

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

**„Il fuoco (1915) e Tigre reale (1916) di Pina Menichelli e
Giovanni Pastrone tra decadentismo e divismo“**

verfasst von / submitted by

Sophie Schierhuber BA BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master Education (MEd)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 199 506 517 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB)
Unterrichtsfach Deutsch Unterrichtsfach Italienisch

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler, Privatdozent

Indice

1.	Introduzione	4
1.1.	Presentazione dell'argomento	4
1.2.	Stato della ricerca	6
2.	Il decadentismo	7
2.1.	Il decadentismo come concetto di epoca storica	7
2.2.	Il decadentismo come concetto letterario ed estetico	8
2.3.	Gabriele D'Annunzio: La sua letteratura e la figura della femme fatale	9
3.	Il cinema muto nel decadentismo	17
3.1.	Lo sviluppo del cinema muto in Italia	17
3.2.	Letteratura e cinema: Aspetti intermediali	20
3.3.	Il divismo	23
3.4.	Giovanni Pastrone	28
4.	Teoria e metodo dell'analisi dei film	31
4.1.	Teoria cinematografica femminista di Laura Mulvey	31
4.2.	Metodo	36
5.	Analisi dei film	40
5.1.	Introduzione ai film	40
5.2.	Analisi del film <i>Il fuoco</i> (1915)	42
5.2.1.	Analisi della prima sequenza	42
5.2.2.	Analisi della seconda sequenza	51
5.2.3.	Aspetti femministici e la teoria di Mulvey nel film <i>Il fuoco</i>	57
5.3.	Analisi del film <i>Tigre reale</i> (1916)	61
5.3.1.	Analisi della prima sequenza	62
5.3.2.	Analisi della seconda sequenza	70
5.3.3.	Aspetti femministici e la teoria di Mulvey in <i>Tigre reale</i>	77
6.	Confronto tra i due film e relazione ai libri	82
7.	Conclusione	88
8.	Appendice	91
8.1.	Primo protocollo di piani: <i>Il fuoco</i> (1915) I	91
8.2.	Secondo protocollo di piani: <i>Il fuoco</i> (1915) II	97
8.3.	Protocollo di piani: <i>Tigre reale</i> (1916) I	102
8.4.	Protocollo di piani: <i>Tigre reale</i> (1916) II	108
9.	Bibliographia	116
10.	Filmografia	117

11.	Immagini	118
12.	Abstract auf Deutsch	119

1. Introduzione

1.1. Presentazione dell'argomento

“Quel ballo attorno al maschio, seduttivo e sessualmente esplicito, è inquadrato a distanza da una macchina fissa che assiste allo spettacolo lascivo di una donna dominatrice decisa a battersi per la propria affermazione e pronta a condurre il gioco della seduzione”, spiega Christina Jandelli (2014, 75) la magia delle dive italiane del cinema muto, le quali saranno il tema di questa tesi. Beate Ochsener (2007: 139) aggiunge a ciò che queste attrici sembrano essere di un altro tempo. Fiabeschi e come in un sogno si muovono con grazia con veli bianchi. Le dive italiane con i loro disperati sguardi e i gesti drammatici sono a corto di una meravigliosa magia.

Oltre a Francesca Bertina e Lyda Borelli, Pina Menichelli appartiene alle dive più famose dell'era del cinema muto. Spesso viene definita la più diabolica delle dive e una seduttrice distruttrice di uomini. Questo ruolo le viene attribuito anche nella letteratura secondaria ai film *Tigre reale* (1916) e *Il fuoco* (1915). Entrambi i film, di grande fascino stilistico, sono stati diretti da Giovanni Pastrone e Pina Menichelli interpreta una diva elegante e seducente, spesso definita la tipica femme fatale. Questo tipo di *femme fatale* era un modello di donna popolare nel decadentismo. Secondo Luperini (1999: 4) questo movimento culturale descrive un'idea di decadenza, di usura e di declino di una civiltà. Tra i più importanti rappresentanti del decadentismo c'era lo scrittore Gabriele D'Annunzio, che ha fornito anche il modello letterario per il film *Il fuoco*. Un motivo ricorrente di D'Annunzio è quello del desiderio maschile che appare di solito nella dinamica tra l'uomo come soggetto desiderato e la donna come vero e proprio oggetto del desiderio. Il desiderio maschile è molto forte nei film *Il fuoco* e *Tigre reale* (anche se il film è tratto dal romanzo di Giovanni Verga). La diva incarnata da Pina Menichelli è in contrasto con la donna come oggetto del desiderio (l'immagine della donna di D'Annunzio) e una *femme fatale* come essa viene spesso vista nella letteratura secondaria.

Questa funzione di femme fatale contrasta con la teoria filmica femminista di Laura Mulvey. Il suo articolo "Lussuria visiva e cinema narrativo" (1975) è ancora oggi uno dei saggi più citati negli studi cinematografici. I film popolari sono rivolti agli spettatori maschili, identificati dall'intero apparato cinematografico e dall'estetica come portatori di uno sguardo attivo e voyeuristico, mentre le donne funzionano come oggetti passivi del loro sguardo.

Si pone quindi la domanda di ricerca se il diva film *Tigre reale* e *Il fuoco* di Patrone e

Menichelli, nel contesto del decadentismo cinematografico, sia concepito per un immaginario maschile sessualizzato, anche se sembra che al centro del film fossero delle donne forti e dominanti come protagoniste? L'ipotesi è che nei film selezionati, le attraenti protagoniste femminili siano messe talmente al centro del film dai mezzi tecnici e dalle istruzioni del regista che l'azione in cui la donna assume il ruolo attivo viene messa in secondo piano.

Per verificare l'ipotesi, si segue la seguente procedura: Partendo da una contestualizzazione, il decadentismo si presenta sia come un concetto di epoca storica sia come concetto letterario ed estetico. Poi viene introdotto lo scrittore famoso Gabriele D'Annunzio con la sua letteratura e la sua immagine di donna. Per rispondere alla domanda di ricerca, saranno presi in considerazione brevemente anche i movimenti femministi di quell'epoca. Quali tipi di donne erano predominanti nella letteratura del decadentismo e come si attuano questi modelli in D'Annunzio e poi nei film? Poiché *Tigre reale* (1916) e *Il fuoco* (1915) sono adattamenti letterari, si affronta anche il collegamento tra letteratura e cinema nell'era del cinema muto. Cosa ha reso così speciale il cinema muto degli esordi e come hanno contribuito al suo successo le dive italiane, in particolare Pina Menichelli? Lo sviluppo del cinema muto, il lavoro del regista a quell'epoca e il fascino del divismo saranno oggetto di un capitolo a parte e poi si parlerà della teoria di Laura Mulvey quanto ai diva film. Dopo l'analisi dei film selezionati, nell'ultimo capitolo prima della sintesi, i film vengono esaminati per quanto riguarda il divismo, gli aspetti femministi, il linguaggio cinematografico, l'influenza di D'Annunzio e, naturalmente, gli aspetti intermediali dell'adattamento letterario.

Come metodo per l'analisi dei film, vengono preparati due protocolli di piani per ogni pellicola. Qui l'attenzione si concentra sulla camera (prospettiva della camera, la lente, dimensione dell'impostazione: piano americano, primo piano ecc; l'angolo di ripresa), sull'inquadratura (mise-en-scène, squadratura chiusa o aperta, *headroom*, *nose room* e *leadroom*), il contenuto, la colonna sonora e la luce/la colorazione. A tal fine, le scene importanti vengono riprese nell'arco di circa cinque minuti. I protocolli di impostazione esatti si trovano nell'appendice. Nel testo continuo del lavoro, le informazioni sui film vengono prima fornite in una panoramica, poi ogni analisi delle sequenze è seguita da una descrizione della scena con un'attenzione particolare ai contenuti e alle particolarità del linguaggio cinematografico. Si parla anche dell'influenza del decadentismo e delle caratteristiche tipiche dei film della diva e delle espressioni facciali e gestuali di Menichelli. L'applicazione della teoria cinematografica di Laura Mulvey e una visione femminista alla fine di ogni analisi del film sono discusse in dettaglio.

1.2. Stato della ricerca

Sono state scritte e pubblicate molte cose sui film muti e sulle dive. Per il capitolo sul decadentismo è stato usato tra l'altro il manuale di Elisabeth Haupt e Bodo Würffel (2008) e l'antologia sulla poetica del decadentismo di Romano Luperini (1999). Esso scrive sull'immaginario simbolista e decadente: la natura ed il suo linguaggio; il poeta come vate e l'esteta, il mondo del lavoro e la nascita del femminismo e sul D'Annunzio. Stefano Evangelista et al. (2018) riprende anche questi temi, ma si dedica più a concetti estetico-letterari e meno a circostanze sociali e storiche come Luperini.

Importanti contributi di ricerca per il cinema muto italiano si trovano da Giorgio Bertellini (2013), Gian Piero Brunetta (2008) e Silvio Alovizio (2014), l'ultimo scriveva anche un libro eccellente sul regista Giovanni Pastrone ed i suoi film. Silvio Alovizio e Giulia Carluccio (2014) hanno scritto un'introduzione molto approfondita al cinema muto italiano, nella quale trattano il cinema italiano dalle origini all'avvento del sonoro, i modi di rappresentazione, la messa in scena e ipotesi stilistiche nel cinema italiano degli anni Dieci e sul divismo. Vengono spiegate anche le condizioni tecniche in quel momento.

Strettamente legate al cinema muto sono le famose dive e – quella più importante per questa tesi – Pina Menichelli. A questo proposito, Christina Jandelli (2006) e Angela dalle Vacche (2008) in particolare hanno fornito importanti spunti d'approfondimento. Christina Jandelli (2006) descrive Pina Menichelli come tipica donna fatale e analizza anche i suoi film famosi *Tigre reale* (1916) ed *Il fuoco* (1915). Angela dalle Vacche (2008) descrive meno la vita e l'opera delle singole dive, ma analizza le influenze e le motivazioni storiche, nonché il particolare linguaggio del corpo delle dive. Inoltre, sottolinea sempre gli aspetti femministi e la rappresentazione sessualizzata delle donne, il che rende il suo libro molto adatto a questa tesi di laurea. Oltre alla teoria cinematografica di Laura Mulvey, Beate Ochsner (2017) ha scritto in *Dive divine* anche sul concetto di e l'identificazione con le attrici. Un'importante rivalutazione della connessione tra letteratura e cinema, significativa per l'intero lavoro, è di Sabine Schrader (2007).

Ci sono già abbastanza libri sull'analisi cinematografica, per questa tesi di master è stata utilizzata in particolare la monografia *Filmanalyse* di Kreutzer (2014) e l'introduzione all'analisi cinematografica interattiva di Alice Bienk (2006). Il libro di Bienk sull'analisi dei film è strutturato in modo molto chiaro e spiegato in modo vivido. Si articola nell'analisi delle pellicole a livello di contenuto dell'immagine, persone, ambiente, attrezzature, cadrage, macchina

fotografica, dimensioni dell'inquadratura, prospettive della macchina fotografica, movimenti della macchina fotografica, rapporti di nitidezza, luce e colore e per i protocolli di inquadratura di questo lavoro mi sono orientata molto fortemente e volentieri sulle loro categorie.

Poiché la maggior parte dei libri sull'analisi dei film si limita ai film moderni, ho consultato l'opera *Stummes Spiel, Sprechende Gesten* (1998) e *Film Bild Kunst: visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms* (2016), che spiegano in dettaglio il livello visivo dei film muti e il linguaggio del corpo delle dive in relazione all'arte.

2. Il decadentismo

2.1. Il decadentismo come concetto di epoca storica

Cominciamo con la contestualizzazione del periodo dei film e la definizione per il movimento del decadentismo. Questo movimento cominciò già alla fine dell'Ottocento, perciò è stato segnato non solo da rivoluzioni sociali, scientifiche e industriali, ma anche nelle arti c'è stato un nuovo slancio creativo. Al materialismo (una posizione filosofica che esclude ogni momento superiore di carattere spirituale nell'arte tra gli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo si contrappone l'interesse per l'esperienza soggettiva individuale espressa nelle nuove modalità introdotte dal decadentismo e dal simbolismo (cfr. Evangelista 2018: 1) – un movimento che rifiuta una spiegazione razionale del mondo (cfr. Luperini 1999: 4. Insomma, il decadentismo si è sviluppato come fenomeno culturale e artistico (cfr. Luperini 1999: 19).

Negli anni 1890-1905 il simbolismo è stato incorporato nel decadentismo. Il termine "decadentismo" descrive un'idea di decadenza, di usura e di declino di una civiltà. (cfr. Luperini 1999:4). I rappresentanti di quest'epoca rifiutavano le convenzioni artistiche e mettevano in discussione il positivismo, il razionalismo, il materialismo e la fede nel progresso. Il termine decadentismo, che comprende sia un movimento letterario che un periodo storico e letterario, deriva dal latino *decadere* e significa "cadere"(cfr. Evangelista 2018: 1) Prima l'irrazionalismo e la corruzione morale delle tendenze artistiche e letterarie sono stati condannati e se all'inizio il decadentismo era solo un fenomeno poetico, oggi viene considerato è una forma di cultura e di civiltà artistico-letteraria e non viene più usato in senso negativo (cfr. Luperini 1999: 19).

Riguardo all'unità dell'epoca la *fin de siècle* europea non coincide con la fine del XIX secolo. Non si tratta né di una pausa né di un anno, ma anzi di un'epoca che pone il penultimo, il

passaggio dall'Ottocento al Novecento, al centro di un periodo che va dalla metà dell'Ottocento all'inizio della Prima guerra mondiale (cfr. Haupt/Würffel 2008:1). E possibile dire che l'inizio della fine del secolo europeo comincia già a metà dell'Ottocento, quando una nuova era e un mondo diverso erano inequivocabilmente annunciati dagli affari e dall'industria: nel 1885, anno della Prima Fiera del Campione di Lipsia, si vedevano per le strade le prime automobili con motore a benzina, cioè un segno chiaro della rivoluzione tecnica che sarebbe continuata rapidamente nei decenni a venire: l'invenzione del telefono (1876), del cinematografo (1889), ecc. al primo volo a motore (1903) alla prima presentazione televisiva all'esposizione mondiale di Bruxelles (1903) e all'introduzione della produzione in catena di montaggio (1913) a metà dell'ultimo anno prima della guerra (cfr. Haupt/Würffel 2008:3-4).

2.2. Il decadentismo come concetto letterario ed estetico

Tuttavia, l'appartenenza al fin de Siècle europeo è difficile da determinare in base a chiari criteri storici e letterari e mancano anche posizioni estetiche chiare (cfr. Haupt 2008: 138). Ciò che gli autori del Fin de Siècle hanno in comune è un profondo scetticismo nei confronti del linguaggio, una sfiducia nelle funzioni mimetiche del linguaggio e dell'arte. Il concetto razionale di linguaggio si dissolve e viene sostituito da un linguaggio emozionale, pittorico, evocativo e suggestivo (cfr. Haupt 2008: 138). Gli scrittori decadenti perseguivano un estetismo, cioè il culto della bellezza e dell'arte. La loro ideologia era l'irrazionalismo. La poesia è immaginata come l'annuncio della verità assoluta, il poeta è inteso come un mediatore di questa rivelazione. Questa verità era intuitiva e mistica e quindi presentata in modo tale da essere completamente estranea alla razionalità. L'artista è sia un inventore sia un creatore: non bisogna più imitare la vita, come presso gli artisti naturalisti, ma creare la vita. (cfr. Luperini 1999: 4-5). Gli scrittori e gli artisti del decadentismo hanno ispirato il nome di un'epoca altrettanto interessata al lusso e alla decadenza (cfr. Evangelista 2018: 1)

Si vedeva l'arte come riflessione della vita interiore dell'artista. L'artista è visto come una persona unica che vive in isolamento. Rappresenta valori moralmente superiori che rendono chiara la sua appartenenza all'aristocrazia e lo distinguono dal popolo semplice e volgare. I rappresentanti del decadentismo si interessavano anche molto per la scoperta dell'inconscio. L'arte li aiuta ad esprimere i sentimenti profondi dell'ego e le diverse premonizioni. Inoltre, la letteratura collega l'anima con la vita e con l'intero universo. Inoltre, i decadenti vogliono sostenere l'autonomia dell'arte e diffondono la teoria dell'*arte per l'arte*: "l'arte deve obbedire

solo a sé stessa, liberandosi da qualsiasi criterio estrinseco di natura morale, politica o sociale” (Luperini 1999: 20).

Il decadentismo italiano si distingue da quello europeo per caratteristiche specifiche: Ha dei tratti soprattutto umanistici e un legame molto forte con la tradizione classica. D'Annunzio e Pascoli hanno usato motivi risorgimentali, come il poeta onnisciente, e lo hanno spesso reso protagonista dei loro romanzi (cfr. Luperini 1999: 19-20). Il motivo del destino e del "tempo tardo" è espresso dal fatto che il degrado sociale non è vissuto come un'apocalisse traumatica ma come una decadenza affascinante e sensuale. Particolarmente popolare in questo contesto è la descrizione di città fatiscenti o abbandonate. L'atmosfera crepuscolare, spesso autunnale, fa da sfondo ad un evento apocalittico che si svolge nel pieno della modernità (cfr. Haupt 2008: 141).

2.3. Gabriele D'Annunzio: La sua letteratura e la figura della femme fatale

Uno dei più importanti rappresentanti del decadentismo e che ha contribuito in modo significativo al successo del film *Il fuoco* (1915) è stato Gabriele D'Annunzio a cui è anche da attribuire il successo letterario dell'Italia (cfr. Evangelista 2018: 6). Esso può essere chiamato il rappresentante più spettacolare della decadenza italiana - benché non esclusivamente in termini letterari, ma anche nel cinema muto (Haupt/Würffel 2008: 85).

Oltre da Fogazzaro, Gabriele D'Annunzio è stato influenzato da romanzi come *A rebours* (1884) di Huysman e dalle opere di Paul Bourget e dei fratelli Goncourt. I personaggi nelle loro opere mostrano per lo più tratti nevrotici. Questi tratti caratteriali erano evidenti anche nel suo primo romanzo *Il piacere* (1888) D'Annunzio si era intronizzato come principale rappresentante del decadentismo italiano con la figura di Andrea Sperelli nel suo romanzo *Il piacere* (cfr. Fischer 1978: 28). Protagonista di *Il piacere* è il tipico dandy: "edonista e superficiale, condannato all'impotenza creatrice - nonostante il suo mistico culto della bellezza - dalla conformazione stessa del suo carattere". (Evangelista 2018: 12)

Insomma, D'Annunzio scriveva di luce lunare, seduzione, intrighi e lettere d'amore. I personaggi dei suoi romanzi erano donne pigre e uomini aristocratici effeminati (cfr. Dalle Vacche 2002: 445). L'intensa occupazione di questi temi confluisce anche nella sua opera letteraria. Questo vale per la sua poesia, ma anche per le sue opere teatrali e per la trilogia di romanzi *Il piacere* (1888), *L'innocente* (1892) e *Trionfo della morte* (1894) (cfr. Haupt 2008: 85-86).

Gabriele D'Annunzio era un noto direttore di giornale e drammaturgo di successo internazionale. È stato quindi in stretto contatto con tutte le figure importanti della scena teatrale europea, in

particolare con le leggendarie donne del teatro (danza) contemporaneo: Eleonora Duse, Sarah Bernhardt e Isadora Duncan (cfr. Haupt 2008: 86-87). Nelle opere di D'Annunzio si nota spesso un insieme di lavoro e biografia, una combinazione che in alcuni luoghi arriva fino allo sfruttamento letterario della sua vita privata, benedetta da numerose vicende amorose. Di conseguenza come nel romanzo *Le vergini delle rocce* (1895) - il superuomo costituisce il centro ideologico del suo romanzo in gran parte autobiografico *Il fuoco*, ma qui D'Annunzio racconta anche dettagli intimi della sua storia d'amore con Eleonora Duse (cfr. Haupt 2008: 87). Uno dei romanzi di maggior successo e anche la base per l'omonimo film è *Il fuoco* (1915), scritto nel 1896 e pubblicato nel 1900. Il romanzo nel suo complesso contiene casi di rappresentazione teatrale e di poesia, oltre ad elementi saggistici e, naturalmente, narrativi (cfr. Luperini 1999: 205). *Il fuoco* è un punto culminante della prosa "(...) presentandosi ora scoppiettante e virtuosistica, ora languida e musicale, ora appassionata e severa" (Luperini 1999: 205).

Anche ne *Il fuoco* c'è un motivo di nostalgia anzi di un desiderio di morte tipico del decadentismo di fine secolo. Gli eroi di D'Annunzio sono tutti egomaniaci, spinti dalla volontà e dalla megalomania, dal senso del potere di un esteta vitalista che rifiuta le funzioni della vita reale (Haupt 2008: 87).

Ancora e ancora nei romanzi di D'Annunzio (soprattutto nelle sue opere successive) si trova l'idea di un sovrumano. L'intensa preoccupazione di D'Annunzio per Nietzsche si riflette nella sua concezione del sovrumano (cfr. Fischer 1978: 28). A lui si attribuisce il culto aggressivo dei tentativi di espansione italiani, delle missioni aeree su Vienna o contro la città portuale dalmata di Fiume, un culto sempre più limitato dal consumo di morfina e cocaina, un ideale neuro-romantico di unità di arte e vita. Notevole è anche il suo culto erotico della morte (cfr. Haupt 2008: 85-86). Questo motivo è particolarmente evidente nel romanzo incompiuto *Le vergini delle rocce* (1896). Il romanzo è caratterizzato da una poetica irrealistica e onirica. Il libro *Il fuoco* può essere visto come un manifesto artistico del sovrumano. Il romanzo presenta numerosi elementi autobiografici, come la storia d'amore tra Stelio Effrena e l'attrice Foscarina. Quest'ultima interpreta il vero rapporto tra D'Annunzio ed Eleonora Duse. Questo romanzo di idee si basava sull'ideale di una rinascita estetica della tragedia greca, concepita come un'opera completa. Attraverso la sua nuova arte letteraria, Stelio avrebbe trasmesso alle masse un rinnovamento della gloriosa razza latina. (Evangelista 2018: 12-13).

In D'Annunzio prevale l'aspetto della fusione con la natura e della dilatazione dell'io in un'ebbrezza sensoriale e mistica (cfr. Luperini 1999: 28). L'esperienza panica si configura come un'avventura eccellente nella quale la "disumanizzazione" cambia in un accesso al divino (cfr.

Luperini 1999: 29). Con D'Annunzio l'arte ha un carattere mistico e irrazionale. Secondo la professoressa di letteratura Elena Borelli i romanzi di D'Annunzio possono essere letti come quasi una parabola di desideri. Essa si occupa dello sviluppo dei protagonisti maschili e mostra come essi incarnino il problema del desiderio, come lo ha tematizzato Schopenhauer, adottando al contempo la glorificazione del desiderio di Nietzsche (cfr. Evangelista 2018: 19).

Una soluzione al problema dell'istinto maschile non può essere trovata in nessuno di questi filosofi. Gabriele D'Annunzio cerca di risolvere il problema del desiderio nel romanzo *Il fuoco* (1900) trasferendo i tremendi effetti del desiderio al personaggio femminile Foscarina. Foscarina passa così da semplice oggetto a oggetto del desiderio (cfr. Evangelista 2018: 19).

Insomma, i protagonisti di D'Annunzio hanno tutti la compulsione di ripetere. Il loro desiderio è di natura quasi meccanica. Stefano Evangelista scrive che gli eroi maschili di d'Annunzio incarnano tutti il "soggetto scisso" della modernità. Sono caratterizzati da un intelletto raffinato e nevrotico che cerca di combattere la tirannia del desiderio erotico. Ogni romanzo offre una possibile soluzione a questo problema (cfr. Evangelista 2018: 225). Il processo del desiderio è un'eterna ripetizione di soddisfazione e insoddisfazione. Il costante spostamento del desiderio da un oggetto all'altro è fonte di paura per l'individuo (cfr. Evangelista 2018: 229).

Nei romanzi, il desiderio appare di solito nella dinamica tra l'uomo come soggetto che desidera e la donna come vero e proprio oggetto del desiderio. L'incontro con la donna di solito lascia l'uomo insoddisfatto per due motivi: O vuole ripetere l'esperienza, se è stata bella, con un'altra donna allo stesso modo, oppure la donna che è paragonata a un vampiro ha privato l'uomo della sua forza vitale (cfr. Evangelista 2018: 229).

Gabriele D'Annunzio ha contribuito in modo significativo alla diffusione dell'immagine decadente della donna in Italia. Nella seconda metà del XIX secolo la donna entra sempre di più nel mondo del lavoro e la "domanda femminile" attira anche l'attenzione dell'atteggiamento pubblico. Le riviste femminili sono in crescita, con l'emergere di un gran numero di associazioni che traducono la domanda di uguaglianza di genere in obiettivi politici di lotta. Mentre nel periodo romantico le prime femministe erano entrate a far parte dei movimenti democratici nazionali, la loro lotta si è poi concentrata sull'uguaglianza (cfr. Luperini 1999: 52-53).

La stampa femminista combatte ovunque contro l'inferiorità legale delle donne, per l'accesso all'istruzione superiore, per la parità di retribuzione, contro la schiavitù sessuale delle donne e la loro condizione di dipendenza nel matrimonio. Il movimento delle donne non sta combattendo solo contro l'ingiustizia politica e legale. Influenzano le strutture culturali e psicologiche del

sistema di potere patriarcale. Il movimento femminista mina l'immagine tradizionale della donna come sottomessa e inferiore all'uomo, che è alla base delle certezze dell'identità maschile. Il femminismo del XIX secolo non vuole necessariamente condannare e criticare tutti gli uomini, ma si impegna ad elevare le donne al livello degli uomini. Gli uomini sono critici nei confronti degli sviluppi della società moderna. Temono una perdita di potere nel mondo degli affari, dove l'individualismo e la libera concorrenza sono in crisi e dove vengono fondate società per azioni, così come nel mondo familiare e sessuale (cfr. Luperini 1999: 53).

La crescente emancipazione delle donne nel corso dell'industrializzazione, dell'urbanizzazione e della democratizzazione sta turbando molti uomini, non solo nella sfera politica, ma anche in quella privata e intima. L'idea di una ninfomane assassina di sesso maschile era probabilmente principalmente una fantasia maschile (cfr. Haupt 2008: 148-149). La cultura positivista afferma "scientificamente" l'inferiorità delle donne insieme all'inferiorità delle razze extraeuropee. Le femministe hanno protestato contro il ruolo della debole casalinga attribuito alla popolazione femminile. Tuttavia, alla fine del XIX secolo, è emerso anche il culto della donna malata, che diventa simbolo di sacrificio all'uomo amato (cfr. Luperini 1999: 53). Le femministe combattono il modello di femminilità ideale imposto dal mondo maschile. Gli uomini, invece, vedono la ribellione delle donne come un attacco all'integrità del proprio io (cfr. Luperini 1999: 53).

Mentre nel mondo reale le donne lottavano per l'uguaglianza, nella letteratura (scritta da uomini) erano divise in categorie (in modo che corrispondessero di nuovo alle fantasie maschili): nella letteratura dell'inizio del secolo, i seguenti tipi di donne erano molto popolari: l'androgina "femme enfant" e la "femme fragile", che era spesso tistica (cfr. Haupt 2008: 145). Oltre alla donna come debole, malaticcia ed eterna vergine, si crea anche la figura della prostituta e della sessualità femminile e spaventosa: concepita come alternativa all'istinto materno, è percepita come un istinto di sopraffazione dell'altro, come una tendenza regressiva e castrante. (cfr. Luperini 1999: 53).

Lo stereotipo della *femme fatale* incarna l'immagine di una sessualità che, pur contraddicendo la prudenza del XIX secolo e quindi vista come negativa, può essere interpretata come segno di un graduale rilassamento di una rigorosa moralità (cfr. Haupt 2008: 145). La tipografia femminile del Fin de Siècle è conosciuta dal teatro musicale di fine secolo: Anche qui, oltre alla già menzionata *femme fragile* infettata dalla tubercolosi (Mimi in *La Bohème*), ci sono numerose figure della seduttrice fatale: a cominciare dalla demonizzazione della regina nell'opera "La reine de Saba" di Charles Gounod e "La regina di Saba" di Karl Goldmark (cfr. Haupt 2008: 145).

Il motivo della *femme fatale* è particolarmente popolare anche nei primi film muti (vedi capitolo 3). Il motivo contiene un'idealizzazione oltre che una demonizzazione ed è strettamente legato all'estetizzazione dell'orrore e alla demonizzazione della bellezza diffusa nella letteratura decadente (cfr. Haupt 2008: 146). La professoressa di letteratura Carola Hilmes scrive anche sulle motivazioni della femme fatale. Secondo il cliché, è un'assassina di uomini e porta solo disastri. Altri elementi caratteristici sono la funzionalizzazione dell'eros, il voyeurismo maschile e l'amore impedito, spesso con esito mortale (cfr. Hilmes 1990: 123-124).

Gli autori Sabine Haupt e Stefan Bodo Würffel riassumono che l'immagine da incubo *femme fatale* appare come un ermafrodita imprevedibile e irraggiungibile tra animale e donna, metà dea, metà demone, come ragno, gatto delle prede (cfr. Haupt 2008: 147). Associata anche agli animali, la femme fatale viene descritta come il ragno nel romanzo "Der vergiftete Brunnen" di Désirée Wulp o come "üppigste, geilste der Schlangen" e "inbrünstige Wölfin" nel romanzo "Neurotica" di Madonna Lucia (cfr. Fischer 1978: 61). Dalla connessione attraverso l'attività e la sessualità, la femme fatale è spesso associata anche alle streghe. A causa dei suoi poteri segreti, si pensa che la donna sia in combutta con il diavolo. È anche vista come una minaccia per un ordine stabilito (cfr. Hilmes 1990: 127).

Lo scienziato positivista Cesare Lombroso teorizza addirittura una naturale tendenza delle donne alla prostituzione e alla criminalità. L'eros femminile è rappresentato in forme sottilmente perverse. Lo spirito di indipendenza e di iniziativa della donna è percepito come una tendenza alla mascolinità e così temuto che la sua conseguenza, la femminilizzazione dell'uomo, domina l'immaginario maschile (cfr. Luperini 1999: 53-54). Queste iscrizioni, attribuite alla *femme fatale*, si trovano nei motivi popolari della decadenza, cioè l'erotismo e la sessualità. La sessualità decadente, come l'ha elaborata Mario Praz, si manifesta nella rappresentazione delle cosiddette perversioni (sadismo, masochismo, necrofilia, ecc.) e nella combinazione della lussuria sessuale e del piacere erotico con la morte, la decadenza, la malattia, il male, per lo più sotto forma di satanismo. (cfr. Fischer 1978: 56).

La *femme fatale* non rappresenta un possibile modello di vita emancipatrice per le donne. Il suo potere femminile è limitato nell'ambito della sensualità. Né è in grado di gestire autonomamente il proprio campo d'azione. Dipende da una corrispondente disponibilità dell'avversario, è costituito sotto la sua impostazione patriarcale. La donna di solito agisce passivamente e diventa attore solo in casi eccezionali. In *Il fuoco* (1915) e *Tigre reale* (1916) la donna è molto attiva a livello del contenuto (cfr. Hilmes 1990: 124-125).

I prototipi dell'angelo e del demone, presenti nella cultura antifemminista di fine secolo (vedi sopra), appaiono nell'opera di d'Annunzio. Entrambi i tipi di donne tendono ad essere eccessivi, ed è per questo che erano popolari nella letteratura di consumo. Anche i personaggi femminili dei romanzi di D'Annunzio hanno contribuito alla diffusione dello stereotipo della donna mortale, che ha trionfato nei romanzi e nel cinema del primo decennio del Novecento (cfr. Luperini 1999: 54).

I romanzi di Huysman, da cui D'Annunzio è stato influenzato, mostrano la gamma della sessualità decadente: Disgusto per il piacere sensuale ordinario, la donna come tormentatrice vampiresca, la celebrazione di una messa nera ecc. (cfr. Fischer 1978: 57-58). Tratti sadomasochistici si trovano anche nella letteratura del decadentismo (cfr. Fischer 1978:59).

La *femme fatale* vista in modo positivo e affascinante viene incarnata dall'attrice Sarah Bernhardt e anche Gabriele D'Annunzio usa il motivo per il successo dei suoi romanzi (cfr. Haupt/Würffel 2008: 150). Secondo l'autrice, la donna non solo porta la rovina, ma è sempre la vittima stessa, il che non è vero per i miei film selezionati con Pina Menichelli (cfr. Hilmes 1990: 124).

Un significato centrale nella vita dell'esteta sovrumano arriva all'Eros. L'autodeterminazione e il dominio sono inevitabili per gli uomini a causa del desiderio sessuale maschile. Gli abiti della donna suggeriscono una seduttrice sensuale, ma ha un carattere misterioso e sfuggente (cfr. Luperini 1999: 55-56).

La forma del romanzo corrisponde al personaggio di *Il fuoco* (1900), di Stelio Effrena: è sia un intellettuale e un poeta sia una coerente implementazione del superuomo di D'Annunzio e una proiezione autobiografica idealizzata (cfr. Luperini 1999: 205). Partecipa attivamente alla vita culturale di Venezia, tenendo letture e discorsi pubblici. È interessato a un nuovo teatro che possa portare il suo lavoro artistico a un vasto pubblico (Evangelista 2018: 242). La storia d'amore del romanzo è ambientata vicino a Venezia e il personaggio Foscarina è un riferimento alla relazione di D'Annunzio con Eleonora Duse (cfr. Evangelista 2018: 243). Foscarina sa che la sua bellezza svanisce con l'età e la sua gelosia per le donne più giovani la spinge a sottomettersi completamente al superuomo Stelio. Quando questa funzione ispiratrice è esaurita, Foscarina decide di lasciare Stelio. Scompare dalla sua vita con dignità e lascia che il suo amante continui nell'esercizio del suo rapporto con gli altri e con il mondo, che lei vede come un vero oggetto al quale può rivolgere il suo potere (cfr. Luperini 1999: 205).

Come forma di conoscenza, il desiderio è pienamente accettato. Non perseguita più il protagonista come un cancro che ne consuma le forze, ma è l'energia che guida la sua ispirazione.

Il rapporto di Effrena con Foscarina, l'attrice più anziana, si inserisce nel contesto del progetto creativo di Effrena. Per lui possedere Foscarina significa possedere la quantità a cui vuole consegnare la sua arte. Come attrice, è lei che farà sì che le sue parole si realizzino sul palco: È l'intermediaria tra il creatore e il pubblico. Inoltre, come attrice per Stelio, evoca quasi quella di una prostituta, la donna in pubblico. Questo colora di desiderio erotico la sua ammirazione per lei (cfr. Evangelista 2018: 243).

Stelio vuole possedere Foscarina perché lei gli dà l'ispirazione necessaria per completare il suo progetto artistico. A differenza delle precedenti figure maschili, la donna qui è necessaria all'uomo per produrre la sua arte, anche se viene gradualmente spinta fuori dalla scena della creatività. In *Il fuoco* è l'uomo che si appropria del compito della riproduzione e della creazione artistica: Egli è fecondo e ha bisogno della donna come stimolo per la creazione (cfr. Evangelista 2018: 244).

La donna nel romanzo ha forze oscure e negative che impediscono all'uomo di completare il suo lavoro artistico. Foscarina lo ostacola con il suo amore nevrotico e geloso. “Foscarina, ispirata dalla grande attrice Eleonora Duse, incarna una bellezza impura e decadente, l'attrazione dannunziana per la corruzione e la decadenza” (Luperini 1999: 57).

Come di consueto per la letteratura della decadenza, non solo la Foscarina ha poteri apparentemente oscuri, ma il rapporto ha tratti sadomasochistici e la sessualità è legata al male (cfr. D'Annunzio 1996: 135):

Subito ella si levò in piedi torcendosi, come s'egli l'avesse aizzata con ferro rovente. Spalancò gli occhi sopra di lui, come per divorarlo con lo sguardo. Le sue narici palparono. Una forza spaventosa s'agitò nella sua cintura. Tutto il suo corpo vibrando si sentì nudo sotto la tunica come se le pieghe non più vi aderissero. Il suo volto, escito (sic!) dal cavo delle palme come da una maschera cieca, riarse cupo come un fuoco senza raggi. Ella fu bellissima, terribile e miseranda (D'Annunzio 1996: 136-137).

Ne *Il fuoco* c'è anche il motivo della “duplicazione dell'immagine della donna”. Donatella Arvale è sinonimo di gioventù e di vita spensierata. La vecchia Foscarina soffre dell'interesse di Stelio per Donatella. Nel decadentismo di D'Annunzio, la donna è in realtà superiore all'uomo: La donna è forte, aggressiva ed ha più volontà. L'uomo invece oscilla (cfr. Luperini 1999: 57).

