e al modo di rappresentare queste storie secondo il volere divistico. Esempio di questa condizione prettamente mondana è l'accordo della Bertini con la casa di moda francese Maison Piquin che prevedeva il cambio d'abito per ogni scena da girare, per cui i tessuti e le fogge degli abiti diventano espressione di questa femminilità sensuale e tendenzialmente aristocratica che aumentano lo stesso grado di desiderabilità della diva o della volontà di assomigliare alla diva.

## 6.2 La metarappresentazione

Ciò che in parte contribuisce alla mancata portata rivoluzionaria della figura divistica, è determinato da una struttura narrativa ripetitiva, applicata schematicamente ai film che quest'ultima interpreta, e che hanno la finalità di esaltare il personaggio principale tramite delle strategie metarappresentative. Il desiderio e l'orientamento di un immaginario collettivo, quindi, generato principalmente dall'irraggiungibilità di questa vita portata sullo schermo, è determinato da questo fattore costitutivo molto importante, ossia la struttura narrativa impiegata sembra in qualche modo una sorta di schema applicativo che confluisce direttamente nella costruzione dell'immagine divistica e nella resa rappresentativa cinematografica di quest'ultima.

Infatti abbiamo già detto che il sistema narrativo di riferimento della filmografia di Francesca Bertini è sostanzialmente strutturato secondo il

principio del triangolo amoroso. Principio che, volando al di sopra, scavalcando i diversi generi che ha attraversato la grande diva – la quale sicuramente da un punto di vista recitativo ha mostrato di possedere una grande versatilità – propone come tema ricorrente delle pellicole da lei interpretate quello della storia d'amore torbida e tragica, che si conclude sempre con la morte dell'eroina. La donna ambita e tormentata del muto, viene contesa per gelosia, o per onore, ed è colei che viene additata della colpa di condurre l'uomo verso la discesa peccaminosa negli inferi, è il perno su cui si costruiscono il maggior numero di storie che conducono, inevitabilmente, il suo sofferente personaggio alla tragica morte. Ed in questo ripetersi del binomio amore-morte, che il personaggio diva tende ad aumentare esponenzialmente la notorietà del suo essere, in una narrazione che è spesso e volentieri metarappresentativa, sia nei soggetti a lei proposti dai registi che hanno lavorato al suo fianco, sia negli stessi soggetti su cui lavorò direttamente la Bertini

Anche se in realtà il sistema metarappresentativo attraversa una buona fetta, se non tutta, del repertorio filmico delle dive in generale, tra molteplici esempi vi è il breve frammento de *La ribalta*, di M. Caserini (1912), che mette in scena e racconta di un grande amore percorso e vissuto attraverso due diverse esperienze, poiché da un lato abbiamo l'amore «quello diegetico della protagonista Maddalena per l'attore Claudio, ma anche quello del regista Mario Caserini per la sua compagna e prima attrice Maria Gasparini. Lo stesso frammento ci parla al contempo anche di una trappola altrettanto grande, ossia quella in cui possono cadere le donne nel coso del processo creativo, rimanendo prigioniere del ruolo di musa. Musa ispiratrice di un uomo, naturalmente»<sup>148</sup>.

Per tale motivo se risulta essere vero «che il piacere e il desiderio di appropriazione dell'immagine sono alla base dello sguardo che il cinema

---

<sup>148</sup> S. Dagna, *La musa creatrice. Maria Gasparini in «La Ribalta»*, in Bianco e Nero, n.570, cit. p.39.

costruisce sul mondo»<sup>149</sup>, risulta più che plausibile la tendenza di alcuni registi ad innamorarsi delle attrici, e quella di alcune attrici di innamorarsi dei registi. Fatto sta che questo rapporto di complicità che si estende al di fuori della finzione filmica alimenta il mito della musa, che a sua volta contribuisce ad innalzare il grado di fascinazione che queste coppie esercitano sul pubblico: «Nell'immaginario collettivo, l'attrice oggetto dello sguardo è portatrice di una cinegenia naturale che diviene materia plasmabile nelle mani del compagno creatore. Questa concezione implica che il talento dell'attrice-musa rientri nelle categorie misteriose legate all'istinto e al magnetismo spontaneo, più che alla sfera della consapevolezza espressiva e dell'abilità tecnica. È il regista pigmalione che incanala questa forza della natura, espressa dal volto e dal corpo femminile, nei binari della coerenza e della struttura di un'opera. Una concezione certamente debitrice dei cliché che irrigidisce i ruoli di genere interni al processo creativo: razionalità e abilità analitica sono appannaggio del fare maschile, mentre istinto, intuito ed emotività fanno capo alla sfera femminile»<sup>150</sup>.

Da *Mariute*, forse il più palesemente autoreferenziale dei film della Bertini, che è una storia con risvolti pseudo nazionalistici, si aggiungono molte altre pellicole di tante attrici, che hanno in parte abusato di questa strategia narrativa, come ad esempio Lyda Borelli che in diverse pellicole da lei girate, arriva sempre a sviluppare una metarappresentazione di sé, interpretando quindi il ruolo di attrice nel film stesso. Alla strategia narrativa si aggiunge ovviamente l'infinita presenza di specchi film in questione che vuole sottolineare questa tendenza metarappresentativa.

Considerando, tuttavia, l'attitudine dominante personalità della Bertini, è difficile poter supporre che i ruoli scritti di suo pugno e a se stessa destinati potessero divergere in maniera significativa dalle sue interpretazioni precedenti. Essi sembrano essere al contrario del tipo più convenzionale e forse ancora più sfacciatamente celebrativi del mito della Diva:

---

<sup>149</sup> Ibidem.

*La perla del cinema*, in particolare, potrebbe addirittura essere letto come una dichiarazione di poetica, dal momento che la trama si sviluppa come un dramma metafilmico, la cui protagonista è un doppio esatto dell'interprete: una Diva all'apice del suo successo. Il soggetto presenta numerosi aspetti che sono ricorrenti nel cinema della Bertini, come la struttura melodrammatica dell'intreccio, fitto di colpi di scena e improvvisi capovolgimenti nei comportamenti dei personaggi, e il finale tragico, che inevitabilmente comporta la morte della Diva. Questa strategia di struttura narrativa era già stata ampiamente sperimentata da Asta Nielsen fin dai suoi primi melodrammi, ma quel che colpisce è il modo in cui viene utilizzata per legare e delegittimare la fantasia che, con ogni evidenza, l'intreccio del film si sforza di alimentare nelle spettatrici: quella della semplice ma bellissima contadina che per puro caso si vede all'improvviso proiettata nell'Olimpo del cinema. Tutto ha inizio quando una casa cinematografica invia una troupe a girare qualche scena in esterni nel villaggio dove vive la ragazza. Subito l'attor giovane della compagnia si innamora di lei e al termine delle riprese la porta via con sé, verso un luminoso futuro di fama e ricchezza. Ci si potrebbe aspettare che questa premessa serva a preparare il terreno a una celebrazione dello stile di vita della Diva, e in un certo senso questo è appunto quello accade, giacché, come nota un recensore "la creatrice" del 'soggetto' ha voluto in un modo soverchio indulgere alla lusinga di 'far del teatro': ha contemplato nel film che ideava troppo se stessa e la sua parte e l'occasione di manifestarsi 'attrice'. Ma il gioco di specchi nel quale il suo personaggio è preso in questo film è di fatto molto più complesso, in quanto l'ex-contadina – divenuta – Diva è condannata dal destino a trasformarsi in femme fatale, ovvero in una donna che non può sottrarsi alla colpa di suscitare negli uomini le più violente passioni, e la cui unica speranza di redenzione consiste nel suicidio, come forma suprema di auto sacrificio. Come se ciò non bastasse il suicidio ha luogo di fronte alla macchina da presa, quale scena finale di un film nel quale la Diva pentita ha voluto rappresentare il dramma della sua vita.

Per quanto ambigua, contraddittoria e paradossale possa apparire, la trama meta filmica di *La perla del cinema* era in un certo senso l'unico modo per una Diva di autorappresentare il proprio ruolo, dal momento che un'interpretazione completa del suo personaggio non poteva certo escludere la scena del suicidio. L'autorappresentazione della Diva culmina nell'autodistruzione, ma questo esito nichilista è di fatto speculare, direttamente proporzionale, all'ambizione totalizzante che la Bertini rivela nell'immaginare una simile trama<sup>151</sup>.

Queste sono appunto, una serie di valutazioni proposte dalla Dall'Asta, che riflette sul legame esistente nella strategia narrativa dei film che la Bertini ha interpretato, e anche in quelli che invece sono stati scritti di sua mano. E tra una serie di film che portano in sé il lavoro autoriale e registico della Bertini, sfortunatamente andati perduti e recuperati in parte soltanto attraverso le recensioni e i giudizi della critica del tempo, un caso

---

<sup>151</sup> M. D'Asta, *Il singolare multiplo. Francesca Bertini attrice e regista*, in "Non solo dive", cit. pp.64-5.

particolarmente rappresentativo è costituito da *La perla del cinema*, nel quale si ripropone e perpetua il “paradosso nichilista” che caratterizza la Diva: che se da un lato è la figura incarnata della peccaminosa seduzione, questo suo potere di fascinazione nei confronti del genere maschile viene sempre amputato, mutilato, rinchiuso nel giudizio moralista di una critica maschile, che vuole sfogare la sua carica sessuale attraverso queste eroine romantiche, senza però riconoscere il diritto a quest’ultime di vivere legittimamente la loro carica erotica. In questo senso la figura della diva può essere letta come una sorta di sfogo sociale di un desiderio generato da una prospettiva maschile, ovvero è un modello che incarna le voglie e le aspettative fisiche di un uomo che è attratto da quei fisici dolci e provocanti però al contempo non gradisce questo tipo di donna come compagna di vita e come figura disturbante per i costumi e i comportamenti del comune senso del pudore. Questo perché l’ipocrisia di una finta moralità addita la donna di queste visioni come una tentatrice che rinchiude in sé i demoni del vizio e della perdizione, ma allo stesso tempo la guarda, l’osserva, l’ammira attraverso la lente della morbosa fascinazione.