Il fuoco festeggia la vittoria dell'arte sul desiderio, anzi la sublimazione del desiderio nella creatività artistica. Il desiderio è necessario per la creazione e tuttavia costituisce una minaccia per essa (Evangelista 2018: 246).

La semplice trama è coperta da una simbologia lussureggiante in cui la polarità del fuoco (vita, creatività, passione, potere “Tutte le apparenze innumerevoli del Fuoco volatile e versicolore si spendevano pel firmamento, strisciavano su l’acqua (...)” p. 76) e dell’acqua (morte, distruzione, sofferenza, Venezia) domina tutto (“Nel silenzio, il fuoco e l’acqua parlano”, 152). L’uomo vuole dominare sia le donne che le masse. C’è sempre un simbolismo fascista del fuoco (cfr. D’Annunzio 1996: 76) e della sottomissione nel romanzo. Il protagonista vuole raggiungere una sfera più alta con l’aiuto dell’arte. Attraverso un’intima connessione dell’arte con la vita, una fonte inesauribile di armonia può essere trovata all’interno dell’essere (cfr. D’Annunzio 1988: 80). La pura forma della bellezza dovrebbe essere creata con la parola scritta (cfr. D’Annunzio 1998: 104):

L’amore è sempre legato al desiderio, alla morte e alla temporaneità:

E una pesante tristezza lo inclinò verso l'estremo amore di quella donna solitaria e nomade che pareva portare per lui nelle pieghe delle sue vesti raccolta e muta la frenesia delle moltitudini lontane della cui bestialità compatta ella aveva sollevato il brivido fulmineo e divino dell'arte con un grido di passione e con uno schianto di dolore o con un silenzio di morte; una torbida brama lo piegò verso quella donna sapiente e disperata in cui egli credeva di scoprire i vestigi di tutte le voluttà e di tutti i spasimi, verso quel corpo non più giovane, ammolito da tutte le carezze e rimasto ancora sconosciuto per lui (D’Annunzio: 1996: 28).

Tutti i sentimenti sono qui presentati come molto estremi e drammatici. Qui l’uomo è chiaramente superiore alla donna e la riduce alla sua età avanzata e al suo possibile interesse sessuale per lei. La donna, invece, è vecchia, sola e disperata e dipende dal desiderio dell’uomo.

Prima di spiegare il legame tra cinema e letteratura, il prossimo capitolo tratterà gli inizi del cinema muto italiano.

3. Il cinema muto nel decadentismo

3.1. Lo sviluppo del cinema muto in Italia

La creazione di immagini in movimento, così come le vediamo nei film, è il risultato del progresso tecnologico e della ricerca scientifica. In un confronto transnazionale, l'Italia è stata pioniera nelle tecniche ottiche e nelle presentazioni (cfr. Minici 2013: 39). Nel 1909 e nei primi anni venti il cinema italiano vive un periodo di boom e realizza un numero incredibile di film. Anche se i cortometraggi sono ben al di sotto del livello attuale, le stime quantitative confermano un entusiasmo produttivo inimmaginabile: la sola società torinese Ambrosio produce circa 1400 film in poco più di quindici anni. Il boom ha avuto luogo principalmente tra il 1912 e il 1914 (cfr. Alovio 2014: 12).

Ma a differenza di Francia, Germania e Inghilterra, la produzione cinematografica italiana è iniziata piuttosto tardi. All'inizio si parlava delle possibilità del direttore della fotografia. Queste relazioni hanno preceduto la realizzazione vera e propria in Italia. La prima proiezione, poco apprezzata dai quotidiani, ebbe luogo il 13.03.1898 a Roma in uno studio fotografico. A Torino, una delle ultime metropoli del cinema muto, la prima proiezione avvenne nel 1896 (cfr. Schrader 2007: 17).

Il neocostituito cinematografo si diffonde in Italia pieno di ammirazione per le nuove possibilità della tecnologia (meccanica, chimica, ottica). Nonostante le resistenze di alcuni settori, il direttore della fotografia riesce a produrre e distribuire film di alta qualità in breve tempo (cfr. Giuliani/Piva 2014: 210).

Due elementi elementari del cinema classico americano erano l'inquadratura a punto di vista e l'inquadratura in retromarcia, però non esistevano nei film italiani realizzati tra il 1913 e il 1918. Tuttavia, il punto di vista girato ha iniziato ad apparire intorno al 1919 o al 1920 nei film della diva. Dopo aver iniziato con i film storici, l'industria cinematografica italiana, cercando di affermarsi nel mercato internazionale emergente del cinema, si è rapidamente rivolta alla storia, alla religione, alla letteratura e all'opera come magazzini di narrazioni storiche. I due generi più importanti del primo periodo del cinema muto sono diventati il film storico e il film della diva. Oltre a queste due specialità generiche dominanti, l'industria ha prodotto moltissimi film d'avventura. Il film diva è diventato un genere specifico e non solo una specializzazione del melodramma in generale (cfr. Dalle Vacche 2008:1-2)

Le fasi di produzione del film cominciarono gradualmente a diversificarsi e a standardizzarsi. Era necessaria la costruzione di nuove e moderne fasi, in cui la luce del sole potesse essere meglio controllata e regolata, anche con l'introduzione della luce artificiale (lampade ad arco e tubi a vapori di mercurio) (cfr. Giuliani/Piva 2014: 218-219). L'obiettivo di queste innovazioni è raggiungere un controllo e una precisione anche nelle qualità espressive della luce. L'illuminazione proveniva per lo più dal lato e doveva essere in grado di illuminare i diversi piani in cui si svolgeva l'azione. La preferenza è stata data a piani lunghi e poco dinamici, che seguivano la tradizione operistica e teatrale. La messa in scena è magnifica e le luci laterali, di sfondo e di riempimento illuminano lo spazio in profondità e lo dividono su più livelli. La luce si adatta ai gesti degli attori ed è destinata a creare una riproduzione d'atmosfera grazie a una luce soffusa. Ciò è particolarmente evidente nei film di decadenza con il tocco di D'Annunzio (oscuro e borghese). (cfr. Minci 2013: 50).

Uno dei momenti salienti del cinema muto italiano è senza dubbio *Cabiria*: sia mediatico che storico-culturale. Particolarmente degna di nota è la nuova tecnologia delle pellicole o anzi delle telecamere. Gli scatti di guida sono stati costantemente utilizzati come un dispositivo stilistico e la fotocamera poteva effettuare una panoramica orizzontale e verticale. Grazie ad una gru, è stato possibile filmare a volo d'uccello e passare così da un'inquadratura lunga ad una corta (cfr. Schrader 2017: 74).

Un luogo importante per la formazione dell'opinione culturale in Italia è rappresentato dalle riviste culturali. Sono stati fondati alla fine del XIX secolo (cfr. Schrader 2017: 26) All'inizio del XX secolo, le prime riviste che scrivevano sui lungometraggi, facevano soprattutto riferimento al confronto tra cinema e teatro. Questa distinzione è stata fatta soprattutto per presentare il film come un mezzo indipendente e di successo. Le riviste cinematografiche hanno evidenziato la velocità dei movimenti della macchina da presa, l'effetto dei primi piani o l'intreccio dinamico dell'azione in varie scene come tratti di personaggi moderni del cinema (cfr. Bean 2002: 409).

.I testi pubblicati riflettono e danno forma alla comprensione della cultura italiana (cfr. Schrader 2017: 26). Il numero di riviste cinematografiche è aumentato costantemente e nuovi argomenti come la questione del diritto d'autore cinematografico sono stati oggetto di un acceso dibattito. I registi e gli sceneggiatori non erano per lo più menzionati negli anni '20. Poiché il film era ormai diventato un mezzo di comunicazione rispettato, anche il lavoro degli sceneggiatori è stato più apprezzato. Si chiamavano anche librettisti come quelli dell'opera. Così, non solo il materiale e il suo design sono diventati un tema centrale, ma la sceneggiatura è diventata un tipo di testo con

regole proprie. È qui che ha avuto inizio la professionalizzazione degli sceneggiatori. La professionalizzazione degli sceneggiatori prende il suo corso (cfr. Schrader 2017: 40).

3.2. Letteratura e cinema: Aspetti intermediali

Per quel che riguarda il materiale per i film e il lavoro di librettisti è importante scrivere anche sulla relazione di letteratura e cinema. Come già accennato nel capitolo introduttivo sul decadentismo, la fine del secolo è l'inizio di nuove conquiste tecnologiche e nuovi media. I vecchi e i nuovi media si sono incontrati non solo nelle forme di messa in scena e nella loro collocazione, ma anche, per esempio, nel cambiamento dei media, inteso come trasformazione ipermediale di un materiale in un altro mezzo. Quando si tratta di cambiamenti mediatici, gli adattamenti cinematografici letterari sono particolarmente interessanti nell'era del cinema muto. La loro storia e le loro critiche sono brevemente descritte qui di seguito (cfr. Schrader 2017: 55).

Oggi un film, anche se è un adattamento letterario, è visto come un'opera autonoma ed è anche giudicato come tale. Altrettanto banale è l'osservazione che film eccellenti possono emergere da libri mediocri e viceversa (cfr. Costa 1993: 9). Gli adattamenti cinematografici letterari sono vecchi quasi quanto i film, già nel 1896 c'erano motivi cinematografici dopo il Faust di Goethe di Luis Lumière in Francia. A parte il film storico italiano e il melodramma, in cui le dive si muovevano in scene pseudo-barocche, gli adattamenti cinematografici letterari sono stati accettati in Italia molto presto (cfr. Schrader 2017: 56).

Ai registi italiani piaceva usare spesso materiale letterario e drammatico come modello per i loro film, perché il bisogno di nuovo materiale cresceva e la professione dello sceneggiatore cominciava solo lentamente ad affermarsi. Grazie agli adattamenti cinematografici letterari ci si aspettava una maggiore attenzione da parte del pubblico (cfr. Schrader 2017: 56). Attraverso adattamenti cinematografici letterari, l'industria cinematografica ha raggiunto un nuovo pubblico, che solo la letteratura non avrebbe mai potuto raggiungere (cfr. Brunetta 2008: 113). In questo modo il cinema si è trasformato da attrazione da fiera a mezzo di narrazione (cfr. Stenzer 2017: 2).

I registi si sono poi interessati da un lato a testi noti della storia della letteratura, dall'altro hanno scelto materiale del Romanticismo italiano. Solo del romanzo di Alessandro Manzoni *I promessi sposi* (1827) sono stati realizzati otto adattamenti nell'era del cinema muto (Schrader 2017: 57).

Lo spettacolo teatrale *Assunta Spina* (1915) di Salvatore di Giacomo, in cui la diva Francesca Bertini aveva contribuito in modo decisivo al successo, è chiaramente un adattamento cinematografico di successo di un bestseller. L'adattamento letterario diventa qui un film da diva, ma il modello letterario diventa meno importante della diva del film. Comprensibilmente, le opere di successo di Gabriele D'Annunzio e Giovanni Verga sono molto apprezzate dai

contemporanei. All'inizio del secondo decennio, i primi cortometraggi furono realizzati sulla base dei testi di D'Annunzio, e nel 1916 iniziò una serie quasi simile a una serie che attingeva ai suoi romanzi e alle sue opere teatrali. Dal 1910 al 1922 vengono realizzati nove adattamenti cinematografici dei testi di Giovanni Verga. Ha lavorato a cinque adattamenti cinematografici come "soggettista". Lui stesso, tuttavia, non è molto soddisfatto della sua partecipazione. Lo descrive come "fotografia gonfiabile", o il "romanzo seriale per analfabeti" (Schrader 2017: 59-60).

Finora il cinema è stato più che altro un concorrente per gli scrittori e ha messo in secondo piano il suo ruolo nella produzione cinematografica. Inoltre, ha dovuto lavorare per un salario molto basso (cfr. Brunetta 2014: 119). D'Annunzio, fin dai suoi primi contatti, rifiuta questa logica e cerca di rivendicare e mantenere la propria 'aura' di creatore e produttore. Il nome di D'Annunzio è stato strumentalizzato dai mass media per la formazione di una vera e propria ideologia del pubblico (cfr. Brunetta 2014: 119-120).

Solo dal film muto *Cabiria* in poi c'è davvero una collaborazione creativa degli autori del film. Le considerazioni estetiche non erano inizialmente di grande rilevanza. Poiché le possibilità tecniche dei film erano ancora molto limitate, i registi non hanno pensato molto alla fattibilità o a una possibile ripresa adeguata. Nelle recensioni, l'adattamento cinematografico letterario, come il film in generale, rappresenta un miracolo tecnico. Solo Giovanni Verga una volta ha affrontato i problemi dell'adattamento cinematografico. Ciò è particolarmente difficile in quelle parti del testo in cui non c'è trama o movimento. Giovanni Verga ha mostrato una consapevolezza mediatica specifica dei problemi della trasformazione. Questa è stata inizialmente un'eccezione in Italia (cfr. Schrader 2017: 60). Fenomeni unici si possono osservare nel cinema italiano: la grande conversione dei personaggi letterari al nuovo mezzo, l'idea della funzione educativa dello schermo, la lettura e la conoscenza dei classici e dei grandi personaggi storici, i diversi ruoli che la letteratura ha avuto intorno al cinema, l'influenza del cinema sul linguaggio e l'ibridazione di cinema e letteratura nella poetica e nell'opera di alcuni registi (cfr. Brunetta 2008: 113).

I film sono stati pubblicizzati con la casa di produzione e/o i protagonisti (cfr. Schrader 2017: 37). Negli anni d'oro del cinema (1912-1914), oltre il 50% delle riviste di cinema era costituito da pubblicità. Le prime sessanta pagine sono state quindi utilizzate di solito per pubblicizzare attrezzature tecniche, nuovi film o anche singoli attori. Una delle fonti più importanti per la ricostruzione del divismo italiano degli adolescenti sono anche le fotografie, che nelle loro specifiche forme comunicative - dal libretto teatrale, realizzato secondo il modello teatrale per la magnifica prima, al biglietto da collezione firmato a mano - diffondono l'immagine delle dive

con enorme portata in Italia e oltre i suoi confini. Un forte magnetismo emana dai ritratti fotografici (cfr. Jandelli 2006: 18-19). Attraverso il fotogiornalismo, le riviste di cinema hanno contribuito in modo significativo al divismo del secondo decennio in Italia, mettendo in scena regolarmente delle dive sulle fotografie (cfr. Schrader 2017: 39). La celebrità della diva richiede una presenza sullo schermo alta e un chiaro design del ruolo per l'effetto di riconoscimento. La diffusione di fotografie e di volantini elaborati aiuta anche i mass media a mettere in scena l'evento (cfr. Schrader 2017: 159). Le fotografie mostrano le attrici che indossano abiti eleganti, cappelli vistosi e gioielli costosi. Ciò sottolinea l'importanza del mezzo fotografico per le dive come personaggi pubblici (cfr. Lento 2016: 58-59).

I costi aggiuntivi dei lungometraggi non sono solo cinematografici, ma anche soprattutto in numerose riviste sapientemente messe in scena e in copertina l'interesse del pubblico per le star del cinema ritratte (cfr. Ochsner 2007: 140). Le riviste di cinema si sono concentrate sulle attrici posizionandosi accanto alle informazioni private sulla vita delle dive, e quindi fornivano una trasparenza e una vicinanza che le dive italiane Francesca Bertini, Lyda Borelli e Pina Menichelli altrimenti piuttosto evitavano. (cfr. Ochsner 2007: 140). Le riviste di cinema non si limitano a riportare pettegolezzi e a ritrarre delle donne attraenti, ma servono alle aziende di produzione come strumento di misura sulla popolarità delle attrici. Hanno anche un vantaggio economico e servono da orientamento per gli uffici di casting (cfr. Ochsner 2007: 141). Un grande progresso estetico è stato l'intimità delle immagini della macchina fotografica con gli oggetti raffigurati. Questo legame di riferimento doveva essere rafforzato, e ciò ha rappresentato un importante punto di svolta storica nel passaggio del cinema dei primi anni verso una forma prevalentemente narrativa (cfr. Bean 2002: 411).

Silvio Alovizio scrive che “(...) la crescente affermazione del cinema come spettacolo di massa rappresenta il momento storicamente più significativo di un ampio processo di industrializzazione della cultura già visibile negli ultimi decenni dell'Ottocento” (Alovizio 2014: 15). Poiché l'ingresso al cinema non costava molto e questo fatto è stato menzionato dai giornali, il cinema godeva di grande popolarità e ha permesso anche l'accesso alle classi più povere. Gli anni fino al 1915 sono stati definiti “l'età dell'oro” del cinema italiano. È stato anche in questo periodo che è iniziato il grande successo dei film della diva. (cfr. Schrader 2007: 18)

3.3. Il divismo

Il successo delle dive italiane è inevitabilmente legato alla creazione e alla distribuzione del cinema muto: L'ascesa del cinema muto italiano ha beneficiato di importanti sviluppi industriali avvenuti tra il 1910 e il 1913, come il movimento verso i lungometraggi, la standardizzazione dello stock di film, la migliore distribuzione e l'aumento dell'esercizio, la crescita dei canali di promozione: riviste cinematografiche, periodici, e l'emergere della critica cinematografica (cfr. Reich 2017: 51).

A causa della grande richiesta, i cinema in Italia si stanno espandendo sia in termini di design esterno che di interni. Il periodo di massimo splendore del culto della diva va di pari passo con l'emergere di sempre più magnifiche camere attrezzate (cfr. Ochsner 2007: 144). Le attrici si spostano sempre più al centro dell'attenzione. Negli anni successivi, le case di produzione si sono affidate al fascino di massa delle loro star femminili come Francesca Bertini, Lyda Borelli o Pina Menichelli. Le dive indossano abiti eleganti e si comportano in modo molto elitario, anche se il loro mondo reale all'inizio del XX secolo non ha molto in comune con la messa in scena cinematografica e il marketing del divismo (cfr. Ochsner 2007: 145). La diva del cinema rappresenta una nuova figura femminile. È una bellezza particolarmente fotogenica e viene resa oggetto di desiderio dalla nascente industria cinematografica per le sue spettacolari performance ed è stata imitata da molte donne (cfr. Jandelli 2006: 21). Le dive erano sia figure di identificazione sia figure di proiezione per le esigenze collettive del pubblico (cfr. Schrader 2017:159). Esse dive sono spesso sopravvalutate nel loro carisma sessualmente attraente al punto da sembrare un essere superiore dotato di qualità speciali, che tuttavia non possono essere verificate empiricamente (cfr. Kermlo 1998: 27). Grazie ai romanzi di Gabriele D'Annunzio, questo tipo di donna è presente nella letteratura italiana. La *femme fatale* simboleggia un mondo che è stato scosso. La messa in scena dei film è interamente incentrata sulla femme fatale e l'azione, i gesti e le espressioni facciali si mettono in secondo piano (cfr. Schrader 2017: 157-158).

Secondo Jennifer Bean nel capitolo “Technologies of Early Stardom” sembra logico iniziare con gli anni 1912 e 1922, siccome era un decennio ricco di fascino e con la prima vampata di celebrità (cfr. Bean 2002: 405). Christina Jandelli (2006: 17) ammette subito che l'enorme successo del cinema italiano diva è stato di breve durata: “Così appare il cinema italiano degli anni Dieci del '900, solcato da meteore luminose splendide ed effimere. Il divismo italiano a cavallo della Grande Guerra è fulgido quanto caduto: nascita e morte di una pioggia d'astri di una manciata

d'anni". Sebbene intellettuali e artisti parlassero spesso negativamente della diva nelle discussioni, lei divenne molto potente e di successo. Ha dominato un'intera epoca e le idee e i valori di essa (cfr. Dalle Vacche 2008: 41).

Angela Dalle Vacche comincia il suo libro con le definizioni attribuite alle dive: "The diva is the most important female singer, the prima donna, on an opera stage, but the word can also describe an arrogant or temperamental woman. (...) The point here is that the word *diva* connotes timelessness and infinity" (Dalle Vacche 2008: 1)

Anche se diva significa anche star, la diva italiana era diversa dalla star di Hollywood (cfr. Dalle Vacche 2006: 6). Le dive si sono differenziate dal resto d'Italia. Erano considerate peccatrici, perché la sessualità e l'amore erano disapprovati nell'Italia cattolica. Come punizione per la loro passione vissuta apertamente, i personaggi sono spesso morti crudelmente: strangolate, pugnalate, colpite al cuore. Era più che naturale che finissero distrutte come creature del demonio (cfr. Ochsner 2007: 142). La diva italiana era più erratica e complicata. Mentre il cinema hollywoodiano utilizzava valori di coerenza narrativa e di profondità di carattere, che il film della diva trascurava per abbagliare lo spettacolo visivo e per un'esaltazione lirica delle emozioni. Sintomatica dei traumi e delle nevrosi del XX secolo, la recitazione della diva è stata raddoppiata. I personaggi sono combattuti tra la posa artificiale e statuaria di una donna rispettabile, ma incarna anche la rapidità animale e la ferocia sorniona. Il medico Cesare Lombroso (1835-1909) attribuisce queste caratteristiche a ladri, prostitute e anarchici. Combinando eleganza e insensibilità, la funzione culturale della diva è stata quella di mostrare i grandi cambiamenti nei rapporti sociali e sessuali (cfr. Dalle Vacche 2008: 6). I film della diva italiana sono descritti da Ochsner (2007) come: "vorzugsweise und bis auf wenige Ausnahmen eine stilisierte, konservativ semi-feudal geprägte (Neo-)Romantik propagieren und in ihren im Übrigen sehr ähnlich konzipierten, stets melodramatischen Filmen das Leben als ein Körperschauspiel [zeigen]" (Ochsner 2007: 143). I personaggi dei film delle dive sono spesso attribuiti a malattie psicologiche come l'isteria.

Le dive italiane sono conosciute per i loro gesti eccessivi. I loro movimenti delle braccia e la loro presentazione fisica erano aggraziati e allo stesso modo seducenti (cfr. Dalle Vacche 2002: 448): "Le dive escono dall'ombra, la pelle luminescente, levigata, argentea, il corpo longilineo e sinuoso. Gli occhi e del mento sempre appena sollevato. Le dive sfidano chi le osserva che si sente vagamente minacciato dal loro sguardo" (Jandelli 2006: 19). La diva possiede un certo tipo di spiritualità ineffabile, un'alterità rituale e un'aura intuitiva sulle cose invisibili. All'inizio del cinema muto italiano, per diva si intendeva una star femminile in un lungometraggio che durava

almeno sessanta minuti e comprendeva alcuni primi piani per l'eroina e un uso abbastanza statico della macchina da presa (cfr. Dalle Vacche 2008:1). L'attrice del cinema muto italiano ha dovuto padroneggiare un tipo speciale di recitazione. Lo spettacolo è meno in primo piano del quadro “fragile e allo stesso tempo esplosiva, fugace e altrettanto incisiva femminilità” (cfr. Ochsner 2007: 147): „Diese stellt sich als eine erfolgreiche Mischkalkulation aus dominant-destruktiver und lustbetonter, femme fatale' sowie vom Schicksal gebeutelter oder mit demselben hadernder, gleichzeitig zu sublimsten Opfern fähiger Frauen- und Mutterfigur dar“ (Ochsner 2007: 147).

Ma anche se le dive usano l'aspetto, le caratteristiche e il comportamento della *donna fatale* conosciute dalla letteratura e dall'arte, i produttori si assicurano che siano disponibili solo in una sorta di versione leggera e che siano immesse in commercio per il consumo di massa (cfr. Ochsner 2007: 146).

Le azioni della diva del film non erano psicologicamente motivate. La sua recitazione è stata piuttosto esagerata, spettacolare e operistica. Il carattere della figura non si sviluppa a partire dai desideri e dai bisogni personali, ma dipende dall'approvazione e dall'apprezzamento della famiglia e della società. La diva sembra sempre sola, anche quando è fuori con il marito o l'amante. Rimane sempre con il marito, anche quando lui l'ha tradita, perché non osa essere indipendente. È intrappolata nel suo tradizionale ruolo di madre e casalinga. La rottura del ruolo della donna che soffre passivamente può essere vista nel motivo della femme fatale. Tradita dal marito o in discussioni con altre donne, la diva è una donna senza una funzione reale o produttiva nella società. Può rendersi utile solo nel suo ruolo passivo nella società. Ma ci sono anche momenti nei film che mostrano quali sono i desideri repressi che la diva ha e che desidera giustizia (cfr. Dalle Vacche 2008: 6-7).

Secondo il film della diva, molti maschi adulti imbrogliano, rubano, mentono, fanno i magnaccia, uccidono, scompaiono. Quindi i temi più importanti di questo genere sono stati il corteggiamento, il primo amore, la seduzione, la gravidanza, la verginità, il matrimonio, l'adulterio, l'abbandono, il divorzio, la reputazione pubblica e il potere finanziario (cfr. Dalle Vacche 2008: 2). Tutti hanno avuto esperienza con l'amore, la passione e l'inganno, ed è per questo che tutti amavano andare al cinema. Poiché i personaggi storici erano più prevedibili nei loro ruoli maschili dominanti e femminili subordinati, il genere epico ha attratto il suo pubblico di massa, attraverso l'uso di ambientazioni, il dispiegamento di folle di comparse, la messa in scena di azioni rapide o altamente coreografiche, e la sua dipendenza da effetti speciali come templi che si arricciano, vulcani in eruzione e tempeste marine (cfr. Dalle Vacche 2008: 3).

Una delle questioni più importanti è il cambiamento di comportamento: nell'ambiente domestico e tra i sessi. La preoccupazione del diva film per la ricerca di una nuova definizione dei ruoli di genere è generalmente dominante nell'immaginario sociale dell'epoca. Chiaramente la fine del secolo è stata segnata da diverse scoperte scientifiche che hanno messo in discussione le nozioni di energia, essere, sostanza e visibilità. Tutte queste categorie hanno rimodellato le definizioni di mascolinità e femminilità, ruoli di genere e orientamento sessuale, caratteristiche biologiche e apparenze fisiche (cfr. Dalle Vacche 2008: 2-3). In contrasto con le spettacolari scene cinematografiche del Colossal storico, il film diva si svolgeva in ambiente domestico e si concentrava sulla vita privata dei protagonisti. La plasticità corporea della diva non era altro che un sintomo di ambiguità e di incertezza sul distacco dal passato e sul passaggio al futuro (cfr. Dalle Vacche 2008: 3). Nel melodramma, la follia, l'amore tragico, la lussuria fisica e la morte sono al centro della trama. Le storie d'amore finiscono quasi sempre con sofferenza, odio, vendetta e dolore (cfr. Ochsner 2007: 147).

Quanto al setting, il film diva contiene l'apertura e la chiusura teatrale delle tende, le tracce di sigarette e fumo, l'appassimento delle rose e l'enfasi sui piaceri sensibili associati al vino e al gioco d'azzardo. Lo sfarfallio dei camini, il luccichio delle perle e delle decorazioni esotiche e l'uso frequente di veli, ombrelli, piume e tende sono tipici oggetti di scena dei diva film (cfr. Dalle Vacche: 29). Evelyn Echle scrive sulla significativa impressione superficiale e spaziale. Il film ha sviluppato un proprio repertorio di espressione cinematografica con il disegno di immagini ornamentali. Afferma che "... einerseits stattete man (...) schon früh das filmische Dekor ausgiebig und systematisch mit applizierten Ornamenten aus, andererseits wurde auf diese Weise aber auch bald das filmische Bildfeld selbst zu einer ornamentalen Oberfläche". Per Eichle, l'ornamento artistico è una sottocategoria della bellezza e viene attribuito al femminile e all'esotico (cfr. Schweinitz/Wiegand 2016: 15). Molte scene si svolgono in un salone. Questo è decorato in modo sfarzoso, con magnifiche scale, pianoforte, sedie, statue e altri requisiti. L'allungamento del tempo della narrazione cinematografica è riempito dai movimenti della diva. Quando l'attrice si gira verso la macchina da presa, si tocca la guancia con le dita distese (cfr. Lento 2016: 66-67). L'iconografia dei film - il modo in cui visualizzano un mondo appassionato ed elitario - incarna lo stile Liberty che fiorì nella cultura visiva di fine secolo. Il suo stile ornato e orientalista presentava molteplici curve e motivi, incarnando un ponte tra il premoderno e il moderno, proprio come le dive stesse. (Reich 2017: 53).

Le dive italiane hanno spesso recitato anche all'interno della diegesi del cinema nel mondo del teatro e hanno recitato come attrici, cantanti o ballerine. I personaggi sullo schermo vivevano nei

salotti, che attraverso la loro scenografia ricordavano il teatro borghese. Il genere del film diva è emerso in relazione ad altre arti e movimenti artistici come l'Art Nouveau, la decadenza e il simbolismo. Questi riferimenti all'arte contemporanea portano a motivi iconici e antropologici che influenzano fortemente i film di diva a livello visivo. Queste includono caratteristiche come il fumo, il volo, l'equitazione, la gestione aziendale, la lettura e la lotta per l'emancipazione. Alcune dive sono messe in scena nello stile della *mater dolorosa* o appaiono quasi animalesche come esseri non naturali. Inoltre, i film presentano spesso composizioni floreali e altri tropici, come il carnevale o le malattie mentali o fisiche, che si adattano allo spirito dell'epoca (cfr. Lento 2016: 63-64).

Si può attribuire la concezione delle dive del cinema allo scrittore Gabriele D'Annunzio. Con il suo romanzo *Il piacere* (1889) presenta una prosa che si concentra sull'“introspezione psicologizzante. I prototipi delle sue dive sono caratterizzati da decadenza ed estetismo. Il fenomeno delle dive non era affatto limitato al sesso femminile, ma in contrasto con diva del cinema, potrebbe essere la sua diretta controparte maschile, nel mondo della prima cinematografia hanno avuto solo un successo limitato (cfr. Ochsner 2007: 145). L'impegno di Gabriele D'Annunzio per il cinema si basa da un lato da un lato sull'interesse puramente finanziario, e dall'altro per il potere sociopolitico del nuovo mezzo di comunicazione (cfr. Grazie a D'Annunzio, la letteratura italiana ha un suono sensualmente decadente (cfr. Ochsner 2997: 146).

Nel diva film molte ex attrici di teatro hanno avuto successo. Il fenomeno del divismo in Italia è breve ma ancora più travolgente. “L'industria cinematografica promuoveva così un prodotto mediatico fondato su precisi canoni estetici, che grazie all'enorme popolarità acquisita dalle dive si ripercuoteva sulla moda e sui gusti delle nuove generazioni” (Pietrini 2014: 112).

Brunetta scrive che la diva è “«il prodotto di una tensione ideale e intellettuale, incarna valori supremi della bellezza, e quanto più la storia preme alle porte tanto più si fa portatrice di valori storici e assoluti, si fa interprete di una cultura che non intende essere coinvolta nella storia” (Brunetta 2014: 79.). La retorica sentimentale si lega al teatro del XIX secolo (cfr. Pietrini 2014: 113).

Le dive sono state per lo più raffigurate come ipersessualizzate, perché a quel tempo le donne con caratteristiche maschili erano disprezzate. Jennifer Bean può in parte spiegare questo fatto con il fatto che sono stati fatti dei tentativi per impedire alle stelle femminili di sviluppare caratteristiche fisiologiche maschili (cfr. Bean 2002: 426).

3.4. Giovanni Pastrone

Oltre agli attori - o anzi alle attrici che sono particolarmente importanti per questo lavoro, il regista è di grande importanza per il film, oltre allo sceneggiatore. I film *Il fuoco* e *Tigre reale*, analizzati nel capitolo 6 per quanto riguarda il background teorico, sono dello stesso regista: Giovanni Pastrone (1882-1959).

Su Pastrone in effetti si possono scrivere tante cose. È stato uno dei principali protagonisti della storia del cinema muto. *Cabiria* è stato il più influente film del primo cinema italiano. Giovanni Pastrone ha sperimentato nella sua carriera formule innovative come la serie comica, il kolossal storico a lungometraggio (*La caduta di Troia*, 1911), il film atletico d'avventura (*Maciste*, 1914) e il diva film "nella sua variante più aggressiva e morbosa" (*Il fuoco*, 1915). (Alovisio 2015: 1). *Il Fuoco* è il secondo dei tre film ai quali è strettamente legata la fama del torinese. Piero Fosco gira discretamente un film interpretato da due soli personaggi, dalle caratteristiche opposte a quelle che determinarono il successo di *Cabiria* (cfr. Cherchi Usai 1986: 69).

Di più, Giovanni Pastrone aveva un'ottima conoscenza della tecnica cinematografica, organizzava il suo lavoro in modo efficace e può essere chiamato uno dei maggiori registi degli anni dieci. Nei suoi film, le donne sono al centro dell'attenzione. Si occupa anche del fatalismo pessimista, dell'estetica irrazionale macabra e simbolista (cfr. Alovisio 2015: 16-17). Si può descrivere la tattica tipica di Pastrone come ispirata dal desiderio di rinnovare stili e produzioni e di ideare nuovi "equivalenti funzionali", nel rispetto di standard commerciali collaudati. Sforzi come la sperimentazione e nuove possibilità stilistiche non hanno dato vita a un'eredità, anche se si considerano film successivi così sofisticati come *Il fuoco* (1915) e *Tigre reale* (1916). Dopo il 1914, Pastrone fallisce la sua ambizione di creare un'azienda moderna, capace di produrre sia prodotti commerciali standard che film di eccezionale qualità artistica. La Prima Guerra Mondiale ha cancellato i proficui paradossi dell'Italia e l'ha mandata ad unirsi alle sventure generali del cinema italiano (cfr. Alovisio 2013: 95). Per quel che riguarda la censura Paolo Cerchi Usai (1986: 69) scrive che: "*Il fuoco*, concepito ed attuato su basi esclusivamente cinematografiche, dovette essere dolorosamente mutilato in più parti in seguito all'offensiva scatenata dai moralisti ad oltranza."

Pastrone si concentra sui conflitti tra i sessi. Insomma, si può dire che i primi personaggi interpretati da Lydia Borelli o da Francesca Bertini appaiono come donne appassionate, anzi passive e sono disposte a sacrificarsi in nome dell'amore. Invece le protagoniste dei primi diva film dell'Italia (in particolare *Il fuoco* e *Tigre reale*) avevano una personalità più aggressiva,

meno coinvolta sul piano sentimentale e con „una sensualità più malefica “(Montestanti, 1952: 65) che le accomuna in certa misura alle prime vamp del cinema internazionale (Alovisio 2015: 50). Dopo il successo di *Tigre reale*, è sempre più difficile per l'industria cinematografica italiana, visto che i primi film americani arrivano in Europa. Pastrone non si sente più a suo agio nel mondo cinematografico e nell'atmosfera cambiata e si rende conto che il suo tempo con il cinematografo è ormai finito (cfr. Cerchi Usai 1986: 70).

Ora qualche parola su Pina Menichelli. Maggiori dettagli sui suoi gesti e sulle sue espressioni facciali nei film *Il fuoco* e *Tigre reale* saranno trattati nella sezione analisi. L'attrice è nata il 10 gennaio 1890 a Messina ed è morta il 28 agosto 1984 a Milano. Era una “figlia d'arte”, perché i suoi genitori erano già attori dialettali siciliani. Dopo sei mesi d'esperienza al teatro, si è dedicata al cinema. Aveva successo trovandosi sulle copertine delle riviste cinematografiche ed era la protagonista nel film *Scuola d'eroi* (cfr. Martinelli 2001: 174). La collaborazione con Giovanni Pastrone e il passaggio alla Itala la rendevano “uno dei personaggi-chiave del cinema muto italiano (Martinelli 2001: 74-75). *Il fuoco* (1915) è il suo primo film con Itala. Nel primo film per l'Itala *Il fuoco* Pina Menichelli incarna una figura della donna fatale che non ha né sentimenti né pietà. È una figura che “(...) sembra godere nel fare del male, assolutamente inedita sino ad allora nell'immaginario del cinema” (Jandelli 2006: 190).

Nei film *Il fuoco* e *Tigre reale* Pina Menichelli raggiunge il culmine della sua recitazione. In *Il fuoco* (1915) Pina Menichelli interpreta un'illustre poetessa che seduce un giovane pittore. Lei lo convince a lasciare la casa di sua madre per lei. Nella sua casa il pittore trova nuova ispirazione per dipingere, ma quando il marito della poetessa ritorna, lei lascia il giovane pittore e lui impazzisce. In *Tigre reale* (1916), Pina Menichelli è una famosa contessa russa che seduce il diplomatico Giorgio la Ferlita a un ballo. Si innamorano e dopo che la contessa Natka gli racconta il suo drammatico passato, lei scompare. Così Giorgio si fida con un'altra donna, ma poi Natka lo invita di nuovo in un albergo, dove Natka prende un veleno mortale. Natka e Giorgio si lamentano del loro amore in albergo, mentre il marito arrabbiato di Natka aspetta fuori dalla porta, ma lui muore in un incendio e gli amanti vivono felici e contenti.