È questa una delle principali immagini contraddittorie ed ambivalenti della donna, promulgata e diffusa nella sua rappresentazione novecentesca, influenzata e fomentata dal sostrato culturale e sociale della maggior parte della società, in particolare quella di derivazione mitteleuropea, che attecchisce in più ambiti e prospettive, determinando, da un lato un pensiero fortemente ipocrita nei confronti del femminile *tout court* da parte dell’ideologia borghese del tempo; dall’altro, enfatizzando il carattere prettamente erotico della donna attraverso diversi ambiti figurativi. Le suggestioni proposte sulla considerazione della donna, nel periodo a cavallo tra il XIX e XX secolo, sono il centro di una fervente discussione sul tema dell’elemento femminile nelle espressioni artistiche di quell’epoca e sulle immagini che vengono fornite di queste dive e ninfe, che spopolano nell’immaginario collettivo.

Ecco che, allora, nell'immagine della diva, e in tutte quelli componenti contraddittorie che formano la sua essenza più pura, la sua dimensione ontologica vera e propria di essenza ambivalente, si esplicita la doppia componente della sua natura di figura angelica e allo stesso tempo demoniaca, di martire votata all'inevitabile marmorizzazione dello spirito e del corpo, e, al contempo, di donna passionale e senza pudore. Nell'immagine della diva si annidano le considerazioni e le rappresentazioni di un'Europa che nel passaggio tra l'Ottocento e il Novecento sente su di sé il crollo di un sistema monarchico e conservatore, raccontando della sue paure per tutte quelle espressioni di ammodernamento, che inevitabilmente il passaggio da un'epoca all'altra comporta, e allo stesso tempo mostrandoci l'emersione, o meglio il consolidarsi del potere borghese, che nel suo processo di affermazione si impegna nella costruzione di una propria morale e di una propria *Weltanschauung*, in cui l'essere femminile diventa un serbatoio variegato di stimoli o al contrario di limiti.

### 6. 3 Erotismo del mito: la sirena partenopea

Tali aspetti sono legati ovviamente alla costruzione immaginifica di una donna fatale, che esprime la sua carica erotica attraverso le superfici tessili, come i giochi di trasparenze del tulle, lo scintillio del raso e della seta che cade dal corpo come cascata di luce, gli spacchi e i tagli folgoranti che attraversano le stoffe per mostrare parti carnali e desideranti, rappresentati talvolta da una caviglia che spunta tesa dalle lunghe gonne, da una spallina che cade quasi ad accarezzare la schiena che si scopre ... Nude spalle, aperture e scollini che fanno emergere il candore del copro e la fiamma del desiderio. Piume, diademi, tessuti pregiati, superfici riflettenti che avvolgono questo corpo, che si manifesta apertamente nella sua essenza di

generatore di passioni. Dettagli in cui s'annida l'erotismo e in cui riecheggia il motto warburghiano "*Der liebe Gott steckt im Decktail*".

Come primaria e folgorante immagini, tra le molteplici che proliferano in questa prospettiva erotica del rapporto tessuto-corpo, si staglia nella mente la slanciata *silhouette* di Francesca Bertini, che nel prologo della pellicola che l'ha resa definitivamente celebre, ossia *Assunta Spina*, si stringe nell'abbraccio di un lucente scialle. È proprio nell'apertura di questo dramma che il corpo si rinchiude in un avvolgersi seducente eppure così cadaverico, che la fa apparire come una sorta di spettro, proiettato sullo scenario del Golfo di Napoli. Si materializza in questo spazio evocativo della città partenopea, come ninfa tragica, inconsciamente destinata a provare un amore struggente, vicino per affinità e dinamiche ai flussi e ai tempi del mare. Si materializza attraverso una sovrimpressione, come una sirena che si contorce nel sensuale movimento di seta prodotto dai riflessi lucenti del suo scialle, quasi consapevole del fatto che la sua naturale propensione all'amore sarà presto tramutata in un castigo inevitabile. È il destino questo della maggior parte di dive e ninfe che non possono esimersi dalla missione di sacralità e sacrificio riservata alle loro vite affette da patetismi<sup>152</sup>.

L'Immagine proposta nel prologo di *Assunta Spinta* risulta essere un caso emblematico del lavoro di interazione delle potenze anacroniche che vanno a confluire nello spazio di una singola immagine. Questo perché, se da un lato rivediamo la forza carismatica di un'attrice che appartiene ad una contemporaneità in cui sono esaltate le sue caratteristiche primarie, quali la fotogenia e il potere di determinare attraverso la sua volontà il proprio grado di influenza auratica tramite il mezzo cinematografico; dall'altro si dispiega, l'emanazione della sua carica erotica, che presenta un rapporto assolutamente contraddittorio e paradossale con la società nella quale vive. Infatti questa contraddizione si fonda su una commistione tra

---

<sup>152</sup> L. Di Girolamo, *Sirene. Ruoli femminili nel cinema napoletano*, in Bianco e Nero n.570, cit. p.49.

una un'immagine archetipica del desiderio, che si riallaccia direttamente alle forme del mito, e una influenza meticcica tra le varie suggestioni artistiche dell'Europa centrale di inizio secolo, che metabolizzano la figura femminile e la sua rappresentazione in un territorio in cui si attua una lotta tra una tradizione culturale ancorata ai temi conservatori del passato, e allo stesso tempo l'utilizzo di nuove tecniche e scienze, prima di tutte la psicoanalisi, grazie alla quale è possibile aggiungere una dimensione introspettiva ed inconscia a questo processo, e l'esigenza di proiettare tutte quelle pulsioni non socialmente confessabili che in qualche modo devono essere sfogate.

Esempio concreto che incarna questa affinità tematica e rappresentativa della figura divistica, trova un dispiegamento completo nell'immagine iniziale di *Assunta Spina*, che è, appunto, un'immagine di sintesi o quantomeno di compromesso tra la protagonista del film, una donna completamente votata all'amore, così tanto che l'enfasi talmente forte con cui decide di vivere questo sentimento, si trasforma, in un destino inevitabilmente tragico, che la conduce ad una conclusione catastrofica: appare così, come una figura mitologica, profondamente legata al racconto della fondazione della città di Napoli, e che, appunto, attraverso il ricorso ad archetipi femminile segna un processo di tentata identificazione tra il mito della fondazione della città partenopea e la figura mitologica della sirena. Quest'ultima racchiude nella sua storia lo stesso binomio che ritroviamo nel modello generale della trama del diva-film, sostenuto dal binomio imprescindibile di amore-morte.

Il mito narra della beffa propinata dall'uomo dal multiforme ingegno, Ulisse, che soggioga la sirena Partenope e le sue sorelle, le quali risentite per l'inganno subito decidono di togliersi la vita, e Partenope lo fa sulle coste napoletane: «e la memoria della sua triste fine non ha mai abbandonato questi territori. La sua figura, nascosta sotto le più svariate forme, continua ad attraversare la cultura napoletana»<sup>153</sup>. In questa prospettiva il mito si

---

<sup>153</sup> Ibidem.



propone, secondo un ottica propriamente warburghiana, ossia come una forma prediletta di condensazione simbolica. Ricordiamo a tal proposito le parole di Warburg sugli indiani Pueblo: «Essi non sono più dei veri raccoglitori allo stato primordiale, per i quali non esiste un'attività riferita al futuro, ma non sono neppure degli europei rassicurati dalla propria tecnologia, che attendono l'avverarsi di un risultato perché previsto da leggi organiche o meccaniche. I Pueblo si trovano a metà strada tra magia e logos, e lo strumento con cui si orientano è il simbolo. Tra il raccoglitore primordiale e l'uomo che pensa si trova l'uomo che istituisce connessioni simboliche. E le danze dei Pueblo sono un esempio di questo stadio simbolico del pensiero e del comportamento»<sup>154</sup>.

Quello di cui si sta letteralmente parlando, riguarda in sostanza la sopravvivenza del mito all'interno di un'attualità, in cui questa forma di narrazione e spiegazione originaria del mondo viene riattivata e rielaborata, soprattutto attraverso il contatto di nuove prospettive teoriche e forme artistiche legate alla modernità. La proposizione patologica di una donna attraversata dagli spettri del tempo, dai sentimenti contrastanti di un animo inquieto, e dall'erotismo che patetizza ogni sua singola azione sembra costruire un filo conduttore che avanza la stessa modalità contraddittoria insita nella rappresentazione del femminile nel corso del tempo:

Dunque sembra essere chiaro quanto nella sopravvivenza del mito sia rilevante non tanto la sua variabilità, quanto la funzione che tale variabilità gli consente di assumere in uno specifico contesto storico e sociale. Frequentemente forme che sembrano lontano dal mito iniziale conservano inimmaginabili reminiscenze del passato. Per tale motivo si deve mantenere sempre desta l'attenzione alle metamorfosi e alle rinascite improvvise. Nulla di più vero se consideriamo le immagini legate all'eterno femminile: mentre il sole, simbolo maschile resta uguale a se stesso, la luna, simbolo femminile, attraversa quattro fasi, durante le quali cambia costantemente aspetto. Per effetto di questa capacità di mutazione la mutazione mitologica femminile include il regno animale, comprendendo nella

---

<sup>154</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, trad. it. G. Carchia, F. Cuniberto, Adelphi, Milano 2006, sec.edizione, p. 28.

sua sfera esseri teriomorfi come la Sfinge. Un'ambiguità piuttosto accesa tocca anche le sirene: figlie di una delle muse e ancella di Persefone, esse sono contemporaneamente portatrici di amore e di morte.

Latrici di caos e ispiratrice di mali come le sue sorelle, la misteriosa Partenope ha indirettamente forgiato la rappresentazione dell'universo femminile nel mondo napoletano, tanto più nel cinema dove al modello della diva nazionale si contrappone una donna si ammaliatrice, ma raramente vincente e più spesso succube di una radicata predestinazione alla distruzione»<sup>155</sup>.

Nella cinematografia italiana dell'epoca la figura divistica risulta atta a modellare una personalità proteiforme e mutevole, che grazie a una prospettiva di fondo fortemente simbolica consente la trasformazione della diva in altro da sé, è cioè un esemplare femminile pervaso dalla mutevolezza e dalla capacità di metamorfizzare il corpo: «Nel 1915, Francesca Bertini, la diva più bella e più buona del cinema italiano, presta il proprio volto ad uno di quegli ambigui personaggi. *Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1915), donna coraggiosa ed inquieta nata dalla fantasia di Salvatore Di Giacomo. Assunta è un'innocente giovane napoletana che, attraverso l'esperienza di vicende dolorose e violente, subisce un profondo cambiamento. Nei primissimi minuti della pellicola la figura di Assunta si sovrainprime all'inquadratura del Golfo di Napoli. Il corpo della donna, avvolto in uno scialle bianco, compie una mezza torsione del busto, lo sguardo appare perso nel suo ineluttabile destino. Assunta, come una sirena, sembra nascere dal mare, che incombente, la circonda, come se volesse richiamare a sé una creatura».<sup>156</sup>

Un discorso, questo, che crea delle suggestioni direttamente ricollegabili al pensiero warburghiano e al concetto di polarità e simbolo che caratterizza lo studio dell'immagine warburghiana, così come caratterizza l'approccio antropologico dell'immagine, che è considerata da Warburg, sia negli studi sul primo Rinascimento fiorentino, che nell'osservazione diretta del fenomeno di sopravvivenza presso le popolazioni indigene del

---

<sup>155</sup> L. Di Girolamo, *Sirena. Ruoli femminili nel cinema napoletano*, in "Bianco e Nero" n.570, cit. p. 50.

<sup>156</sup> L. Di Girolamo, *Sirene. Ruoli femminili nel cinema napoletano*, in Bianco e Nero n.570, cit. p.50.

Nuovo Messico, come uno strumento per la conoscenza e rappresentazione del mondo, giocato tra un sostrato mitologico-magico e uno razionale-utilitaristico.

Ricordiamo ad esempio le riflessioni warburghiane sull'ambivalenza e il rapporto di coesistenza tra forze contraddittorie, che costituiscono le coordinate di fondo del pensiero della civiltà rinascimentale<sup>157</sup> e la sua osservazione diretta e nel viaggio presso gli indiani Pueblo.

Nel saggio sulle ultime volontà del mercante fiorentino Francesco Sasseti è possibile rintracciare, ad esempio, quella profonda fascinazione che Warburg prova nei confronti degli uomini rinascimentali, a causa dell'inconsueta ed antitetica commistione che viene messa in atto nel loro rapportarsi alla vita: abbiamo da un lato la profonda osservanza e devozione dell'uomo medievale nei confronti del padre creatore; e abbiamo dall'altro il nascente senso di fiducia che l'individuo rinascimentale nutre per le sue capacità. Ciò che colpisce particolarmente Aby Warburg – e costituisce un punto di ricerca imprescindibile per il suo lavoro teorico sul concetto di *Nachleben*, – è l'insolita convivenza che viene proposta all'interno di un luogo sacro, tra il simbolo della fortuna, esemplare di divinità proveniente da una cultura prettamente pagana, e la sua invocazione, appunto, presente nelle volontà testamentarie di un mercante cristiano. È questo un esempio della dimensione polare e ambivalente che determina il Rinascimento fiorentino secondo Warburg come espressione di un vero e proprio *Mischtstil*:

---

<sup>157</sup> La “polarità”, concetto proveniente dall'universo goethiano, diventa elemento primario per comprendere come nei fenomeni culturali del Rinascimento, siano presenti una serie di rapporti conflittuali tra le forze implicate al loro interno, le quali instaurano tra di loro delle relazioni basate sulla reciproca interdipendenza. Esempio della fondamentale importanza che riveste il concetto di polarità nel lavoro di Warburg, sono le analisi presenti nel saggio sul mercante fiorentino Francesco Tommaso Sasseti riguardo la particolare rielaborazione a cui viene sottoposta la rappresentazione del simbolo della Fortuna nel periodo rinascimentale.

[...], il mercante fiorentino conferisce quasi come stendardo appunto quella dea del vento, Fortuna, che egli ha dinnanzi agli occhi in forma così corporea come potenza che decide della sua sorte. Ora perché il Rinascimento chieda ed ottenga proprio nel simbolo di questa dea pagana ridestata a vita, la sua parte nella formazione stilistica dell'energia volta alle cose del mondo, si spiega mediante l'importante posto che essa occupa nell'arte dell'impresa:

In questo genere artistico del simbolismo applicato, sinora non abbastanza studiato, la civiltà delle corti aveva prodotto un termine intermedio fra segno ed immagine per illustrare simbolicamente la vita intima dell'individuo. Vi intervenne in modo caratteristico il primo Rinascimento ridestando nelle lettere e nelle arti, l'antichità alla quale toccò il nuovo compito di esprimere, nello stile eroico dell'antichità pagana, la posizione del singolo individuo in lotta con il mondo. Ora, se indaghiamo in che modo questa fortuna, come simbolo anticheggiante dell'energia, nacque nell'ambito delle idee personali di un contemporaneo del Sassetti, ossia Giovanni Rucellai, la dea pagana ci dà, indirettamente, il punto d'appoggio per interpretare, in modo analogo, l'atteggiamento di Francesco Sassetti dinanzi all'antichità (la quale ha sì vistosa parte anche nella decorazione pagana della sua camera sepolcrale) come naturale polo opposto dei suoi sentimenti medievali. Nell'uso metaforico di figure antiche, tanto Sassetti che Rucellai rivelano infatti come, in quell'epoca di transizione dell'atteggiamento soggettivo, essi aspirano ad uno stato di equilibrio nuovo fra energie diverse. Nella conciliabilità ancora imperturbata fra culto di memorie cristiano-ascetiche e memorie anticheggianti-eroiche, essi contrappongono al mondo di un'intensificata fiducia in sé stessi, pur essendo chiaramente consapevoli del conflitto fra la forza della personalità individuale e la potenza della sorte enigmaticamente casuale<sup>158</sup>.

Questo dualismo del rapporto energetico tra sostanze e forze divergenti, legate da un principio di interdipendenza, è lo stesso che accompagna la visione delle società appartenenti ad un'*enclave* primitiva, come i Pueblo, appunto, che rappresentano la prova fisica e realmente esistente, di una forma di sopravvivenza arcaica all'interno di un contesto contemporaneo, sono cioè un mixaggio di due visioni contraddittorie, che invece di

---

<sup>158</sup> Aby Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di Gertrud Bing, La nuova Italia editrice, Firenze 1980, p. 232.

negarsi a vicenda, rafforzano, nel loro rapporto di coesistenza e di lotta, quella dimensione anacronica dell'immagine tanto disturbante quanto affascinante per lo storico dell'arte amburghese.

Questa mescolanza non solo non è vissuta come espediente schizoide, a differenza della visione che tende a contraddistinguere un pensiero occidentale che si professa “più evoluto”, ma è considerata come esperienza liberatoria di una illimitata possibilità correlatrice tra l'uomo e l'ambiente circostante. Ed è proprio per tal motivo che la cultura dei Pueblo, in questo caso specifico, e delle varie culture che adottano questo tipo di dualismo, sono orientate verso un culto animistico del mondo, secondo cui la natura che ci circonda è dotata di una propria vita, di una propria anima: «Gli uomini sanno solo *fare* in parte ciò che l'animale è, interamente. Questo pensiero fantastico è – per quanto possa sembrare strano – il primo stadio della nostra spiegazione scientifico-genetica del mondo. Come tutti i pagani della terra, anche gli indiani Pueblo entrano in relazione con il mondo animale – ed è ciò che chiamiamo totemismo – spinti da un timore reverenziale, poiché credono di riconoscere nelle varie specie i mitici antenati delle loro tribù. La loro spiegazione del mondo attraverso connessioni disorganiche, non è poi così lontana dal darwinismo: infatti, mentre noi vediamo una legge di natura in quello che è un processo evolutivo autonomo, i pagani ricorrono a nessi arbitrari con il mondo animale. Ciò che determina la vita di questi cosiddetti primitivi è, se si vuole, un darwinismo mediato da una mitica affinità elettiva»<sup>159</sup>.

È l'immagine il potente e originario mezzo per la formulazione di una conoscenza del sensibile, intesa come apprendimento dei fenomeni e degli elementi naturali con cui l'uomo, nel suo fare esperienza del mondo, si rapporta: è questo il tema profondamente warburghiano del simbolo, e della capacità che permane anche nelle società contemporanee e moderne di conservare una dimensione mitopoietica della storia e della prassi, per cui,

---

<sup>159</sup> A. Warburg, *Il rituale del serpente*, trad. it., Adelphi sec. Ed., Milano 2006, p.31.

ancora nell'attualità, il simbolo mantiene la caratteristica di presentarsi come di mezzo d'orientamento, o comunque di elemento che agisce attraverso un potere di influenza che intacca gusti e attività varie, all'interno di una civiltà evoluta.

L'immagine in Warburg è sempre considerata come un territorio attraversato da potenze energetiche che determinano la dinamica e la trasformazione continua dell'immagine stessa, per cui l'engramma<sup>160</sup>, la carica mnestica che si deposita negli strati temporali, va a comporre la struttura e l'essenza dell'immagine, e grazie al processo di interazione, che avviene tra i differenti tempi impiegati, si determina la possibilità di riattivare la carica. L'immagine oltre ad essere una testimonianza diretta dell'attività e dell'esperienza collettiva di una memoria, è un fenomeno costituito da un principio di polarità che la pone alla stregua di un elemento che ontologicamente, presenta la stessa struttura e lo stesso tipo di attività proposta da un concetto particolarmente importante per la cultura novecentesca, ovviamente si sta parlando del concetto freudiano di sintomo: una suggestione che crea un legame di sutura ancora più forte nel tentativo di collegare l'immagine della diva cinematografica italiana – in quanto figure del desiderio e al contempo figure della negazione e del sacrificio determinato paradossalmente dal desiderio stesso – e la rappresentazione culturale e figurativa dell'espressione del femminile nella Vienna di fine Ottocento.

---

<sup>160</sup> Il rapporto di connessione tra materia e memoria nel progetto warburghiano è influenzato dallo studio di Hering sulla memoria intesa come materia organizzata, e dalla creazione del concetto di *Engramma* dello zoologo tedesco Richard Semon.