La rappresentazione di Pina Menichelli è caratterizzata da un'estetica particolare. Collega la dialettica tra teatro e cinema e mescola i segni tra la scena teatrale e le esigenze della nuova arte. Insieme ad altre dive italiane del cinema muto, come Francesca Bertini e Lyda Borelli, Pina Menichelli (1890-1984) era una delle “fulgide meteore” dei “diva film” degli anni '10. Pina Menichelli tende a una patetica drammaturgia sentimentale. Deve il suo successo alla nuova arte

cinematografica per la quale ha abbandonato il teatro. Entrò a far parte della Cines nel 1913 e negli anni successivi partecipò a trentacinque film, molti dei quali furono censurati (cfr. Pietrini 2014: 112).

Per il regista, scegliere Pina Menichelli, non era solo un aspetto commerciale, ma si trattava anche del successo e della realizzazione come artista. Pastrone ha lasciato la paternità a D'Annunzio e quindi collega il nome dell'Italia alla "cinematografia artistica". Ora vuole un nome d'autore adatto al suo nobile film e decide su Piero Fosco. Questo nome è “svincolato da onerosi legami con il poeta vate od altri letterati”.(cfr. Alovisio 2015:52).

Christina Jandelli (2006: 181) scrive che “il binomio Pastrone-Menichelli e la loro presenza alla Itala Film, in un solo anno di sodalizio artistico sono ormai divenuti sinonimo di evento cultural-cinematografico di rilevanza nazionale”. Pina Menichelli è andata a Torino dopo aver ricevuto l'offerta per un contratto di mille lire al mese. A quel tempo Pina Menichelli non era più una sconosciuta visto che aveva girato almeno trentacinque film per la Cines (cfr. Jandelli 2006: 183).

Pastrone non aveva mai lavorato con Pina Menichelli, anche se era attrice dal 1912 e aveva già assunto diversi ruoli da protagonista in Cines. Essa aveva ruoli come “(...) danzatrice spagnola, crocerossina, perfida seduttrice russa, vivandiera dell'esercito napoleonico” (Alovisio 2015: 51). Comunque, Giovanni Pastrone pensava che Pina Menichelli avesse i requisiti giusti per presentare la donna fatale e sofisticata, l'erotismo ferino e senza scrupoli. Secondo Pastrone Manzini invece non aveva queste caratteristiche. L'esordio di Pina Menichelli come diva si rivela un vantaggio per i film di Pastrone. Fino all'entrata della Menichelli all'Itala film, le attrici della casa avevano recitato nei drammi passionali (cfr. Alovisio 2015: 51)

Grazie al film di grande successo *Il fuoco* Giovanni Pastrone dà a Pina Menichelli dei nuovi ruoli ancora più complessi. Lo scopo del suo progetto è di dare vita a una sorta di serie di eccellenza. Pina Menichelli ha davanti a sé una carriera in salita, ma la censura le sta frapponendo degli ostacoli, ad esempio nel film *Mèche d'or*. L'attrice qui è un'affascinante, ma coinvolta in oscuri intrighi, avventuriera, che è disposta a sacrificarsi per il suo amante. All'estero il film è stato ben accolto, ma in Italia la sua proiezione è stata consentita solo due anni dopo. Ci sono stati meno problemi con l'adattamento letterario di *Tigre reale*, che è stato il terzo grande film di Menichelli. Il film è tratto dall'omonimo romanzo del periodo “mondano” di Giovanni Verga. Il film è meno intimo di *Mèche d'or*, ma la storia è più complessa. Il film riprende la fantastica interpretazione di D'Annunzio e aspetti del melodramma dell'opera del XIX secolo. Anche se la

prima del film non è stata un grande successo, ha poi goduto di grande popolarità, a cui la Menichelli ha contribuito in modo significativo (cfr. Alovio 2015: 53-54).

4. Teoria e metodo dell'analisi dei film

4.1. Teoria cinematografica femminista di Laura Mulvey

Nei capitoli precedenti è stato spiegato il ruolo delle donne nel decadentismo e nel successo del cinema diva. L'articolo di Laura Mulvey "Lussuria visiva e cinema narrativo" serve come teoria per l'analisi dei film seguenti. Essa si riferisce al cinema di Hollywood, ma io cerco di trasferire l'approccio sul cinema muto italiano. All'inizio Laura Mulvey cerca di spiegare il fascino per il film classico con l'aiuto della psicoanalisi. La tesi è che il film riflette le differenze tra i sessi, così come queste differenze sono state interpretate più volte dalla società. Secondo Mulvey, il film gioca con queste differenze di genere costruite e controlla la presentazione e la prospettiva erotica. Vuole anche mostrare l'effetto magico che il cinema ha avuto in passato (cfr. Mulvey 1973: 48). Laura Mulvey vuole mostrare come “ (...) das Unbewußte (sic!) der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat”(Mulvey 1973:48).

Una certa idea della donna è uno dei presupposti fondamentali della società patriarcale. In questo concetto di valori, la donna si pone come significante dell'altro maschile. Le donne sono condannate al silenzio mentre gli uomini possono vivere le loro ossessioni e le loro fantasie attraverso il linguaggio (cfr. Mulvey 1973: 48-49). Il cinema è un importante sistema di rappresentazione. L'inconscio è sempre modellato dall'ordine dominante. Ciò solleva la questione di come questo inconscio strutturi le forme di percezione e il piacere di guardare (cfr. Mulvey 1973: 50).

La forma del film tradizionale di Hollywood scrive le ossessioni psicologiche. Il comune film cinematografico manipola il piacere visivo. La storia del cinema è segnata dalla ricorrente soddisfazione e conferma dell'ego (cfr. Mulvey 1973: 50-51). Uno dei motivi per cui la gente ama così tanto il cinema è la cosiddetta scopofilia. Scopofilia è il desiderio di guardare. Lo psicologo famoso Sigmund Freud ha anche scritto di questo piacere nel suo lavoro *Abhandlung über die Sexualtheorie*. Nella scopofilia, le persone sono trasformate in oggetti. Questi sono visti e controllati da sguardi curiosi. Secondo Sigmund Freud, anche i bambini hanno il bisogno di scoprire il nascosto e il privato. Anche se l'istinto si sviluppa con la maturità, rimane la base erotica del desiderio di guardare gli altri (cfr. Mulvey 1973: 51-52).

Laura Mulvey spiega che a prima vista non c'è alcun legame tra il cinema e l'osservazione segreta di una vittima inconsapevole. L'azione sullo schermo viene finalmente mostrata apertamente a

tutti. Ma la maggior parte dei film mostra un mondo ermeticamente chiuso, che non presta attenzione alla presenza del pubblico. Questo crea una sensazione di separazione. Allo stesso tempo si gioca con le fantasie voyeuristiche. C'è anche una differenza molto forte tra lo spazio scuro del cinema, che separa anche il pubblico l'uno dall'altro, e lo schermo luminoso del cinema, con luci e ombre. La presentazione e la convenzione narrativa del cinema comunicano al pubblico di essere immerso in un mondo misterioso. Il pubblico proietta i suoi desideri repressi sugli attori sullo schermo (cfr. Mulvey 1973: 52).

Secondo Jean-Louis Baudrey (1975), entrare nell'oscurità della sala cinematografica è fondamentale anche per la ricezione dei film come uscita in un altro mondo. Egli paragona questa esperienza all'affondamento nel grembo materno (cfr. Schrader 2017: 104). Gabriele D'Annunzio è stato coinvolto in modo significativo nella concezione creativa della "diva" italiana. È uno dei primi intellettuali che riconosce il potenziale mitopoietico dei mass media. Capisce la transizione dal teatro come sala giochi al cinema come superficie di identificazione e proiezione (cfr. Ochsner 2007: 153).

Il film di Hollywood si concentra sul corpo umano. La figura umana serve come metro di misura per le proporzioni, lo spazio e l'azione. Questo crea sia il desiderio di guardare qualcosa che il fascino del riconoscimento. Jacques Lacan ha descritto questo fascino nel momento dello specchio (cfr. Mulvey 1973: 53)

Quando un bambino si vede allo specchio per la prima volta, è felice, ma vede il suo riflesso come "migliore" di sé stesso. L'immagine "falsa" è sopra l'immagine reale. Questo sguardo forma la soggettività iniziale. Qui inizia il rapporto di tutta la vita tra l'immagine propria e immagine di sé. Questo rapporto è uno dei motivi del successo del film (cfr. Mulvey 1973: 53). Inquadrando la figura umana e l'ambiente circostante, il cinema crea un effetto simile a quello della scena dello specchio (descritta da Lacan in precedenza). Nella sala del cinema buio il pubblico può dimenticare brevemente sé stesso. Allo stesso tempo, il cinema proietta un'idealizzazione dell'Ego (cfr. Mulvey 1973: 53-54). La famosa scena dello specchio di Lacan descrive la prima possibilità di stabilire una relazione tra soggetto e oggetto, tra il sé e l'altro, una prima costituzione del soggetto sulla base del modello dell'altro (Ochsner 2007: 153).

La professoressa Sabine Schrader scrive anche sulla funzione dello specchio nel film. Il film permette di vederci:

“ (...)Gleichzeitig werde er (der Film) zum Korrektiv unserer Gesten, zeige den Menschen in seiner nicht perfekten Menschlichkeit. Jede Kunst vermöge Wirklichkeit nachzuahmen, der Film vermöge dies dank der Technik am authentischsten. Der

Zuschauer verdoppelt sich dabei, er sieht sich und erkennt gleichzeitig die Vergeblichkeit seines Lebens” (Bronfen 2017: 85).

Laura Mulvey ha spiegato due aspetti della piacevole visione: La scopofilia è la soddisfazione sessuale di guardare le altre persone. La seconda forma di piacere si crea attraverso l'identificazione con l'immagine vista. Nel corso della storia, il cinema ha creato una certa illusione della realtà. Quello che vediamo può essere formalmente piacevole, ma può essere una minaccia in termini di contenuto (cfr. Mulvey 1973: 54-55).

Sebbene il film produca una realtà in movimento grazie alla tecnologia, questa imitazione non è altro che un'illusione. Ciò che il film rappresenta è sempre e solo un sostituto della realtà. Secondo Orvieto (1907: 3), però, è proprio questa specificità mediatica che aiuta il film ad avere successo. La gente è particolarmente affascinata da questo gioco di illusioni. La realtà mancante permette la creazione di nuovi mondi. Inoltre, il film rafforza l'immaginazione della gente e permette una realizzazione pittorica della fantasia (cfr. Schrader 2017: 85-86). Il risultato è il "sistema delle star". Le stelle combinano la presenza sullo schermo con la presenza nella trama del film (cfr. Mulvey 1973: 54).

Anche se le dive esistevano nel teatro e nell'opera già prima dell'invenzione del cinema, sono le peculiarità del mezzo cinematografico che rendono possibile il divismo in questa concezione. Le stanze oscurate del cinema permettono allo spettatore di sprofondare completamente in sé stesso. Il corpo delle attrici sembra avvicinarsi sempre più e "divorare" il pubblico. Questo permette al pubblico di identificarsi più da vicino con gli attori. Allo stesso tempo, questo genera il fenomeno tipico del mezzo cinematografico, descritto in dettaglio da Christian Metz: la doppia assenza di un'esistenza quasi mitica della diva, cui l'immagine del cinema si rivela sempre 'solo' come e nell'immagine, mentre l'umano originale ('das menschliche Original') deve rimanere misterioso e invisibile. (cfr. Ochsner 2007: 154).

A causa della disuguaglianza sessuale nella nostra società, Laura Mulvey sostiene la tesi che il piacere dello sguardo è binario: lo sguardo attivo è maschile e lo sguardo passivo è femminile. La fantasia dello sguardo maschile è proiettata sulla figura femminile del film. La donna è raffigurata in modo tale da corrispondere alla fantasia maschile (cfr. Mulvey 1973: 55).

Il ruolo della donna è di essere vista. La donna come oggetto sessuale è il leitmotiv di ogni rappresentazione erotica e lo sguardo del desiderio maschile è rivolto a lei. Nella maggior parte dei film, la presentazione è abilmente combinata con la narrazione per questo motivo. Quando una donna entra nell'azione come attrice, lo sguardo desideroso del pubblico si combina con lo

sguardo del personaggio maschile del film. Poi sembra per un breve periodo di tempo come se l'azione fosse sospesa a causa del carisma sessuale della donna (cfr. Mulvey 1973: 56).

La distribuzione binaria di attivo e passivo è presente anche nella struttura della narrazione. A causa dell'ideologia prevalente, l'uomo non viene mai rappresentato come un oggetto sessuale. Così l'uomo nel suo ruolo agisce sempre attivamente e guida l'azione. Il personaggio maschile ha il controllo sulla fantasia sessuale del film (cfr. Mulvey 1973: 56).

Il potere dell'uomo diventa chiaro ancora una volta: come portatore dello sguardo dello spettatore, perché il film si concentra su un personaggio principale che controlla. Lo spettatore può identificarsi con questo potente personaggio principale. Lo sguardo dello spettatore maschile e lo sguardo del protagonista maschile coincidono. Questo rafforza la sensazione di potere da parte del pubblico, perché il personaggio del film riesce naturalmente in tutto meglio e per l'effetto della scena a specchio lo spettatore maschile si sente onnipotente (cfr. Mulvey 1973: 56-57).

Mentre Mulvey scrive soprattutto dell'identificazione del pubblico con il protagonista maschile, con le dive funziona anche con le donne: Le dive hanno un dono speciale e una caratteristica non chiaramente definibile, che può essere chiamata *star quality*, *star appeal* o *star personality*. Quindi la cosa speciale della diva è la sua contraddizione. Essendo una figura di identificazione in cui realizziamo i nostri sogni, deve essere sempre più di noi. Allo stesso tempo, deve apparire come se la diva si riferisse solo al pubblico (cfr. Bronfen 2002: 47).

L'effetto della diva non può essere ridotto né chiaramente né esclusivamente al singolo esecutore. Entrambe le figurazioni dello *star system* non sono mai qualcosa di naturale, ma incarnano l'intreccio delle singole circostanze e della produzione tecnica. Diventano portatori di affermazioni ideologiche chiaramente riconoscibili (cfr. Ochsner 2002: 48).

Con il mito della diva non si deve dimenticare la questione del carisma. Le dive appaiono sempre reali, anche se i loro corpi pittorici sono stati prodotti dai media. L'unicità dei loro gesti spiega l'attrazione del loro corpo forte. Le dive non sono solo beni, icone e segni, ma possiedono anche un'autenticità, per questo il pubblico non si stanca mai del corpo dell'immagine (cfr. Bronfen 2002: 49).

La vera diva come persona, tuttavia, è sempre rimasta ineguagliata. Così le immagini cinematografiche aumentano il desiderio di identificazione, e le immagini fotografiche delle dive creano la possibilità di proiezione, e la trasmissione delle proprie idee all'immagine (cfr. Ochsner 2007: 154).

Sull'imitazione Jacqueline Reich scrive: "As opposed to their theatrical counterparts, the silent screen stars simultaneously embodied distance and inimitability (the cinematic persona appears godlike and immortal) and proximity and imitability (the film spectator wishes to identify with and then imitate the star without ever confusing the onscreen image with a representation of reality)" (Reich 2017: 51). Il corpo delle star è come un segno mitico a cui sono attaccate le storie. Queste storie hanno per noi un carattere esemplare, perché contengono storie antiche e culturalmente significative per dare risposte a domande di senso. Le star sono come una figura di salvezza e di identificazione. La gente è sempre stata alla ricerca di personaggi da ammirare per la loro personalità, i loro successi e il loro impatto pubblico (cfr. Bronfen 2002: 46).

Mentre l'eroe classico era ammirato per le sue gesta speciali, le dive sono particolarmente interessate a causa della loro sfera privata. Nel caso dei film della diva, il pubblico non è interessato alle conquiste belliche, ma ai singoli destini (cfr. Bronfen 2002: 46).

Questa sensazione di potenza è rafforzata anche dalle condizioni tecniche del film. Il film riproduce le condizioni della percezione umana: le possibilità della tecnica di ripresa (profondità di campo) e il movimento della macchina da presa determinato dall'azione del protagonista si combinano con un taglio invisibile che fornisce più realismo. In questo modo i confini dello spazio dello schermo vengono fatti saltare in aria (cfr. Mulvey 1973: 57)

Da un punto di vista psicoanalitico la figura femminile porta ad un altro problema: rappresenta qualcosa che l'uomo non vuole percepire, ma il suo sguardo rimane sempre fisso su di esso: l'assenza del pene. La donna connota l'altro sessuale e una minaccia di castrazione (cfr. Mulvey 1973: 58). L'immagine della donna suscita nell'uomo una paura profonda e inconscia e ci sono due possibilità per sfuggire a questa cosiddetta paura della castrazione. Può rivivere il trauma e "smitizzare" la donna: Così facendo, crea un contrappeso punendo, svalutando o salvando l'oggetto innocente. Oppure l'uomo ignora la paura della castrazione usando la donna come oggetto feticcio (cfr. Mulvey 1973: 58). Quindi la seconda opzione per l'uomo è la scopofilia. Questa si basa sulla bellezza fisica, ma è legata al sadismo e alla colpa. Questa attribuzione della colpa e quindi il perdono o la punizione del colpevole crea lussuria e assicura il controllo dell'uomo. L'aspetto sadico dipende da un'azione (cfr. Mulvey 1973: 58-59).

Il film della diva si differenziava anche da tutti i suoi predecessori perché la recitazione frenetica sottolineava una visione negativa del corpo femminile. Ed è forse per questo che il film della diva italiana è stato confuso con la femme fatale della pittura e della letteratura nordeuropea. Per lo più è stato descritto come isterico (cfr. Dalle Vacche 2008: 5).

L'approccio psicoanalitico mostra come la lussuria e il disagio si creano nel cinema classico. Il cinema ha approfittato della scopofilia e del processo di identificazione. La posizione dello sguardo definisce il cinema. Il cinema può variare la vista e renderla visibile o invisibile. I codici cinematografici creano un mondo e un oggetto che sembra tagliato alla scala del desiderio (cfr. Mulvey 1973: 65).

Come Laura Mulvey, Silvia Eiblmayer si riferisce al concetto di inconscio di Freud e ai dubbi sull'idea di identità di un soggetto. L'isteria delle donne all'inizio del secolo può essere vista come un mezzo di espressione di un'esperienza comune delle persone della nuova società moderna. La cosiddetta crisi del soggetto nasce a causa dei nuovi modi di produzione e di vita sociale. La rottura con le convenzioni di una pratica rappresentativa ha cause decisive nell'automazione, nella meccanizzazione e nell'elettrificazione ecc. in generale, nello sviluppo di media come il telefono, la fotografia e nella produzione di immagini in particolare (cfr. Eiblmayer 2000: 12-13).

4.2. Metodo

Nell'analisi dei film muti, le normali categorie dei lungometraggi moderni non possono essere trasferite 1:1. La tecnologia delle telecamere (ad es. possibilità di zoom), l'illuminazione artificiale si sviluppa in modo del tutto diverso nei film muti. La colonna sonora sarebbe la seconda categoria principale dopo l'analisi visiva. Nei film muti, invece, c'è solo la musica fuori campo, importante anche per trasmettere una certa atmosfera.

Di seguito spiegherò brevemente quali categorie di analisi sono importanti e soprattutto fattibili per i miei film muti selezionati. I protocolli di reclutamento creati nel prossimo capitolo saranno poi analizzati in relazione alla questione e nel contesto del background degli studi culturali.

Anche se si vuole descrivere solo un piano che mostra una persona in piedi e ignora il resto, è necessario, includere almeno due componenti: Prima, la distanza della cinepresa dalla figura e quanto grande o completo l'oggetto appare sulla superficie del fotogramma. Poi bisogna vedere se la cinepresa e l'oggetto sono alla stessa altezza o se la cinepresa sta fotografando da una posizione sollevata o abbassata. Anche la direzione dalla quale la cinepresa cattura l'oggetto viene analizzata: dalla parte anteriore, per esempio, o dal lato. La distanza tra il punto di vista della cinepresa e l'oggetto raffigurato è indicata dalla dimensione del piano. Descrive così la vicinanza o la distanza che il pubblico prende virtualmente dagli attori (perché la distanza tra il pubblico e lo schermo rimane in realtà la stessa (Keutzer et al. 2014: 10-11). Le dimensioni di

piani più comuni nel film sono la totale, il campo medio e il dettaglio. I diversi piani vengono utilizzati come unità per creare un ordine spaziale e temporale coerente (cfr. Katz 1999: 169)-

Con la composizione spaziale voglio mostrare come le figure possono muoversi in una stanza o attraverso una serie di stanze, per cui, oltre alle semplici strutture spaziali (porte, finestre, scale, rampe, ascensori, ecc.), sono rilevanti anche le attrezzature e la decorazione (cfr. Keutzer et al. 2014: 37). Per quanto riguarda l'ambiente circostante considero se l'elemento spaziale è rilevante per l'evento filmico o se la rappresentazione è atmosferica. Gli elementi spaziali raffigurati possono anche avere un significato simbolico (cfr. Bienk 2006: 32).

Prenderò anche il *cadrage* in considerazione nella progettazione dell'immagine. La cinepresa utilizza le dimensioni della sezione dell'immagine per definire un fotogramma che limita l'immagine, cioè ciò che lo spettatore può vedere (cfr. Bienk 2006: 35). *Leadroom*, *noserom* e *headroom* sono analizzati anche nella composizione dell'inquadratura, così come nella composizione del quadro, si fa una distinzione tra forma aperta e forma chiusa, ma di questo si parlerà più dettagliatamente nell'analisi concreta (cfr. Bienk 2006: 35-39).

Quando si guarda un film, la luce rimane spesso un "fenomeno di fondo", perché il pubblico è concentrato solo sul paesaggio e sulle persone. (Blank 2009: 11). Tuttavia, la luce è esistenziale per la percezione visiva umana e i mezzi fotografici si basano anche sull'esistenza e sulle caratteristiche della luce. Inoltre, la luce ha anche un'influenza decisiva sul suo aspetto estetico (cfr. Keutzer et al. 2014: 41). L'impostazione della luce determina l'atmosfera di un film. Scegliendo una certa qualità della luce e dell'illuminazione, è possibile, ad esempio, evocare impressioni di certi momenti della giornata o delle stagioni e mettere in scena visivamente ambienti confortevoli o freschi e inabitabili. I cameramen controllano se ci sono abbastanza fonti di luce naturale sul posto per creare l'impressione desiderata dell'immagine o se è necessario aggiungere fonti di luce artificiale. Le fonti di luce naturale si trovano in natura senza l'influenza umana, cioè il sole e la luna. Il fuoco è in questa categoria, perché può verificarsi sia naturalmente che per influenza umana. Nella maggior parte dei casi, il fuoco viene creato artificialmente per le riprese. La luce artificiale è creata dall'uomo. Si distingue tra fonti di luce di uso quotidiano (candele, lampade) o fonti di luce specializzate (cfr. Keutzer et al. 2014: 49-50).

Anche se la classica registrazione su pellicola cattura i valori di luminosità, all'inizio non è stato possibile riprodurre l'intero spettro dei colori. Questa mancanza di registrazione a colori ha causato per decenni la preoccupazione dell'industria cinematografica. Sono state sviluppate alcune strategie per far apparire comunque l'immagine del film colorata. (cfr. Keutzer et al. 2014: 60). Si deve anche tener conto della coloritura del materiale di partenza filmato, poiché un

cambiamento della tonalità del colore sposta anche il valore di luminosità. Il disegno dell'immagine in bianco e nero rimane dipendente dalla scala dei colori del profilo per quanto riguarda la distribuzione della luminosità e i valori di grigio del campo immagine (Keutzer et al. 2014: 60).

Nel caso della colorazione, i singoli fotogrammi della striscia di pellicola vengono dipinti a mano, occasionalmente con l'ausilio di piccoli stencil, applicando uno strato di pigmento colorato sulle aree dell'immagine, e più raramente sull'intero campo dell'immagine, con piccoli pennelli e pennelli. In questo modo, le zone colorate e quelle in bianco e nero spesso coesistono all'interno di un campo di immagini (cfr. Koshof 1988: 15.). Il colore diventa un'attrazione nella messa in scena e ha un forte effetto segnaletico, soprattutto quando viene utilizzato raramente o solo per singoli momenti della narrazione (cfr. Keutzer et al. 2014: 60).

A differenza della colorazione, utilizzata soprattutto nei primi anni del cinema, molti film muti degli anni Dieci e Venti sono stati sottoposti a un miraggio. La striscia di pellicola sviluppata viene completamente immersa in gelatina colorata (colorazione) o sottoposta a un processo di colorazione (tonificazione) (cfr. Everett 2007: 18)

I colori hanno poco a che fare con i colori naturali della vita quotidiana, per cui nei primi decenni del cinema il colore è stato utilizzato principalmente come elemento di design estetico-simbolico. E poiché la tinta poteva cambiare da un tiro all'altro e venivano distribuiti diversi coloranti, una sorta di grammatica dei colori si sviluppava rapidamente attraverso il processo di miraggio (cfr. Keutzer et al. 2014: 61). Allo stesso tempo, il design del colore plasma l'esperienza sensuale-efficace nella ricezione dei film e il sistema di segni e simboli della narrazione diventa un elemento che aiuta a strutturare la narrazione (cfr. Bienk 2006: 63-64).

Un altro aspetto molto rilevante e anche interessante per l'analisi dei film muti è la scrittura. Le innovazioni tecniche hanno combinato le riprese interne ed esterne e la drammatica illuminazione ha creato una nuova esperienza spaziale (cfr. Schrader 2017: 74). Una combinazione tra letteratura e film sono anche le didascalie: le didascalie dei film muti hanno una doppia funzione: danno le informazioni necessarie sulla trama del film e le parole diventano prima un'immagine, ma rimangono scritte allo stesso tempo. Questo stile narrativo rende il film meno spettacolare, ma più accessibile alla borghesia. Le didascalie cambiano anche la natura della recitazione: le espressioni facciali e i gesti sembrano meno teatrali. Le parole sui pannelli di testo diventano un importante elemento strutturale. Collega e commenta le scene del film e crea un ulteriore livello di significato (cfr. Schrader 2017: 76-77).

Dal 1907 al più tardi, di solito scritta e inserzioni sono utilizzati in film muti. La scrittura serve come mezzo di comunicazione di supporto e ha lo scopo di compensare i limiti mediatici del film. Oltre ai titoli all'inizio e alla fine del film e ai titoli di testa e di coda, viene utilizzata la sceneggiatura sotto forma di didascalie. La sceneggiatura dovrebbe fornire informazioni importanti sul contenuto del film, quindi tutti dovevano essere in grado di leggerla senza problemi. Le inserzioni scritte sono lineari, logiche, distinte e statiche tra i pannelli del quadro. Sebbene i sottotitoli spingano in avanti la narrazione filmica, la scrittura disturba il flusso delle immagini. All'inizio, le didascalie venivano utilizzate solo per informazioni semantiche indispensabili, ma poi sono diventate un mezzo di comunicazione cinematografica speciale e hanno un loro valore estetico (cfr. Stenzer 2017: 1).

Come è già stato spiegato, il primo cinema si basava sul teatro. È stato adattato materiale letterario ben noto e sono state girate sceneggiature appositamente scritte. Noti attori di teatro hanno recitato nei film e le proiezioni si sono svolte nelle loro sale cinematografiche (cfr. Stenzer 2017: 2). Il contenuto filmato sta diventando sempre più complesso e il passaggio dai cortometraggi ai lungometraggi richiede coerenza narrativa. Prima c'è stato il cosiddetto narratore cinematografico, che ha parlato in sincronia con le immagini mute. (cfr. Stenzer 2017: 2).

Ci sono due modi in cui la scrittura appare nel filmato: o nell'immagine del film come parte della sfera diegetica interna (lettere, telegrammi, manifesti, ecc.) o inserita tra le immagini come intertitoli con un fotogramma (cfr. Stenzer 2017: 3). All'inizio del film, l'aspetto tecnico era in primo piano, ma con il tempo le specificità dei media hanno acquisito importanza. La coscienza mediatica è stata poi orientata verso la percezione estetica. Si parla di una "nuova coscienza" ottica e di un "nuovo vedere" (cfr. Stenzer 2017: 4).

Il film deve rompere con le sue convenzioni letterarie e teatrali-drammaturgiche. A causa della desiderata indipendenza del film, il film dovrebbe trasmettere la narrazione esclusivamente attraverso la sequenza di immagini. Il film dovrebbe concentrarsi sulle sue caratteristiche mediatiche e trovare un proprio linguaggio. Questo linguaggio visivo dovrebbe concentrarsi sui gesti, sulle espressioni del viso e sul linguaggio del corpo. Nel discorso ideologico degli artisti, la scrittura è stata vista da alcuni come un fattore di disturbo (cfr. Stenzer 2017: 4-5). Una soluzione per questo è il layout drammaturgico delle didascalie. La disposizione e il disegno delle didascalie devono essere conformi alle leggi del film. Si comincia a rendere la scrittura 'capace di agire'. Le didascalie sono coltivate in forma testuale-letteraria, come D'Annunzio in *Cabiria* (Stenzer 2017: 6).

I caratteri sono progettati graficamente e hanno un aspetto non solo verbale ma anche figurativo (cfr. Stenzer 2017: 7). Le didascalie non devono necessariamente essere un "corpo estraneo che distrugge l'illusione", ma sono di solito un elemento visivo di concretizzazione e un'illustrazione della comunicazione linguistica (cfr. Stenzer 2017: 17).

Oltre all'immagine, il suono funge da secondo livello di progettazione centrale della pellicola (Keutzer et al 2014: 113). Alla fine del XIX secolo e anche all'inizio del XX secolo, ci sono state difficoltà tecniche nel combinare la proiezione di film visivi con la riproduzione del suono in continuo e sincronizzato, anche se i metodi di registrazione e riproduzione del suono erano già stati sviluppati. Tuttavia, il film è sempre stato percepito come un mezzo audiovisivo (cfr. Keutzer et al. 2014: 115).

Anche i primi film muti avevano un sottofondo musicale. La musica sopprime le paure del pubblico nella sala di proiezione buia e completa i suoni reali mancanti e il linguaggio agli eventi visibili (de la Motte-Haber 1980, p. 189) (Keutzer et al. 2014: 116)

5. Analisi dei film

5.1. Introduzione ai film

I primi generi cinematografici popolari sono stati le commedie e i film storici e poi i già citati adattamenti letterari. Questo processo di lavoro ha lentamente acquisito importanza dopo l'espansione della distribuzione di film italiani sui mercati esteri. (cfr. Kermlo 1998: 13). La fase iniziale del cinema italiano ha visto anche la creazione di film da diva, che hanno anticipato il culto delle star di Hollywood. I film hanno affrontato grandi sofferenze, desideri insoddisfatti e intrighi nell'alta borghesia e nell'aristocrazia. Luigi Pirandello è stato tra i primi a commentare il fenomeno della diva, la messa in scena del corpo femminile nel cinema e nella vita da un punto di vista storico-culturale (cfr. Schrader 2017: 21-22). Tuttavia, le fotografie sono servite come promemoria e come testimonianza più importante delle narrazioni più popolari dell'epoca sulle differenze sociali, l'antropologia e il successo femminile. Inoltre, hanno contribuito all'onnipresente glorificazione delle attrici seducenti (cfr. Minci 2013: 61-62).

Il cinema muto dei primi anni ha cercato di produrre idee estetiche classiche e di affermare così il nuovo mezzo popolare. I produttori si sono così orientati ai valori borghesi. Con lo sviluppo del lungometraggio sono venuti fuori anche i protagonisti del film. Le grandi storie di finzione sono diventate il formato comune e i melodrammi il genere più popolare (cfr.

Schweinitz/Wiegand 2016: 9). Il pubblico della classe media era interessato a film che rispecchiassero il proprio gusto per l'arte e lo stile di vita. Come nella pittura, anche il film ha rappresentato la vita sociale e familiare quotidiana della classe sociale superiore. Questo si può notare nella composizione delle immagini filmiche e soprattutto nel disegno della luce, che in pittura e in fotografia ricorda la fine del secolo (cfr. Schweinitz/Wiegand 2016: 15). Quindi il “piccolo borghese italiano dell'Italia umbertina” era pronto a lasciarsi incantare dall'illusione delle immagini in movimento, dal loro effetto pittorico e dalla precisione dimostrata dalla scienza (cfr. Giuliana/Piva 2014: 209).

Le dive hanno recitato per lo più in melodrammi, interpretando non solo la seduttrice, ma anche la moglie infelice, l'amante abbandonata e la figlia rifiutata. (cfr. Dalle Vacche 2002: 448). Come seconda donna Pina Menichelli doveva essere anzitutto attraente, vale a dire “(...) capace di innescare al solo apparire i meccanismi della seduzione adulta e consapevole” (Jandelli 2006: 187) La seduttrice esercita un potere che unisce la ribellione aristocratica e l'intolleranza delle gerarchie sociali. Come forma di emancipazione, il rapporto tra uomo e donna non consiste più solo nell'amore, ma la donna sfida l'uomo, viene provocata fino alla sottomissione (cfr. Jandelli 2006: 189). Il suo respiro nel *Fuoco* è mortale perché drena e assorbe la vita degli altri: prima si infiamma, poi la brucia. Questa immagine decadente si inserisce nella poetica di D'Annunzio. Il fuoco che divora la vita è anche un'esplicita metonimia della guerra: la guerra minacciava la posizione di potere degli uomini, perché mentre combattevano in prima linea, le donne assumevano importanti ruoli sociali (cfr. Jandelli 2006: 190).

Dopo il successo di *Cabiria*, Pastrone abbandona il *peplum*, la magniloquenza scenografica, il racconto polifonico, i metraggi esorbitanti e dirige, per citare le sue stesse parole “un piccolo film di 970m (con) due soli attori: Lei e Lui, realizzato con quattro soldi” (F. Montesanti: Pastrone e la Duse, un film mai realizzato, p. 31, in Alovisio 2015: 115). Il film si inserisce nella tradizione del cinema muto melodrammatico, ma non ci si può limitare a questo. Il film incentrato sul rapporto tra l'artista (scultore o pittore) e la donna (spesso, ma non sempre sua modella), ad aggiornare volto un modello drammaturgico ereditato dall'Ottocento e che D'Annunzio aveva divulgato in tempi più recenti con *La Gioconda* (Alovisio 2015: 116).

Il film *Il fuoco* (1915) tratta di un incontro tra una poetessa illustre e un giovane pittore che riconosce durante una giornata di lavoro, la donna darà ispirazione al suo talento, ma dopo aver dipinto la poetessa nella sua passione e nella sua ispirazione, questo amore diventa la sua rovina. *Tigre reale* (1916), invece, è dedicato al desiderio d'amore, caratterizzato da un certo

istinto di morte dopo aver subito un trauma. (cfr. Cerchi Usai 1986: 18).

5.2. Analisi del film *Il fuoco* (1915)

5.2.1. Analisi della prima sequenza

La sequenza si svolge la sera il che è evidente grazie alla colorizzazione blu. Dopo che la poetessa era stata molto sprezzante e arrogante nei confronti del giovane ai primi incontri, è sorpresa e molto contenta di un invito alla casa della bellezza sconosciuta. La poetessa, che il giovane aveva incontrato in natura, fino ad ora era sempre sembrata sprezzante, ed è per questo che il pittore è particolarmente soddisfatto di questo appuntamento. Il pittore attende con impazienza l'arrivo dei suoi cari. Nella sequenza precedente è stato visto decorare la sua casa. Mette in piedi canne fiorite particolarmente grandi e in un campo medio il pubblico riconosce la sua espressione facciale emozionata. La scena che mostra la casa di Mario. Nel dramma passionale del muto italiano, l'amore è anche una questione di spazi. Prima della famosa scena di seduzione Mario abbellisce la sua casa (cfr. Alovio 2015: 187).

La notte avvolge tutto nel buio. Quando Mario accende una lampada, il colore dello schermo cambia. Il blu freddo si trasforma in un caldo arancione che riflette la passione. Quando la donna entra in casa ha “gli occhi sgranati e un sorriso malvagio”. Indossa il cappello piumato che aveva alla sua prima apparizione e osserva di nascosto l'interno della casa. *I piccoli colpi alla finestra nella notte evocano un'atmosfera gotica* (cfr. Alovio 2015: 189). Il film tratta anche di molte antinomie e discontinuità in cui si possono percepire tratti pre-espressionisti. Giovanni Pastrone gioca con la luce e l'effetto luce/buio intensifica l'effetto inquietante del gioco d'amore sul pubblico. Come un predatore notturno, la signora arriva solo dopo il tramonto e si ferma per la prima volta come una sfinge (cfr. Pietrini 2014:128).