## 6.4 Confluenza della suggestioni mitteleuropee nella rappresentazione erotica della diva/ninfa

### *6.4.1 La donna*

La stilizzazione di una donna incompresa, esponente femminile dell'alta borghesia, in genere insoddisfatta della sua vita così ordinariamente *bon ton*, è una donna che ha come caratteristica primaria quella di essere scontenta, stanca e delusa dell'occlusione proposta dal suo ruolo: un ruolo che, nell'ottica perbenista, la riconosce soltanto all'interno della cerchia familiare come madre e moglie, mentre, invece, nella sua poetizzazione, viene

espressa dalla letteratura e dalla pittura, ma più in generale dalla cerchia delle differenti arti, attraverso l'esaltazione di tutta la sua naturale sensualità. Affetta da nevrosi e particolarmente attratta dal proliferare di disturbi o malori non esageratamente preoccupanti, questo esemplare femminile è quello proposto nei racconti clinici di Freud e nelle novelle di Arthur Schnitzler, che, ad esempio, in un'opera come *Traumnovelle*, tramite il ricorso ad espedienti tipicamente freudiani, prima di tutto la modalità onirica come mezzo introspettivo per un'indagine dei desideri nascosti all'interno di una coppia, e quindi attraverso una modalità, direi, fortemente intrisa da una dimensione psicoanalitica, descrive questo desiderio di evasione, questa volontà di trasgredire i limiti convenzionali stabiliti nella strutturazione di un legame affettivo, delineando così quella propulsione alla fuga, al desiderio di evasione che materialmente si incarna in una forma di ricerca "avventurosa" della sfera affettiva, radicata in una relazione d'amore che nella ripetizione di un'abitudine, incessantemente incombente, nasconde sogni inconfessabili, istinti e pulsioni che vorrebbero fluire del tutto liberi:

Allora, la fluttuazione del semi-conscio, il movimento di andata e ritorno dal conscio all'inconscio, quel movimento senza azione, quel tradire *per* rimanere fedeli, quel *provocare* un'altra vita come un pessimo attore prova un ruolo, quella inettitudine che va sempre messa alla prova per essere riconfermata, quel tutto è accaduto pur non essendo accaduto nulla, quel fuggire il reale per poterlo riaffermare, quel pensare di fare piuttosto che fare, quell'immaginario che si sovrappone al reale fino a rendersi indiscernibile da esso, quella veggenza che soppianta l'azione sotto i tanti segni di formazione di una vita affermata nella sua «medietà» (come lo è una famiglia, via di mezzo tra l'individuo e la comunità) lontano dalla pericolosa irruzione di quella fluttuazione che può portare alla liberazione di energie puramente distruttive.

È nella fluttuazione del semi-conscio che l'uomo immagina una «seconda vita» come risposta all'unicità del destino che gli è assegnato, alla invertibilità del percorso di vita.

E questa seconda vita, vissuta per il tempo di un sogno, o di una notte intera, ha una sua verità, quella che espone l'uomo alla sua fragilità, al suo non stare bene da nessuna parte, al suo essere sospeso tra l'esigenza di una sicurezza familiare data dalla condivisione



affettiva, economica e abitativa, e il brivido che attraversa il desiderio di mettere tutto in questione, proprio perché in quella insicurezza è inscritta anche quella della fine, della morte.

È l'oscillazione continua tra familiarità e spaesamento, che trova nelle fluttuazioni del semi-conscio il modo di realizzarsi, affinché il ritorno alla coscienza, dopo il turbamento e lo spaesamento, sia perennemente affermativo (come indicano i proponimenti della coppia nel finale del film). Come i sogni non si contrappongono alla realtà, e le visioni alle percezioni, così l'estraneo, lo spaesante non viene dopo il familiare, ma ne costituisce l'immagine interna, la latenza, la virtualità; quel sotterraneo e leggero movimento tellurico che attraversa le vite «medie» di persone «medie», pronto a emergere ogni momento.

È questa la medietà del semi-conscio che appartiene alla vita borghese. Al di là di questo, o c'è colui che può vivere tante vite, senza viverne nessuna, o colui che non riesce a immaginare alcuna variazione o cambiamento, e il leggero movimento tellurico si fa scossa vera e propria, distruzione, devastazione, morte (è la storia di *Shining*)<sup>161</sup>.

Nell'opera di importanza capitale, che segna l'avvento di una nuova cultura psicoanalitica per il secolo scorso, il grande Sigmund Freud dimostra che i sogni rappresentano la “via regia dell'inconscio”, essi sono quel canale segreto e socialmente non accettato in cui si riversano i desideri inconsci del soggetto, o più in generale di tutta la società. Ma ciò che accade in questo riversamento onirico, è comunque guidato dal processo psichico della censura che inibisce l'aspetto più irrazionale o perverso del sogno, neutralizzano in qualche modo questa carica eccessivamente pulsionale tramite l'utilizzo di contenuti simbolici. La censura psichica blocca l'affiorare dei desideri alla coscienza durante la fase di veglia, mentre nella fase notturna, e quindi nella fase onirica, ne concede l'espressione in immagini apparentemente neutrali. Il processo descritto da Freud all'interno de *L'interpretazione dei sogni*, è in sostanza il processo preso in prestito da Warburg per riuscire a redigere una *metapsicologia* della storia e del tempo attraverso il *Nachleben*, ed una *metapsicologia* del gesto attraverso le *Pathosformeln*. E trova delle corrispondenze anche nello

---

<sup>161</sup> R. De Gaetano, «Le fluttuazioni del semi-conscio», in “La Valle Dell'Eden”, *Dossier Eyes Wide Shut*, a c. di G. Carluccio e F. Villa, Lindau, Torino 2002, pp. 68-9.

stesso tipo di procedimento energetico che va a comporre la struttura contraddittoria della figura divistica e dell'immagine femminile *tout court* di inizio secolo.

L'interesse nei confronti dell'impensato, l'attenzione verso i dettagli insignificanti, verso ciò che generalmente si considera come marginale, superfluo, permette di accedere alla dimensione inconscia della storia e dell'individuo, che generalmente sfugge al controllo razionale. È questo che spinge Freud a muoversi sul terreno del lapsus e della rimozione, e che rispettivamente spinge Warburg a focalizzare il suo sguardo verso tutti quegli oggetti appartenenti alla quotidianità. Per tale motivo è la quotidianità stessa a subire una profonda trasformazione, diventando un ricettacolo di forze oscure e impensate che non riescono ad esprimersi liberamente, però riescono a dare nuove visioni distorte e conturbanti del reale.

In fondo questo annidarsi del "peccato" è molto vicino al mutamento che Freud riscontra nel passaggio dal sentimento di familiarità a quello di estraneità, dall'*Heimlich* all'*Unheimlich*, dove si sviluppa a partire da uno stato di consuetudine rispetto ad un elemento che noi sentiamo nostro, una sensazione diversa, che esprime una sorta di lontananza e di ambivalenza, trasformando ciò che sembrava parte integrante della nostra quotidianità, in un qualcosa che d'improvviso perde il suo aspetto rassicurante per rivelarsi come estraneo. In questo passaggio, i ritmi del tempo e della vita, rovesciano le loro rispettive posizioni, attuando un rapporto dialettico tra gli elementi implicati.

Lo stesso capovolgimento dialettico, lo stesso processo oscillatorio dei tempi si manifesta all'interno del *Nachleben* e delle *Pathosformeln*, dove la commistione temporale trasforma l'elemento percepito nel presente (attraverso l'espressione e la corporeità che gli viene concessa dalla forma) in una sorta di implosione dei confini temporali, nella quale l'attualità dell'ora ha la possibilità di riallacciare i suoi segreti rapporti di filiazione con un tempo altro, distante, abissale, un tempo che affonda le sue radici in un passato primitivo o di un segreto inconfessabile: il tempo dell'inconscio.

Nel *Nachleben* abbiamo lo stesso tipo di processo, dal momento che la sopravvivenza applica un principio temporale uguale, quello del tempo e del contrattempo, poiché la forma in cui il *Nachleben* si manifesta vive un periodo indeterminato di latenza, attraversando silenziosamente le onde del tempo per poi riapparire all'improvviso. Il legame di discendenza e di condivisione ideale tra Freud e Warburg si costituisce attraverso questo doppio ritmo, dove un elemento primitivo e primordiale, originatosi e persistente nella dimensione inconscia, tramite il complesso e intensificato movimento del corpo agitato, riesce a ritornare a galla. Inoltre i due studiosi condividono lo stesso approccio alle enigmatiche sponde dell'inconscio, partendo da un'indagine anacronica che si basa sull'osservazione del corpo agitato: da un lato abbiamo Freud che osserva direttamente il balletto scomposto dei corpi in preda all'agitazione isterica; dall'altro troviamo Warburg totalmente ossessionato, dall'intensità del movimento che caratterizza le figure anacroniche dell'eros, di quelle ninfe portatrici della passionalità che fin dagli albori ha scosso l'animo umano.

## **Conclusioni**

La contraddizione che abbiamo rilevato nella relativa attitudine sociale a leggere e contestualizzare la dualità essenziale dell'immagine divistica all'interno di una visione eretta sul concetto di ambivalenza – idea che si estende più in generale l'immagine globale del soggetto “donna” – mostra, appunto, come la percezione del personaggio diva, oscilli costantemente tra due poli diametralmente opposti, che vedono da un lato emergere in tutta la sua spinta propulsiva, generata dalla carica di fondo erotica che i corpi di queste attrici propongono le rappresentanti del genere come

creature del demoniaco e del desiderio, possibili nemiche della tranquillità e della razionalità con cui l'uomo vuole dirigere ed orchestrare le dinamiche dell'andamento sociale; dall'altro, la soluzione di assorbimento del genere femminile nel tessuto sociale avviene solo per la trasformazione di questo aspetto demoniaco nella risoluzione del suo contrario, per cui la donna deve necessariamente essere, per essere socialmente accettata, madre e sposa fedele.