All'inizio della sequenza le espressioni del viso di Pina Menichelli non sembrano molto appassionate. La mimica è piuttosto la stilizzazione estrema di un'idea stereotipata di seduzione: “Sbatte freneticamente le palpebre, ruota le pupille da destra a sinistra e viceversa, o anche verso l'alto; congela le labbra in una sorta di sorriso-ghigno con i denti scoperti; getta repentinamente la testa all'indietro, ostentando il proprio volto come una maschera, spalanca repentinamente e senza motivo le braccia, come fossero ali di un uccello, o le getta all'indietro”. (Pietrini 2014: 123). Qui le espressioni facciali esagerate e surreali e il linguaggio del corpo di Pina Menichelli sono mostrati molto bene. Attraverso i movimenti degli occhi selvaggi appare più minacciosa che seducente.

Ho iniziato il mio protocollo di piani con la poetessa indossando il suo straordinario cappello da gufo e guardando attraverso la finestra. Alza la mano e la piega di nuovo come un predatore, e poi agita la mano. Vediamola nel primissimo piano attraverso una lente lunga e l'angolo della visione è stretto e la percezione della profondità è piatta. La prospettiva della cinepresa è normale e i toni brevi sullo xilofono causano un'atmosfera inquietante (cfr. IF 1915: 15:24-15:33).

Il giovane pittore invece è agitato e decora questo posto con dei fiori. Sembra che fosse il regista del *Klicken Sie hier, um Text einzugeben.* suo piccolo teatro d'amore. Attraverso il piano americano si possono vedere i mobili della stanza: grande finestra, una poltrona alla parete, una mano e un piede appesi al muro. L'angolo di visione è più ampio e l'obiettivo è più corto in questo piano. La prospettiva della cinepresa è di nuovo normale. All'inizio il pubblico potrebbe pensare che il giovane abbia il controllo del luogo e del gioco d'amore. Ma non è il caso. Una didascalia e l'immagine della luna, che è circondata da nuvole, mostrano il calar della notte e annunciano l'apparizione della donna seducente (cfr. Alovisio 2015: 188). Come è caratteristico del decadentismo, c'è una chiara connessione tra bellezza e arte. L'intero appartamento è pieno di immagini e le pose statiche della donna la fanno sembrare un'opera d'arte.

La strategia di conquista della poetessa diventa particolarmente chiara al pubblico nella sequenza del castello dei Gufi. All'inizio strappò il pittore come un predatore alla vecchia madre, con la quale viveva nel "nido", e mise su uno studio in una nicchia del castello, dove l'artista doveva dipingerla (cfr. Alovisio 2015: 118).

In questa scena la donna rassomiglia molto ad un animale visto il suo cappello da gufo e gli occhi dipinti nero. Poiché non si riconosce il suo volto attraverso l'ombra e il blu della notte all'inizio, ma solo il cappello, sembra solo un predatore che osserva la sua preda. Alza la mano e la piega di nuovo come un predatore ed i suoi occhi dipinti di nero rafforzano quest'impressione (cfr. IF 1915: 14:32). La poetessa crea il fascino magico che emana da lei con un misto di erotismo e passione. Poiché il pittore è ritratto così giovane e innocente, ciò rafforza la metafora del predatore: l'uccello rapace mangia un piccolo animale (cfr. Pietrini 2014: 122).

Al minuto 15: 42 c'è un cambio di posizione. Il pittore esce di casa, scende le scale della terrazza e poi si dirige verso l'altro lato della casa. Le travi sono ricoperte di edera. Sullo sfondo c'è un laghetto. Il campo è lunghissimo, la lente è corta e l'angolo di visione è relativamente lungo. La prospettiva della cinepresa è normale. Accompagnato da toni brevi sullo xilofono, il pittore entra in casa (cfr. IF 1915: 16:00). La poetessa ammicca e poi gira gli occhi avanti e indietro. Indossa il cappello da gufo e un cappotto nero. Nell'appartamento, dietro la poetessa si vede il bouquet

di fiori. La squadratura è chiusa e l'*headroom* è molto basso il che rende la poetessa molto potente. Si sente una musica di violino e l'illuminazione è arancione. Dal minuto 16.00-al 16.11 il focus è sulle espressioni facciali. La poetessa ammicca e poi gira gli occhi avanti e indietro. Indossa il cappello da gufo e un cappotto nero. Poi la tensione si accumula, c'è un campo lunghissimo e la cinepresa è dal basso in alto. Ascoltiamo una musicia di violino allegro mentre l'uomo va su e giù. Non si vede nessuna delle espressioni facciali perché il suo viso è in ombra (cfr. IF 1915: 16:13-16:25). Nell'appartamento l'*headroom* della donna è basso, quello dell'uomo invece è alto cosicché sembra più piccolo. La squadratura è chiusa e il *leadingroom* porta da destra a sinistra verso la donna. Lo sguardo è rivolto verso il basso, le labbra leggermente aperte. Il suo corpo è ancora completamente coperto. Alle 16:29 il giovane pittore entra nella stanza. La donna lo guarda alle spalle, ma non lo saluta ancora. L'uomo fa smorfie buffe e balla quasi fino alle 16:44. La scena è tutta incentrata sull'approccio dell'uomo alla donna. Lei attende gli sguardi desideranti dell'uomo e sembra una statua. La donna è al centro dello sguardo, Klicken Sie hier, um Text einzugeben. l'immagine della donna è incisiva, l'uomo appare piccolo e sfocato dall'asse della visione. Si tratta di un campo medio e la lente della cinepresa è normale. Vediamo un'illuminazione artificiale ed una colorizzazione arancione (cfr. IF 1915: 16:26-16:44).

Attraverso un piano americano vediamo il pittore avvicinandosi con gesti ampi e dice qualcosa che non si capisce, poi si inginocchia persino davanti a lei e la adora. La sua ampia scollatura dell'abito è brillantemente illuminata, la donna non si muove e il pittore sembra insicuro su questo. La prospettiva della camera rende la donna più potente (cfr. IF 1915: 16:45-17:14). Mario si inginocchia davanti alla poetessa che sembra una statua vivente (cfr. IF 1915: 16:50). Poi finalmente la poetessa si lascia baciare la mano. Lei si rivolge a lui e ride. Tira fuori il mento. Al minuto 17:24 lei lo spinge via flirtando e si toglie il cappotto. L'incisività è sulla donna e si nota un forte contrasto di luce e buio. L'uomo che se ne va è visibile solo come un'ombra scura. Lei prende l'iniziativa e conduce l'azione. Lo sguardo della poetessa nella macchina da presa è un misto di delusione e disprezzo. Tali pose si verificano più spesso nel film per creare un incontro speciale con lo spettatore. Ma non si tratta tanto di generare empatia, ma per sottolineare i due pesi e due misure del personaggio della poetessa e il suo atteggiamento nei confronti del povero e ingenuo Mario Alberti (cfr. Alovisio 2015: 191). Dal 17:25-17:41 l'uomo lancia fiori alla donna. Gli sforzi di quell'uomo ovviamente le piacciono. La donna chiede: "Vivi solo? Il tuo nido è senza amore".

Dopo un montaggio espressivo la sequenza si svolge in un'altra stanza. La donna entra nel fotogramma a destra della linea di vista. Le immagini sono appese alle mura e alcune sedie sono

in piedi, ma i mobili sono piuttosto semplici. L'*headroom* della donna diventa più alta quando cammina verso il fondo. La donna guida l'azione. Vuole vedere di più della casa del suo amante. Tutto è buio oltre alla scollatura della poetessa (cfr. IF 1915: 17:58-18:05). Poi c'è un primo piano, una lente lunga e la prospettiva della camera è normale. Non si vede molto dell'appartamento, la squadratura è chiusa e al minuto 18:18 si vede la madre distesa nel letto bianco. Il è *leadingroom* da destra a sinistra. L'*headroom* della poetessa è basso, quello della madre anziana è alto. L'uomo guarda la donna innamorata, poi si gira e apre la porta. Ora prende l'iniziativa. Mentre apre delicatamente la porta della camera da letto della madre, il suo cappotto scivola sempre più lontano dalle sue spalle. Il pittore guarda la sua amante in attesa. Alle 18:26 la donna chiude la porta con noncuranza e copre di nuovo la sua scollatura. Brevemente non c'è nessuna musica. La donna è al centro dello sguardo, di nuovo la sua ampia scollatura dell'abito è brillantemente illuminata. L'incisività è sulla donna (cfr. IF 1915: 18:06-18:39).

Le figure tornano nella foto a sinistra della linea di vista in soggiorno, quadri alle pareti e un cavalletto, c'è un sacco di carta al tavolino. La donna ora porta solo un vestito elegante e il suo cappello da gufo. La camera è normale e poi mostra la donna dal basso in alto. L'uomo le mostra con orgoglio un ritratto, poi lei si china sul tavolo in modo che sia visibile il suo seno. Prima la donna ride allegramente, poi guarda annoiata di lato. Al minuto 19:22 la donna dice: „L'amore che tu sai è come questa lampada: essa dà poca luce ad uno spazio breve e dura tutta la notte”. Ancora una volta la donna è nella luce. Per un breve periodo l'immagine diventa molto scura, ma poi molto luminosa a lume di candela (cfr. IF 1915: 18:40-19:21). Lei alza le braccia e guarda la carta, l'uomo le tocca il braccio. La camera è dal basso in alto e la poetessa dice: “Ma se io la spezzo” (IF 1915: 19:39-19:42).

Lei lo guarda di lato e si vedono i suoi tratti distintivi. La poetessa tiene in mano una lampada ad olio. Getta la lampada sul tavolo e la accende. Lo sguardo dello spettatore è chiaramente sulla scollatura della donna. La musica del violino diventa molto penetrante (cfr. IF 1915: 19:47-19:51). Le fiamme si levano dalla tavola e non si riconosce più il viso della donna, ma solo il suo cappello nero e l'aspetto di un animale. La poetessa allarga le braccia come una sacerdotessa. Lei dice: “Vedi! Come la passione la sua fiamma si leva fino al cielo e abbaglia...ma dura un attimo. Scegli!” Prima il fotogramma era ancora piuttosto scuro, ma ora è diventato rosso. Viene usato un *découpage* classico, l'umore è inquietante, l'atmosfera è gotica e grottesca. È un campo medio e la cinepresa è dal basso in alto (cfr. IF 1952-20:15).

Dopo un montaggio espressivo la donna è accesa dal fuoco, l'uomo le sta accanto nel buio. La donna si gira e rovescia eroticamente il suo corpo sulle fiamme, lo guarda con aria provocante.

Lei dice: „Bruciami “. La musica è drammatica ed il fotogramma è rosso. La donna si piega indietro e stringe l'uomo con le braccia. Durante il bacio, l'immagine diventa scura. L'inquadratura è molto sfocata e c'è una dissolvenza in chiusura (IF 1915: 20:16-20:28).

La malattia mentale è stata attribuita al sesso femminile nella decadenza (cfr. Haupt/Würffel 2008: 144). In questo film, però, è il contrario e le espressioni del viso del giovane pittore suggeriscono una certa follia, che poi si manifesta nell'ultima scena del film. Soprattutto l'approccio danzante alla sua amante, anche per un film muto, sembra esagerato e clownesco (cfr. IL 1915: 16:45).

Nel Capitolo 1 sono state discusse le caratteristiche più importanti della decadenza. Il primo punto è stato la sensualità e il misticismo. Le pose statiche del poeta si trasformano poi in sensuali distorsioni (cfr. IF 1915: 20:28). Sia l'abbigliamento della donna che l'avvertimento sui pittori sopra la fiamma sembrano molto mistici e più simili a quelli di una fiaba (cfr. IF 1915: 20:16). In questa scena la sessualità è anche connessa con l'apparente malvagità/demonia (cfr. Fischer 1978: 56).

La gioia del giovane di vederla si contrappone al suo lungo mantello scuro, che sembra sinistro. All'inizio sta in piedi in posizione rigida e solo in seguito, molto lentamente, allunga il braccio. I movimenti di danza non hanno una particolare importanza dal punto di vista del contenuto. La figura femminile è posta ad un livello di pura stilizzazione estetica (cfr. Pietrini 2014: 128).

Nel decadentismo il ruolo del poeta è quello d'un annunciatore di una verità superiore. Nella scena sopra la fiamma, la poetessa stende le braccia come una sacerdotessa e una profetessa e la parabola sembra una verità immutabile (cfr. IF 1915: 19:52).

Si nota un grande squilibrio di potere fra le figure: la donna si muove con sicurezza mentre Mario è in una condizione inferiore. Lei rivela il suo corpo davanti a lui (cfr. IF 1915: 17:12), ma non lo guarda negli occhi e gli dà le spalle. Le piace “offrirsi senza compromettersi” (cfr. Alovisio 2015: 189). Il pubblico sa che il giovane commetterà un grave errore, ma non può impedirlo. Dopo che questo conflitto è stato raffigurato, il passo successivo è la seduzione finale del giovane davanti alle fiamme della lampada rotta. “L'immagine della lampada è un simbolo ricorrente dell'amore eterno di Dio”. Sembra che la donna stia compiendo un certo rituale. Come una profetessa, proclama la verità sulle passioni forti e fugaci (cfr. Alovisio 2015: 192). Ma la donna gioca a carte scoperte: gli spiega sinceramente le possibilità di un rapporto d'amore. Questa onestà toglie aspetti della femme fatale e mostra la fragilità dell'uomo. La sua tragica fine nella follia è qui anticipata (cfr. Alovisio 2015: 193).

In termini di femminismo e di uguaglianza, la donna qui è chiaramente superiore all'uomo in termini di contenuto. Organizza l'incontro, determina quando l'uomo finalmente la vede e determina anche come e quando l'uomo ottiene la sua attenzione. Il modo in cui la poetessa si spoglia in modo civettuolo (IL 2015: 20:16), la scollatura bassa e il bacio del giovane pittore testimoniano chiaramente una moralità rilassata nel trattare la sessualità (cfr. Haupt/Würffel 2008: 145).

Come hanno scritto gli autori Sabine Haupt e Stefan Bodo Würffel (cfr. Haupt/Würffel 2008: 147), la donna qui appare come un ermafrodita imprevedibile e irraggiungibile tra animale e donna. Attraverso il cappello e il trucco la donna è volutamente raffigurata come un gufo. Carola Hilmes (cfr. Hilmes 1990: 124). scrive che la donna è sempre una vittima, ma non c'è traccia di questo in questa scena.

Ma il simbolismo, onnipresente nella letteratura e nell'arte dell'élite del tardo Ottocento e del primo Novecento, e così strettamente connesso con il mondo aristocratico, è meno presente nel cinema italiano. Il fuoco è piuttosto un'illusione (cfr. Blom 1992: 61) Questa sequenza è piena di simboli:

Il primo simbolo importante per tutto il film è il gufo: Per quanto riguarda lo zoomorfismo, il gufo ha un simbolismo molto significativo. Nella mitologia estiva il gufo era il simbolo di Lilith, la dea dei poteri misteriosi e della magia nera. Nella mitologia greca la fanciulla dagli occhi di gufo è invece Atena, creatura splendida e terrificata che provoca alla sua nascita un maremoto rosso fuoco (cfr. Jandelli 2006: 192-193). Per molti secoli, i gufi non solo hanno simboleggiato la saggezza, ma sono apparsi come compagni del diavolo. I gufi sono animali notturni. Sembrano ipnotizzare la loro preda con i loro occhi grandi e acuti per molto tempo prima di attaccare la loro preda. (cfr. Blom 1992: 62) Il gufo incarnato da Pina Menichelli è sinonimo di pathos, erotismo e tortura permeato di sofferenza artistica. Gli uomini soffrono per il suo rifiuto, la sua crudeltà. Ma le eroine di Menichelli si spezzano anche per gli amori perduti, per la malattia, per l'isteria, per l'indomabile paura che li affligge e che fa il passo antinaturalista del post-simbolista che agisce sullo schermo (cfr. Jandelli 2006: 194). Per il cinema è un simbolo ben scelto: come il gufo, il cinema ha bisogno della notte per funzionare. Come il gufo, l'attrice fissa gli spettatori con i suoi occhi grandi e pesanti, non solo ipnotizzando l'attore sullo schermo, ma anche il pubblico che guarda il film. Allo stesso tempo il pubblico rabbrivisce e frema guardando la donna crudele e tentatrice (cfr. Blom 1992: 63).

Il secondo simbolo dal quale deriva anche il titolo del film, è il fuoco. Il fuoco rappresenta l'amore e la sessualità, quindi qualcosa di vivente e fertile, pericoloso, incontrollabile e

distruttivo (cfr. Blom 1992: 62). Nella scena davanti al fuoco, Pina Menichelli attira l'attenzione del pubblico con le sue smorfie e la sua espressione espressiva (cfr. Pietrini 2014: 128).



(Immagine I, *Il fuoco* 1915: 19:57). La poetessa davanti al fuoco.

È padrona di un amore appassionato, ma questo amore è come una fiamma accecante ma fugace. Sandra Pietrini ritiene che lo stile di recitazione di Menichelli derivi dal simbolismo e dall'estetismo, oltre che dall'immaginario figurativo (cfr. Pietrini 2014: 124). La rottura della lampada simboleggia la sua aggressività nei confronti dell'amore tra madre e figlio. La chiara ragione della donna si oppone alle sue pulsioni energetiche. Questi azionamenti diventano chiari nella progettazione dell'assorbimento delle fiamme. La luce arancione diventa rossa. Le fiamme sovrapposte e le fonti di luce mutevoli portano a una fisionomia quasi demoniaca del viso (cfr. Alovio 2015: 193). Ma *Il fuoco* non è solo la fiamma del lutto d'amore. Si tratta anche del problema della produttività artistica nel corso del tempo (cfr. Dalle Vacche 2008: 210). Menichelli chiede al pittore di scegliere tra tre possibili tipi di amori: la scintilla di un incontro iniziale o limitato, la fiamma della passione e della creatività per un po', e le ceneri lasciate dopo una conflagrazione finale di tutto e di tutti (cfr. Dalle Vacche 2008: 218).

Contrariamente alle donne dell'opera che hanno delle forme opulente “visibili nella scollatura che esibisce un seno prominente e nella rotondità dei fianchi”, Pina Menichelli ha una figura minuta, agile e flessuosa. Dietro la sua fragilità fisica si nasconde una natura selvaggia, evocata troppo chiaramente dall'associazione con il gufo, un animale notturno e misterioso. L'apertura beffarda delle labbra che mostrano i denti e gli occhi spalancati fanno sembrare l'attrice una strega. Esegue il diabolico rituale con lussuria mortale. Mostra la sua superiorità sociale rispetto al giovane artista nel suo atteggiamento altero e sprezzante. Questo è ulteriormente rafforzato dal

suo sorriso condiscendente e dalle sue mani che sembrano artigli. È come un predatore che vive nell'oscurità e si nutre di sangue (cfr. Pietrini 2014: 119-120).

Gli effetti di luce del fotografo rafforzano la caratterizzazione esagerata e artificiale.

La dicotomia fra i due protagonisti è enunciata già dai titoli dei primi episodi. Molto più sottili sono le differenze tra i protagonisti, che si collocano all'interno del linguaggio visivo. La femmina-gufo, seduttrice e amante, non è soltanto l'esatto opposto della donna angelicata e della donna madre (cfr. Pietrini 2014: 120-121).

Nella scena sopra il fuoco Pina Menichelli mostra il linguaggio espressivo del corpo teatrale, tipico dei diva film (cfr. IF 1915: 20:16-20:28). Gli effetti di luce del fotografo rafforzano la caratterizzazione esagerata e artificiale. Le immagini dal basso danno alle pose di Menichelli un mistero spaventoso (cfr. Pietrini 2014: 120) ed essa ha un'espressione facciale impegnativa e mostra sempre il mento sporgente (cfr. Ochsner 2007: 152).

La retorica espressiva non corrisponde al carattere freddo e distaccato della poetessa. La sua presentazione sembra astratta e il suo linguaggio non è antirealistico (cfr. Pietrini 2014: 118). Colpisce il fatto che la figura femminile non abbia un nome. Forse perché lei stessa è un simbolo di seduzione (cfr. Pietrini 2014: 119).

L'impostazione è mantenuta relativamente semplice per la decadenza. Le immagini alle pareti e il cavalletto illustrano la passione del giovane. Dispone i fiori appositamente per la poetessa. Un'altra caratteristica di quel periodo è l'irrazionalismo e l'estetismo. I rappresentanti denunciano valori e convinzioni illuminanti. Il fascino per la potenza del momento, per la categoria dell'improvviso e apocalittico indica un rafforzamento dell'irrazionalismo. Il rifiuto decadentista di una concezione razionale e democratica della cultura comprende quindi immediatamente l'elogio della raffinatezza artificiale, spirituale ed estetica (cfr. Haupt 2008: 139-140). Nella scena sopra il fuoco, la poetessa incoraggia molto chiaramente il giovane pittore a godersi il momento, perché il suo amore è fugace.

Inoltre, il motivo della *femme fatale* è qui fortemente espresso: Jandelli descrive Pina Menichelli come una tipica femme fatale senza sentimenti e senza pietà (Jandelli 2006: 190). Questo potrebbe essere ancora vero nei primi minuti della scena. La poetessa praticamente tortura il suo giovane amante con la sua moderazione. Il pubblico deve provare pietà per lui, quando si sforza così tanto e si prepara e lei non lo saluta nemmeno all'inizio (16:29-17:14). Sembra particolarmente disinteressata quando vede l'anziana madre del pittore (18:18). Tuttavia, si accovaccia contro il pittore in salotto e ovviamente le piacciono i suoi baci (17:25) e secondo Pieter Delpeut, il successo dei film della diva si basa sulla compilazione di baci cinematografici.

Scrivo che i film sono pieni di sessualità senza mostrare scene di sesso concrete (cfr. Ochsner 2007: 139).

In questo film e anzitutto in questa scena il ruolo della diva è quella della seduttrice. È vera l'affermazione di Angela Dalle Vacche, che non importa quale sia stato il ruolo della diva, i suoi gesti sono sempre stati eccessivi. I suoi movimenti delle braccia e la sua presentazione fisica erano aggraziati e allo stesso modo seducenti (cfr. Dalle Vacche 2002: 448). Di più, come negli altri film, *Il fuoco* si svolge in un ambiente domestico e si concentra sulla vita privata dei protagonisti (cfr. Dalle Vacche 2008: 3).

In un articolo del supplemento letterario del "Corriere della Sera" il regista Nino Oxilia ha descritto gli attori del cinema muto. Di particolare importanza è l'espressione del viso, che deve sostituire le parole nei film muti. L'espressione del viso ha l'importante compito di esprimere sentimenti e pensieri (cfr. Schrader 2017: 52). D'altronde l'immagine filmica della diva è in sé molto forte e teneramente seducente (Jandelli 2014: 81).

La protagonista è determinata e spietata. Rifiuta ogni colpa per le sofferenze del giovane pittore. Con la rappresentazione del suo corpo, risveglia passioni ardenti senza provare alcun sentimento. Lei è solo in cerca di piacere (cfr. Pietrini 2014: 117). E il personaggio interpretato dalla Menichelli divenne l'emblema della donna fatale, che con il suo alito mortifero inaridisce tutto ciò che tocca (Pietrini 2014: 116). Lento scrive che il fascino di Pina Menichelli deriva dalla sua volatilità e dalla sua mutevolezza (cfr. Lento 2016: 53).

Per quel che riguarda le didascalie, la scrittura serve come mezzo di comunicazione di supporto. Il primo intertitolo appare in questa scena al minuto 17:42. La sua funzione è quella di riprodurre il linguaggio della poetessa. Le parole del pittore, invece, si possono indovinare solo attraverso le espressioni del viso. Il linguaggio utilizzato deriva dalla parola campo fuoco. La prima affermazione riguardante l'abitazione del giovane contiene l'espressione nido invece di casa. Qui entra di nuovo in gioco la metafora del gufo. La poetessa, spesso indicata nella letteratura secondaria solo come donna gufo, collega la vita con il luogo di ritiro degli uccelli, cioè il nido. La didascalia al minuto 19:22 ("L'amore che tu sei è come questa lampada...") sintetizza benissimo il senso del discorso (cfr. Brunetta 2014: 123).

Quanto alla cinepresa, occorre spesso che la lente sia lunga e così esista un angolo di visione stretto e una percezione della profondità piatta. I piani cambiano tra primissimo piano, primo piano, campo medio e piano americano. La prospettiva della macchina fotografica è o normale o dal basso all'alto per rendere la donna più potente e più grande. La camera è statica. Spesso non

si vede il *leadroom* e il *nose room* semplicemente perché le figure sono staticamente al centro dell'immagine e guardano dritto davanti a sé.

Per quel che riguarda l'inquadratura, gli spettatori vedono una casa solitaria ai margini della foresta. Le location per le riprese di questa scena sono limitate alla terrazza di fronte alla casa, al soggiorno e, in breve, al corridoio con vista sulla camera da letto della madre. La squadratura è spesso chiusa. A parte un breve scorcio della madre addormentata, solo i due protagonisti sono visibili in ogni momento, il che fa sembrare la scena un'opera teatrale. Il montaggio è per lo più espressivo.

Come spiegato sopra nella descrizione del metodo, le pellicole sono state ricolorate e la scelta del colore non è stata randomica. Il colore blu qui segnala la notte. L'arancione è il fotogramma nell'appartamento e mostra l'illuminazione innaturale delle lampade. Quando la poetessa confronta la storia d'amore con una fiamma, la cornice diventa rosa e al culmine della scena drammatica e allo stesso tempo inquietante il quadro diventa rosso. Durante il bacio alla fine della scena la foto diventa nera, forse perché questo scatto sarebbe stato troppo erotico per l'epoca.

La musica riflette l'atmosfera del film e crea suspense.

La passione tra i protagonisti si accende da una semplice “scintilla”, si esalta nella “vampa” e si spende poi, lasciando solo “cenere”. *Il Fuoco* è opera simbolica e affascinante, surreale e delirante, modello spesso imitato ma mai eguagliato di mirabile ghirigoro di stile liberty. (Martinelli 1991: 176).

5.2.2. Analisi della seconda sequenza

La seconda sequenza fa parte della seconda parte “La vampa”. Il pittore ha già realizzato un quadro della poetessa, per il quale è stato elogiato dal giornale. La signora ha ricevuto un telegramma che annunciava il ritorno del marito. Ora sa esattamente quando la sua relazione deve finire. Ci troviamo in un appartamento riccamente decorato: una scala in pietra, un grande lampadario ecc. La squadratura è aperta e l'*headroom* si trova a metà del fotogramma. Il pittore entra nella stanza e mostra alla poetessa con entusiasmo l'articolo. Lui indossa un completo e lei un abito lungo, bianco, leggermente trasparente. Sorride e legge l'articolo con solidità. Gioca amorevolmente con i suoi capelli. La signora si siede e si vede la sua scollatura bassa attraverso un piano americano. La lente è normale e la camera è dal basso in alto. Inoltre, la colorizzazione è verde e la donna è nella luce, l'uomo nell'ombra (cfr. IF 1915: 33:00-33:05).

Poi leggiamo l'articolo nel giornale sul quadro da Mario: "Il 'nudo' di Mario fu disputato da due stranieri ed agguadato ad uno di essi che conservò l'anonimo. Anche quest'anno le nostre migliori opere emigrano dal nostro paese". La musica del violino penetrante non si adatta bene alle buone notizie (cfr. IF1916: 33:06-33:26) L' *headroom* dell'uomo alto, e quello della donna basso, il *nose room* dell'uomo è un po' a destra verso la donna. La donna si siede e legge il giornale. Il pittore si accovaccia leggermente e la guarda innamorato. Poi si inginocchia e le abbraccia le gambe. Le bacia il ginocchio e allarga le braccia. Dopo aver letto, lei gli mette un braccio intorno alla spalla ma non lo guarda. Con le labbra aperte, getta la testa all'indietro e gli afferra la mano. La musica dello xilofono è allegra, mentre la donna è passiva e senza emozioni. La colorizzazione è verde e sembra che la sequenza di svolga durante il giorno. Il pittore si inginocchia davanti a lei e legge il ritaglio di giornale che lo loda per la sua pittura (cfr. IF 1915: 33:27-33:44).

In questa scena, tutto ciò che è inquietante e grottesco è scomparso e la poetessa sembra un'altra persona. Legge l'articolo su Mario, ma poi lo avverte dell'avvicinarsi della fine. Mentre lui è inorridito, lei cade di nuovo nelle sue pose statiche e lo ignora arrogantemente. Inginocchiandosi, il pittore è spazialmente inferiore a lei. Il giovane pittore continua a considerarla la sua musa e la sua ispirazione (cfr. Blom 1992: 63).

Poi si leggono le parole della poetessa in lettere rosse, accompagnate da strumenti a corda e xilofono: "Ricordati: la vampa dura un attimo e noi l'abbiamo vissuto" (IF 1915: 33: 34-33:52). Poi ci sono un piano americano, una lente normale, una prospettiva della camera normale o un po' corta, poi una camera dal basso in alto. Alle scale passa un uomo, probabilmente un servo (34:39). L'uomo spalanca gli occhi e guarda verso la macchina da presa. Lei si china leggermente verso di lui. Lui inizia a scuoterla, ma lei se ne sta lì seduta immobile, come una bambola. Preme il suo volto contro il suo. Lei gli spiega le cose, ma sembra distante. Le sue espressioni facciali suggeriscono la follia. Il pittore si arrabbia, la poetessa si alza in piedi. Le labbra dell'uomo tremano, la donna mostra di nuovo i suoi sentimenti e accarezza l'uomo. Poi la donna entra in un'altra stanza fuori dal quadro e l'uomo si raddrizza felicemente la cravatta. Finalmente anche lei lo guarda attivamente. Il piano dura a lungo e l'immaginario spettatore maschile si gode le carezze che il protagonista riceve (cfr. IF 1915: 33:53-35:10).

Poi leggiamo come titolo "L'ultimo guizzo". Ci troviamo nella sala da pranzo. Vediamo un arredamento decadente, tende opulente, pareti con ornamenti. La decorazione di piume sulla sua testa ricorda ancora una volta un uccello. La carrellata della camera è verso la coppia. Le persone si trovano piuttosto sullo sfondo del fotogramma, l'*headroom* è a metà del fotogramma, il

nose room dell'uomo un po' a sinistra per vedere la donna. I protagonisti si siedono a un tavolo. Poi lei va dietro il tavolo verso il muro. Si muove come una ballerina e allunga il décolleté in avanti. Il pittore prende una corda da un'altra persona (che non è realmente visibile) e va dalla sua amata. La pittrice si sdraia eroticamente sul muro. L'uomo innamorato non ha intenzioni sadiche, ma vuole legare la donna a sé stesso e costringerla a restare con lui. È semplicemente impossibile per Mario trovare una via d'uscita razionale dalla sua perdita e dal suo dolore dopo la partenza. Così la sua sofferenza culmina finalmente nella follia (cfr. Alovio 2014: 121-122). Ma lei ride, quindi è più un gioco (cfr. IF 1915: 35:17-35:47). La donna lascia sempre la stanza per prima. Al tavolo accetta le sue avances. Lei lo permette e resiste di più per divertimento, così come la relazione è un gioco per lei. La piuma sulla testa e la curvatura ad artiglio delle dita alludono al simbolismo dell'animale. La tavola è bella e completamente apparecchiata. Ridendo cerca di liberarsi. Si siedono di nuovo a tavola e si divertono molto insieme. Il suo vestito aderente mostra molta pelle e non c'è più nulla di demoniaco in lei. Solo la sua mano ha la forma di artiglio. Si avvicina a lei e la fa oscillare avanti e indietro. Lei lo spinge via giocosamente e fuma una sigaretta. Quando si alza si piega in avanti in modo da poter vedere quasi tutto il suo seno. La donna si trova al centro della linea di vista, attraverso il fumo e l'alcol sembra di nuovo abbastanza emancipata. Anche in questo caso, solo le parole della donna sono espresse nelle didascalie. Per cambiare, la cinepresa non è statica, ma si sposta verso l'alto.

Lo sguardo annoiato della donna sembra molto passivo. I suoi occhi sono fissi sulla donna per tutto il tempo. Il piano qui è americano, la lente è lunga e la musica off-screen è rilassante (cfr. IF 1915: 35:48-36:24).

Dopo una carrellata, c'è un campo medio e la prospettiva della camera normale per la donna dall'alto al basso. Le persone si trovano ancora nella stanza di arredamento opulente e decadente. Accanto alle persone c'è una finestra grande. Lui le mette la testa sul seno, lei tiene in mano un bicchiere di martini. Lei gli dà qualcosa da bere. La poetessa lancia la testa all'indietro e lo incoraggia a bere di più. Poi continua a fumare e dondola davanti a lui. Lei lo prende per mano e lo tira con sé. Tale scena si inserisce bene anche nel movimento della decadenza: l'appartamento nobilmente e opulentamente decorato, il tavolo da pranzo finemente apparecchiato e gli ornamenti alle pareti. Il piacevole fumo e i bicchieri da martini, così come la servitù della casa, indicano una vita di lusso (cfr. IF 1915: 35:48-36:24).



(Immagine II, *Il Fuoco* 1915: 36:59). I protagonisti sul divano.

Dopo un montaggio espressivo, l'atmosfera diventa erotica (cfr. Immagine I). Il piano è lunghissimo, la lente è lunga e la camera è dal basso in alto. Ora i protagonisti sono in un'altra stanza. Si vedono un divano con soffitti a motivi, tende bianche ornate e sulla parete sinistra un grande dipinto. L'*headroom* è normale. La poetessa si accuccia sul divano, l'uomo si inginocchia davanti a lei e le mette la testa sul petto. Giocosamente lei gli spinge via. Poi sembra improvvisamente rassegnato. Poi lui le tocca improvvisamente la testa e poi allenta il nodo della cravatta, lei lo accarezza e sembra calmarlo. Lei lo aiuta a sdraiarsi sul divano. Lo sta quasi schiacciando e gli sta praticamente addosso. I suoi occhi sono sempre puntati sulla donna, ma lei distoglie lo sguardo. Quando copre e bacia il pittore dopo che si è addormentato a causa del sonnifero, sembra quasi una madre premurosa. La scena è chiaramente adattata ad un immaginario maschile. La donna indossa un abito stretto e molto trasparente e si muove mentre è seduta a tavola e ancora prima che il pittore la affascini molto erotico. All'inizio della scena sembra una bambola passiva e senza volontà. Il punto culminante dell'erotismo cinematografico è l'essere sdraiati uno sopra l'altro sul divano. La macchina fotografica è sempre puntata sul décolleté della poetessa. Anche lei è sempre nella luce (cfr. IF 1915: 36:52—37: 39).

Questa scena erotica ha suscitato anche le critiche del pubblico borghese, perché al cinema viene presto affidata una responsabilità morale. Dal 1910 si parla della funzione identificativa degli adattamenti cinematografici letterari. I testi di Gabriele D'Annunzio, pur essendo così popolari, sono stati rifiutati perché sensazionalisti e moralmente pericolosi. Quindi, gli adattamenti cinematografici letterari hanno anche un compito nazionale, morale ed educativo (Schrader 2017: 66).

Di nuovo si nota un montaggio espressivo e la scena è molto erotica perciò penso che lo spettatore maschile goda probabilmente la situazione. Si può vedere l'ornamento sulla finestra. La

squadratura è chiusa e l'*headroom* è basso. La poetessa accarezza il viso del pittore. Lei è sdraiata sul suo divano. Con la bocca leggermente aperta si addormenta e la testa rotola di lato. Lei rimane immobile per qualche secondo e si assicura che si addormenti velocemente. La musica ora è allegra e veloce (cfr. IF 1915 37: 40-38:01).

Poi c'è un campo lungo, una lente meno lunga e una prospettiva della camera normale. Si trovano nella stessa stanza. L'*headroom* dell'uomo è più alto che quello della donna perché essa sta in piedi. Il *nose room* porta da sinistra a destra. La poetessa si raddrizza di nuovo e si guarda intorno. Prende una delle coperte e copre con cura l'uomo. I panni trasparenti del suo vestito sembrano ali (cfr. IF 1915 38:02-38: 26).

Alla fine della sequenza l'*headroom* è molto basso, il *nose room* come nel piano sopra e la donna lascia l'inquadratura con le spalle al muro (*leadingroom*). Lei bacia l'uomo sulla guancia per dire addio e la donna sembra come una madre occupante. Si sentono gli strumenti a corda (cfr. IF 1915: 38: 27)

L'aspetto di Pina Menichelli sembra una fotografia, che può essere dovuta al gesto insolito della sua mano. L'immagine dipinta sembra un'istantanea che è stata rubata a una donna che non vuole farsi riconoscere. L'arredamento opulento del soggiorno rafforza l'auto-drammatizzazione della donna. La seducente artificialità scenica è il risultato di una sapiente regia (cfr. Alovio 2015: 119).