Quindi, ciò che possiamo cogliere, grazie a questo fattore di determinazione molto importante nella discussione sul tema della considerazione riservata al gentil sesso, è che comunque la questione del genere femminile e dell'autorizzazione concessagli dall'uomo all'interno della quotidianità sociale in cui entrambi i soggetti sono inseriti, è proporzionalmente legata alla questione dell'erotismo, al modo in cui questo viene percepito, alla legittimazione che viene concessa al corpo femminile nella sua trattazione da un punto di vista artistico, e alla nascita e all'influenza che si stabilisce tra due questioni primarie che ricostruiscono il pensiero e le attitudini del sistema culturale della Vienna fine ottocentesca, quello della *questione sociale* e quello della *questione erotica*, due macroaree determinanti e reciprocamente influenti l'una sull'altra:

Insieme al problema della donna, l'opinione pubblica prese lentamente coscienza anche dei problemi connessi all'erotismo e alla sessualità. Divenuti malattie della civiltà, non si poté più a lungo negarne l'esistenza ed essi si trovarono così al centro di dibattiti internazionali in ambiti governativi, giuridici, medici e artistici. Tuttavia, poiché il tema costituiva un terreno sconosciuto si ebbe un proliferare incontrollato di teorie. La confusione concettuale si rifletteva nella confusione del linguaggio: la terminologia biologica si mescolava a quella filosofica il gergo medico a quello psicologico l'espressione poetica a quella scientifica. Ai numerosi tentativi di dare delle definizioni corrispondeva la molteplicità delle soluzioni; paradossalmente, ogni chiarimento, ogni nuova informazione sembravano soltanto arricchire di ulteriori aspetti la crisi dell'erotismo. La «questione sessuale» era sfociata, infine, in una serie di interrogativi sull'importanza dell'elemento femminile nella civiltà<sup>162</sup>.

---

<sup>162</sup>Da *Spirito e sesso, la donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Nike Wagner, seconda edizione Einaudi, Torino 1990 (titolo originale *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, 1982 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main). P.5.

In pratica si propone nella discutibilità di un oggetto ambivalente ed eterogeneo, la necessità di circoscrivere delle questioni per tracciare per la definizione di questo oggetto indagato, che a quanto pare porta dentro di sé la problematica, e allo stesso tempo vitale, ricchezza di elementi che lo compongono. Il tema della donna e della sua incidenza/presenza nella dimensione sociale vanno ad intaccare differenti ambiti teorici – dall'artistico, al letterario, dal sociale, al medico ecc. – generando una moltitudine di proposte e suggestioni, che inevitabilmente vengono meno nel trovare una condizione di univocità negli interrogativi preposti, senza legittimare, quindi, una visione totalmente uniforme al riguardo. Le domande che si pongono sono molteplici e le possibili risposte da dare lo sono altrettanto, ma come stabilire la correttezza di una risposta piuttosto che un'altra nel momento in cui non esiste una unica strada da perseguire. È infatti questa assenza di certezza globalizzante, questa instabilità sull'univocità delle risposte da ricercare, che determina una sorta di incertezza intellettuale nel pensiero maschile, che va a confluire in un'altrettanta insicurezza dal punto di vista psicologico: un traballare della propria identità che deve essere ristabilito attraverso il riversamento di questa insicurezza sul genere femminile.

L'atteggiamento adottato dalla frangia dominante dell'epoca, che si riversa di riflesso nel sistema artistico europeo, e anche in quello delle nuove arti emergenti (il cinema), costruisce il suo processo identitario di genere autoritario e dittatoriale, attraverso questa duplice modalità di rapportarsi alla figura della donna: secondo una proposta di subordinazione e relegazione di quest'ultima come elemento costitutivo dell'assetto familiare, cioè come responsabile del focolare domestico, riconosciuta solo se inserita in tale contesto; e secondo, poi – quasi come una sorta di conversione del primo atteggiamento – con un'attitudine alla fascinazione e all'adorazione per questa creatura erotica e pulsionale.

La mancanza di univocità nelle modalità di visione che si alimentano in questo periodo sulla donna genera delle incertezze, delle paure e degli inevitabili meccanismi di difesa col quale l'uomo, sentendosi perennemente minacciato da questo forte sentore di ambivalenza, e sentendosi al contempo particolarmente attratto dal potere demoniaco attribuito all'altro sesso, risponde al problema di questa contraddizione muovendosi su piani differenti e fornendoci due prospettive separate che vanno ad alimentare il rapporto di contaminazione che si instaura tra sesso e cultura: da una parte tenta di arginare l'influenza di questa pericolosa natura, così duplice e contraddittoria, determinando la legittimità del ruolo della donna; dall'altro la osanna e ne canta la straordinaria carica erotica trasformandola nell'eroina della gratificazione maschile nella eventuale attuazione del processo del desiderio e nella continua ricerca di gratificazione della sfera sessuale.

Perciò, accade che, nell'incertezza intellettuale generata da questo duplice sentimento di avversione e di fascinazione, si va a definire una sorta di movimento oscillatorio che rifluisce anche nella dimensione psicologica dell'uomo. Questo perché per portare a termine il processo salvifico di costituzione e di mantenimento della propria identità e di messa in sicurezza dei valori da lui promulgati, il soggetto maschile cerca di applicare varie misure cautelative atte a sdrammatizzare il problema che lo affligge. Sono queste le motivazioni che alimentano questo rapportarsi contraddittorio dell'uomo verso l'universo femminile, che egli insegue, nega, respinge e reprime, additando la sua antagonista sessuale come causa principale della sua confusione, oppure, contrariamente all'intento della sua "lotta contro il demone", la stilizza, la idealizza e la spoglia della sua realtà, inserendola all'interno di una dimensione che si potrebbe definire quasi onirica. La misoginia viene rielaborata e concepita non tanto per porsi come sentimento di odio totalizzante o estremo nei confronti dell'individualità femminile, ossia verso la singola donna, ma piuttosto, quanto sentimento di fobia e disprezzo verso l'elemento femminile inteso nella sua globalità e contenuto appunto in una struttura sociale,

accompagnato però al contempo, dal suo esatto contrario, ossia l'idolatria e la demonizzazione dell'aspetto femminile, dell' "habitus mentale" degli intellettuali europei intorno alla fine del secolo.

In questo senso le problematiche inerenti alla sessualità e all'erotismo sono due elementi di importanza fondamentale nel costruirsi della mentalità, dell'ideologia, delle suggestioni letterarie ed artistiche, delle teorie scientifiche e mediche che si consolidano nella capitale austriaca in quel periodo:

È a Vienna che il giovane filosofo Otto Weininger esprime in modo radicale l'ostilità verso le donne, ma è pure a Vienna che il cantore dell'anima femminile, Peter Altenberg, dà lirico sfogo al suo entusiastico elogio alle donne. Qui Sigmund Freud trova la via della psicoanalisi osservando le sofferenze delle pazienti isteriche e qui Arthur Schnitzler si dedica ad un'accurata diagnosi del destino femminile; qui Felix Salten scrive il primo romanzo pornografico in lingua tedesca che abbia un rilievo letterario, qui Gustav Klimt visualizza lo spirito erotico del tempo attraverso sensuali ritratti femminili ed è ancora a Vienna che Karl Kraus partecipa, insieme ai primi collaboratori della «Fackel» [La fiaccola], al dibattito sulla natura e sulla cultura della donna, sul ruolo dell'erotismo e della sessualità nella società, sull'essenza della vita sessuale e sulla sua importanza per la spiritualità dell'uomo<sup>163</sup>.

La cultura borghese mitteleuropea di fine XIX secolo, delinea, nella formazione della sua concezione culturale, una sorta di sistema difensivo col quale stabilire i parametri d'orientamento per il costituirsi dei ruoli e delle posizioni sociali, mezzo che gli consente di decidere quali comportamenti disprezzare o rifiutare, quali atteggiamenti premiare, ma, soprattutto, gli permette di definire i limiti della suddivisione del potere, stabilendo in tal modo la possibile incidenza effettiva che un potere d'azione ha all'interno di una data cultura. L'arma col quale la classe borghese si difende dai

---

<sup>163</sup> Da *Spirito e sesso, la donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Nike Wagner, seconda edizione Einaudi, Torino 1990 (titolo originale *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, 1982 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main). pp.3-5.

possibili turbamenti degli istinti, frequentemente usati nei discorsi freudiani, è costituita da un punto di vista politico dal disprezzo verso una superiorità aristocratica, determinando in questo senso una profonda contaminazione delle questioni riguardanti la sfera della vita sessuale e quella dei privilegi politici. A sostenere le fondamenta dell'ideologia borghese si pone una convinta ed esasperante visione *superomistica* del soggetto maschile<sup>164</sup>, che inquadra quest'ultimo nella sfera più concreta della determinazione delle posizioni nel contesto sociale, dal momento che è la sua essenza, è la sua volontà, è la sua parola a definire le coordinate essenziali del suo antagonista sessuale, il genere femminile appunto.

La cultura borghese presenta in sostanza una connotazione decisamente repressiva e maschilista che rappresenta l'uomo come animale dominante, come elemento forte del sistema sociale, dipingendolo come: «quell'uomo virile che non dimentica la frusta quando si accosta alla donna. La stigmatizzazione negativa dell'elemento femminile, propria delle culture patriarcali, assunse (nella tradizione di Schopenhauer) per il tramite di Nietzsche la sua veste filosofica e la sua legittimazione spirituale. La venerazione per la mascolinità si accompagnò all'odio per le donne, esploso appunto alla fine del secolo ma proprio nel momento in cui la mentalità borghese veniva segnata da tali influenze, e scienze psichiatriche assunsero maggiore importanza, culminando nella psicoanalisi di Sigmund Freud, la quale diede avvio, sulla base di dati clinici, ad un ribaltamento dei valori

---

<sup>164</sup> Viene promulgato nel periodo che va a cavallo tra fine Ottocento e inizi del Novecento un atteggiamento di disprezzo nei confronti dell'elemento femminile, in parte legato ad alcuni ideali di mascolinità estremamente esacerbati che provengono in particolare dall'opera letteraria e filosofica del periodo, principalmente rappresentati da quella figura *superomistica* che ci propone Nietzsche nei suoi scritti – tema che è stato spesso mal applicato e talvolta frainteso nel corso della storia – , in parte legato ai fermenti politici e sociali che hanno intessuto le trame culturali di quel periodo (progressiva frammentazione dell'impero austro-ungarico, scontri di classe nell'impero prussiano, crollo del sistema degli Stati europei dovuto alla Prima guerra mondiale).



civili e sociali. La nuova «scienza» dell'anima definiva la donna un fattore di disturbo l'analizzava come elemento destabilizzante in procinto di minacciare l'ordinamento domestico e sociale»<sup>165</sup>.

Quindi attraverso la definizione della questione dell'erotismo e della sessualità si determina l'immagine che vien attribuita alla figura femminile all'interno della società viennese dell'epoca, e si determina anche lo strumento con cui, invece, il genere maschile s'approccia a questo universo patriarcale, visto che, come abbiamo già detto, il suo posizionarsi in uno stato di comando e predominio nei confronti della donna regola quella che va a costituire la stessa morale sessuale del pensiero borghese, cioè quella morale che va a regolamentare i comportamenti della sfera sessuale:

Componente essenziale di questa morale sessuale, borghese e maschile, è la tacita intesa di passare tale argomento sotto silenzio. La sessualità dell'essere umano non può costituire oggetto di discussione. [...]. La maniera legale e quindi scoperta di affrontare «questo» argomento si traduce nell'adattare il linguaggio alle immagini già accettate della donna. La famiglia fornisce la cornice adatta allo scopo: essa è l'istituzione normativa che assegna alla donna il suo posto, come sposa e come madre. A titolo di risarcimento per la sessualità di cui è privata dalla famiglia, le viene garantita un'identità in questi due ruoli al di fuori di tale struttura familiare non esiste per la donna una condizione di normalità, ma sempre e soltanto la situazione anomala, cioè amorale, della donna nubile, a cui tocca un destino da vecchia zitella, oppure della nubile esposta alle varie forme di prostituzione. Chi parla della donna in termini diversi da quelli codificati, chi concepisce altri modelli di comportamento, fa un discorso sovversivo, si pone al di fuori delle regole del gioco riconosciute dalla società. Si intuisce qui il punto di convergenza fra «questione sociale» e «questione sessuale». Tra esse esiste un nesso essenziale, ma non apertamente riconosciuto. Entrambe le «questioni» additano gli aspetti deboli, o meglio corrotti, della cultura borghese, che non possono essere occultati neppure da un silenzio angosciosamente osservato. Risolverle senza traumi è possibile solo a patto che le si affronti come problemi culturali. Intuendo in modo vago ma giusto che un collegamento fra bisogni sessuali e bisogni speciali potrebbe scatenare le forze distruttive dell'anarchia, con il seguente declino della cultura e della società esistenti, la borghesia si sforza di tenere ben distinte le «questioni», di confinarle nella dimensione culturale, trovando così un mezzo di pacificazione<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup>Da *Spirito e sesso, la donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Nike Wagner, seconda edizione Einaudi, Torino 1990 (titolo originale *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, 1982 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main). p. 3.

<sup>166</sup> *Sesso e spirito*, trad. it., cit. pp. 8-9.

L'unico mezzo offerto dalla società e civiltà borghese in questa direzione risulta perciò concretizzarsi in una mentalità che propone la morale bigotta dell'insabbiamento, dell'occultamento dell'espressione di una sessualità vissuta liberamente: in altri termini la soluzione è non discutere dell'argomento, non parlarne e mantenere una posizione indifferenziata e costante sull'ideale applicato meccanicamente all'elemento femminile, che, appunto, è già stato codificato, ed accettato dalle immagini che contornano le tematiche inerenti all'emblematica figura della donna, ossia quelle stesse immagini, prodotte dalla mente maschile, legate alla cornice familiare in cui quest'ultima viene presentata esclusivamente in veste di madre e sposa, senza avere il diritto e la possibilità di esprimere il suo potenziale in ruoli che vadano oltre quelli che già le son stati impartiti.

Se viene perciò considerata al di fuori della sua cornice definita e rassicurante del nel mondo domestico, la donna viene etichettata e fatta rientrare nei caratteri non convenzionalmente accettati dell'anomalia, termine che nella prassi concreta va a sovrapporsi ad un'idea di amoralità.

Suggestive risultano a tal proposito le idee costituenti la critica krausiana sulla società viennese, che comincia le sue riflessioni partendo dal concetto di «Gaia apocalisse» proposto da Hermann Broch, nel testo *Hofmannsthal und seine Zeit*, secondo il quale l'azione sociale della borghesia risulta essere incapace di difendersi da una sensazione di declino, che va direttamente a coinvolgere tutta la società di fine secolo e gli umori da essa scaturiti. Questo sentore di deterioramento, di caduta e declino viene prevalentemente prodotto da un processo di dissoluzione, che va ad intaccare tutte quelle solide certezze a cui erano ancorati il vecchio principio monarchico e la costituzione di una determinata serie di valori. Ecco, che qui, in questa non accettazione totale del mutamento, visto come pericolo per il già consolidato schema sociale proposto dalle potenze del passato, ritorna l'espedito psicoanalitico, per la difesa e il mantenimento della centralità del potere maschile, che si arma, nella sua lotta col turbamento provocato

dal genere femminile, del meccanismo tipicamente freudiano della *rimozione*. L'unica reazione di difesa possibile che la classe borghese propone secondo l'ottica krausiana è quella di appellarsi ad un processo di rimozione forzato che investe diversi ambiti sociali:

Con la definizione paradossale di «gaia apocalisse», Broch coglie la condizione psicologica e storica di una borghesia incapace di difendersi da una sensazione di declino (originato dalla dissoluzione dei valori e dalla dissoluzione della monarchia asburgica nelle sue componenti nazionali) e che esorcizza questa profonda paura con una reazione, cui la mentalità viennese era stata già preparata da un esasperato edonismo, dai divertimenti teatrali e dall'inclinazione del *laissez faire – laissez aller*, in altri termini a non prendere sul serio alcunché. Freud ha dato un nome preciso a questo atteggiamento nei confronti della vita: «rimozione». [...]. La rimozione, che dall'inizio sta ad indicare un processo tecnico-meccanico, è stata recuperata da Freud come meccanismo di difesa della vita psichica e costituisce un concetto fondamentale della psicoanalisi. Al centro delle ricerche freudiane stanno la vita erotica e i suoi «problemi», di cui parla anche Kraus. Il termine «rimozione» ribadisce la confluenza della «questione sociale» nella «questione sessuale» e viceversa; nello stesso tempo appare chiaro dove trovano un incandescente punto di incontro: sul piano culturale. L'opposto della rimozione è il mettere in evidenza; l'opposto della volontà d'oblio è il voler «portare alla luce». Il naturalismo in letteratura e in arte è il primo movimento che insorge contro la generale rimozione, così come la esercitava la borghesia europea<sup>167</sup>.

Le parole riportate sino ad ora ci danno una cornice di riferimento metastorico che permette di capire quale sia il contesto culturale principale in cui nascono le prime forme cinematografiche del desiderio, le immagini appunto delle dive, che per affinità elettive col pensiero warburghiano abbiamo chiamato *ninfe*, poiché come vere e proprie ninfe si formano come immagini del desiderio, come fonti inesauribili del peccato e dell'amore. E di storie d'amore si fan portatrici, poiché nella loro essenza volutamente erotica si insidia la contraddittorietà di una società maschilista, che attraverso una modalità fortemente psiconalitica, quella delle *rimozione*, cerca in parte di neutralizzare la carica erotica che segretamente più di ogni altra cosa

---

<sup>167</sup> Da *Spirito e sesso, la donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Nike Wagner, seconda edizione Einaudi, Torino 1990 (titolo originale *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, 1982 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main), pp.16-17.

desidera. Ma in realtà ciò che tenta di reprimere, è al contempo ciò che più lo affascina, proprio come accade al concetto di rimozione che legato all'idea presente nella *coazione a ripetere*: «orientato a mantenere la quantità di eccitazione al livello più basso, ne consegue che tutto ciò che è suscettibile di aumentare tale quantità, è destinato ad essere sperimentato come contrario al funzionamento dell'apparato stesso, in altre parole ad essere provato come spiacevole. Il principio del piacere scaturisce così dal principio di costanza»<sup>168</sup>.

Nel saggio *Al di là del principio del piacere* (1919) Freud cerca di capire quali siano i principi che regolano la maggior parte dei nostri processi psichici, sostenendo che questi siano dettati in modo automatico dal principio del piacere, attivato inizialmente da una tensione spiacevole, cerca in seguito di orientarsi verso l'abbassamento di questa tensione, per annullare il dispiacere e conseguire il piacere.

Quello che sta ad indicare tale assunto è che tendenzialmente nella nostra psiche si cerca di mantenere il più possibile questo stato di stabilità, che permetterebbe al soggetto di vivere la suddetta condizione di piacere. Tuttavia esistono una serie di fattori che determinano una sorta di inibizione o opposizione a tale condizione attraverso una serie di forze o circostanze particolari, come ad esempio accade quando il nostro organismo attiva le pulsioni di autoconservazione per difendersi da dei fattori provenienti dal mondo esterno, trasformando così il principio di costanza nel principio di realtà. Un altro esempio di contrasto al principio di piacere è generato dai conflitti interiori che generano forme di nevrosi, o anche dagli stimoli violenti ed improvvisi che provengono dal mondo esterno e generano un grande spavento nel soggetto. Con quest'ultimo esempio si va verso il caso delle nevrosi traumatiche, che non vengono generate da violenze o ferite fisiche, quanto piuttosto esse risultano derivare da una situazione di

---

<sup>168</sup> S. Freud, *Al di là del principio del piacere*, tr. it., Tascabili economici Newton, Milano 1993, pp. 20-21.

profondo turbamento o di pericolo che si manifesta improvvisamente al soggetto. Secondo Freud questo tipo di fenomeno si può studiare attraverso l'utilizzo dell'interpretazione dei sogni:

Il quadro sintomatico presentato dalla nevrosi traumatica, si avvicina a quello dell'isteria, per la stessa dovizia di sintomi motori, ma, di regola lo supera per segni evidenti di sofferenza soggettiva [...]. Lo studio dei sogni può essere considerato come il metodo più sicuro per indagare sui processi psichici profondi. Ora, i sogni dei malati affetti da nevrosi traumatica hanno la caratteristica di riportare continuamente il paziente alla situazione dell'incidente, situazione dalla quale egli si risveglia con rinnovato terrore. Eppure ciò non suscita la meraviglia che dovrebbe. Ci si vede una prova che l'esperienza traumatica è stata tanto violenta da ripresentarsi al paziente perfino durante il sonno: il paziente sarebbe, come a dire, *fissato* al trauma. Ora, fissazioni all'esperienza che ha provocato la malattia, ci sono ben note da tempo nel caso dell'isteria. Nel 1893 Breuer e Freud affermavano che 'le isteriche soffrivano di reminiscenze'. [...]. Non mi risulta, comunque, che i pazienti affetti da nevrosi traumatica, siano molto occupati, da svegli, a ruminare memorie del loro incidente. Anzi, essi cercano piuttosto di non pensarci. E chiunque accetti che sia naturale che il sogno, di notte, li riporti alla situazione che ha provocato la malattia, non ha capito niente della natura dei sogni<sup>169</sup>.