Sembra che la poetessa non abbia una vita interiore o dei sentimenti. Solo quando si toglie la maschera stilizzata mostra un'espressione del viso più naturale, dietro la quale si cela però il vuoto. Questa sorta di assenza si ritrova in vari momenti del film in cui la donna è per un attimo da sola con sé stessa. Dopo che la poetessa ha stupito il suo amante, la macchina fotografica si sofferma sulla sua espressione cupa, chiusa e inespressiva (cfr. Pietrini 2014: 129).

Anche qui la creazione artistica è di grande importanza, perché solo attraverso di essa il pittore può raggiungere il successo. Il pittore cerca di catturare la fuggitiva sulla tela, ma nel momento stesso in cui se ne rende conto, la donna stessa gli sfugge. Quando l'uomo, drogato dalla donna, si sveglia di nuovo, trova solo il denaro, con cui lei ha pagato il quadro, e ovviamente anche il suo amore e la sua avventura (cfr. Blom 1992: 63). I giornali e le riviste artistiche giocano un ruolo importante sulla strada del successo. Così come le recensioni di film e fotografie all'inizio del XX secolo hanno promosso il riconoscimento e il successo delle attrici, solo l'articolo di giornale sulla mostra aiuta il pittore ad avere successo. A parte la scrittura all'inizio del film, la

poetessa non viene mai vista lavorare e la sua professione non viene mai discussa, quindi non ha una funzione reale oltre ad essere bella e affascinante.

L'ambiente ha una connotazione surreale e per certi aspetti espressionista (cfr. Pietrini 2014: 116). Rispetto alla prima scena analizzata, la donna qui ha un'interpretazione molto meno teatrale ed espressiva, ma continua la sua tipica espressione facciale, il che è tipico del cinema muto. Questi gesti sostituiscono la comunicazione verbale. I gesti delle dive influenzano anche la percezione del pubblico. Invece a teatro, l'intera immagine scenica e la riproduzione verbale garantiscono una rappresentazione ritmica più armoniosa sul palcoscenico (cfr. Pietrini 2014: 115).

Sandra Pietrini ha ragione quando descrive i protagonisti dei diva film come eccentrici e con un fascino irresistibile. E' anche vero che lei è coinvolta in un dramma della classe sociale superiore. Come ha osservato Brunetta, si tratta di una "donna ipersessuata" che è capace "di rivestire molte maschere e di compiere itinerari salvifici e di beatificazione", così rappresenta la cultura simbolista di D'Annunzio (cfr. Pietrini 2014: 114).

Questa parabola della costruzione e della distruzione della speranza, o, in altre parole, della seduzione di un giovane la cui ingenuità è sfruttata da una donna malvagia, nasce dalle idee del teatro. E fanno tutti una brutta fine (cfr. Pietrini 2014: 116-117).

Le didascalie come l'avvertimento della donna e anche il confronto con la fiamma che diminuisce riflettono l'umore di sventura. Lo stesso vale per il sonnifero e per legare con la corda. Ma in questa sequenza non ci sono molte didascalie. Il pubblico legge solo la critica giornaliera sul "*Nudo*". Inoltre, riguarda la parola campo di fuoco (guizzo, vampa).

Quanto alla cinepresa, occorre spesso che la lente sia lunga e così esista un angolo di visione stretto e una percezione della profondità piatta. Il piano più usato è quello americano, perché la sequenza consiste di tanti dialoghi muti. La prospettiva della macchina fotografica è o normale o dal basso verso l'alto per rendere la donna più potente e più grande. La camera è statica, ma due volte si nota una carrellata della camera verso la coppia.

Quanto all'illuminazione e alla colorizzazione, viene usato principalmente il verde. Questo colore rappresenta (in termini psicologici) la pace, la natura (che non vale per questa scena, visto che si svolge solamente nell'appartamento), ma anche per l'immaturità, quindi riflette bene l'inattività del giovane pittore.

5.2.3 Aspetti femministici e la teoria di Mulvey nel film *Il fuoco*

Come scritto nel capitolo sui movimenti femministi, le donne combattevano per pari educazione e pari retribuzione per entrambi i sessi. I personaggi del film sono ben lontani da questo. Il giovane pittore vive (come si può vedere dall'abitazione) una vita povera e deve ancora occuparsi della madre, che probabilmente non aveva un lavoro retribuito. Comunque, non c'è un padre del pittore.

La protagonista senza nome viene presentata al pubblico solo come una poetessa. Tranne che all'inizio del film, però, non la si vede mai esercitare la sua professione. Si può escludere che si guadagni da vivere scrivendo. Dai suoi autisti, dalla sua casa (che è più che altro un castello), dalla sua servitù e dagli eventi culturali a cui ha partecipato, è chiaro che la donna proviene dall'alta borghesia. Il marito è probabilmente all'estero per affari al momento della relazione e non appena arriva il telegramma, la donna si toglie il ruolo di femme fatale e il pubblico si rende conto che la seduttrice ha solo una maschera, che la donna si toglie dopo aver ricevuto il telegramma e per un breve momento appare vulnerabile. In sostanza, la donna è solo una moglie ricca e annoiata che approfitta della breve libertà durante l'assenza del marito. Nel giovane pittore, inesperto d'amore, la donna può ribaltare i ruoli. Lo rende completamente dipendente da sé stessa e lo fa persino impazzire. A parte il suo degrado come mero oggetto di spettacolo, è raffigurata come un animale (gufo) e persino associata al diavolo. Silvio Alovio scrive che la figura femminile assomiglia quasi a Mefisto nel Faust di Goethe. L'atmosfera cupa aggiunge a questo aspetto. L'esclamazione di Mario ci ricorda anche l'accettazione del contratto a Faust quando si tratta dell'anima del protagonista (cfr. Alovio 2015: 193).

La donna è alla guida di una tipica auto pastroiana. Mentre la guida attraverso lo studio, guida anche il suo sguardo e ha così il completo controllo sull'uomo. Mario è d'accordo con il ritratto: è emozionato e ha finalmente trovato la sua ispirazione nella Contessa. Vuole dipingere ciò che vede dalla sua angolazione dalla finestra. La passione è una grande forza per il suo lavoro (cfr. Alovio 2015: 118). Ma la donna lo riporta rapidamente sulla terra e lo assegna al suo compito. Si impone come soggetto del quadro. È solo avvolta in un panno sottile e il pittore dovrebbe mettere sulla carta la versione plastica del suo corpo sensuale (cfr. Alovio 2015: 119). Con questo dipinto il pittore vuole avvicinarsi alla verità e decifrare il misticismo della donna. Ma che sia solo un'opera d'arte o la verità, l'immagine ne *Il fuoco* nasce da uno stimolo erotico e creativo che lega i due personaggi. Tuttavia, la donna seduce l'uomo solo per essere soddisfatta dal capolavoro creato. Non appena questa immagine, di cui è al tempo stesso mecenate e co-

creatrice, non è più rilevante, anche l'uomo perde importanza, poiché era solo un mezzo per un fine (cfr. Alovisio 2015: 120). Per Mario, questo atto creativo ha più significato: Vuole staccarsi dalla madre e cerca una nuova scoperta dell'Io. “Entrambi i protagonisti vivono un destino di sospensione della propria identità, ma di diversa qualità e durata.” La donna indossa la maschera della seduttrice come una sorta di vacanza, ovviamente limitata nel tempo, cioè lei cerca l'avventura della coscienza e “sa muoversi con disinvoltura tra il turismo della femme fatale e la vita reale della moglie aristocratica” (Alovisio 2015: 120).

Anche se la malattia mentale in generale e l'isteria in particolare sono state altrimenti attribuite alle donne, la follia qui riguarda il protagonista maschile (cfr. Alovisio 2015: 122).

Ma prenderei anche le distanze dalle pubblicazioni su pellicola, anche con l'accusa di far impazzire il pittore. Anche se il primo approccio si basava sulla donna, dopo di che è stato il pittore che ha ricoperto la donna di dichiarazioni d'amore e di continuo contatto.

Le sue espressioni facciali in parte arroganti e il saluto esitante in casa del pittore potrebbero anche essere visti come un tentativo della poetessa di prendere più distanza. Anche alla vista della madre, le espressioni facciali della donna non significano necessariamente arroganza o mancanza di interesse, ma malinconia al pensiero che il loro rapporto non sia duraturo.

Alla fine dell'evento non ha praticamente altra scelta che ignorare il pittore. Le sue espressioni facciali e i suoi gesti indicano disagio. Se lei ammettesse la sua relazione, il marito la lascerebbe e la caccerebbe via e lei farebbe fatica a vivere con lo stipendio del pittore.

Secondo me, Pietrini non ha ragione quando descrive la protagonista come una vamp crudele e funerea (cfr. Pietrini 2014: 115). Si dice che Pina Menichelli in *Il fuoco* è quasi immune dal coinvolgimento sentimentale. In abbastanza scene del film la poetessa è piena di gioia e di interesse per il pittore. Al minuto 23: 53 il fotogramma si colora di nuovo di verde, il che significa giorno e armonia. I protagonisti sono nella natura dopo che la donna ha mostrato al suo amante il castello dei gufi. La prospettiva della camera è normale, lei lo prende in giro compiacentemente con un ramo e poi si sdraia sulle sue ginocchia. Niente più segni di pericolosa seduttrice, indossa un abito bianco e niente più cappello da gufo. Ride e ovviamente si sente a suo agio (23:53-24:58).

La donna non ha quindi nemmeno un potere assoluto sul piano dei contenuti, perché anche se guidare un'auto, fumare e bere la fa sembrare quasi moderna, alla fine deve sottostare al sistema patriarcale.

L'affermazione di Laura Mulvey che il cinema gioca con queste differenze di genere costruite e controlla la presentazione e la prospettiva erotica è vera per questo film (cfr. Mulvey 1973: 48). Lo sguardo della cinepresa è sempre rivolto verso il suo décolleté e la figura femminile è sempre illuminata. Davanti al rendez-vous nella casa del poeta, lo sguardo della protagonista è attivamente rivolto all'uomo che sta osservando come un frequentatore di zoo che osserva un animale in gabbia. Lo sguardo dello spettatore maschile immaginario, invece, è rivolto alla donna dall'aspetto esotico e misterioso.

Le donne sono condannate al silenzio mentre gli uomini possono vivere le loro ossessioni e le loro fantasie attraverso il linguaggio (cfr. Mulvey 1973: 48-49). Questa affermazione è solo parzialmente vera per il film di Pastrone. Guardando gli intertitoli, si nota che sono quasi sempre rappresentate solo le parole della donna. Solo al minuto 9:55 arriva la scrittura, che riflette il pensiero del pittore: "Se ella tornasse ". Quando vuole dipingere la donna, le dà anche una breve istruzione: "Non muoverti!" "Il tuo velo è il mistero; tu la donna" (26:37). Durante questa scena il fotogramma del film è molto scuro e al centro dell'asse di visione c'è lo schermo ancora bianco (27:09).

Grazie alle lunghe inquadrature e all'inquadratura chiusa, il film ha l'effetto di un teatro e lo spettatore si sente soprattutto come in una stanza protetta per potersi dedicare interamente alla scopofilia. La cinepresa statica in *Il fuoco* rafforza l'impressione che il pubblico sia uno spettatore segreto. Questo è particolarmente chiaro all'inizio del film. La figura femminile è vista dal pubblico attraverso la cinepresa dall'alto in basso (cfr. IF 1915: 1:21), solo i contorni sono riconoscibili e lo spettatore diventa curioso e vuole guardare la figura più da vicino. Da 1:34 la prospettiva della cinepresa è di nuovo normale e il piano è americano. Si guarda intorno senza sosta, anche se non ci sono altre persone da vedere. Qui l'immaginario maschile potrebbe proiettarsi nel film (cfr. IF 1915: 1:34-1:52).

Anche se è chiaro che l'attrice rappresenta gli interessi dei produttori culturali con le sue performance, i suoi gesti appaiono come se le dive fossero presenti solo per il pubblico. Attraverso la messa in scena del corpo nell'immagine nasce il desiderio presso il pubblico: "Die Wirkungskraft der Stars wie der Diven besteht also darin, daß (sic!) die Fans sich auf die dargebotenen Phantasiewelten einspielen und die medialen Starkörper in die intimsten Räume der eigenen psychischen Realität mit einbeziehen" (Bronfen 2002: 47).

Soprattutto nella scena con il sonnifero, quando la donna attraente giace direttamente sull'uomo sul divano, è probabile che il pubblico maschile proietti i suoi desideri repressi sugli attori sullo schermo (cfr. Mulvey 1973: 52).

Il quadro della donna può essere paragonato anche alla scena dello specchio di Lacan, a cui si riferiva anche Laura Mulvey. Il pittore crea così un'idealizzazione della donna e in questo modo raggiunge la fama per sé stesso, che deve anche alla bellezza della donna. Così, questo dipinto distorce la realtà in cui il pittore è in realtà un artista di successo.

Normalmente lo spettatore può identificarsi con questo potente personaggio principale, lo sguardo dello spettatore maschile e lo sguardo del protagonista maschile coincidono, ma magari non vuole cambiare destino con il pittore, perché il protagonista soffre (cfr. Mulvey 1973: 57).

Laura Mulvey scrive che la donna connota l'altro sessuale e una minaccia di castrazione (cfr. Mulvey 1973: 58) e così ritiene anche Sandra Pietrini, secondo la quale in questa storia d'amore la donna non è la vittima, ma il carnefice. (cfr. Pietrini 2014: 116)

Nel film *Il fuoco* la donna è ritratta anche come un pericolo per l'uomo. Quando la poetessa finge di non riconoscere il suo amante nella penultima scena del palazzo, la sua espressione arrogante viene mostrata in primo piano (IF 1915: 47:22).

La donna non è ritratta solo come l'altro sessuale, ma come disumana in generale. Pina Menichelli sembra emergere dai cespugli come un uccello predatore (cfr. Dalle Vacche 2008: 125). Soprattutto nelle scene in cui il protagonista sembra aver finalmente conquistato la poetessa, l'attore maschile immaginario vuole identificarsi con il protagonista (cfr. Per esempio 17:20)

Il pubblico dovrebbe avere pietà del povero pittore rifiutato e non disprezzare la donna crudele: Silvio Alovio descrive il destino dell'uomo come molto drammatico: “Scoprire che il castello della donna amata non è un mondo, ma una semplice scenografia non lo posta al disincanto ma alla patologia psichica” Dopo la crudele realizzazione seguono le allucinazioni: le fiamme dell'amore distruggono la vita reale e distruggono la speranza di poter tornare alla madre (cfr. In pochi altri melodrammi del cinema muto italiano l'uomo soffre di una crisi tanto profonda e drammatica. Ha tratti infantili, vale a dire che vive ancora con la madre e ha emozioni incontrollate e non sa accettare la fine del gioco d'amore (cfr. Alovio 2015: 121).

L'ego maschile soffriva in questo periodo di sconvolgimenti e temeva il possibile aumento del potere delle donne. Per rendere sopportabile il rifiuto dello spettatore maschile, che si è identificato con il protagonista, la donna è stata immediatamente raffigurata come un animale. Il suo naso ricurvo e le sue mani curve come artigli rafforzano l'associazione con un uccello. Lei viene chiamata la signora Gufo, ugualmente la sua casa è il castello da Gufo. Anche gli intertitoli sono pieni di metafore di gufo. La somiglianza con un gufo è naturalmente rafforzata dal

particolare cappello con le orecchie da gufo. Due volte il film mostra un primo piano di un gufo, anche senza una connessione contestuale.

Il film della diva si differenziava anche da tutti i suoi predecessori perché la recitazione frenetica sottolineava una visione negativa del corpo femminile (Dalle Vacche 2008: 5). Con *Il fuoco* prende così vita il ritratto di una “demoniaca, arrogante e spietata femme fatale, che gioca con gli uomini e poi li respinge crudelmente quando si stanca di loro” (Bloom: 56). La protagonista è una donna per cui non c’è redenzione ed è sempre “immune dal coinvolgimento sentimentale” (Pietrini 2014:114.) Ma Giovanni Pastrone non vuole dare un giudizio morale con questo film. Il regista non attribuisce il vampirismo e il cinismo solo alle donne, ma il male è uno stato esistenziale di rischio (cfr. Alovisio 2015: 124). Contrariamente all'ipotesi del pubblico, la poetessa non è una donna malvagia, ma divisa tra le sue identità: Da un lato, è la donna gufo e l'illusione del secolo nevrotico, una cacciatrice di uomini e poetessa emancipata che fuma sigarette e guida un'auto. Desidera un'avventura sessuale. D'altra parte, è la moglie sottomessa di un ricco nobile e si inserisce perfettamente nel suo ruolo nella vita pubblica (cfr. Alovisio 2015: 124). “Tutti quei gesti e quegli sguardi al limite del grottesco, supremamente artefatti” non siano un attacco di Pastrone alla femme fatale, ma i sintomi di una recita, privata, di emancipazione femminile perfettamente speculari a quelli, coercitivi, della recita sociale che il dovere del ruolo impone alla donna (Alovisio 2015: 125). La parte "inevitabile" di D'Annunzio è accompagnata da una critica al dannunzianesimo, alle sue idee e ai suoi valori (cfr. Alovisio 2015: 125).

5.3. Analisi del film *Tigre reale* (1916)

Il secondo film di Piero Fosco, realizzato nel 1916, è un adattamento da uno dei più noti romanzi giovanili di Giovanni Verga, *Tigre reale* (1875), incentrato sulla sofferta relazione amorosa tra la nobildonna russa Natka, sposata con un conte, e Giorgio La Ferlita, addetto d’ambasciata. Come protagonisti si vedono Pina Menichelli, Alberto Nepoti e in un ruolo minore ma nonostante importante, Febo Mari. Proprio come *Il fuoco*, anche *Tigre reale* è un melodramma e si svolge in un ambiente aristocratico (cfr. Alovisio 2015: 127).

Pina Menichelli incarna la contessa Natka, che, dopo la tragica fine di una storia d'amore in Russia, inizia una relazione appassionata con un diplomatico italiano pur avendo un marito geloso. Quando quest'ultimo sposa una ricca ereditiera, gli amanti si perdono di vista. Si incontrano di nuovo in un hotel e quando scoppia un incendio lì, sono intrappolati (cfr. Ochsner 2007: 153).

5.3.1. Analisi della prima sequenza

Quanto alla contestualizzazione, dopo la partenza di Natka si vede Giorgio a casa di un facoltoso droghiere, che lo convince a fidanzarsi con la figlia. Un cameriere gli porta una lettera: Natka, gravemente ammalata, annuncia il suo ritorno. Di soppiatto, Giorgio esce e corre al Grand Hotel Theatre dell'Odeon, dove l'amata ha scelto di morire (cfr. Andreazza 2012: 277)

La sequenza che io ho scelto per l'analisi comincia con un campo lunghissimo. La prospettiva della camera è alta, la camera è statica e l'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo acuto di 60°. Il grande e splendido hotel riempie l'intero quadro. L'hotel è ripreso in modo incisivo, lo sfondo è nero e non è riconoscibile. All'inizio non succede niente e l'inquadratura sembra essere quasi una fotografia. Si vedono solamente delle persone che si muovono intorno alla cupola. La colorizzazione è arancione e nera e l'illuminazione è artificiale (cfr. TR 1916: 1:00:05-1:00:14).

In seguito, il pubblico si fa un'idea dell'attività alberghiera. C'è un campo lunghissimo, una prospettiva della camera normale e l'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti. Molte persone stanno ad un evento, davanti ci sono i musicisti, al centro c'è una grande scala e le pareti sono splendidamente decorate e davanti alle scale si vedono delle figure che danzano in cerchio. Il fotogramma è incorniciato da una tenda. La sequenza è accompagnata dalla musica del pianoforte tranquilla (cfr. TR 1916 1:00:15-1:00:32). Poi cinque ballerine stanno in mezzo, in abiti bianchi con lunghi veli. Dietro di loro i visitatori sulle scale, sul lato sinistro in fondo c'è una scultura e delle piante. Abbiamo una profondità di campo e la musica del pianoforte è tranquilla (cfr TR 1916: 1:00:33-1:00:52).

Poi appaiono le didascalie che annunciano il seguente evento "Nell'ala dell'Hotel dove Natka si preparava a morire ferve la vita cosmopolita" (TR 1916: 1:00:53- 1:01:00). Ora finalmente comincia la vera trama:

Poiché il loro amore è senza speranza, Natka vuole porre fine alla sua vita (cfr. TR 1916: 1:02:09-1:02:15) Vuole passare l'ultima ora della sua vita con il suo amante Giorgio, così lo invita al famoso Hotel Odeon. Il marito se ne accorge e aspetta fuori dalla stanza d'albergo, ma i due amanti non gli aprono la porta. Molto poco accade a livello di contenuto (come si può vedere dal registro delle impostazioni). La sequenza mostra principalmente i sentimenti della protagonista riguardo alle sue sofferte espressioni facciali e ai gesti teatrali. Nelle sue emozioni è combattuta tra il suo amore per Giorgio e la sua fredda eleganza da diva.

Prima abbiamo un primo piano ed una prospettiva della camera normale. L'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti, la lente è lunga e l'angolo è stretto. Natka si trova in una stanza dell'hotel. Accanto alla donna c'è un armadio di metallo e dietro di lei c'è uno specchio. Essa porta un vestito lungo, bianco ed elegante. Si siede all'incirca al centro dell'immagine e guarda a sinistra. Gli occhi sono solo leggermente aperti, così come le labbra. La squadratura è chiusa. Natka sospira, ha la testa sostenuta sulla mano, poi afferra il cuore con entrambe le mani. Allunga il mento in avanti. Apre l'armadio accanto a lei e tira fuori una piccola bottiglia. Poi guarda verso la cinepresa. Legge una lettera. L'atmosfera è triste. Le mani sul suo cuore potrebbero simboleggiare il suo mal d'amore (cfr. TR 1916: 1:01:00-1:01:24).

Piega la lettera e la raggiunge con la mano destra. Essa versa il veleno in un bicchiere e la cinepresa si avvicina al vetro. . Abbiamo un primo piano, la prospettiva della camera è normale. L'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti, la lente è normale. Poi c'è un primissimo piano e la lente è lunga (cfr. TR 1916 1:01:44-1:02:08).

Lettere rosse su uno sfondo nero ci fanno vedere le didascalie drammatiche: “Natka per il suo Giorgio vivrà in un’ora gli ultimi giorni di vita che le restano!” (cfr. TR 1916: 1:02:09-1:02:15).

Poi l'*Headroom* è basso e la squadratura è chiusa. C'è un primo piano ed una prospettiva della camera normale. L'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti e la lente è lunga. Beve il bicchiere con il veleno e allunga la testa all'indietro. Il suo viso è contorto nel dolore. Alza e abbassa le spalle e blocca le dita. Si sente la musica del violino triste che poi diventa più allegra. La colorizzazione è arancione (cfr. TR 1916: 1:02:16-1:02:38).

Dopo un montaggio espressivo, la sequenza si svolge in giardino. Giorgio sta al centro del fotogramma. Porta un cappello e guarda a sinistra. Accanto a Giorgio c'è un grande vaso sferico. Il protagonista si siede in giardino e guarda in lontananza. Il suo *Headroom* è basso. La musica è triste e riflette i sentimenti di Giorgio. La colorizzazione è blu e grigia ed il piano è americano, la prospettiva della camera è normale, la lente è normale e l'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto (cfr. TR 1916: 1:02:39-1:02:44).

Poi si legge la didascalia: “E le gote, arse di fiamma improvvisa, e l'occhio spento ritrovano l'antico fulgore” (TR 1916: 1:02:45-1:02:49). Poi Natka è di nuovo al centro del fotogramma portando tanti anelli ed il suo *Headroom* è basso. Lei afferra di nuovo il suo cuore. Improvvisamente alza le braccia angolate verso l'alto (come ali) e brilla. Alza lo sguardo e si vedono i suoi denti superiori. È come se avesse avuto un'epifania. Sembra che stia chiacchierando con il cameraman. La musica del piano e dello xilofono è più allegra. C'è un primo piano, la

prospettiva della camera è normale, l'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti e la lente è lunga. La colorizzazione è arancione, nera e sullo sfondo scura. Solo la protagonista è alla luce (cfr. TR 1916: 1:02:50-1:03:05).

Natka sta davanti allo specchio che tocca. La squadratura è chiusa e l'*headroom* è basso. Si gira e si gira davanti allo specchio. Prima sta in piedi con le spalle alla cinepresa, poi si gira in avanti. Resta in posa floreale. La musica dello xilofono e del violino crea tensione. C'è un primo piano, una prospettiva della camera normale, una lente lunga e l'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo più acuto per mostrare l'immagine nello specchio (cfr. TR 1916: 1:03:06-1:03:22).

Dopo un decoupage classico il piano è americano e la prospettiva della camera è piuttosto dal basso in alto. L'*headroom* della protagonista è basso. Natka è in piedi sul lato destro dell'inquadratura e poi si sposta a sinistra (*leadroom*), altrettanto la sua direzione di visione (*nose room*). Si può vederla dal lato. Natka allarga le braccia e attraverso il velo sembra un uccello che sta per volare via. Poi va alla finestra e guarda fuori. La musica adesso è allegra e tutto è scuro tranne il vestito di Natka e le tende (cfr. TR 1916: 1:03:23-1:03:26).

Poi si vede di nuovo Giorgio in un campo-controcampo. Il suo *headroom* è basso. Giorgio sta al centro dell'inquadratura e poi si sposta a destra (*leadroom*), come la sua direzione di visione (*nose room*). Si può vederlo di lato e il piano si svolge nel giardino. La colorizzazione è blu e grigia. Prima c'è un piano americano e poi un primo piano. La prospettiva della camera è normale e l'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto (cfr. TR 1916: 1:03:27-1:03:31).

Di nuovo Natka guarda fuori dalla finestra. Accanto a lei c'è lo specchio grande. Natka si trova (se si divide la sezione dell'immagine in tre parti) proprio a sinistra e guarda fuori dalla finestra sul lato sinistro (*nose room*). Così la vista dell'osservatore si sposta più verso la stanza. Natka sta in piedi e guarda fuori. Poi gira la testa sopra la spalla e guarda a destra. Corre a destra fuori dall'inquadratura. Il piano è americano, la prospettiva della camera è piuttosto dal basso in alto, l'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto e la lente è normale. La colorizzazione è arancione (cfr. TR 1916: 1:03:32-1:03:36).

Natka sta al centro e porta un vestito bianco e lungo, accanto a lei c'è un grande divano e dietro di lei le tende ornamentali. Il braccio destro è ad angolo e sostenuto nell'anca, il sinistro si allunga lontano da lei. Giorgio è nella metà destra del quadro ed è completamente nell'ombra. L'*headroom* è basso. Le figure poi stanno più a sinistra e lei guarda a destra (*nose room*),

spaventata, verso la porta. Prima sta in piedi come una statua e guarda in avanti, poi si gira di lato e allarga le braccia (e anche il velo) per salutare Giorgio che sta entrando dalla porta. Lo abbraccia con passione. Giorgio chiude la porta. Con la mano destra riprende possesso del suo cuore e con il braccio sinistro teso con Giorgio da sé stessa. La musica del piano e del violino è veloce ed alta. Sembra che i due protagonisti siano a teatro. Si nota una carrellata da camera. Abbiamo un campo lunghissimo e una prospettiva della camera piuttosto dal basso in alto. L'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti, lente è normale e si nota una profondità di campo (cfr. TR 1916: 1:03: 37-1:04.15).

Gli spettatori possono leggere le parole di Natka che riguardano suo marito che aspetta davanti alla porta: “Guai a lui se la fatalità lo spingesse ad aprire questa porta” (TR 1916: 1:04:16-1:04:20)

Il marito aspetta davanti alla porta. Guarda a destra e poi scompare a destra della foto (*Noseroom, Leadroom*) Non c'è nessun arredamento, solo finestre sullo sfondo e l'uomo sta al centro del fotogramma. Ora la colorizzazione è verde. Il piano è americano e poi c'è un campo lungo. L'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto, la lente è normale e la prospettiva della camera è anche normale (cfr. TR 1916: 1:04:21-1:04:33).

Natka gira la testa a sinistra, sopra la spalla, verso la cinepresa. Giorgio è nell'ombra accanto alla porta. Natka si trova in mezzo alla stanza e poi cammina dritta. Accanto al letto si ferma nella posa floreale. Giorgio le parla, ma Natka lo ignora e poi incrocia di nuovo le mani davanti al petto. Allunga il braccio destro e tiene Giorgio prima per la spalla e poi gli copre la bocca. Giorgio le sta davanti e lei piega le mani come in preghiera. La colorizzazione è arancione e la musica del piano è veloce e viene accompagnata da un violino. È un campo lungo, la prospettiva della camera è piuttosto dal basso in alto. L'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto, ma più tardi un angolo più acuto. La lente è normale (cfr. TR 1916: 1:04:34- 1:05:36).



(Immagine III, *Tigre reale* 1916: 1:04:43). Natka nella *posa floreale*.

Alla fine della scena Natka tira fuori il mento e gli tiene la testa. Si accoccola con lui e poi guarda la cinepresa. La colorizzazione è arancione e soprattutto nero, solo Natka è alla luce. E' un primo piano. L'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto. La lente è lunga e la prospettiva della camera è normale (cfr. TR 1916: 1:05:37-1:05:53).

Infatti, una delle chiavi del successo di questi film di diva è stato il grande interesse per le motivazioni psicologiche dei personaggi, ovvero le loro preoccupazioni, i loro ricordi, le loro paure. In questa sequenza i sentimenti dei protagonisti sono più importanti del contenuto. In *Tigre reale* la figura femminile è ancora più centrale nel tiro rispetto a *Il Fuoco*. Le altre figure sono subordinate a lei e lei non solo mostra il suo corpo erotico, ma porta nei film individualità, sentimenti, passato e una certa usura del mondo (cfr. Alovio 2015: 140-141).

I film di diva sono caratterizzati dal modello teatrale di gesti iper-stilizzati e sguardi drammatici (cfr. Ochsner 2011: 139). Gli spettatori dei film muti devono "decodificare" i corpi degli attori, per così dire, per poter capire l'azione sullo schermo (cfr. Kessler 1998: 15). Nel cinema europeo, i gesti distinti erano considerati una qualità speciale della recitazione. L'espressione fisica era spesso al centro della produzione invece dell'azione. Questo valeva soprattutto per i momenti culminanti drammatici (Kessler 1998: 23). Questa scena con il volersi suicidare è senza dubbio un momento culminante drammatico.

La sequenza si svolge principalmente nel salone della camera d'albergo. Solo all'inizio si vedono i ballerini del velo ad un ricevimento e Giorgio seduto in giardino quando Natka guarda fuori dalla finestra. La sequenza si inserisce molto bene nel movimento del decadentismo, poiché la morte è onnipresente come topos. Le danze e le molte persone eleganti al ricevimento simboleggiano la vita nel lusso e le decorazioni e gli arabeschi ricreano l'arte di quel tempo.

La decorazione corrisponde al movimento artistico decadente e lo specchio assume di nuovo un significato particolare. Spesso si può anche vedere la Contessa in posa davanti allo specchio (per esempio cfr. TR 1916: 1:01:00-1:01:24) In questa sequenza si vede l'importanza dello specchio dopo che Natka ha preso la droga mortale. Questo elemento è molto comune nei film italiani ed europei dell'epoca. Quando Natka si prepara per l'incontro con Giorgio nella stanza d'albergo, prende una droga mortale e poi tocca il suo riflesso nello specchio. Sembra che in questo modo lei recuperi materialmente la sua immagine di donna sana (cfr. Alovisio 2015: 140). Nel piano appena descritto di *Tigre reale*, gli specchi non estendono la percezione a tutto campo della scena, ma al contrario aumentano le distanze rispetto a ciò che riflettono, quasi come le lenti di un cannocchiale rovesciato (Alovisio 2015: 200).

Una caratteristica speciale dei film muti era anche il disegno pittorico composto con precisione (cfr. Kessler 1998: 37). I costumi delle dive parlano un linguaggio legato a quello del loro corpo. L'abbigliamento accentua il corpo, contribuisce all'esposizione delle spalle, delle braccia e del collo nude. I costumi delle dive sono solitamente caratterizzati da ricchi lavori a maglia, acconciature elaborate, gioielli preziosi e veli svolazzanti. Questi esaltano la ricchezza e l'eleganza (cfr. Blom 1998: 80).

Il colore più comune è l'arancione, il fotogramma è solo verde nel corridoio e grigio-blu nel giardino. I colori del film sono psicologicamente motivati all'interno della mise-en-scène, ma non necessariamente rientrano nella tabella della psicologia del colore che Alice Bienk cita (cfr. Bienk 2006: 63). Secondo questa, l'arancione è sinonimo di freschezza, di allegria e di esotico, di profondità psicologica, di comunicazione e di desiderio di unità. Questo vale solo per la scena alla accoglienza, dove si vedono ballerini felici (cfr. TR 1:00:15-1:00:52), ma non per il tentativo di suicidio di Natka nella camera d'albergo (cfr. TR: 1:02:16-1:02:38).

L'immagine è colorata di verde mentre il marito aspetta davanti alla porta della stanza (cfr. TR 1916: 1:04:31). Il verde è sinonimo di speranza, pace e natura (che qui non si adatta affatto), ma anche di malattia e veleno (cfr. Bienk 2006: 64), che fa sì che la colorazione si adatti di nuovo bene alla sequenza. Anche se nei film muti il verde è di solito scelto per le scene di natura, l'immagine è blu quando si vede Giorgio seduto in giardino. In questo scatto, però, la colorazione si adatta bene, poiché il colore blu è sinonimo di desiderio e fedeltà (cfr. Bienk 2006: 64) e Giorgio attende il suo incontro con Natka (cfr. TR: 1:03:27-1:03:31).

Le didascalie ruotano intorno al tema della morte (cfr. piani 4, 6, 8). Le didascalie hanno di solito la funzione di parafrasare l'evento (cfr. piani 4,8,11). La voce di Natka si presenta anche quando ha paura dell'ingresso del marito. Si vede spesso Giorgio parlare, ma le sue parole non sono

visibili al pubblico. Il piano, che mostra la lettera del medico, richiede più tempo per consentire al pubblico di leggere. Poiché la lettera fa parte del film (sullo schermo) la colorazione è arancione, come il resto di questo piano (cfr. piano 6).

Per quel che riguarda la mise-en-scène, si nota che le figure sono sempre posizionate al centro del fotogramma. Le figure in prima fila sembrano essere sempre più dominanti e le figure sullo sfondo sembrano più deboli (cfr. Bienk 2006: 31), come nel caso di Natka e Giorgio. L'*headroom* è sempre basso, il che rende le figure più basse e potenti. Ma un *headroom* basso è la versione normale in tutti i film (cfr. Bienk 2006: 37). Mentre le figure difficilmente cambiano la loro posizione nello spazio, trasmettono i loro sentimenti e le loro esigenze attraverso gli sguardi. Molto spesso Natka torce gli occhi verso l'alto o talmente tanto di lato che si vede solo la congiuntiva bianca. Molto spesso Natka guarda dritto davanti a sé come se si rivolgesse direttamente al pubblico. Ma il suo sguardo non è direttamente rivolto alla telecamera, ma per lo più leggermente accanto ad essa.

Pastrone lavora molto con gli sguardi tra i protagonisti, che non vengono messi in scena solo in un'inquadratura, ma anche durante il passaggio alla successiva (...)” in un tentativo di sezionamento analitico dello spazio” (cfr. Alovisio 2015: 194-195). Non solo Giovanni Pastrone riconosce l'importanza dello sguardo, ma anche Daniel Arijon è convinto che nelle conversazioni continuo solo le teste, mentre la posizione relativa dei corpi tra loro è in realtà insignificante. Le teste attirano immediatamente l'attenzione, perché la testa è la fonte del linguaggio e gli occhi sono i dispositivi direzionali più rilevanti che una persona ha a disposizione per segnalare o suscitare interesse (cfr. Arijon 2000: 47).

La messa in scena e in serie dei rapporti di sguardo risultava già importante nel *Fuoco*, ma è stato presentato in modo un po' semplificato, in quanto il rapporto di potere tra poetessa e pittore non è mai stato messo in discussione. Lo sguardo della donna ha segnalato che le piace vedere e vuole essere vista. Appare attiva, determinata, avida e totalitaria. Lo sguardo del giovane, però, è o adorante o riflessivo e comunque subordinato (cfr. Alovisio 2015: 195).

La configurazione più comune è quella del primo piano, poiché le espressioni facciali del protagonista sono al centro. Quando si tratta di dialoghi, viene usato normalmente il piano americano perché si vedono bene i gesti. La prima inquadratura mostra solo il magnifico hotel nel campo lungo. Mentre le figure sono al centro dell'attenzione per tutto il film, la cinepresa qui filma solo l'edificio e le luci che vi si accendono e si spengono.

Il regista mostra prima le scene sociali del rito collettivo (foyer, saloni) e poi si concentra sul processo di identificazione individuale. Secondo Pastrone, l'opera crea sentimenti veri e puri e quindi risveglia nella Contessa anche il bisogno di essere amata (cfr. Alovisio 2015: 139).

Il termine "euritmia" è usato per sottolineare le qualità pittoriche del gioco e per sottolineare il carattere pittorico dei gesti e delle espressioni del viso (cfr. Lento 2016: 69): "Ihr Körper zeichnet im Spiel geschwungene Linien, und Borelli wird in diesem Sinne wahrhaft zur 'lebenden Arabeske'. Sie transformiert die Szene einerseits in einen 'Tanz der Gefühle', in dem sie der Angst der Figur körperlichen Ausdruck verleiht, doch zugleich definiert ihr Körper das filmische *Bild* immer wieder neu und wird selbst zum Teil eines Bildornaments" (Lento 2016: 68).

Un altro motivo rilevante è la danza del velo. E' un elemento popolare nei diva film ed è anche conosciuto come danza con coreografie complesse. La sua struttura ritmica la rende simile al teatro lirico. Queste danze si svolgono tra due figure "uguali" o un "assolo" dove viene mostrata solo la performance danzante di una figura e le altre sono sullo sfondo. Queste danze si fanno sempre più emozionanti fino alla tragica risoluzione (cfr. Alovio 2015:194).

Kristina Köhler scrive delle cosiddette danze del velo nel cinema degli esordi come potenziamento dell'accessorio in movimento. Kristina Köhler collega questo con il motivo della ninfa, ma viene spesso utilizzato anche nel diva film. Sullo sfondo dell'immagine ci sono spesso resti di colonne, che identificano anche lo spazio dell'immagine come uno spazio memoriale della "Grecia antica" (cfr. Köhler 2016: 26-27). Il velo ondeggiante diventa il centro della storia d'amore e il velo diventa l'elemento centrale del movimento del film (cfr. Köhler 2016: 28). Il diva film reinterpreta questa tradizione teatrale e combina il peculiare mezzo espressivo con l'attenzione al corpo. Così la teatralità delle passioni viene ridisegnata con forme innovative (cfr. Alovisio 2015: 194).

Succede anche che la diva si ferma in posa e interrompe l'azione. Queste immagini fisse sono artefatte visivamente. Sono composte con precisione e combinano momenti erotici e ornamentali, così come la figura e la decorazione. Le dive giocano anche con gli effetti ottici dei grandi specchi o prendono la cosiddetta *posa floreale*. Il dramma scompare (cfr. Lento 2016: 69).

Questa *posa floreale* deriva dall'iconografia della pittura simbolista con le figure femminili allegoriche. Mattia Lento descrive come in questa posa il dramma scompaia e rimanga invece in una figurazione quasi immobile di passione, paura, tristezza, malinconia o impotenza (cfr. Lento 2016: 73). In questa sequenza Natka assume questa posizione (cfr. piano 20) dopo essersi resa conto che suo marito è in attesa fuori dalla porta della camera d'albergo (piano 19) e che le sue

ore con Giorgio stanno diventando sempre meno (cfr. TR 1916: 1:04.43). Qui la posa probabilmente significa impotenza e paura. Nell'ambientazione 13 del protocollo di piani, Natka si alza in piedi dopo aver bevuto il veleno e si guarda nel grande specchio e poi prende anche la *posa floreale*. Qui significa melancolia per la vita persa e tristezza (cfr. TR 1:03:16-1:03:23).

Mentre ne *Il fuoco* le configurazioni delle figure sono ben distinguibili, in *Tigre reale* sono più complesse. Le numerose comparse ai ricevimenti di Re Nancy hanno ruoli puramente funzionali (cfr. Bienk 2006: 31). Sono irrilevanti per l'azione, non hanno mai la possibilità di parlare e servono solo per la rappresentanza. Il marito di Natka, Erminia, Dolski e il fidanzato di Natka, con cui parla alla reception prima di avere un attacco di tosse, contribuiscono un po' di più alla trama. I ruoli della trama sono chiaramente Natka e Giorgio, con Natka sia quantitativamente (parte del discorso e presenza) che qualitativamente, in quanto il film è fatto su misura per lei e ha una personalità più complessa (molto tempo nel film per il suo background e le ragioni del suo comportamento sprezzante).

5.3.2. Analisi della seconda sequenza

Ho scelto questa analisi della sequenza perché mostra in modo impressionante l'inizio della vicenda attraverso il contatto visivo. Il primo incontro avrà luogo in occasione di un grande evento, il che viene annunciato dalla didascalia come titolo della sequenza: “Una serata a Palazzo de Rancy” con lettere verdi sullo sfondo nero. Gli spettatori sentono una musica di piano tranquilla. È una tipica scena d'apertura: Il pubblico sa che la seguente scena si svolgerà nell'ambiente dell'alta società (cfr. TR 1916: 0:29-0:33).

La sequenza si svolge in un salone con pareti decorate con ornamenti. All'inizio si vede solo Giorgio in un gruppo di uomini. L'*headroom* per Giorgio è basso, per le altre figure è alto. Quanto al *Noseroom*: Giorgio entra in scena da destra e si sposta a sinistra (come è normale dal *Leadroom*). Esso entra in una sala della rassegna, stringe la mano a uno dei signori e poi continua. La colorizzazione è arancione. È un piano americano, una lente corta, una prospettiva della camera normale e una profondità di campo. L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo acuto. Tutto è accompagnato da una musica di violino armonica e distinta (cfr. TR 1916: 0:33-0:42).

Dopo un montaggio espressivo si vedono alcuni uomini che si siedono attorno a un tavolo e fumano in un'altra stanza con dell'arredamento semplice. Le figure riempiono bene l'inquadratura, quindi l'*headroom* è alto. La colorizzazione è di nuovo arancione, ma più scura.

È un piano americano, una lente normale e una prospettiva della camera normale, l'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto (cfr. TR 1916: 0:43-0:46).

Natka viene introdotta solo al minuto 0:58 con la didascalia “Ecco la contessa russa! Quella che spinse alla morte l'ultimo suo amante”. Alcuni uomini si siedono attorno a un tavolo. Prima, tutti stanno in piedi o si siedono con le spalle alla telecamera, poi all'improvviso si girano e guardano dritto davanti a loro. Stanno ancora nella medesima stanza, il loro *headroom* è basso e Giorgio sta al centro del fotogramma. Musica di violino che crea tensione. È un campo medio, una lente normale e una prospettiva della camera normale. L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto (cfr. TR 1916: 0:54-0:57).

Poiché all'inizio è visibile solo da dietro, la tensione aumenta tra il pubblico per sapere chi potrebbe essere la signora sconosciuta con il cappotto di pelliccia nera. Natka sta al centro del fotogramma. Un uomo si trova leggermente alla sua sinistra, poi esce di scena. Poi lei si gira in avanti e cammina verso la macchina fotografica, aprendo il suo cappotto di pelliccia e si vede la sua ampia scollatura del vestito. I suoi occhi sono socchiusi e le sue labbra nere e truccate sono leggermente aperte. Una serva viene ad aiutarla a togliersi il mantello, lei sembra infastidita. L'*headroom* di Natka è molto basso ed il *leadroom* va da sinistra a destra. Natka indossa un lungo cappotto nero e sta con le spalle alla telecamera. È un campo lungo una prospettiva della camera normale e l'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto (cfr. TR 1916: 0:58-1:17).

Poi Natka si guarda intorno, giocando con la sua collana. Poi all'improvviso inizia a sorridere e se ne va subito fuori. Sta nella stessa stanza, dietro di lei c'è una tenda a motivi e una grande pianta. L'*headroom* è basso e quanto al *nose room* vediamo che Natka sta al centro del fotogramma e guarda a destra e poi a sinistra, le labbra sono saldamente premute insieme e il mento è allungato in avanti. La squadratura è chiusa. È un primo piano, una lente lunga, la prospettiva della camera è normale, l'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti (cfr. TR 1916: 1:18-1:32).

Dopo un montaggio espressivo vediamo Giorgio che guarda dritto davanti a sé. Poi anche gli uomini che stavano seduti al tavolo guardano davanti. Giorgio poi si gira di nuovo e ride con gli altri uomini e li tocca brevemente sulla spalla. Poi lascia l'inquadratura davanti. Nel salone ci sono tanti uomini che portano un completo. L'*headroom* di Giorgio è basso, degli altri più alto perché sono sullo sfondo. La squadratura è aperta. È un piano americano, una prospettiva della camera normale, una lente normale e l'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un

angolo retto, ma poi L'asse di azione e l'asse della telecamera formano un angolo acuto di 60 gradi (cfr. TR 1916: 1:33-1:53).

In un'altra stanza gli uomini si uniscono alle donne. Giorgio si china verso una signora, che si alza e gli spiega qualcosa. Le donne portano abiti bianchi e cappelli di piume e si vede una grande colonna decorata e una scultura sullo sfondo. Adesso la musica è lenta e la colorizzazione è ancora arancione. È un piano americano, una lente normale, una profondità di campo e una prospettiva della camera normale. L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto (cfr. TR 1916: 1:54-2:10).

Leggiamo le parole di un ospite femminile ed elegante: “Volete che vi presenti alla contessa Natka? Volentieri, ma badate! Senza responsabilità!” (TR 1916: 2:11-2:19). Giorgio parla con questa donna. Lei si aggancia sotto di lui e poi entrambi lasciano l'inquadratura a destra. Stanno nel medesimo salone e la squartatura è aperta. È un piano americano, una lente normale e una prospettiva della camera normale. L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto (cfr. TR 1916: 2:20-2:24).

Natka parla con un uomo, poi vede in uno specchio che Giorgio si avvicina a lui. Lei tira fuori il mento. L'arredamento è ricco. Si vede l'immagine di Natka nello specchio, l'abito ha una scollatura molto bassa sullo sfondo c'è una figura che balla. La squartatura è chiusa e la musica di violino è molta alta e penetrante. Si tratta di un campo-controcampo. È un piano americano, una lente più corta, una lente normale ed una prospettiva della camera normale. L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto. (cfr. TR 1916: 2:38-2:40).

Un'altra coppia si avvicina a Natka e alla sua compagna, tutti vengono ripresi da dietro. Le figure riempiono l'inquadratura, perciò il loro *headroom* è molto basso. La donna indossa un copricapo che colpisce. La squadratura è chiusa. È un piano americano, una lente più corta e poi normale, e una prospettiva della camera normale. L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto (cfr. TR 1916: 2:41-2:47).

Con la musica drammatica viene annunciato: “Giorgio la Ferlita, addetto d'ambasciata” “La contessa Natka Bolkonski” (TR 1916: 2:48-2:53). Le quattro persone ora stanno in cerchio e parlano. Natka ride, allarga le braccia e poi dà una notizia a Giorgio che lui legge con cura. La squadratura è chiusa. Poi la macchina fotografica si avvicina all'azione e le signore con il copricapo lasciano l'immagine a sinistra (cfr. TR 1916: 2:54-3:19). Il narratore autorevole spiega: “Ogni danza è prenotata; la bizzarra contessa offre tuttavia il suo carnet” (TR 1916: 3:20-3:26).

Lui legge la notizia e lei lo osserva ridendo. Sullo sfondo (nello specchio) si vedono gli ospiti danzanti dell'evento. Si tratta di un campo-controcampo. Da Giorgio l'*headroom* è più basso perché è più in avanti. È un piano americano, una lente abbastanza corta ed una prospettiva della camera normale. L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto (cfr. TR 1916: 3:27-3:31).

Le sue dita corrono delicatamente sulla carta. Cerchia un nome e scrive qualcosa a riguardo. Si vedono le mani di Giorgio e un blocchetto antigraffio. La squadratura è chiusa e la musica è emozionante. La colorizzazione è ancora arancione, ma piuttosto scura e si nota di nuovo un campo-controcampo. Quanto alla camera, si tratta di un dettaglio, una lente molto corta e prospettiva della camera normale (cfr. TR 1916: 3:31-3:44).

Giorgio la guarda in modo soddisfatto, mentre la contessa russa sembra piuttosto denigratoria/arrogante. Poi Giorgio si rivolge a Natka e le consegna il biglietto. Alla sua destra c'è ancora il signore. Adesso la musica è più tranquilla. È un piano americano, una lente normale e una prospettiva della camera normale. L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto (cfr. TR 1916: 3:45-3:53).

Da lettere verdi sullo sfondo nero leggiamo: ““Il cancellato è il maggiore Guidoni, lo spadaccino famoso” (TR 1916: 3:54-3:59).

Poi il luogo cambia. Nella foresta ci sono grandi piante, colonne, vasi, grandi finestre. Dietro gli uomini c'è una signora elegantemente vestita. Attraverso la grande finestra si possono vedere i ballerini nell'altra stanza. La squadratura è aperta e l'*headroom* è basso. Giorgio sta a sinistra e guarda a destra (*Noseroom*: come è normale) Da sinistra Giorgio lascia anche l'inquadratura a sinistra (*Leadroom*). Giorgio si rivolge più all'altro uomo e poi si affrontano all'aperto. Quanto alla camera è un piano americano, lente normale, prospettiva della camera normale e una profondità di campo. L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto (cfr. TR 1916: 4:00-4:11).

Dopo i combattimenti l'azione si svolge in un'altra stanza. Gli uomini stanno seduti attorno ad un tavolo e le pareti hanno un disegno estremamente forte. L'*headroom* è alto e Giorgio entra in scena da destra (*Leadroom*). Giorgio viene nel gruppo maschile. Tutti si alzano in piedi e si mettono in cerchio. Giorgio stringe la mano a un uomo più anziano. Si nota una carrellata della camera. Inoltre, è un piano americano, una prospettiva della camera piuttosto dal basso in alto, una lente normale e l'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto. La colorizzazione è marrone (cfr. TR 1916: 4:12-4:41).

Nel prossimo piano vediamo una piccola orchestra in mezzo a piante d'appartamento molto grandi. La colorizzazione è verde. È un campo lungo e l'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto (cfr. TR 1916: 4:42-4:50).

Dopo un montaggio espressivo ci troviamo nel grande salone, dove al centro sta una grande opera d'arte (come un monumento). Si vede poi Giorgio nel campo medio con l'*headroom* basso. Le coppie passeggiano per la sala. Giorgio cammina avanti e indietro nervosamente. La musica è drammatica e la colorizzazione è arancione. Alla fine della scena il campo è lunghissimo (cfr. TR 1916: 4:56-5:07).

Grazie al successo del montaggio, la protagonista viene immediatamente ritratta come una donna importante e il pubblico conosce la sua pericolosa reputazione (cfr. Jandelli 2006: 195-196). Le espressioni del viso di Natka non sono sempre chiaramente comprensibili perché all'inizio sembra molto annoiata e gioca con la sua lunga collana di perle. Improvvisamente ride al minuto 1:32 e lascia la stanza. Giorgio riceve informazioni sulla bella contessa da un'altra signora della serata, che già lo mette in guardia su di lei (cfr. TR 1916: 1:54-2:24). Al primo vero incontro Natka sembra molto contenta e interessata alla conversazione con Giorgio. Prende anche l'iniziativa e gli dà il taccuino con le danze per le quali è stata riservata. Gli scrive lui stesso e poi lo cerca nervosamente nella sala da ballo (cfr. TR: 4:56-5:07).

Il film comincia in una serata a palazzo di King Rancy. Quando Giorgio la Ferlita (Alberto Nepoti) entra, fa conversazione salottiera mentre i giovani uomini in frac fumano (cfr. Jandelli 2006: 196). Quando la didascalia annuncia la contessa russa, tutti gli uomini si voltano all'unisono rapidamente e guardano con sorpresa (cfr. TR 1916: 0:57). Nell'inquadratura successiva viene presentato l'oggetto del desiderio, Natka, ma essa sembra annoiata e distratta. Pina Menichelli (mostrata nel piano americano) appare da dietro (cfr. TR 1916: 0:58-1:17), infilata in una vistosa pelliccia da collo. Con una mano chiama il cameriere. Mentre si toglie il cappotto, si avvicina alla telecamera, permettendo al pubblico di vedere il suo profondo décolleté (cfr. Jandelli 2006: 196).

L'aspetto esteriore di Pina Menichelli è molto suggestivo: le piace indossare piume e pellicce, scollature profonde, lunghi fiocchi, collane e denti scoperti. La vista dei suoi denti distingue Pina Menichelli dalle altre dive, di una bellezza immacolata. Le sue espressioni facciali diventano in parte come una maschera rigida e come se fosse sempre pronta ad attaccare, come un predatore. Questa analogia è rafforzata anche dal suo naso imperfetto e leggermente curvo. (cfr. Jandelli 2006: 194).



(Immagine IV, Tigre reale 1916: 1:07). Natka annoiata al palazzo.

Natka interpreta molto bene il ruolo di una nobildonna, ma il suo sguardo è sempre alla ricerca di qualcos'altro. La bocca è socchiusa e lo sguardo è diretto a destra dell'inquadratura (cfr. Jandelli 2006: 196). La lunga inquadratura serve a presentare Natka. È combattuta tra la sua maschera sociale e il desiderio di autonomia. Poi la donna si guarda in un grande specchio sul muro: su questa inquadratura Christina Jandelli scrive: “(...) l'allusione all'arte della rappresentazione e al narcisistico piacere dell'autocontemplazione è anche un modo per mostrare in una sapiente scomposizione figurativa l'immagine anteriore e posteriore della diva, cioè le due scollatura simmetriche che ne mettono in vista il petto e le spalle” (Jandelli 2006: 199).

Quando nota come Giorgio si avvicina a lei sulla superficie riflettente dal basso, la sua espressione del viso cambia (uno stupore traslucido seguito da uno sguardo sprezzante e arrogante) Giorgio vede Natka per la prima volta attraverso uno specchio. Si accorge che è circondata da un gruppo di uomini ed è vista dagli ospiti dell'evento come un pericoloso oggetto del desiderio. Natka nota Giorgio, invece, per la prima volta attraverso uno specchio (cfr. Alovisio 2015: 199). Con lui ingaggia una prima scena di seduzione (cfr. Jandelli 2006: 199)

Fin dall'inizio è chiaro che il rapporto tra Natka e Giorgio non può funzionare bene. La terribile reputazione di Natka non è che l'effetto di una protratta agonia amorosa. Pastrone rivela le ragioni psicologiche e sociali di questo problema nel lungo flashback sul trauma di Natka. Il regista formalizza quest'impossibilità del rapporto nelle sue variabili figurazioni sceniche (cfr. Alovisio 2015: 200). Alla fine della sequenza di apertura, ad esempio, Giorgio, dopo essere stato sfidato a duello dal maggiore Guidoni e dopo essere stato cancellato dalla carta da ballo della Contessa, cerca invano Natka con lo sguardo (cfr. TR 1916 4:56-5:07): un campo/controcampo mostra per primo l'espressione del volto dell'uomo, che sembra inorridito dalla vista della Contessa che sta per partire. Nello scatto seguente viene mostrato lo sguardo distaccato della donna. Il suo sguardo

è rivolto più all'uomo che ha appena incontrato che al vuoto che la rende così triste (Alovisio 2015: 200).

Per quanto riguarda le caratteristiche speciali della cinepresa, si nota che il piano più usato è il piano americano (cfr. piani 25, 23, 22, 20,18,16,14,13, 12, 11, 9, 8, 3,2,). Questa impostazione non distrae dall'azione. Il rapporto con i partner di conversazione e l'ambiente è chiaramente mostrato. L'impostazione è caratteristica anche per le azioni individuali, specialmente per le braccia e le mani (cfr. Bienk 2006: 47). Di conseguenza, questa ambientazione è stata scelta molto bene per i gesti espansivi e l'introduzione dell'inavvicinabile diva Natka. Anche la totale alla fine della sequenza introduttiva si adatta molto bene, perché mostra quanto Giorgio si sia perso nel grande salone e come stia cercando la misteriosa Contessa (cfr. 4.56-5:07). Questo piano viene solitamente utilizzato per fornire un'impostazione atmosferica (Bienk 2006: 48). Il campo lungo viene usato solo una volta (cfr. 4:42-4:50) per mostrare questa orchestra fra le piante, che non sembra aver a che fare con l'azione principale. La scena si adatta solo nella misura in cui la musica non è puramente fuori campo, ma la musica del violino fuori campo non si adatta ai movimenti dei musicisti.

Nella maggior parte dei casi, l'asse della trama e l'asse della telecamera formano un rettangolo e la prospettiva della telecamera è all'altezza degli occhi o leggermente all'altezza dello stomaco, il che fa apparire i personaggi più potenti. L'*headroom* basso ha lo stesso effetto. L'obiettivo della fotocamera è normale o lungo, con il risultato di un angolo di visione più stretto e una percezione della profondità più bassa.

Il colore dell'immagine è quasi interamente arancione. Nell'analisi della sequenza precedente ero dell'opinione che la percezione psicologica del colore non corrispondesse alla colorazione. In questa analisi della sequenza, il colore arancione si adatta meglio, perché si tratta di comunicazione (soprattutto attraverso il contatto visivo) e di allegria (l'evento sociale) e le grandi palme e i modelli trasmettono anche un certo esotismo.

Per le didascalie vengono usate lettere verdi su sfondo nero. Solo per la didascalia nella quale una donna afferma che Natka ha ucciso il suo ultimo amante sono state usate le lettere rosse su un sfondo nero, perché attira più attenzione e rende la sequenza più drammatica. A livello semantico delle didascalie colpisce il fatto che quasi tutte creano uno stato d'animo negativo e presentano la Contessa come il male. Solo il primo input (cfr. TR 1916: 0:29-0:33) scritto prima dell'inizio della trama, che informa il pubblico sull'ora e il luogo della scena, è formulato in modo neutrale. Natka viene presentata per la prima volta come una russa che distrugge l'uomo e un

altro ospite è convinto che conoscerla non può che portare alla rovina. Anche lei è descritta come strana fin dall'inizio, il che sorprende che Giorgio voglia comunque incontrarla e ballare con lei.

Le caratteristiche della decadenza si possono trovare soprattutto nella mise-en-scène. La scena è ambientata nell'alta borghesia. Tutti gli ospiti del ricevimento sono vestiti nobilmente. Le signore indossano copricapi vistosi con piume lunghe. L'erotismo è legato a un certo misticismo, poiché Giorgio conosce la bella contessa solo da rapporti (negativi) di altri. Come ha scritto Jens Malte Fischer, la sessualità decadente è legata al male, il che vale anche per conoscere i protagonisti.

I disastri nei film erano spesso messi in scena dalle star. Così, la star è concepita da un soggetto umanistico classico a un soggetto di modernità (cfr. Bean 2002: 424). La star non solo sopravvive alla terribile catastrofe, ma diventa anche più forte. La catastrofe sopravvissuta aumenta i limiti mentali, psicologici e concettuali della mobilità umana (cfr. Bean 2002: 425).

5.3.3. Aspetti femministici e la teoria di Mulvey in *Tigre reale*

In questa scena la donna non ha di nuovo un ruolo funzionale. È solo bella e così desiderata dagli uomini che tutti i balli con lei sono già stati riservati. Non è chiaro se anche lei abbia avuto voce in capitolo. Mentre si annoia con gli altri uomini nella sala da ballo, prende l'iniziativa con Giorgio e gli lascia il taccuino, ma senza che il pubblico sappia esattamente quali siano le sue intenzioni. Vuole solo mostrargli quanto è desiderabile, o vuole davvero che Giorgio si metta in lista?

Come Laura Mulvey scrive, il ruolo della donna è di essere vista. La donna come oggetto sessuale è il leitmotiv di ogni rappresentazione erotica e lo sguardo del desiderio maschile è rivolto a lei.

La società patriarcale è qui fortemente rappresentata. Le signore sono accompagnate dai signori, naturalmente. Tuttavia, le convenzioni sociali non impediscono a Natka di avere una relazione con il comunista polacco Dolski, che segue persino in Siberia. Inoltre, non è contraria alla relazione con Giorgio fin dall'inizio e flirta con lui anche la prima sera davanti agli altri ospiti. Gli altri uomini la percepiscono solo come un oggetto del desiderio, che può essere visto nel modo in cui tutti si girano appena entra nella sala e quanto sembri soddisfatto il servo che l'aiuta a togliersi il lungo cappotto. Ma Natka esamina Giorgio anche con molta attenzione, per esempio quando legge il taccuino.

In generale, il contatto visivo gioca un ruolo molto importante nel film. Da una parte verso lo specchio: Lo specchio è stato spesso utilizzato come elemento strutturante a livello pittorico non solo nei film di diva italiani ma anche nei melodrammi internazionali. In *Tigre reale* lo specchio ha due funzioni. Da un lato, il ripetuto rispecchiamento del volto di Natka affronta in modo figurato lo sconvolgimento dell'identità della protagonista. Lo specchio è uno spazio fugace e prismatico in cui la femme fatale verifica la costruzione della sua maschera sociale con narcisismo mal celato. D'altra parte, lo specchio viene utilizzato anche nella scena finale dell'hotel. La donna disperata si aggrappa alla vita da cui in realtà voleva fuggire con l'ultima agonia (cfr. Alovisio 2015: 198-199).

Incorporando le immagini fuori campo di Natka o Giorgio, lo specchio contribuisce in modo decisivo alla costruzione di uno specchio degli incontri d'amore. Pastrone, ispirato dal romanzo di Verga, ha visualizzato nella sequenza di apertura del film il primo incontro tra i due protagonisti attraverso sguardi interessati all'immagine speculare (Alovisio 2015: 199).

Lo specchio serve anche per mettere in scena la diva, per esempio quando si veste e si trucca alle 11:39. Oltre al grande specchio usa anche un piccolo specchio tascabile per guardare i suoi lunghi capelli. Poi guarda frontalmente alla telecamera, ruotando gli occhi all'indietro in modo che sia visibile solo il bianco. Sembra che stia flirtando con il pubblico dietro la cinepresa.

Nella scena successiva si trova in un vestito nero molto aderente davanti a una cassetiera riccamente decorata e si guarda allo specchio (cfr. TR 1916 12:36). Molte scene si svolgono in occasione di eventi sociali. Così al minuto 13:09 Natka è ad un ricevimento e sta chiacchierando con un amico. I molti uomini che la circondano e l'improvviso attacco di tosse possono far sentire allo spettatore maschio il bisogno di proteggere Natka. Anche il braccio teso in avanti (come nel minuto 16:10) potrebbe avere l'effetto di un invito al pubblico maschile.

La cinepresa funziona molto anche con gli sguardi dei protagonisti, ad esempio nella scena in cui Natka si siede in carrozza e Giorgio le passa accanto in macchina. La donna è ritratta frontalmente mentre rimane quasi rannicchiata sul sedile posteriore dell'auto. I frequenti primi piani sono caratteristici del film. Sembra stanca e malaticcia, ma quando vede Giorgio che passa in macchina, si scuote leggermente e funziona. Alovisio lo vede come il segno di un'emozione istintiva che Natka - per la prima volta nel film - non può controllare (cfr. Alovisio 2015: 196). Lo sguardo sorpreso di Giorgio e lo scambio di sguardi porta a una tensione surreale, che viene rafforzata dal montaggio. Gli scatti altrimenti lunghi seguono ora in brevi intervalli, senza interrompere le didascalie. La cinepresa filma come le due auto quasi si toccano e ritorna a Natka nell'inquadratura successiva. La Contessa sorride cinicamente e poi si stringe il corpo come se

volesse proteggersi da qualcosa (forse dalla delusione che ci sia una certa Palmira nella vita di Giorgio) Subito dopo, la cinepresa cambia il suo angolo di visuale, riprendendo Giorgio da dietro, sull'auto in movimento: l'uomo si gira verso la cinepresa ed ha riconosciuto Natka, ma è troppo tardi e non la vede più faccia a faccia. Giorgio desidera così tanto vedere la bella Contessa che lascia la macchina e cerca di raggiungere a piedi la carrozza in cui si trova Natka per poterla ancora vedere (cfr. Alovisio 2015: 197).

Come all'inizio della sequenza, la cinepresa prende la posizione di Natka. La donna non si gira una sola volta, ma guarda la "rincorsa" di Giorgio attraverso il suo specchietto. Poi la macchina fotografica restringe così tanto il campo visivo, che si vede solo lo specchio ovale, in cui l'immagine di Giorgio che corre è riflessa in una figura intera. Il risultato è una delle immagini soggettive più potenti e uniche del cinema italiano di questo decennio (cfr. Alovisio 2015: 198). Natka guarda la lontana immagine di Giorgio. Nell'immagine dello specchio appare minuscolo e impotente (cfr. Alovisio 2015: 200). Il doppio riflesso di Giorgio nello specchio sembra guardare Natka, ma gli occhi delle due figure non sono ovviamente visibili. In questo caso è il ritratto di Giorgio. Nella scena successiva Natka si guarda di nuovo allo specchio: in uno specchio a muro e per una migliore osservazione anche in uno specchietto tascabile. Il loro rapporto è come quello tra un ritratto e il suo spettatore. Il più delle volte nel film, le figure assomigliano più a ritratti che si desiderano, che a persone che si possono guardare direttamente in faccia (cfr. Alovisio 2015: 200).

L'affermazione di Laura Mulvey che il cinema mostra un mondo chiuso per il quale il pubblico è irrilevante non si adatta completamente al film *Tigre reale* perché in molte scene la diva sta in piedi e guarda frontalmente alla cinepresa e rende chiara la sua tragica situazione al pubblico attraverso il suo espressivo linguaggio del corpo. L'affermazione di Beate Ochsner che in un film da diva solo il protagonista è importante e che la trama reale si allontana sullo sfondo si adatta al film *Tigre reale* solo in misura limitata. Infatti, molte scene sono prive di eventi importanti, ma soprattutto la recensione della morte di Dolski e del viaggio di Natka in Siberia è più ricca di azione rispetto a *Il Fuoco* (cfr. Ochsner 2007: 153). Tuttavia, per molti minuti la retrospettiva consiste solo di paesaggi innevati e della carrozza trainata da cavalli.

L'assunto in molte opere della letteratura secondaria che la donna sia sempre la vittima è solo parzialmente vero in questo film. La sua malattia polmonare la rende già una vittima e nega le sue serate felici in compagnia (per esempio al minuto 13:21). Tuttavia, questa impotenza attira gli uomini, perché dopo questo incidente è di nuovo circondata da uomini (cfr. TR 1916: 13:55). Anche dopo un'altra festa Natka corre fuori nella notte in un leggero abito da sera e Dolski la

"salva" con una coperta, al che si annida con gratitudine contro di lui (cfr. TR 1916: 19:26-22:40). Queste scene suscitano probabilmente l'istinto protettivo negli uomini e lo spettatore maschile si identifica con il protagonista Giorgio, tra le cui braccia giace ora la bella donna.

Secondo Laura Mulvey, la donna connotava l'altro sessuale e una minaccia per l'uomo. Le didascalie chiariscono che la donna è davvero una minaccia per l'uomo, ma a livello di trama la contessa ha poco da temere. Quanto al linguaggio visivo, le sue espressioni facciali che cambiano rapidamente (da assenti a timorose a beffarde in amore) possono rapidamente diventare confuse e inquietanti per gli uomini, e quindi le donne possono essere viste come una minaccia. Per esempio, al minuto 17:51, quando ha stretto la mano agli ospiti dopo la festa di addio, prima guarda nella cinepresa, poi sorride, si tocca i capelli e lascia l'inquadratura e anche il salone. Il fatto che abbia portato una pistola al suo ex amante alla porta della sua capanna la fa sembrare crudele e calcolatrice, perché in realtà si è sparato con essa (cfr. TR 1916: 43: 10). È combattuta tra la vendetta (TR 1916: 41:11 "Pagarlo!" e ride come un diavolo.), e la pietà e la disperazione, che è ben espressa dal suo linguaggio del corpo (il viso distorto e il corpo curvo). Nel corso degli anni 1910 ci sono diverse versioni del rapporto d'amore. La donna è soprattutto fonte d'ispirazione. La donna nel film può essere innocente e incapace di recitare sé stessa. Poi viene trasformata in un oggetto dallo sguardo dell'attore maschile, in modo che finalmente trovi la sua ispirazione (cfr. Alovisio 2015: 117). In altri casi l'equilibrio di potenza è invertito: allora l'artista è libero da sensi di colpa e parzialmente vulnerabile. L'uomo è spinto alla rovina da una donna perversa, insensibile e seducente che si sforza solo di ottenere una performance (cfr. Alovisio 2015: 117). Alla fine della storia, il suo malvagio contegno svanisce a favore della sua messa in scena come oggetto del desiderio sessuale quando si siede davanti a Giorgio con un abito attillato e la luce cade proprio sul suo profondo décolleté (TR 1916: 44:19).

Silvio Alovisio spiega che Natka non può facilmente passare dal ruolo di nobile moglie a quello di seduttrice senza scrupoli, perché desidera l'amore. Natka è molto lacerata all'interno. La crudeltà di Natka non è causata da un'inclinazione sadica, ma da un trauma. La morte del suo amante Dolski la rende cinica. Così Pastrone ha esteso il flashback nel filmato (cfr. Alovisio 2015: 137).

La fisicità è legata alla creatività maschile. Questa creatività si basa su motivazioni voyeuristiche, desiderio e voglia. Si può dire che i film che si concentrano sul rapporto tra l'artista e il suo modello sono tipici rappresentanti del film della diva. I film rappresentano l'erotismo del corpo femminile e stabiliscono la posizione del rapporto d'amore, essenziale nel cinema muto italiano (cfr. Alovisio 2015: 117). I movimenti del corpo di Natka nella stanza d'albergo, dopo aver preso

di nuovo il veleno, corrispondono al desiderio dell'immaginario maschile. Nella procedura di campo-controcampo si vedono più ballerini sul palco che eseguono la tipica danza del velo e nell'inquadratura successiva Natka sembra di nuovo più viva. Cambia spesso le sue espressioni facciali, prima flirtando, poi di nuovo con arroganza e rifiuto. I protagonisti discutono con passione, anche lui si piega, ma lei gli tiene la mano, poi dice: "Dimmi, è bella? ...Dimmi... l'hai tu amata come hai amato me? Dimmelo!" (TR 1916: 1:08:35)

Nell'impostazione successiva, l'immagine è di nuovo colorata di giallo e si possono vedere le piante sullo sfondo. Giorgio e Natka si abbracciano e si baciano, sembrano felici. Al minuto 1:09:09 una didascalia narrativa d'autore spiega "Ed essa nella voce un che di fosco e di fatale; sul suo corpo passano soffi di convulsione spaventosa, sì che le misere ossa per né scricchiolino...", lei si sdraia e si gira selvaggiamente, getta la testa all'indietro, Giorgio la tiene disperatamente, la stende dolcemente sul letto.

Il comportamento della diva del cinema, considerato immorale per quell'epoca e ancora oggi, non viene affatto punito, ma alla fine del film naviga felicemente in mare con il suo amante Giorgio.

“Il cinema delle dive si configura come un’aperta provocazione sensuale perché celebra la gestualità dei sensi, mentre l’emulazione delle attrici spinge le giovani sprovvedute verso la corruzione e la prostituzione” (Jandelli 2006: 205). Anche nella teoria spiegata sopra, la diva è spesso vista come una femme fatale, ma non è così. Secondo Ivo Blom, la femme fatale non dovrebbe essere equiparata alla diva. Perché la femme fatale è solo un aspetto del vasto repertorio della diva. La diva rimane sempre una donna forte, sia che si tratti di una moglie tradita o di una madre che si sacrifica. Gli uomini che non riescono a controllare le proprie emozioni sono deboli e finiscono con l'uccidere o il suicidarsi. Il loro carattere debole è rispecchiato dalla malattia. Queste malattie sono causate da donne attraenti. Questo modello è particolarmente evidente nella base letteraria dei film, come nei romanzi di Gabriele D'Annunzio (cfr. Blom 1998: 77-78).

6. Confronto tra i due film e relazione ai libri

I film sono molto simili per quanto riguarda il lavoro della macchina da presa, poiché la macchina da presa è quasi sempre statica e solo raramente si avvicina all'oggetto da filmare. La prospettiva della camera è o normale o dal basso in alto per rendere i protagonisti anzi le dive più potenti. Il piano più usato è quello americano perché si vedono tanti dialoghi. Anche i primi piani e i campi medi sono frequenti. La lente è normale o lunga, perché non è necessario per il pubblico vedere l'intero paesaggio.

Com'è comune per i diva film, le sequenze si svolgono in un ambiente domestico, perciò la mise-en-scène è di grande rilevanza. La composizione dell'immagine è composta con precisione e l'inquadratura è di solito chiusa, motivo per cui le scene sembrano più simili a quelle di un teatro che a quelle di un film. In entrambi i film le stanze sono decorate con piante di casa, ma ne *Il fuoco* il giovane pittore le usa esplicitamente per sedurre la poetessa quando lei gli fa la tanto agognata visita. La colorazione delle immagini è sempre artificiale e con colori non realistici. Così (soprattutto nelle scene in stanze chiuse) l'immagine è di solito colorata di arancione. Il blu è preferito per la scena notturna. Il rosso - come si addice alla percezione psicologica del colore - viene utilizzato nelle scene d'amore e di passione.