In sostanza Freud ci dice che nei sogni dei soggetti affetti da nevrosi si potrebbe presumere che il processo onirico sia deviato dal compito che solitamente gli si attribuisce, tuttavia tale ambito non riesce a darci risposte certe. Per questo motivo Freud tenta di motivare la presenza di forze contrastanti al principio del piacere raccontando del gioco di un bambino di un anno e mezzo, al quale Freud ha avuto la possibilità di assistere direttamente, consistente nello scaraventare via un qualche oggetto per poi farlo riapparire. Dopo una serie di varie ipotesi che tentassero di spiegare

---

<sup>169</sup> Ivi, pp. 26-28.

le motivazioni che spingessero il bambino a ripetere il gioco, Freud intuì che l'atteggiamento del bambino poteva spiegarsi con la sua volontà di padroneggiare un'esperienza particolarmente dolorosa. Questo esempio ci permette di comprendere come tendenzialmente l'essere umano cerchi in qualche modo di rielaborare a livello psichico quelle particolari esperienze che hanno originato in lui un profondo senso di dolore, cercando appunto di creare i presupposti per far sì che una sensazione o un evento spiacevole possa trasformarsi in qualcosa che possa essere ricordato ed elaborato psichicamente.

Dal momento che il paziente non ha la possibilità di ricordare la "totalità del rimosso" egli è:

costretto a ripetere il materiale rimosso come un'esperienza attuale invece di ricordarlo come qualcosa di appartenete al passato, [...]. Allo scopo di facilitare la comprensione di questa 'coazione a ripetere', quale si manifesta in corso di trattamento psicoanalitico dei nevrotici, ci dobbiamo prima di tutto liberare dell'erronea convinzione che le forze contro cui stiamo lottando siano resistenze opposte dall'inconscio. Anzi per quel che gli riguarda, esso non cerca altro che di abbattere la forza che lo schiaccia, e farsi strada sino ad arrivare alla coscienza, [...]<sup>170</sup>.

Tramite l'esempio di ciò che accade attraverso la coazione a ripetere possiamo cogliere il tipo di azione che effettivamente il *Nachleben* e le *Pathosformeln* attuano all'interno della storia delle immagini. In sostanza ciò che accade all'interno del soggetto secondo Freud è una lotta incessante che si gioca tra due entità opposte, ovvero il conscio e l'inconscio: da una parte viene messo in atto una sorta di processo di controllo, volto a frenare tutto ciò che potrebbe apparire come indomabile, oscuro, irrazionale, dal momento che tutto ciò che rientra nell'ambito dell'ignoto,

---

<sup>170</sup> Ivi, pp. 35-37.

dell'incomprensibile produce una sorta di reazione di difesa, una volontà di ripararsi dal caos: produce evidentemente un sentimento di paura che costringe la parte razionale del nostro essere a sublimare le istanze più inconsuete. Dall'altra parte, l'inconscio, zona più estesa ed ampia della nostra personalità, ed indubbiamente più sfuggente, cerca con tutta la sua irrefrenabile forza di emergere, di venire a galla, di raggiungere la superficie per sconvolgere le solite funzioni protettive messe in atto dalla coscienza. Questa doppia azione, di sconvolgimento e di difesa è la stessa che ritroviamo all'interno dell'immagine warburghiana, concepita come agglomerato di forze eterogenee e conflittuali che vengono in qualche modo smorzate dai limiti della raffigurazione, o meglio vengono in un certo senso contenute nei limiti del raffigurabile: è come se queste forze sconosciute ed irrazionali cercassero attraverso la forma una sorta di veicolo che le renda in qualche modo percepibili, che ce le faccia sentire come presenti. Si tratta in fondo dello stesso procedimento che in filosofia viene esemplificato dal pensiero nietzschiano, nella particolare concezione del mondo antico e nella nuova visione della classicità, che il filosofo tedesco propone attraverso l'analisi della tragedia, in cui si specifica che il vero senso artistico e sociale del mondo greco si costruiva, non sulla prevalenza di una concezione equilibrata ed armonica delle forme e del mondo, quanto piuttosto sull'ambivalenza e sulla particolare complementarità tra due elementi opposti: il dionisiaco e l'apollineo, ed inevitabilmente è lo stesso processo che manifesta la contraddizione posta sul fondo di un tessuto sociale che nella determinazione dell'immagine del mondo femminile e della sua sessualità produce immagini piene di desiderio, quelle, appunto, delle ninfe cinematografiche.

## **Filmografia**

*Abisso, L'*, U. Gad, 1910 (Nielsen)

*Amazzone mascherata, L'*, B. Negroni, 1914 (Bertini)

*Andreina, G. Serena*, 1917 (Bertini)

*Assunta Spina*, G. Serena, 1915 (Bertini)

*Bufera, La*, B. B. Negroni, 1913 (Bertini)

*Crollo, il*, U. Gad, 1922 (Nielsen)

*Carnevalesca*, A. Palermi, 1918 (Borelli)



*Contessa Sara, La*, R. Roberti, 1919 (Bertini)

*Diana l'affascinatrice*, G. Serena, 1915 (Bertini)

*Donna nuda, La*, C. Gallone, 1914 (Borelli)

*Falena, La*, C. Gallone, 1916 (Borelli)

*Fedora*, G. De Liguoro, 1916 (Bertini)

*Fior di male*, C. Gallone, 1915, un dramma firmato da Nino Oxilia con Lyda Borelli

*Falena, La*, C. Gallone, 1916, (Borelli)

*Histoire d'un Pierrot*, Baldassarre Negroni, 1913

*Malombra*, C. Gallone, 1917 (Borelli)

*Marcia nuziale*, La C. Gallone, 1915 (Borelli)

*Mariute*, E. Bencivenga, 1918 (Bertini)

*Memoria dell'altro, La* A. Degli Abbati, 1913 (Borelli)

*My little baby*, G. De Liguoro, 1916 (Bertini)

*Nelly la gigolette*, E. Ghione, 1914 (Bertini)

*Perla del cinema, La*, De Liguoro, 1916 (Bertini)

*Rapsodia satanica*, N. Oxilia, 1915 (Borelli)

*Re Lear*, G. Lo Savio, 1910 (Bertini)

*Ribalta La*, M. Caserini, 1912

*Salomé*, U. Falena, 1910 (Bertini)

*Sangue Bleu*, N. Oxilia, 1914 (Bertini)

*Sette peccati capitali, I*, C. De Riso, E. Bencivenga, G. Serena, A. De Antoni, 1918-19 (Borelli)

*Trisatano e Isotta*, U. Falena, 1910 (Bertini)

*Trovatore, II*, L. Gasnier, 1910 (Bertini)

## **Bibliografia**

**Agamben G.**, *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

**Alacci T.**, *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo*, Bemporad, Firenze 1919.

**Ambrosini M., L. Cardone, L. Cuccu**, *Introduzione al linguaggio del film*, Carrocci editore, Roma 2003,

**Aumont J.**, *L'oeil interminabile. Cinéma et peinture*, Nouvellese editions, 1995, trad. it. D. Orati, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 2002, p. XVI.

**Aristarco G.**, *Storie delle teoriche del film*, Einaudi, Torino 1960.

**Balázs B.**, *Asta Nielsen, come ama e come invecchia*, in *L'uomo invisibile*, a c. di L. Quaresima, Lindau Torino 2008.

**Balbi R.**, *'A Bertini*, in «Film» IV, n. 28, p.19.

**Benjamin W.**, traduzione di Gianni Carchia, Massimo De Carolis, Antonella Moscati, Francesco Porzio, Giuseppe Russo, Renato Solmi, Giulio Einaudi Editore, Torino 1986.

**Bernardini, A.**

*Cinema muto italiano. I. Ambiente, spettacoli e spettatori 1896-1904*, Roma/Bari, Laterza 1980.

*Cinema muto italiano. II. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905-1909*, Roma/Bari, Laterza 1981.

*Cinema muto italiano. III. Arte, divismo e mercato 1910-1914*, Roma/Bari, Laterza 1982.

*Francesca Bertini*, Centro Sperimentale Cinematografia-Cineteca Nazionale, Roma 1985.

**Bertini, F.**

*Dell'interpretazione. L'arte e gli attori nel cinematografo. Parla Francesca Bertini*, in «L'Arte Muta» I, n. I, pp. 42-43. 1916

*Sensazioni e ricordi*, in «In Penombra» I, n. I, p. I. 1918.

*Arte e vita di Francesca Bertini*, in «Film» n. I, 1938.

*Il resto non conta*, Giardini Editori, Pisa 1969.

**Bianchi P.**, *Francesca Bertini e le dive del cinema muto*, UTET, Torino 1969.

**Borelli, L.**

*Bellezza ed eleganza*, in «L'Arte Muta» I, n. 6-7, pp.7-9. 1917

“*Carteggi inedito*”, a c. di M. Grilli, in *Lyda Borelli*, Museo Internazionale del Cinema e dello Spettacolo, Roma 1993.

**Bordwell D., Thompson K.**, *Storia del cinema e dei film*, Editrice il Castoro, Milano 1998, p.50.

**Boschi, A.** “La donna nuda”, M. Canosa (a c. di), in *A nuova luce. Cinema muto italiano*, Atti del Convegno Internazionale, Bologna 12-13 novembre, pp. 233-41, 1999.