Non solo il colore delle immagini, ma anche le stanze riflettono la vita interiore delle figure: Nel suo scomodo viaggio verso Dolski, Natka mostra quanto sia disposta a lottare per amore. Vaga per il paesaggio invernale ostile e desertico, simbolo del suo destino. Quando si rende conto del tradimento del suo amante, l'intero viaggio diventa privo di significato per lei e la natura che vuole distruggere è espressione del suo dolore interiore (cfr. Alovio 2015: 137-138).

In entrambi i film, le didascalie sono usate per parafrasare gli eventi o funzionano come titoli di testa. Allo stesso modo, le didascalie rappresentano le parole pronunciate che sono particolarmente importanti per la trama. Si noti che quasi sempre sono scritte solo le dichiarazioni della diva. Le didascalie ruotano tutte intorno a un tema semantico specifico. Ne *Il fuoco* naturalmente parla di fuoco e amore, ma anche in *Tigre reale*. In entrambi i film il movente della morte gioca un ruolo importante, anche se nessuno dei personaggi principali muore.

L'idea di D'Annunzio del sovrumano non emerge molto in nessuno dei film. Gli uomini, in particolare, hanno un carattere debole alla mercé delle donne. Le dive incarnate da Pina Menichelli invece hanno qualcosa di sovrumano: la poetessa sembra essere un'alleata del diavolo e Natka ha qualcosa di divino in lei in quanto sopravvive al veleno mortale. Francesco Savio descrive la recitazione di Pina Menichelli così: "Con la sua silhouette attorta, avvitata, ogivale, i

suoi repentini sorrisi e i suoi orgogli retrattili, la sua mondanità dissipata e all'epilogo, la sua febbricitante brama di vivere, la Menichelli domina il film da cima a fondo" (Martinelli 2001: 176).

La fascinazione di D'Annunzio per il volo si manifesta in tutti e due i film. Un tema dominante nei film, soprattutto per l'entusiasmo di D'Annunzio per il volo, è stato il tema della femminilità e del volo. Nei film, questo tema è stato espresso in un linguaggio visivo, lontano dalla tecnologia, ma invece attraverso l'uso di piume e veli. Si possono trovare anche i motivi della Sfinge e della Fenice nascente. Verso la fine di *Tigre reale*, la contessa Natka sembra morta. Mentre il suo amante piange la bella donna russa, un enorme incendio scoppia nel Grand Hotel, dove la coppia sta avendo un incontro segreto e finale. Le fiamme invadono lo schermo, e per un po' tutto sembra perduto. Le fiamme sembrano predire la condanna all'inferno dell'amante. Ma la diva sembrava solo morta. Rinata come una fenice, l'uccello dell'eterna giovinezza, si alza di nuovo e abbraccia il suo compagno (cfr. Dalle Vacche 2008: 124).

La capacità di sollevare le persone in aria dà ai piloti maschi la sensazione di essere divini. Quando si parla di motivi di volo in Italia all'inizio del XX secolo, ci si deve naturalmente rivolgere a Gabriele D'Annunzio. Il fascino per l'aereo era solo una delle tante passioni dello scrittore. Sia il cinema che l'aeroplano sono state grandi ed emozionanti invenzioni. Gabriele D'Annunzio e il futurista Marinetti volevano che il loro coinvolgimento nel volo non solo fosse all'avanguardia nello sviluppo, ma anche che la loro immagine pubblica di uomini d'azione e di sete d'azione si modellasse su di loro (cfr. Dalle Vacche 2002: 444- 445).

Un aspetto importante dell'amore di D'Annunzio per l'aereo era che l'invenzione era associata alla morte e a un senso di ebbrezza. Forse pensava che l'autodistruzione fosse un primo passo verso la rinascita. Le donne e gli uomini italiani sono coinvolti nella nuova invenzione a diversi livelli. L'aereo era sia un'arma per uso militare che un pensiero di libertà e di elevazione sessuale (cfr. Dalle Vacche 2002: 447).

Angela Dalle Vacche confronta i movimenti sinuosi delle attrici con le curve che gli aeroplani fanno nel cielo. Il corpo elastico della diva era un segnale per una donna nuova e moderna nella società italiana. La signora moderna fumava sigarette, volava in cielo (come Lyda Borelli) e guidava la sua macchina (cfr. Dalle Vacche 2002: 448). L'approccio premoderno e fantastico va dall'arabesco all'estremo grottesco. Il bizzarro copricapo a gufo di Pina Menichelli ne *Il fuoco* mostra come l'arabesco degli uccelli che volano nella libertà di un disegno astratto possa trasformarsi nell'incorporazione grottesca di caratteristiche simili a quelle degli uccelli (Dalle

Vacche 2008: 124). In un quotidiano berlinese i film della diva sono descritti come "esagerazione operistica sull'orlo della vera follia"¹.

Attraverso la sua espressione silenziosa, la diva italiana esprime il dilemma tra le tradizioni conservatrici e le nuove possibilità per il futuro. Anche se le attrici erano ballerine di talento e di successo nella loro professione, non riuscivano a svilupparsi ulteriormente e ad adottare una pratica femminista (cfr. Dalle Vacche 2008: 5).

In entrambi i film sembra che la donna abbia un potere perfetto sull'uomo. In *Il fuoco* è la donna che scopre l'uomo in campagna e gli si avvicina di soppiatto come un animale; in *Tigre reale* Giorgio invece, vede Natka per prima e ha sentito anche parlare di lei, mentre la poetessa senza nome non è una celebrità.

Il numero di adattamenti cinematografici contemporanei dei testi di Gabriele D'Annunzio e Giovanni Verga da solo rende evidente che il primo periodo del cinema (1907-1922) è stato un periodo molto ricco di adattamenti cinematografici letterari. In Italia non sembra esserci una grande differenza di qualità tra le riprese dei romanzi seriali e i cosiddetti capolavori (Schrader 2017: 60-61). In Italia la relazione tra cinema e letteratura aveva quasi un carattere endemico, perché tutti gli scrittori o letterati si sentivano costretti a rivelare questi rapporti (cfr. Brunetta 2014: 115).

Il successo della partecipazione dello scrittore dimostra che gli incontri intermedi tra letteratura e cinema non vanno sottovalutati per le loro implicazioni sociopolitiche (cfr. Schrader 2017: 81). Un'indagine del quotidiano *Il nuovo giornale di Firenze* sul rapporto tra letteratura e cinema rivela la critica del pubblico: finché il film è ancora muto, non si può parlare di un adattamento letterario, ma di un adattamento cinematografico. Questo può essere limitato solo alle cose più importanti (cfr. Schrader 2017: 61).

Quanto all'influsso di Gabriele D'Annunzio, Andreazza scrive che *Tigre reale* è un film molto dannunziano e così D'Annunzio non ha avuto successo solo con la letteratura, ma anche con il cinema. Prima Fabio Andreazza vuole chiarire che caratteristiche doveva avere un film degli anni Dieci per poter essere considerato "dannunziano", un filone divistico, dare alle trame la passione e il peccato "sovrumani" e alla messinscena la decorazione spettacolare. Anzi, arriva a dire che "D'Annunzio intensifica il motivo della superiorità femminile: la donna non solo rappresenta il

¹ Tradotto da „Opernhafte Übersteigerung am Rande des realen Wahnsinns“ (Vgl. Nino Ketschagmadse: Sex in the City. In: tazv. 17.10.2001 in Ochsner 2007: 139).

principio attivo nella distribuzione del piacere, ma anche nel reggimento del mondo. La femmina è aggressiva, il maschio vacilla (cfr. Andreazza 2013: 273)

Fin dall'inizio della storia del cinema (cioè anche prima del successo di D'Annunzio con *Cabiria*), ci sono sempre stati scrittori che hanno fornito i loro testi letterari con le didascalie (cfr. Brunetta 2014: 116). Per quel che riguarda la collaborazione di Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pastrone, per D'Annunzio, scrivere le didascalie a *Cabiria* è stato un buon guadagno extra e poco sforzo. Gabriele D'Annunzio come autore di successo ha garantito il successo del film (cfr. Schrader 2017: 77). L'influenza di D'Annunzio è già evidente dai titoli dei film. Le didascalie contengono riferimenti espliciti e tutti i film hanno come minimo comune denominatore il motivo del fuoco. Nella struttura narrativa in tre parti del film (*la favilla, la vampa, la cenere*), il topos della poetica di D'Annunzio viene utilizzato nuovamente (cfr. Brunetta 2014: 123). L'influenza di D'Annunzio sui film di Pastrone è evidente anche nella funzione rituale degli oggetti del film: letti, divani, specchi, medicine, tra l'altro, hanno il potere di far sentire al pubblico borghese l'atmosfera proibita dei paradisi artificiali (cfr. Brunetta 2014: 123-124).

L'arte, come tipica del decadentismo, gioca un ruolo importante in entrambi i film. In *Il fuoco* come parte della storia d'amore e in *Tigre reale* come mimesi dell'arte in teatro, quando Natka prende coscienza dei suoi veri sentimenti.

Il film *Il fuoco* è più anti-realistico e surreale mentre *Tigre reale* si inserisce meglio nel genere del melodramma. *Tigre reale* ha anche più aspetti del decadentismo, per esempio gli ornamenti e l'interesse per la morte (quando Natka va fuori durante la notte portando solo un vestito leggero).

La malattia è il soggetto di entrambi i film, ma in modi molto diversi. Ne *Il fuoco*, entrambi i personaggi sono fisicamente sani e Mario impazzisce solo alla fine del film; scatenato dal rifiuto e dalla calunnia della poetessa. Ne *Il fuoco* la malattia polmonare si manifesta abbastanza rapidamente. Questa malattia è nata anche dal mal d'amore. Natka spiega a Giorgio che si è ammalata durante il freddo inverno in Siberia alla ricerca di Dolski.

Pina Menichelli mostra in entrambi i film uno spettacolo eccessivo e antinaturalistico. L'attrice mostra una rappresentazione erotica del corpo con pose statiche. Le sue pose sono in parte veloci e animalesche (la schiena incurvata, il rilievo del naso aquilino, la chiostra di denti voraci), in parte sensuali (cfr. Alovio 2015: 122-123). Cherchi Usa descrive così le differenze nella rappresentazione dei protagonisti: "lei è immobile, lui le gira intorno, la cerca, la insegue, modella i propri movimenti sui suoi" (Cherchi Usai 1985: 87). Quasi nessun'altra attrice incarna

questi attributi di una medusa meglio di Pina Menichelli: “Il corpo filmico dell’attrice, così magnetico e perturbativo, attrae archetipi e miti culturali fatti propri dal simbolismo” (cfr. Alovio 2015: 123).

Tutte e due le protagoniste mostrano il linguaggio espressivo del corpo teatrale, tipico dei diva film. In entrambi i film il ruolo della diva è quello della seduttrice. Tuttavia, Natka sembra più sensuale e femminile della poetessa senza nome. Mentre il marito ne *Il fuoco* riesce a legare la moglie a lui e non è al corrente della relazione, il marito di Natka viene descritto come non geloso, ma di fronte alla camera d'albergo è molto seccato per la relazione. Ma alla fine, muore tra le fiamme...

In entrambi i film la bellezza della diva viene trasmessa attraverso un mezzo. Ne *Il fuoco* sul dipinto e in *Tigre reale* è lo specchio. La fotografia, che gioca un ruolo importante per la fama delle dive al di fuori del film, non compare nella trama. I simboli che appaiono, come il fuoco, il gufo, lo specchio, l'immagine, sono tutti psicologicamente motivati, così come i luoghi. Il teatro nei film scelti ha un effetto estetico oltre che sociale. In quanto forma d'arte antica, è l'espressione di un'alta classe sociale. Altri luoghi importanti sono i grandi alberghi, le scale di marmo e i banchetti (cfr. Dalle Vacche 2008: 213). Di particolare importanza qui è il teatro. Alla fine, de *Il fuoco*, Pina Menichelli entra nell'atrio di un magnifico teatro d'opera e finge di non riconoscere il pittore che ha sedotto e abbandonato. Sembra disperato e implora di dare un'occhiata. Il teatro è un luogo per persone con potere e offre loro uno spettacolo (cfr. Dalle Vacche 2008: 212).

Nonostante ci sono tanti cambiamenti e novità. Primo si nota un cambiamento presso i personaggi e lo spazio. Cerchi Usai scrive che ne *Il fuoco* i personaggi assorbono quasi i pochi luoghi, mentre in *Tigre reale* gli ambienti legati ai riti sociali (il salone delle feste, il salotto, il teatro e il suo foyer, il Grand Hotel) diventano più numerosi nel corso del film e coinvolgono anche i personaggi. I luoghi sociali modellano l'identità dei protagonisti (Cherchi Usai 1985: 92-93).

Inoltre, la struttura narrativa di *Tigre reale* è molto più complessa e il flashback (raccontato da Natka sul suicidio del suo giovane amante Dolski) dura circa 16 minuti nel film. Nel romanzo di Verga, invece, occupa solo una pagina (cfr. Alovio 2015: 128). Un'altra differenza rispetto al romanzo è il rapporto tra Natka e Giorgio: mentre i due si incontrano molto regolarmente nel libro, questo accade solo cinque volte nel film (cfr. Alovio 2015: 129). Natka è il personaggio chiave del film di Pastrone. È ancora più cinica e senza scrupoli della poetessa de *Il fuoco* e si conserva anche l'elemento del suicidio. La donna-gufo si trasforma nella donna-tigre, e diventa a tutti gli effetti slava (quindi fredda e aggressiva) (cfr. Alovio 2015: 136-137).

Nell'adattamento cinematografico Pastrone raffigura quasi gli stessi eventi del romanzo, ma in modo diverso. Ci sono due finali per il film. Il primo estremo è basato sul romanzo e il secondo è completamente diverso. La censura in alcuni paesi probabilmente non avrebbe accettato la morte del protagonista (cfr. Andreazza 2012: 277) Pastrone ha scritto anche un finale alternativo al film, perché il pubblico preferisce vedere i bellissimi occhi di Pina Menichelli piuttosto che la madre disperata il cui figlio sta morendo. I finali alternativi non erano nulla di insolito a quel tempo, ma quasi nessuno scriveva differenze così gravi come Pastrone (cfr. Alovio 2015: 132). Nel 1916, la censura voleva permettere la realizzazione del film solo se la didascalia ("Sul suo corpo passarono soffi di convulsione spaventosa, sì che le misere ossa par che ne scricchiolino"), che è stata letteralmente presa dal romanzo, e la scena inopportuna venivano eliminate, nelle quali si vede Natka contorcersi (cfr. Alovio 2015: 130). Nella versione alternativa, Erminia non è la moglie di Giorgio, ma solo la sua amante. È una giovane donna timida e non ha figli con Giorgio. Raramente appare nel film. Nel finale alternativo Natka desidera incontrarsi all'Hotel Odeon. Tuttavia, durante l'incontro un corto circuito provoca un incendio. La coppia riesce ancora a salvarsi, ma il marito geloso muore tra le fiamme (cfr. Alovio 2015: 134). Una delle maggiori differenze tra libro e film è l'aspetto positivo della moglie di Giorgio, Erminia. Nel romanzo di Verga c'è un forte contrasto tra la donna demoniaca e sensuale e la donna angelica che avrebbe dovuto raggiungere il cuore dei lettori. Nell'adattamento cinematografico di Giovanni Pastrone questi aspetti sono piuttosto tralasciati (cfr. Alovio 2015: 129).

Pastrone vuole sciogliere armoniosamente la tensione erotica del film alla fine. La passione ispira l'uomo e guarisce la donna (cfr. Alovio 2015: 134). Tuttavia, questa fine sembrava piuttosto improbabile. Itala Film lo giustificava con possibili critiche dall'estero, dove la morte del protagonista avrebbe causato troppa attenzione (cfr. Alovio 2015: 134-135).

Secondo Christina Jandelli, Pina Menichelli è sempre la donna fatale del salotto liberty, un modello femminile preciso di ascendenza letteraria, pittorica, teatrale (Jandelli 2006: 201).

Mentre la poetessa ne *Il fuoco* gioca bene il suo ruolo come femme fatale (è la donna debole solo di fronte a suo marito), Natka è piuttosto la *femme fragile* che è tistica e che ha bisogno di un uomo forte che la protegga.

Anche nell'omonimo romanzo di D'Annunzio c'è il simbolo del fuoco: Il fuoco è sinonimo di attrattiva e di pericolo. Foscarina brucia con amore senza speranza e vuole essere bruciata nella fabbrica di vetro di Murano. Trasformata in cenere, vuole scomparire senza lasciare traccia (cfr. Blom 1992: 62). Altre metafore importanti sono la pittura e la fotografia (cfr. Dalle Vacche 2008: 213).

7. Conclusione

Visti i piani di protocollo e l'analisi dei film in relazione alla teoria cinematografica di Laura Mulvey, l'ipotesi può essere confermata. Anche se la protagonista è la seduttrice forte e fredda a livello di trama (di più, organizza e determina gli incontri e vive un lieto fine, mentre il giovane pittore de *Il fuoco* finisce in un reparto psichiatrico e il marito di Natka muore in un incendio nell'albergo), a livello visivo soddisfa solo lo sguardo sessualizzato dell'immaginario maschile.

Colpisce come alla diva vengano conferiti attributi prevalentemente negativi nella letteratura secondaria e quanto si scriva dei suoi gesti sensuali e dei suoi abiti trasparenti, mentre il protagonista maschile è sempre compatito. In *Tigre reale*, la donna viene portata nel suo ruolo di femme fatale anche dagli altri personaggi, ma il pubblico dovrebbe capire perché Pastrone concede molto tempo per il flashback con la ricerca di Dolski. Il teatro dovrebbe aiutare la donna a liberarsi della sua freddezza e ad ammettere il suo bisogno d'amore. In questo film Pina Menichelli è più la femme fragile, malata e bisognosa d'amore, mentre ne *Il fuoco* la mise-en-scene (l'inquietante castello dei gufi, le grandi fiamme che illuminano la poetessa nella scena chiave, il mantello scuro e il cappello da gufo, "l'agguato" nel campo), fa apparire la donna minacciosa e disumana.

Quanto all'influsso del decadentismo, non tutte le caratteristiche e i componenti possono essere trasferiti sui film, per esempio la rivoluzione tecnica, ad eccezione delle macchine e delle inquadrature delle fabbriche (alla fine de *Il fuoco*), l'industrializzazione non è un tema. D'altra parte, la bellezza, la deperibilità, le malattie, l'arte e la vita nel lusso/abbondanza (più a livello di immagine che di trama) sono di grande importanza. Il giovane ne *Il fuoco* ha il fascino per la potenza del momento, quindi gode la breve passione pur sapendo che finirà male. Non c'è nulla da notare nei film dei movimenti femministi emersi in quell'epoca, poiché entrambe le donne si affidano solo alla loro attrattiva fisica e sono altrimenti completamente dipendenti dagli uomini.

L'ipotesi di Carola Hilmes che la femme fatale, nonostante i suoi poteri distruttivi da uomo, sia in realtà sempre la vittima stessa, è qualcosa che posso comprendere molto poco dai film. Nella trama del film la protagonista si annoia come moglie, ma per il resto sembra condurre una vita serena. Come attrice, Pina Menichelli sceglie questo ruolo e si sottomette volentieri (e con successo) allo sguardo maschile.

Mentre la trama e i personaggi del film *Tigre reale* sono molto simili al modello letterario, la trama de *Il fuoco* è molto diversa. Il desiderio maschile e la donna come oggetto di spettacolo attraversano entrambe le versioni come motivi. Inoltre, la donna è necessaria all'uomo per

produrre l'arte e la forza oscura. Ma il film è molto più semplice e di più facile comprensione, mentre il libro è un po' difficile da leggere a causa dei molti monologhi simbolisti (e iniziatori fascisti) del protagonista, ma la trama vera e propria potrebbe essere riassunta in 5 pagine. Il motivo altrimenti ricorrente del superuomo di D'Annunzio non è in realtà espresso nei film, forse la sopravvivenza dell'incendio dell'albergo fa sembrare Natka divina, ma così i film non hanno un valore educativo visto che la donna crudele vince sempre alla fine e il marito fedele muore. L'entusiasmo di D'Annunzio per il volo non si riflette nei film, se non attraverso la metafora del gufo, ma qui si tratta di un movimento di volo naturale. Però, come Angela dalle Vacche ha affermato, si possono confrontare i movimenti sinuosi delle attrici con le curve che gli aeroplani fanno nel cielo.

Tipici dei diva film, i film qui analizzati riguardano anche il mal d'amore e il desiderio insoddisfatto. Le didascalie funzionano o nell'immagine del film come parte della sfera diegetica interna (lettere, telegrammi, manifesti, ecc.) o inserita tra le immagini come didascalie con un fotogramma (cfr. Stenzer 2017: 3). Sono un importante elemento visivo di concretizzazione e un'illustrazione della comunicazione linguistica. Con il loro linguaggio del corpo eccessivo e le loro espressioni facciali sorprendenti, le protagoniste corrispondono al loro ruolo di dive.

Così i film della diva con il loro focus sulle donne sensuali e affascinanti forniscono la concezione perfetta per la scopofilia. La tesi, che lo sguardo è binario, cioè che lo sguardo del maschio è attivo e quello della donna è passivo, è completamente corretta. L'unico ruolo della donna è di essere vista. La cosa sorprendente per me è che non è cambiato nulla anche se i film hanno più di 100 anni. Ancora oggi la pubblicità si concentra sulle rappresentazioni erotiche delle donne ed ha successo con lo sguardo di desiderio maschile rivolto sulla donna erotica.

I buoni per la gastronomia viennese sono anche pubblicizzati con la donna come oggetto sessuale di desiderio. Si vorrebbe credere che la città di Vienna non avrebbe bisogno di attirare l'attenzione sui buoni con la pubblicità sessista, ma anche nel 2020, lo sguardo maschile è probabilmente meglio catturato con una giovane donna attraente che si contorce dalla voglia. Nel 2020, il riferimento al film *Harry ti presento Sally* (1989) avrebbe potuto essere interpretato anche in chiave moderna, in quanto l'uomo ha l'orgasmo e diventa oggetto di curiosità (cfr. Stadt Wien 2020: Wiener Gastrogutscheine)

Ma questo è solo uno dei tanti esempi della rilevanza della tesi di Laura Mulvey. La paura della castrazione dell'uomo si spinge troppo oltre nella psicoanalisi per questo lavoro, ma i social

media come Tiktok e Instagram mostrano come sempre più giovani donne e ragazze si mettano consapevolmente in scena come oggetti di desiderio. L'unico obiettivo di queste piattaforme è quello di essere guardate e il piacere di usarle consiste solo nello scorrere attraverso selfies in pose artistiche con espressioni facciali drammatiche. Come l'identificazione del pubblico con le dive del cinema irraggiungibile, le giovani ragazze oggi adorano altre giovani donne come "Tiktok star", che (rispetto alle dive del cinema muto) non hanno alcun talento di recitazione. Quindi il ruolo delle donne in molti media non è probabilmente cambiato molto in 105 anni ed è sicuramente avvincente affrontare in modo più intenso i primi film da diva.

8. Appendice

8.1. Primo protocollo di piani: *Il fuoco* (1915) I

N r.	Tempo	Camera	Inquadratura/Mise-en-scène	Contenuto	Colonna sonora	Illuminazione/Colorizzazione	Altro
1	15:24-15:33 15:32	Primissimo piano lente lunga, angolo di visione stretto e percezione della profondità piatta cinepresa statica Prospettiva della macchina fotografica normale	cappello da battente, I suoi occhi sono dipinti di nero telaio della finestra, impianto Squadratura chiusa Headroom basso, Noserom da sinistra a destra	La poetessa indossa il suo straordinario cappello da gufo e guarda attraverso la finestra alza la mano e la piega di nuovo come un predatore, e poi agita la mano	Toni brevi sullo xilofono	Blu scuro, Tutto nell'ombra, solo la piuma sul cappello sopra il cappello è nella luce	atmosfera inquietante
2	15:33-15:42	piano americano angolo di visione più ampio e obiettivo più corto Prospettiva della macchina fotografica normale	Si possono vedere i mobili della stanza: grande finestra, una poltrona alla parete, una mano e un piede appesi al muro Headroom più alto, l'uomo sta a sinistra del fotogramma a anche guarda a sinistra Leadroom da sinistra a destra verso la porta	Il pittore siede sul lato sinistro della linea di vista e sembra triste Si spaventa per i rumori alla finestra (si può indovinare) e va a guardare. Apre la finestra e poi va alla porta	Toni brevi sullo xilofono, poi il piano	Arancione, illuminazione artificiale	

3	15:42-15:51	campo lunghissimo lente corta e angolo di visione relativamente lungo Prospettiva della macchina fotografica normale	Cambio di posizione, terrazza davanti alla casa, Le travi sono ricoperte di edera Sullo sfondo c'è uno laghetto Squadratura aperta Headroom alto, Leadroom normale	Il pittore esce di casa, scende le scale e poi si dirige verso l'altro lato della casa	Musica da pianoforte	di nuovo blu e nero	
4	15:52-15:58	Campo lunghissimo Lente più corte del piano scorso Prospettiva della macchina fotografica normale	Stesso luogo, dall'altra parte della casa Squadratura aperta Headroom più basso	Il pittore cammina per la casa	Toni brevi sullo xilofono	di nuovo blu e nero	
5	15.59 - 16.00	Lente più lunga, percezione di bassa profondità Prospettiva della macchina fotografica normale	terrazza davanti alla casa	Il pittore entra in casa	Toni brevi sullo xilofono	blu e nero	Piano molto corto
6	16.00 - 16.11	primo piano Lente lunga Prospettiva della macchina fotografica normale	Nell'appartamento, dietro la poetessa si vede il bouquet di fiori Squadratura chiusa Headroom molto basso	La poetessa ammicca e poi gira gli occhi avanti e indietro Indossa il cappello da gufo e un cappotto nero	Violino	Arancione illuminazione artificiale	Focus sulle espressioni facciali

7	16:1 3- 16:2 5	Campo lunghissimo Lente meno lunga Camera dal basso in alto	fuori dalla porta, Headroom basso, Leadroom da basso in alto	L'uomo va su e giù Non si vede nessuna delle espressioni facciali perché il suo viso è in ombra	Allegro violino	Blu scuro	La tensione si accumula
8	16:2 6- 16:4 4	Campo medio Lente normale Prospettiva della camera normale o anzi dal basso in alto Dal basso in alto	Nell'appartamento, si vede la donna che porta il cappello da gufo Headroom della donna è alto, quello dell'uomo invece è alto così che sembra più piccolo. Squadratura chiusa Leadingroom da destra a sinistra verso la donna	Lo sguardo è rivolto verso il basso, le labbra leggermente aperte. Il suo corpo è ancora completamente coperto Alle 16:29 il giovane pittore entra nella stanza. La donna lo guarda alle spalle, ma non lo saluta ancora. L'uomo fa smorfie buffe e balla quasi fino alle 16:44, La scena è tutta incentrata sull'approccio dell'uomo alla donna. Lei attende gli sguardi desideranti dell'uomo e sembra una statua	Musica allegra	Arancione illuminazione artificiale	La donna è al centro dello sguardo, L'immagine della donna è incisiva, l'uomo appare piccolo e sfocato dall'asse della visione
9	16:4 5- 17:1 4	Piano americano Lente tra normale e lunga Prospettiva della macchina fotografica normale e poi dal basso in alto	Nell'appartamento Squadratura chiusa Headroom basso, Noserrom a sinistra, nel momento in cui si inginocchia, il suo Headroom diventa basso	Con gesti ampi si avvicina e parla qualcosa che non si capisce, poi si inginocchia persino davanti a lei e la adora. La donna non si muove e Il pittore sembra insicuro su questo	Musica allegra	Arancione illuminazione artificiale	Prospettiva della camera rende la donna più potente

10	17:1 4- 17:4 1	piano americano Prospettiva della macchina fotografica normale Lente lunga	Nell'appartamento Squadratura chiusa Si vede il suo vestito sotto il cappotto Il suo décolleté è alla luce	Poi finalmente la poetessa si lascia baciare la mano. Lei si rivolge a lui e ride. Tira fuori il mento. Al minuto 17:24 lei lo spinge via flirtando e si toglie il cappotto L'uomo che se ne va è visibile solo come un'ombra scura	Musica allegra	Arancione, illuminazione artificiale, forte contrasto luce- buio	L'incisività è sulla donna
11	17:2 5- 17:4 1 17:4 2	piano americano Prospettiva della macchina fotografica normale Lente lunga	Nell'appartamento Squadratura chiusa La sua ampia scollatura dell'abito è brillantemente illuminata	L'uomo lancia fiori alla donna. Gli sforzi di quell'uomo ovviamente le piacciono. La donna chiede: "Vivi solo? Il tuo nido è senza amore".	Musica allegra	Arancione, illuminazione artificiale Lettere arancioni, nero	découpage classico Didascalie
12	17:5 8- 18:0 5	piano americano	Nell'appartamento, ma in un'altra stanza La donna entra nella foto a destra della linea di vista Le immagini sono appese alle mura e alcune sedie sono in piedi, ma i mobili sono piuttosto semplici Headroom della donna diventa più alta quando cammina verso il fondo	La donna guida l'azione. Vuole vedere di più della casa del suo amante	La musica ti incuriosisce sul corso della storia	Arancione, ma più scuro. Tutto è buio oltre alla scollatura della poetessa	montaggio espressivo

13	18:06-18.39	Primo piano Lente lunga Prospettiva della macchina fotografica normale	Non si vede molto dell'appartamento Squadratura chiusa Al minuto 18:18 si vede la madre distesa nel letto bianco Leadingroom da destra a sinistra Headroom della poetessa basso, quello della madre anziana è alto	L'uomo guarda la donna innamorata, poi si gira e apre la porta. Ora prende l'iniziativa. Mentre apre delicatamente la porta della camera da letto della madre, il suo cappotto scivola sempre più lontano dalle sue spalle Il pittore guarda la sua amante in attesa Alle 18:26 la donna chiude la porta con noncuranza e copre di nuovo la sua scollatura	Brevemente non c'è nessuna musica	Arancione e nero La biancheria da letto è bianca	La donna è al centro dello sguardo, di nuovo la sua ampia scollatura dell'abito è brillantemente illuminata L'incisività è sulla donna
14	18:40-19:21	Piano americano Lente normale Camera normale e poi mostra la donna dal basso in alto	Le figure tornano nella foto a sinistra della linea di vista in soggiorno, quadri alle pareti e un cavalletto, c'è un sacco di carta al tavolino La donna ora posta solo un vestito elegante e il suo capello da gufo Squadratura chiusa, Leadingroom da sinistra a destra, Noserroom anche a destra, Headroom basso	L'uomo le mostra con orgoglio un ritratto, poi lei si china sul tavolo in modo che sia visibile il suo seno Prima la donna ride allegramente, poi guarda annoiata di lato 19:22 la donna dice: „L'amore che tu sai e come questa lampada: essa dà poca luce ad uno spazio breve e dura tutta la notte”	Musica da piano poi musica da violino alta e veloce	Arancione Per un breve periodo l'immagine diventa molto scura, ma poi molto luminosa a lume di candela	Ancora una volta la donna è nella luce atmosfera rilassata, poi cambia Didascalie

15	19:3 5- 19:3 8	Piano americano Lente normale Camera dal basso in alto	Si vede le due persone Headroom basso, Noserom dell'uomo un po' a sinistra verso la donna	alza le braccia e guarda la carta, l'uomo le tocca il braccio		Arancione e nero	
16	19:3 9- 19:4 2	Piano americano Lente normale Camera dal basso in alto	La carta non è più in tavola	Lei dice: „Ma se io la spezzo “	Musica da violino	Arancione e nero	Didascalie
17	19:4 7- 19:5 1	campo medio Lente più lunga	Lo sguardo è chiaramente sulla scollatura della donna	Lei lo guarda di lato e si vedono i suoi tratti distintivi. La poetessa tiene in mano una lampada ad olio. Getta la lampada sul tavolo e la accende	Musica da violino, Musica molto penetrante	Piuttosto scuro	
18	19:5 2- 20:1 5	campo medio Camera dal basso in alto	Squadratura chiusa Le fiamme si levano dalla tavola Non si riconosce più il viso della donna, ma solo il suo cappello nero e l'aspetto di un animale	La poetessa allarga le braccia come una sacerdotessa Lei dice: “Vedi! Come la passione la sua fiamma si leva fino al cielo e abbaglia...ma dura un attimo. Scegli!”		L'immagine è rosa, la donna torna alla luce	découpage classico umore inquietante, atmosfera gotica e grottesca
19	20:1 6- 20:2 4	campo medio Camera dal basso in alto	La donna è accesa dal fuoco, l'uomo le sta accanto nel buio	la donna si gira e rovescia eroticamente il suo corpo sulle fiamme Lo guarda con aria provocante Lei dice: “„Bruciami “	La musica è drammatica	Il fotogramma è rossa	montaggio espressivo Didascalie

20	20:28	campo medio Camera dal basso in alto	Ancora una volta la donna è nella luce	La donna si piega indietro e stringe l'uomo con le braccia Durante il bacio, l'immagine diventa scura	La musica è drammatica	Rossa e nero	L'inquadratura è molto sfocata dissolvenza in chiusura

8.2. Secondo protocollo di piani: *Il fuoco* (1915) II

N r	Tempo	Camera	Mis-en-scene	Contenuto	Colonna sonora	Illuminazione/Colorizzazione	Altro
1	33:00-33:05 33:03	Piano americano Lente normale Camera dal basso in alto	Appartamento riccamente decorato: scala in pietra, grande lampadario ecc. Squadratura aperta Headroom a meta del fotogramma	Il pittore entra nella stanza e mostra alla poetessa con entusiasmo l'articolo. Lui indossa un completo e lei un abito lungo, bianco, leggermente trasparente. Sorride e legge l'articolo con solidità. Gioca amorevolmente con i suoi capelli La signora si siede e si vede la sua scollatura bassa	Musica da piano, Poi alta, penetrante musica da violino Poi alta, penetrante musica da violino	Verde La donna è nella luce, l'uomo nell'ombra	
2	33:06-	dettaglio	Articolo del giornale	Si legge: "Il 'nudo' di Mario fu disputato da due	penetrante musica da	Verde, lettere nere	La musica non si adatta

	33:2 6			stranieri ed aggiudicato ad uno di essi che conservò l'anonimo. Anche quest'anno le nostre migliori opere emigrano dal nostre paese”	violino, poi xilofono		bene alle buone notizie
3	33:2 7- 33:4 4	Piano americano, Lente normale, prospettiva della camera normale	Appartamento riccamente decorato: scala in pietra, grande lampadario ecc. Squadratura aperta Headroom dell'uomo alto, e quello della donna basso, il Noserom dell'uomo è un po' a destra verso la donna	La donna si siede e legge il giornale. Il pittore si accovaccia leggermente e la guarda innamorato. Poi si inginocchia e le abbraccia le gambe. Le bacia il ginocchio e allarga le braccia. Dopo aver letto, gli mette un braccio intorno alla spalla ma non lo guarda. Con le labbra aperte, getta la testa all'indietro e gli afferra la mano	xilofono	Verde, ma più scuro. Sembra essere durante il giorno	La donna sembra passiva e senza emozioni
				Il pittore si inginocchia davanti a lei e legge il ritaglio di giornale che lo loda per la sua pittura			
4	33: 34- 33:5 2	dettaglio	Si vede la sua lingua	Si legge: “Ricardati: la vampa dura un attimo e noi l'abbiamo vissuto”	Strumenti a corda e xilofono	Nero, lettere rosse	
5	33:5 3- 35:1 0	Piano americano, Lente normale, prospettiva della camera normale o un	Appartamento riccamente decorato: scala in pietra, grande lampadario ecc.	L'uomo spalanca gli occhi e guarda verso la macchina da presa. Si china leggermente verso di lui.	Strumenti a corda e xilofono Poi musica da piano	Verde	Piano dura a lungo l'immaginar io spettatore maschile si

		po'corta, poi camera dal basso in alto	Alle scale passa un uomo, probabilmente un servo (34:39) La sedia da donna sembra un trono. Headroom e Noserom come piano 3 34: 11 Headroom dell'uomo basso e quello della donna alta perché sta sedendo, 34:50 Headroom basso di entrambi	Lui inizia a scuoterla, ma lei se ne sta lì seduta immobile, come una bambola. Preme il suo volto contro il suo. Lei gli spiega le cose, ma sembra distante. Le sue espressioni facciali suggeriscono la follia. Il pittore si arrabbia, la poetessa si alza in piedi. Le labbra dell'uomo tremano, la donna mostra di nuovo i suoi sentimenti e accarezza l'uomo. Poi la donna entra in un'altra stanza fuori dal quadro e l'uomo si raddrizza felicemente la cravatta Finalmente anche lei lo guarda attivamente			gode le carezze che il protagonista riceve
6	35:1 1- 35:1 6	dettaglio		Si legge: "L'ultimo guizzo"	Strumenti a corda	Rosso, lettere nere	Didascalie, Metafora del fuoco
7	35:1 7- 35:4 7	Piano americano, Lente normale, prospettiva della camera normale Poi campo lunghissimo	Arredamento decadente, tende opulente, pareti con ornamenti Nella sala da pranzo (anche se il tavolo è piuttosto piccolo) Le persone si trovano piuttosto sullo sfondo del fotogramma, Headroom a metà del fotogramma,	I protagonisti si siedono a un tavolo. Poi va dietro il tavolo verso il muro. Si muove come una ballerina e allunga il décolleté in avanti. Il pittore prende una corda da un'altra persona (che non è realmente	Musica da piano, allegra	Verde	La decorazione di piume sulla sua testa ricorda ancora una volta un uccello

			Noseroom dell'uomo un po' a sinistra per vedere la donna	visibile) e va dalla sua amata. La pittrice si sdraia eroticamente sul muro Cerca di fissarla. Ma lei ride, quindi è più un gioco.			Carrellata della camera verso la coppia
8	35:4 8- 36:2 4	Piano americano, lente lunga, prospettiva della camera normale	Arredamento decadente, tende opulente, pareti con ornamenti La tavola è bella e completamente apparecchiata La donna si trova al centro della linea di vista Headroom da alto a basso	Ridendo cerca di liberarsi. Si siedono di nuovo a tavola e si divertono molto insieme. Il suo vestito aderente mostra molta pelle e non c'è più nulla di demoniaco in lei. Solo la sua mano ha la forma di artigli. Si avvicina a lei e la fa oscillare avanti e indietro. Lei lo spinge via giocosamente e fuma una sigaretta. Quando si alza si piega in avanti in modo da poter vedere quasi tutto il suo seno.	Musica rilassante	Verde	Per cambiare, la cinepresa non è statica, ma si sposta verso l'alto Sguardo annoiata della donna, sembra molto passiva I suoi occhi sono fissi sulla donna per tutto il tempo
9	36:2 5- 36:5 1	Campo medio, prospettiva della camera normale e per la donna dal alto al basso	Ancora in questa stanza, accanto alle persone c'è una finestra grande	Lui le mette la testa sul seno, lei tiene in mano un bicchiere di martini. Lei gli dà qualcosa da bere. Il poeta lancia la testa all'indietro e lo incoraggia a bere di più.	Musica rilassante	Verde, nero e bianco	carrellata

				Poi continua a fumare e dondola davanti a lui. Lei lo prende per mano e lo tira con sé			
1 0	36:5 2— 37: 39	Piano lunghissimo, lenta lunga, dal basso in alto	Altra stanza, divano con soffitti a motivi, tende bianche ornate, sulla parete sinistra un grande dipinto Headroom normale	La poetessa si accuccia sul divano, l'uomo si inginocchia davanti a lei e le mette la testa sul petto. Giocosamente lei lo spinge via. Poi sembra improvvisamente rassegnato. poi lui gli tocca improvvisamente la testa e poi allenta il nodo della cravatta, lei lo accarezza e sembra calmarlo. Lei lo aiuta a sdraiarsi sul divano. Lo sta quasi schiacciando e gli sta praticamente addosso	Musica da piano	Verde	Montaggio espressivo Atmosfera erotica I suoi occhi sono sempre puntati sulla donna, ma lei distoglie lo sguardo
1 1	37: 40- 38:0 1	primitivo piano lento lunga, prospettiva della camera normale	Squadratura chiusa, Si può vedere l'ornamento sulla finestra Headroom basso	La poetessa accarezza il viso del pittore. Lei è sdraiata sul suo divano. Con la bocca leggermente aperta si addormenta e la testa rotola di lato. Lei rimane immobile per qualche secondo e si assicura che si addormenti velocemente.	Musica allegra	Come sopra	Montaggio espressivo, scena molto erotica Lo spettatore maschile gode probabilmente la situazione
1 2	38:0 2-	campo lungo, lento meno lunga,	Stessa stanza	Poi si raddrizza di nuovo e si guarda intorno. Prende	Strumenti a corda	Come sopra	I panni trasparenti

	38:26	prospettiva della camera normale	Headroom più alto dell'uomo, Headroom della donna è basso perché sta in piedi, Noserom da sinistra a destra	una delle coperte e copre con cura l'uomo			del suo vestito sembrano ali
13	38:27	primitivo piano, lente lunga, prospettiva della camera normale	Stessa stanza, Headroom molto basso, Noserom come sopra La donna lascia l'inquadratura con le spalle al muro (Leadingroom)	Lei bacia l'uomo sulla guancia per dire addio	Strumenti a corda	Come sopra	La donna sembra come una madre occupante

8.3. Protocollo di piani: *Tigre reale* (1916) I

N r.	Tempo	Camera	Mis-en-scene	Contenuto	Colonna sonora	Illuminazione/Colorazione	alto
1	1:00:05-1:00:14	Campo lunghissimo Prospettiva della camera alta, Camera statica, L'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo acuto di 60°.	Il grande e splendido hotel riempie l'intero quadro L'hotel è ripreso in modo incisivo, lo sfondo è nero e non è riconoscibile	Non succede niente l'inquadratura sembra essere quasi una fotografia Persone che si muovono intorno alla cupola	Musica da violino	Arancione, nero, illuminazione artificiale	
2	1:00:15-1:00:32	Campo lunghissimo, prospettiva della camera normale, L'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti	Molte persone ad un evento, Davanti ci sono i musicisti, al centro c'è una grande scala e le pareti sono splendidamente decorate Davanti alle scale figure che danzano in cerchio Il fotogramma è incorniciato da una tenda	Niente particolare, solo persone ad un evento elegante	Musica da piano tranquilla	Arancione, nero, illuminazione artificiale Ma più chiaro	

3	1:00:33-1:00:52	Campo lunghissimo, prospettiva della camera normale, L'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto Lente normale, "Tiefenschärfe"	Cinque ballerine stanno in mezzo, in abiti bianchi con lunghi veli. Dietro di loro i visitatori sulle scale, sul lato sinistro in fondo c'è una scultura e delle piante	Donne che ballano	Musica violino tranquilla	da	Arancione, nero, illuminazione artificiale	
4	1:00:53-1:01:00	Dettaglio	Didascalia: "Nell'ala dell'Hotel dove Natka si preparava di morire ferve la vita cosmopolita"	-	Musica violino tranquilla	da	Lettere rosse su sfondo nero	
5	1:01:00-1:01:24	Primo piano, prospettiva della camera normale, , L'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti, lente lunga, angolo stretto	Natka si trova in una stanza dell'hotel, Accanto alla donna c'è un armadio di metallo e dietro di lei c'è uno specchio. Lei porta un vestito lungo, bianco ed elegante. Si siede all'incirca al centro dell'immagine e guarda a sinistra. Gli occhi sono solo leggermente aperti, così come le labbra Squadratura chiusa	Natka sospira, ha la testa sostenuta sulla mano, poi afferra il cuore con entrambe le mani. Allunga il mento in avanti. Apre l'armadio accanto a lei e tira fuori una piccola bottiglia. Poi guarda verso la cinepresa. Legge una lettera	Musica violino triste	da	Arancione	Atmosfera triste. Le mani sul suo cuore potrebbero simboleggiare il suo mal d'amore
6	1:01:25-1:01:43	Dettaglio	Didascalia: Le invio il farmaco ch'ella desidera. ...Dottor"	-	-		Lettere nere su sfondo arancione	Non si può leggere la lettera bene
7	1:01:44-1:02:08	Primo piano, prospettiva della camera normale, , L'asse di azione e	Come piano 1, <i>Headroom</i> basso	Piega la lettera e raggiunge con la mano destra, Lei versa il veleno in un bicchiere	Come piano 5		Arancione	La cinepresa si avvicina al vetro

		l'asse della cinepresa sono congruenti, lente normale					
		Poi primissimo piano e lente lunga					
8	1:02:09-1:02:15	Dettaglio	Didascalia: “Natka per il suo Giorgio vivrà in un’ora gli ultimi giorni di vita che le restano!	-	Musica da violino triste	Lettere rosse su sfondo nero	
9	1:02:16-1:02:38	Primo piano, prospettiva della camera normale, , L'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti, lente lunga	Come piano 1, <i>Headroom</i> basso Squadratura chiusa	Beve il bicchiere con il veleno e allunga la testa all'indietro. Il suo viso è contorto nel dolore. Alza e abbassa le spalle e blocca le dita	Musica da violino triste, poi diventa più allegra	Arancione	
10	1:02:39-1:02:44	Piano americano, prospettiva della camera normale, lente normale, L'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto	In un giardino. Giorgio sta al centro del fotogramma. Porta un cappello e guarda a sinistra. Accanto a Giorgio c'è un grande vaso sferico <i>Headroom</i> basso	Il protagonista si siede in giardino e guarda in lontananza	Musica triste	Blu/grigio	
11	1:02:45-1:02:49	Dettaglio	Didascalia: “E le gote, arse di fiamma improvvisa, e l’occhio spento ritrovano l’antico fulgore”	-		Lettere rosse su sfondo nero	
12	1:02:50-	Primo piano, prospettiva della camera normale,	Natka è al centro, tanti anelli, <i>Headroom</i> basso	Lei afferra di nuovo il suo cuore. Improvvisamente alza le braccia angolate	Musica da piano più allegro Xilofono	Arancione, nero, sfondo scuro, solo la	È come se avesse avuto

	1:03:05	L'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti, lente lunga		verso l'alto (come ali) e brilla. Alza lo sguardo e si vedono i suoi denti superiori.		protagonista è alla luce	un'epifania. Sembra che stia chiacchiando con il cameraman
13	1:03:06-1:03:22	Primo piano, prospettiva della camera normale, lente lunga, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo più acuto per mostrare l'immagine nello specchio	Natka davanti allo specchio che tocca, squadratura chiusa, <i>Headroom</i> basso	Si gira e si gira davanti allo specchio. Prima sta in piedi con le spalle alla cinepresa, poi si gira in avanti. Soggiorni in posa floreale	Xilofono e violino	Arancione, scuro	Muscia crea tensione Decoupage classico
14	1:03:23-1:03:26	Piano americano, prospettiva della camera piuttosto dal basso in alto	<i>Headroom</i> basso, <i>Leadroom</i> : Natka è in piedi sul lato destro dell'inquadratura e poi si sposta a sinistra, altrettanto la sua direzione di visione (<i>Noserroom</i>). Si può vederla dal lato	Natka allarga le braccia e attraverso il velo sembra un uccello che sta per volare via. Poi va alla finestra e guarda fuori.	Musica allegra	Arancione Tutto scuro tranne il vestito di Natka e le tende	
15	1:03:27-1:03:31	Piano americano, Primo piano, prospettiva della camera normale, L'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto	<i>Headroom</i> basso, <i>Leadroom</i> : Giorgio sta al centro dell'inquadratura e poi si sposta a dextro, come la sua direzione di visione (<i>Noserroom</i>). Si può vederlo dal lato. Il piano si svolge nel giardino	Giorgio attraversa il giardino	Musica da piano veloce	Blu/grigio	campo-controcampo, piano dura brevemente

1 6	1:03:32-1:03:36	Piano americano, prospettiva della camera piuttosto dal basso in alto, L'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto, lente normale	Di nuova Natka guarda fuori dalla finestra. Accanto a lei c'è lo specchio grande <i>Headroom</i> : basso <i>Noseroom</i> : Natka si trova (se si divide la sezione dell'immagine in tre parti) proprio a sinistra e guarda fuori dalla finestra sul lato sinistro. Così la vista dell'osservatore si sposta più verso la stanza	Natka sta in piedi e guarda fuori. Poi gira la testa sopra la spalla e guarda a destra. Corre a destra fuori dall'inquadratura	Musica da piano veloce	Arancione	piano breve
1 7	1:03:37-1:04:15	Campo lunghissimo, prospettiva della camera piuttosto dal basso in alto, L'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti, lente normale, profondità di campo Piano americano	Natka sta al centro e porta un vestito bianco e lunga, Accanto a lei c'è un grande divano e dietro di lei le tende ornamentali Il braccio destro è angolato e sostenuto nell'anca, il sinistro si allunga lontano da lei. Giorgio è nella metà destra del quadro ed è completamente nell'ombra <i>Headroom</i> basso <i>Noseroom</i> : Le figure poi stanno più a sinistra e lei guarda a destra, spaventata, verso la porta.	Prima sta in piedi come una statua e guarda in avanti, poi si gira di lato e allarga le braccia (e anche il velo) per salutare Giorgio che sta entrando dalla porta. Lo abbraccia con passione. Giorgio chiude la porta. Con la mano destra riprende possesso del suo cuore e con il braccio sinistro teso conosce Giorgio da se stessa	Musica da piano e violino veloce ed alta	Arancione, più chiaro	Come al teatro Carrellata da camera
1 8	1:04:16-1:04:20	Dettaglio	Didascalia: "Guai a lui se la fatalità lo spingesse ad aprire questa porta"	-	Musica da piano e violino veloce ed alta	Lettere rosse su sfondo nero	

1 9	1:04: 21- 1:04: 33	Piano americano, L'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto, lente normale, prospettiva della camera normale Campo lungo	Nessun arredamento, solo finestre sullo sfondo L'uomo sta al centro del fotogramma <i>Headroom</i> basso Guarda a destra e poi scompare a destra dalla foto (<i>Noseroom, Leadroom</i>)	Il marito aspetta davanti alla porta. Poi cammina lungo il corridoio e fuma.	Musica da piano	Verde	
2 0	1:04: 34- 1:05: 36	Campo lungo, prospettiva della camera piuttosto dal basso in alto, L'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto, Poi più tardi un angolo più acuto lente normale	Natka gira la testa a sinistra, sopra la spalla, verso la cinepresa. Giorgio è nell'ombra accanto alla porta <i>Headroom</i> basso	Natka si trova in mezzo alla stanza e poi cammina dritta. Accanto al letto si ferma nella <i>posa florale</i> Giorgio le parla, ma Natka lo ignora e poi incrocia di nuovo le mani davanti al petto. Allunga il braccio destro e tiene Giorgio prima per la spalla e poi gli copre la bocca. Giorgio le sta davanti e lei piega le mani come in preghiera	Musica da piano, poi diventa più veloce e accompagnato da un violino	Arancione	Piano dura lungamente
2 1	1:05: 37-	Primo piano, L'asse della cinepresa e l'asse di azione formano un angolo retto, lente lunga, prospettiva della camera normale	Solo le due protagonisti, nessun arredamento	Lei tira fuori il mento e gli tiene la testa. Si accoccola con lui e poi guarda la cinepresa	Musica drammatica	Arancione e soprattutto nero, solo Natka è alla luce	

8.4. Protocollo di piani: *Tigre reale* (1916) II

Nr	Tempo	Camera	Mis-en-scene	Contenuto	Musica/colonna sonora	Illuminazione /Colorizzazione	Altro
1	0:29-0:33	Dettaglio	Didascalia come Titolo della sequenza: “Una serata a Palazza de Rancy”	-	Musica da piano tranquilla	Lettere verdi su sfondo nero	Scena d'apertura: Il pubblico sa che la seguente scena si svolgerà nell'ambiente dell'alta società
2	0:33-0:42	Piano americano, lente corta, prospettiva della camera normale Profondità di campo, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo acuto	In un salone, pareti decorate con ornamenti Giorgio sta al centro del fotogramma, indossa un completo <i>Headroom</i> da Giorgio basso, per le altre figure alto, <i>Noseroom</i> : Giorgio entra in scena da destra e si sposta a sinistra (come è normale dal <i>Leadingroom</i>)	Giorgio entra in una sala della rassegna, stringe la mano a uno dei signori e poi continua	Musica da violino armonica e distinta	Illuminazione artificiale, Colorizzazione arancione	
3	0:43-0:46	Piano americano, lente normale, prospettiva della camera normale, L'asse di azione e l'asse della	In un'altra stanza, arredamento semplice, Le figure riempiono bene l'inquadratura <i>Headroom</i> più alto	Alcuni uomini si siedono attorno a un tavolo e fumano	Musica da violino armonica e distinta	Illuminazione artificiale, Colorizzazione arancione, ma più scura	

		cinepresa formano ora un angolo retto					
4	0:47-0:53	Dettaglio	Didascalia: “Ecco la contessa russa! Quella che spinse alla morte l’ultimo suo amante”	-	Musica da violino che crea tensione	Lettere rosse su sfondo nero	Non sappiamo che sta parlando
5	0:54-0:57	Campo medio, lente normale, prospettiva della camera normale, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto	Nella medesima stanza, <i>Headroom</i> di nuovo basso Giorgio sta al centro del fotogramma	Alcuni uomini si siedono attorno a un tavolo. Prima, tutti stanno in piedi o si siedono con le spalle alla telecamera, poi all'improvviso si girano e guardano dritto davanti a loro	Musica da violino che crea tensione	Colorizzazione arancione	
6	0:58-1:17	Campo lungo, normale, prospettiva della camera normale, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto	Carta da parati a motivi e cassettiere, un grande impianto di casa Ancora nel palazzo, ma in un'altra stanza <i>Headroom</i> molto basso <i>Leadingroom</i> da sinistra a destra Natka indossa un lungo cappotto nero e sta con le spalle alla telecamera	Natka sta al centro del fotogramma, Un uomo si trova leggermente alla sua sinistra, poi esce di scena Poi si gira in avanti e cammina verso la macchina fotografica, aprendo il suo cappotto di pelliccia e si vede la sua ampia scollatura del vestito I suoi occhi sono socchiusi e le sue labbra nere e truccate sono leggermente aperte Una serva viene ad aiutarla a togliersi il mantello, lei sembra infastidita	Musica da violino	Colorizzazione arancione	

7	1:18-1:32	Primo piano, normale, prospettiva della camera normale, L'asse di azione e l'asse della cinepresa sono congruenti, lenta lunga	Stessa stanza, dietro di lei c'è una tenda a motivi e una grande pianta, <i>Headroom</i> basso, <i>Noseroom</i> : Natka sta al centro del fotogramma e guarda a destra e poi a sinistra, Le labbra sono saldamente premute insieme e il mento è allungato in avanti Squadratura chiusa	Natka si guarda intorno, giocando con la sua collana. Poi all'improvviso inizia a sorridere e se ne va subito fuori.	Musica da piano e violino	Colorizzazione arancione	
8	1:33-1:53	Piano americano, prospettiva della camera normale, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto, lente normale Poi L'asse di azione e l'asse della telecamera formano un angolo acuto di 60 gradi	Nel salone, tanti uomini che portano un completo <i>Noseroom</i> : Da Giorgio basso, dagli altri più altri perché sono sullo sfondo Squadratura aperta	Giorgio guarda dritto davanti a sé Poi anche gli uomini che stavano seduto al tavolo guardano davanti. Giorgio poi si gira di nuovo e ride con gli altri uomini e ti tocca brevemente sulla spalla. Poi lascia l'inquadratura davanti	Musica da piano e violino crea tensione	Colorizzazione arancione	Montaggio espressivo
9	1:54-2:10	Piano americano, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto, lente normale, profondità di	Altra stanza, donne abiti bianchi e cappelli di piume Grande colonna decorata, scultura sullo sfondo, <i>Noseroom</i> : prima alto poi basso	Gli uomini si uniscono alle donne. Giorgio si china verso una signora, che si alza e gli spiega qualcosa.	Musica lente	Colorizzazione arancione	

		campo, prospettiva della camera normale					
10	2:11-2:19	Dettaglio	Didascalia: “Volete chi vi presenti alla contessa Natka? Volentieri, ma badate! Senza responsabilità!”	La donna gli spiega	Musica violino da	Lettere verdi su sfondo nero	
11	2:20-2:24	Piano americano, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto, lente normale, prospettiva della camera normale	Nel medesimo salone, <i>Noseroom</i> basso Squadrata aperta	Giorgio parla con questa donna. Lei si aggancia sotto di lui e poi entrambi lasciano l'inquadratura a destra	Musica violino da	Colorizzazione arancione	
12	2:20-2:37	Piano americano, , lente più lunga, prospettiva della camera normale	Arredamento ricco Si vede l'immagine di Natka nello specchio, l'abito ha una scollatura molto bassa sullo sfondo c'è una figura ballante <i>Noseroom</i> basso Squadrata chiusa	Natka parla con un uomo, poi vede uno specchio che Giorgio si avvicina a lui. Lei tira fuori il mento.	Musica violino da molta alta e penetrante	Colorizzazione arancione	campo-controcampo
13	2:38-2:40	Piano americano, lente più corta, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto, lente normale, prospettiva della camera normale	Le figure stanno al centro dell'immagine <i>Noseroom</i> basso	Natka sta in piedi davanti allo specchio con le spalle alla telecamera, l'uomo accanto a lei può essere visto di lato	Musica violino da più tranquilla	Colorizzazione arancione	Una prospettiva diversa sulla Contessa

14	2:41-2:47	Piano americano, lente più corta, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto, lente normale, prospettiva della camera normale	Le figure riempiono l'inquadratura, <i>Noseroom</i> basso Squadratura chiusa La donna indossa un copricapo che colpisce	Un'altra coppia si avvicina a Natka e alla sua compagna, vengono ripresi da dietro	Musica da più violino più tranquilla	Colorizzazione arancione	
15	2:48-2:53	Dettaglio	Didascalia: “Giorgio la Ferlita, addetto d’ambasciata” “La contessa Natka Bolkonski”		Musica drammatica	Lettere rosse su sfondo nero	
16	2:54-3:19	Cfr. piano 14 Poi Dettaglio	Nel medesimo salone Le figure riempiono l'inquadratura, <i>Noseroom</i> basso Squadratura chiusa Poi la macchina fotografica si avvicina all'azione e le signore con il copricapo lasciano l'immagine a sinistra	Le quattro persone ora stanno in cerchio e parlano. Natka ride, allarga le braccia e poi dà una notizia a Giorgio che lui legge con cura	Musica drammatica e veloce	Colorizzazione arancione	carrellata
17	3:20-3:26	Dettaglio	Didascalia: “Ogni danza è prenotata; la bizzarra contessa offre tuttavia il suo carnet”		Musica drammatica e veloce	Lettere verdi su sfondo nero	
18	3:27-3:31	Piano americano, lente più corta, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto,	Squadratura chiusa Da Giorgio il Noseroom è più basso perché è più in avanti	Lui legge la notizia e lei lo osserva ridendo Sullo sfondo (nello specchio) si vedono gli ospiti danzanti dell'evento	Musica drammatica e veloce	Colorizzazione arancione	campo-controcampo

		lente normale, prospettiva della camera normale					
19	3:31-3:44	Dettaglio, lente molto corta, prospettiva della camera normale	Squadratura chiusa Si vedono le mani di Giorgio e un blocchetto antigraffio	Le sue dita corrono delicatamente sulla carta. Cerchia un nome e scrive qualcosa a riguardo.	Musica emozionante, uso dello xilofono	Colorizzazione arancione, piuttosto scuro	campo-controcampo
20	3:45-3:53	Piano americano, lente normale, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto, lente normale, prospettiva della camera normale	Squadratura chiusa Da Giorgio il <i>Headroom</i> è più basso di quello di Natka perché è più in avanti	Lo sguardo soddisfatto di Giorgio, lo guarda in modo piuttosto denigratorio/arrogante. Poi Giorgio si rivolge a Natka e le consegna il biglietto. Alla sua destra c'è ancora il signore.	Musica più tranquilla	Colorizzazione arancione	campo-controcampo
21	3:54-3:59	Dettaglio	Didascalia: "Il cancellato è il maggiore Guidoni, lo spadaccino famoso"	-	Musica lenta	Lettere verdi su sfondo nero	
22	4:00-4:11	Piano americano, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto, lente normale, prospettiva della camera normale Profondità di campo	Grandi piante, colonne, vasi, grandi finestre. Dietro gli uomini c'è una signora elegantemente vestita, Attraverso la grande finestra si possono vedere i ballerini nell'altra stanza Squadratura aperta <i>Headroom</i> basso <i>Noseroom</i> : Giorgio sta a sinistra e guarda a destra (come è normale)	Giorgio si rivolge più all'altro uomo e poi si affrontano	Musica drammatica	Colorizzazione arancione	Normalmente i protagonisti stanno al centro del fotogramma

			<i>Leadroom</i> : Da sinistra Giorgio lascia anche l'inquadratura a sinistra				
23	4:12-4:41	Piano americano, prospettiva della camera piuttosto dal basso in alto, lente normale, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto	Altra stanza, degli uomini che stanno seduto attorno ad un tavolo Pareti con un disegno estremamente forte <i>Headroom</i> alto <i>Leadroom</i> : Giorgio entra in scena da destra	Giorgio viene nel gruppo maschile. Tutti si alzano in piedi e si mettono in cerchio. Giorgio stringe la mano a un uomo più anziano	Musica drammatica, veloce che crea tensione	Colorizzazione marrone	Carrellata, piano dura a lunga
24	4:42-4:50	Campo lungo, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto, lente normale, prospettiva della camera normale	Piccola orchestra in mezzo a piante d'appartamento molto grandi (palme) Squadratura chiusa <i>Headroom</i> alto	Orchestra suona	Musica off-screen Musica molto alta e veloce	Colorizzazione verde	Montaggio espressivo campo-controcampo
25	4:51-4:55	Piano americano, L'asse di azione e l'asse della cinepresa formano ora un angolo retto, lente normale, prospettiva della camera normale	La medesima stanza (cfr. piano 23) <i>Headroom</i> basso Squadratura chiusa	Gli uomini discutano	Musica più tranquilla	Colorizzazione arancione	campo-controcampo
25	4:56-5:07	campo lunghissimo	Nel grande salone Al centro una grande opera d'arte (come un monumento) <i>Headroom</i> alto	Le coppie passeggiano per la sala. Giorgio cammina avanti e indietro nervosamente	Musica drammatica	Colorizzazione arancione	Montaggio espressivo

			Squadrata aperta Si vede poi Giorgio nel campo medio con <i>Headroom</i> basso				
--	--	--	--	--	--	--	--

9. Bibliographia

- Alovisio, Silvio (2014): "Il cinema italiano delle origini all'avvento del sonoro: un quadro introduttivo" In: Alovisio, Silvio (Ed.) *Introduzione al cinema muto italiano*. Torino: UTET Università, p. 3-23.
- Alovisio, Silvio (2015): *Giovanni Pastrone: i sogni della ragione*. Roma: Edizioni Fondazione Ente dello spettacolo.
- Alovisio, Silvio: "'The Pastrone System'. Itala Film from the Origins to World War I". In: Bertellini, Giorgio (2013): *Italian silent cinema: a reader*. New Barnet: Libbey.
- Alovisio, Silvio (2014) (Ed.) *Introduzione al cinema muto italiano*. Torino: UTET Università.
- Andreazza, Fabio (2012): "Tigre reale, uno e due: Aspetti dannunziani in un film degli anni Dieci", In: *The Italianist*, 32:2, 273-284, DOI: 10.1179/026143412X13442661823737.
- Arijon, Daniel (2003): *Grammatik der Filmsprache: das Handbuch*. 2° ed. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Bienk, Alice (2006): *Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren.
- Bean, Jennifer (2002): "Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body". In: Bean, Jennifer/ Negra, Diana (Ed.): *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham: Duke University Press, p. 8-57.
- Bertellini, Giorgio (2013): *Italian silent cinema: a reader*. New Barnet: Libbey.
- Blank, Richard (2009): *Film und Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*. Berlin: Alexander.
- Blom, Ivo (1992): "Il Fuoco or the fatal portrait. the XIXth century in the Italian silent cinema". In: *Iris: a journal of theory on image and*, p. 55-66.
- Bronfen, Elisabeth (2002): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München: Schirmer/Mosel.
- Brunetta, Gian Piero (2008): *Il cinema muto italiano: da "La presa di Roma" a "Sole", 1905 – 1929*. Roma [u.a.]: Laterza.
- Cherchi Usai, Paolo (1985): *Giovanni Pastrone*. Firenze: La Nuova Italia.
- Cherchi Usai, Paolo (1986): *Giovanni Pastrone: gli anni d'oro del cinema a Torino*. Torino: Strenna UTET.
- Costa, Antonio (1993): *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*. Torino: UTET Libr.
- Dalle Vacche, Angela (2008): *Diva: defiance and passion in early Italian cinema*. Austin, Tex. : Univ. of Texas Press.
- D'Annunzio, Gabriele (Autore)/ Lorenzini, Niva (Editore) (1996): *Il fuoco*. Milano: Mondadori.
- Eiblmayr, Silvia (Ed.) et al. (2000): Eiblmayr, S., Snauwaert, D., Wilmes, U., Winzen, M., von Braun, C., Bronfen, E., ... & Meyer-Drawe, K. (2000). *Die verletzte Diva: Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Oktagon.
- Evangelista, Stefano et al. (2018): *The poetics of decadence in fin-de-siècle Italy: degeneration and regeneration in literature and the arts*. Oxford, Vienna: Peter Lang.
- Everett, Wendy, (2007): *Questions of colour in cinema. From paintbrush to pixel*. Oxford: Lang.
- Fischer, Jens Malte (1978): *Fin de siècle: Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler Verlag.
- Giuliani, Luca/ Piva, Manlio: "I percorsi della tecnica: pratiche, operatori, macchine". In: Alovisio, Silvio (Ed.) *Introduzione al cinema muto italiano*. Torino: UTET Università, p. 209-230.
- Haupt, Sabine/ Würffel, Stefan (Ed) (2008): *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Jandelli, Christina (2006): *Le dive italiane del cinema muto*. Palermo: L'Epos.

- Jandelli, Christina „‘Per mondo in effigie mobile’. Attori e divismo”. In: Alovio, Silvio (2014) (Ed.) *Introduzione al cinema muto italiano*. Torino: UTET Università, p. 61-82.
- Katz, Steven (1999): *Die richtige Einstellung: shot by shot*. Zur Bildsprache des Films; das Handbuch; (OV:) Film directing shot by shot. 2° ed. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Kermlo, Enzo: La nascita del divismo. In: Kermol, Enzo/ Tassarolo, Mariselda (Ed.) (1998): *Divismo vecchio e nuovo: la trasformazione dei modelli di divismo*. Padova: CLEUP, Coop. Libreria Ed. Univ. di Padova, p.7-20.
- Kessler, Frank (Ed.) (1998): *Stummes Spiel, sprechende Gesten*. Basel: Stroemfeld, Roter Stern.
- Keutzer, Oliver et al. (2014): *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Koshofer, Gert (1988): *Color. Die Farben des Films*. Berlin: Spiess.
- Luperini, Romano (1998). *La scrittura e l'interpretazione: storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea: edizione verde modulare* (Vol. 3). Palermo: Palumbo.
- Martinelli, Vittorio (2001): *Le dive del silenzio*. Recco, Genova: Le Mani [u.a.].
- Montesanti, Fausto (1952): “La parabola della Diva”. In: *Bianco e nero*, 13(7-8), 55-72.
- Motte-Haber, Helga/ Emons, Hans (1980): *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München: Hanser.
- Mulvey, Laura (1999). “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 833-44.
- Ochsner, Beate (2007): „Dive divine. Göttinnen des italienischen Stummfilms“. In: Meier, Franziska (Ed.): *Italien und Europa: Der italienische Beitrag zur europäischen Kultur*. Innsbruck: Studienverlag, p. 139-157.
- Pietrini, Sandra (2004): “Recitare la passione: Pina Menichelli e la mimica della femme fatale”. In: *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*. Anno IV, n°4 Novembre 2004.
- Reich, Jaqueline (2017): Stardom in Italian Silent Cinema. In: Burke, Frank (Ed.): *A Companion to Italian Cinema*, John Wiley & Sons, p. 48-64.
- Schrader, Sabine (2007): „Si gira! “Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens. Heidelberg: Winter.
- Schweinitz, Jörg (Ed.) / Wiegand, Daniel (2016): *Film Bild Kunst: visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Marburg: Schüren.
- Stenzer, Christine (2017): Kleine Geschichte filmischer Zwischentitel. Zum Gebrauch von Schrift im stummen Schriftfilm. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*; 42(2): 469 – 505.
- Verga, Giovanni (Autore) / Spampinato Beretta (Editore) (1993): *Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga: 6: Tigre reale II / ed. crit. a cura di Margherita Spampinato Beretta*. Firenze: Le Monnier.

10. Filmografia

- Il fuoco*. R.: Giovanni Pastrone. Italia, Itala Film 1916,
<https://www.youtube.com/watch?v=EUMUE7YBfCI&t=2321s>.
- Tigre reale*. R.: Giovanni Pastrone. Italia, Itala Film 1916,
<https://www.youtube.com/watch?v=NH86NJy5R5Q&t=732s>.
- Wiener Gastro Gutscheine Werbespot. R. Stadt Wien 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=2e8B01OQccE>.

11. Immagini

Immagine I, *Il fuoco*. R.: Giovanni Pastrone. Italia, Itala Film 1915,
<https://www.youtube.com/watch?v=EUMUE7YBfCI&t=2321s> 19:57, p. 46..

Immagine II: *Il Fuoco*. R.: Giovanni Pastrone. Italia, Itala Film 1916,
<https://www.youtube.com/watch?v=EUMUE7YBfCI&t=2321s> 36:59, p. 52.

Immagine III: *Tigre reale*. R.: Giovanni Pastrone. Italia, Itala Film 1916,
<https://www.youtube.com/watch?v=NH86NJy5R5Q&t=732s>. 1:04:43, p. 64

Immagine IV: *Tigre reale*. R.: Giovanni Pastrone. Italia, Itala Film 1916,
<https://www.youtube.com/watch?v=NH86NJy5R5Q&t=732s>, [1:07](#), p. 73.

12. Abstract auf Deutsch

Das Thema der Arbeit ist die Adaption der Dekadenzbewegung auf die oben genannten italienischen Divenfilme *Il fuoco* (1915) und *Tigre reale* (1916) des Regisseurs Giovanni Pastrone. Die Schauspielerin Pina Menichelli spielt in beiden Filmen die elegante und verführerische *femme fatale*. Dieses Motiv der *femme fatale* entspricht einem beliebten Frauenbild der Dekadenzbewegung zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Einer der bedeutendsten Vertreter der künstlerischen Bewegung der Dekadenz, welche sich u.a. durch Weltschmerz, Überfluss und Rückwendung zum Mythos auszeichnet, war Gabriele D'Annunzio. In seinen Werken wird immer wieder die weibliche Schönheit dargestellt, wodurch in seinen Filmen die Diva an Bedeutung erlangt. Die Filme basieren auf literarischen Vorlagen. Ein immer wiederkehrendes Motiv in D'Annunzios Werk ist das männliche Begehren, das für gewöhnlich in der Dynamik zwischen dem Mann als begehrendem Subjekt und der Frau als dem eigentlichen Objekt des Begehrens auftaucht. Die männliche Begierde ist in den Filmen *Il fuoco* und *Tigre reale* sehr stark ausgeprägt (obwohl der Film auf dem Roman von Giovanni Verga basiert). Die von Pina Menichelli verkörperte Diva bewegt sich zwischen dem Fraubild D'Annunzios (Objekt der Begierde) und einer *femme fatale*, wie sie in der Sekundärliteratur oft beschrieben wird.

Die Rolle als *femme fatale* steht im Kontrast zur Filmtheorie Laura Mulveys. Diese erklärt, dass Filme auf männliche Zuschauer ausgerichtet sind, die durch die gesamte Kinoapparatur und -ästhetik als Träger eines aktiven, voyeuristischen Blicks identifiziert werden, während Frauen als passive Objekte ihrer Blicke fungieren. Die Forschungsfrage der Masterarbeit ist, ob die Divenfilme *Tigre reale* und *Il fuoco* von Pastrone und Menichelli im Kontext des filmischen Dekadentismus für eine sexualisierte männliche Imagination konzipiert sind, auch wenn im Zentrum des Films starke und dominante Frauen als Protagonistinnen stehen. Die Hypothese ist, dass in den ausgewählten Filmen die attraktiven weiblichen Protagonistinnen durch die technischen Mittel und Anweisungen des Regisseurs so sehr in den Mittelpunkt des Films gestellt werden, dass die Handlung, in der die Frau die aktive Rolle übernimmt, in den Hintergrund gerückt wird.

Der theoretische Teil der Arbeit ist in eine literaturhistorische Kontextualisierung, das Thema der italienischen Diven in der Stummfilmzeit und eine kurze Einführung in die Filmtheorie Laura Mulveys gegliedert. Zur Filmanalyse werden vier Sequenzprotokolle zu den auserwählten Filmen erstellt, welche dann in Hinblick auf die Kontextualisierung und die Forschungsfrage analysiert werden.