**Bracco R.**, *La cinematografia. Francesca Bertini, Giovanni Grasso e io*, in "Comoedia", 1929,p. 6.

**Brunetta, G. P.**

*Forma e parola nel cinema: il film muto*, Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano, Liviana 1970.

*Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio, Venezia 1997

(a cura di) *Il cinema muto italiano, da “La Presa di Roma” a “Sole” 1905-1929* , Laterza, Bari 2008.

“Ut pictura ita cinema”, in L. Quaresima L. Vichi (a c. di), *La decima musa. Il cinema e le altre arti*, VII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine - Gemona del Friuli 21-25 marzo 2000, Forum, Udine 2001, pp. 191-220.

*Cent'anni di cinema italiano. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. Editori Laterza, Bari VIII ed. 2011.

**Burch, N.**, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Editions Nathan/Her, Paris 1990, trad. it., *Il lucernario infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Il castoro, Milano 2001.

**A. Buttitta, S. Miceli**, *Percorsi simbolici*, a. c di G. D'Agostino, Flaccovio editore, Palermo 1989.

**Camerini, C.**

*Recitazione muta. Italia Almirante Mazzini e il codice della diva*, in «Immagine. Note di storia del cinema» I, n. I, 1981.

*La formazione artistica degli attori del cinema muto*, in «Bianco e Nero» XLIV, n. I pp. 7-41. 1983.

**Canosa, M.**

*A nuova luce : cinema muto italiano I: atti del convegno internazionale*, Bologna, 12-13 novembre 1999, CLUEB, Bologna 2000.

*Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia*, a cura di Michele Canosa, Giulia Carluccio, Federica Villa, Carocci, Roma 2006.

**Caranti C.**, “La Diva e le donne. Francesca Bertini nella stampa popolare e femminile”, in G. Mingozzi (a c. di), *Francesca Bertini*, Le Mani, Genova-Recco 2003.

**Cardone L.**, *Il melodramma*, Il castoro, Milano 2012.

**Castello G. C.**, *Il divismo. Mitologia del cinema*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1957.

Centro Regionale Universitario per il teatro del Piemonte, *Gabriele D’Annunzio: grandezza e delirio nell’industria dello spettacolo. Atti del Convegno Internazionale Torino, 21-23 marzo 1988*, edizioni Costa & Nolan, Genova 1989.

**Ceresa C., Pesenti Compagnoni D.**, *Tracce sommerse. Il cinema muto torinese nella collezione del Museo Nazionale del Cinema*, il Castoro cinema, Milano 2007.

**Chastel A.**, *Le geste dans l’art*, éditions Liana Levi, Paris 2001. *Il gesto nell’arte*, trad. it. D. Pinelli, Economica Laterza, sec. Ed., Roma-Bari 2010.

**Cherchi Usai P.**, *Giovanni Pastrone*, La Nuova Italia, Firenze 1985, p. 93

**Costantini C.**, *La diva imperiale: ritratto di Francesca Bertini*, Bompiani, Milano 1982.

**Dall’Asta M.**, “Donne avventurose del cinema torinese”, in P. Bertetto, G. Rondolino (a c. di), *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano 1998.  
*Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, a c. di M. Dall’Asta, Cineteca di Bologna, Bologna 2008.

**Dalle Vacche, A.**

*Francesca Bertini: la donna è mobile*, in «Cinegrafie» VIII n. 12, pp.52-65, 1999.

*Il movimento femminile. Sulla recitazione della Diva nel cinema muto*, in« Bianco e Nero», LXVI, n. I, pp. 143-150.

*Diva: Defiance and Passion in early italian Cinema*, University of Texas Press, 2008.

**De Gaetano R.,**

«*Le fluttuazioni del semi-conscio*», in “La Valle Dell’Eden”, *Dossier Eyes Wide Shut*, a c. di G. Carluccio e F. Villa, Lindau, Torino 2002.

*Tre idee di limite, tre stati del cinema*, in “*Limite*”, Fata Morgana n. 5, Pellegrini Editore, Cosenza, 2008.

**Dottorini D.**, *Nachleben*. Tempo, storia e memoria delle immagini, in Francesco Pitassio (a cura di), *Forme della memoria. Memorialistica, estetica, cinema nell’opera di Sergej Ejzenštejn* Udine/Forum: 2009.

**Gandini L.**, *La regia cinematografica, storia e profili critici.*, Carrocci Editore, Roma 1998.

**Grande M.**, *Dodici Donne, Figure del destino nella letteratura drammatica*, Nuove Pratiche Editrice, Parma 1994.

**Jandelli C.**, *Le dive italiane del cinema muto*, L’epos, Palermo 2006.

**Jandelli C. e Cardone L.**, *Perdute e ritrovate. Uno sguardo d’insieme*, in Bianco e nero, n. 570, “*Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano*”.

**Marie M.**, *Il cinema muto, Un linguaggio universale*, Lindau, Torino 2007, p. 3

**Martinelli V.**,

*Il cinema muto italiano: i film della Grande guerra*, 1918, Nuova ERA-Edizioni RAI, Roma 1991.

*Pina Menichelli. Le sfumature del fascino*. Bulzoni, 2002.

*Le dive del silenzio*. Le Mani-Microart's, Collana: Le Mani. Cineteca di Bologna 2001.

*Francesca Bertini 1892-1985*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia/Cineteca Nazionale, 1985 (in collaborazione con Aldo Bernardini).

**Molinari C.**, *Storia del teatro*, Editori Laterza, Bari 1997.

**Padovan D.**, *Miti e leggende del mondo antico*, Sansoni Milano, 1996, p. 17.

**Rancière J.**, *La fable cinématographique*, Editions du Seuil, Collections La Librairie du XXIè siècle, dirigée par Maurice Olender, trad. it. *La favola cinematografica*, ETS Pisa 2006.

**Redi R.**, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Biblioteca di Bianco e Nero, Marsilio Editore, Venezia 1999.

**Stokes J., Booth M. R., Bassnett S.**, *Tre attrici e il loro tempo, Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse*, tr. It. Anna Maria Biavasco e Valentina Guani, Costa & Nolan spa, Genova 1991.

**Wagner N.**, *Spirito e sesso, la donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, , seconda edizione Einaudi, Torino 1990.

**Zotti Minici, C.A.**, *Dispositivi ottici alle origini del cinema. Immaginario scientifico e spettacolo nel XVII e XVIII secolo*, Clueb, Bologna 1998.

### Per la prospettiva warburghiana

**Barale A.**, *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze University press, Firenze 2009.

**Bataille G.**, *La Part maudite*, éditions de minuit, Paris 1967, tr. it. *La parte maledetta*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

**Binswanger L., Warburg A.**, *La guarigione infinita Storia clinica di Aby Warburg*, (a c. di) D. Stimilli, tr. it. di C. Marazia, D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza, 2005.

**Benjamin W.**, trad. it di R. Solmi e al. , *I "Passages" di Parigi*, in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhaeuser, ed. it. a c. di E. Ganni, IX, Einaudi, Torino 2000.

**Burckhardt J.**, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Schweighauser, Basel, n. ed. Seemann, Leipzig 1869, tr. it., Domenico Vallusa, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1952.

**Claudia Cieri Via** *Aby Warburg: il concetto di Pathosformeln fra religione, arte e scienza Pathosformeln. Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a c. di M. Bertozzi Panini Editore, Ferrara 2002.

**Giuseppe di Giacomo**, *Rappresentazione e memoria in Aby Warburg, (Sull'inquietudine dell'opera d'arte, la nascita delle Pathosformeln)*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via, P. Montani, Nino Aragno Editore, Torino 2004.

**Didi-Huberman, G.**

*Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi Editore, 2001.

*L'immagine survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, éditions de minuit, Paris 2002, trad. it. di A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

*L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, 2008.

*Ninfa Moderna. Essai, sur le drapé tombé, éditions Gallimard, Paris 2002*, tr. it. di A. Pino, *Saggio sul pannello caduto*, il Saggiatore, Milano 2004.

*Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, édition de minuit, Paris 2000, trad. it., Stefano Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

**Deleuze G.**, *L'image-mouvement*, Les éditions de minuit, Paris 1983, trad. it. J-P. Manganaro, Ubulibri, *L'immagine-movimento*, Milano 1984, sec. Ed. 1993.

**Efron D.**, tr. It. M. Spada, *Gesto, razza e cultura*, Bompiani, Milano 1974.

**Ejzenštejn, S. M.**

*La natura non indifferente*, a c. di P. Montani, Marsilio, ed. IV, Venezia 2003

*La forma cinematografica*, cit. P.IX

**Kracaur, S.**, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp verlag, Frankfurt am Mein, 1963, trad. it, *La fabbrica del disimpegno*, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2002.

**Michaud Philippe-Alain**, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula Parigi, 1998.

**Nietzsche F. W.**, *La nascita della tragedia nello spirito della musica*, piccola biblioteca Adelphi, Milano 1992.

**Vitella F.**, *Il montaggio nella storia del cinema, tecniche, forme, funzioni*, Marsilio Editori, Venezia, 2009.

**Warburg A.**,

«Geburt der Venus» und «Frühling». *Eine Unterschaung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Botticelli*, trad. it, E. Cantimori, Abscondita, Milano 2003.

*Schlangenritual. Ein Reisebericht*, a cura di Ulrich Raulff, Wagenbach, Berlin 1988 [*Il rituale del serpente*, seconda ed. tr. it., Adelphi, Milano 2006].

*Bilderatlas Mnemosyne*, 1929[tr. it., Spinelli I., R. Venuti (a c. di), *Mnemosyne, L'atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Roma 1998. traduzione leggermente modificata].

*Gesammelte Schriften: Die Erneuerung der heidnischen Antike, kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, B. G. Teubner, 1932 [tr. it., *La rinascita del paganesimo antico, Contributi alla storia della cultura*, (a c. di) G. Bing, La Nuova Italia, Firenze, 1980].



*Per "Monstra ad Sphaeram": Stern Glaube und Bildung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925.* Stimilli D., Wedepohl C., (a cura di), Ascondita, Milano 2009, con materiale delle conferenze del 24 marzo del 1923 di Alfred Doren sulla "Fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento", e a quella del 26 aprile 1924 di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf su "Zeus".