



In *Marion, artista di caffè-concerto* (Roberto Roberti, 1920) la protagonista è impersonata da Francesca Bertini. La vicinanza e le somiglianze fra la Diva e Annie Vivanti, autrice dell'autobiografico romanzo di partenza, sono numerose e profonde. L'interpretazione di Bertini restituisce pienamente la dirompente passionalità del soggetto, come mostra la sequenza del delitto commesso dalla giovane cantante.



### Abstract

*This essay investigates for the first time the relationship between the literary work and personality of Annie Vivanti and post-war Italian diva-film cinema. It focuses particularly on some long-distance connections with Francesca Bertini's films, the author's lawsuit for plagiarism filed against the production of *La piovra* (Edoardo Bencivenga 1920), and the realization of *Marion artista di caffè-concerto* (Roberto Roberti 1920), based on Vivanti's homonymous novel (1891). The meeting point between the greatest Italian diva productions and the most popular writer of the time is marked by the centrality of female characters, that are unconventional and outrageous, destructive and persecuted, and that were soon after abandoned by the Italian cinema and literature. In the following decades, the fatal creatures and dark ladies of Hollywood movies will come to life from their ashes.*

## Annie Vivanti e il cinema delle dive

Cristina Jandelli

La cinematografia! Il trionfo del moto, della rapidità, dell'impeto, del vertiginoso, dell'inaspettato, dell'inverosimile, del paradossale! In questa esaltazione del movimento sulla immobilità – nella vittoria del fatto sulla frase, dell'azione sulla descrizione – sta tutto il fascino e la forza di questa arte nuova. Ma è questa l'arte vera! Ma è questa la vita vera!... Come mai ho potuto vegetare fino a oggi negli angusti limiti della Convenzionalità, nel plumbeo pantano del Consueto?<sup>1</sup>

### Il cinema secondo Vivanti

Il turbine che, nel 1917, travolge Annie Vivanti è una diva americana, profumatissima e accompagnata da un chiassoso *skye-terrier*. La «sovrana del silenzio», con «i ricciolotti biondi sopra gli occhi chiari» e la fretta di chi è sempre in procinto di partire, compare nel racconto autobiografico *Secondo me...*, pubblicato per la prima volta su «La Donna» e poi inserito, nel 1918, con il titolo *Laude del cinematografo* e varianti minime, nella raccolta *Zingaresca*<sup>2</sup>. Il sapido umorismo che trapela dalla scrittura non toglie il fascino secco dell'istantanea con cui Vivanti fissa la diva del cinematografo nel momento della comparsa di una fra le figure sociali più affascinanti e influenti del Novecento. Non sappiamo chi fosse in realtà costei, o se l'incontro sia davvero avvenuto, ma nelle parole di Vivanti un tale personaggio si fa subito tipo. Una varietà femminile unica, ammantata della rapidità fugace che caratterizza il neonato mondo del cinema dove non contano le frasi ma i fatti, dove non hanno valore le descrizioni ma le azioni. È tutto un febbrile movimento<sup>3</sup>.

*Secondo me...* è strutturato in due parti. La prima raccoglie una confessione di Vivanti che preferisce andare al cinematografo piuttosto che a un appuntamento mondano per nascondersi dentro il cappello a lunga tesa e lasciar fluire liberamente le emozioni prima che vengano razionalizzate dal giudizio estetico, obbligo per un'intellettuale come lei sia a teatro sia a un'esposizione, per non parlare di un salotto. Nella seconda la troviamo ingaggiata come soggettista dalla succitata diva che le commissiona un «dramma cinematografico»: ha da essere «cosa commoventissima e modernissima [...] e grandiosissima quanto a messa in scena [...] e piena di situazioni inaspettate», con una *femme fatale* fascinosa ma anche ingenua, che fa «il male così... senza saperlo»<sup>4</sup>. Sulle prime la diva chiede a Vivanti di ambientare il film a Montmartre e di avere al fianco «un amante *Apache*». A ogni incontro successivo il paesaggio cambia. Prima si sposta da Parigi all'alta montagna dove si è rifugiata per curare un'anemia: l'amante *apache* diventa così una guida alpina. Poi, per favorire il riposo estivo della diva americana, lo scenario si fa marino e l'alpinista si trasforma in pescatore. Infine la committente opta per un'ambientazione italiana, nell'Agro Romano. All'ultimo un nuovo telegramma ingiunge alla soggettista di trasferirsi in Maremma perché somiglia al West americano: la protagonista sarà una *cowgirl* e il pescatore assumerà le fattezze di un buttero. La concezione del soggetto non riesce a tenere il passo con i ritmi indavolati dei progetti cinematografici che si fanno e si disfano a ogni nuova affrettata apparizione della «diva del gesto», con il cagnolino in grembo e una scia di profumo alle spalle.

### Circe, dalla pagina allo schermo e al tribunale

Si può ipotizzare che dietro il personaggio ritratto nel racconto si nasconda Diana Karenne, nonostante la sua nazionalità fosse polacca. Alcuni indizi fisiognomici contenuti nella vivace descrizione del personaggio<sup>5</sup> sembrano avvalorare quanto testimoniato nel 1935 dall'avvocato Francesco Soro in *Splendori e miserie del cinema*. L'autore vi riporta uno scambio epistolare con Matilde Serao, cui Diana Karenne aveva commissionato due soggetti senza poi avvalersene e acquistarli: «E pensate», – mi scriveva, per ribadire il suo rammarico – «che la Casa David-Karenne annuncia, oltre la *Circe* di Annie Vivanti, un altro film della medesima Vivanti. Proprio le due che dovevo fare io!»<sup>6</sup>. Nelle righe successive Soro afferma che in realtà Vivanti non fu più fortunata di Serao e i film non vennero realizzati, come conferma d'altronde l'assenza del titolo vivantiano dalla filmografia di Karenne. Ma nel 1921 *Circe* fu oggetto di una clamorosa controversia giudiziaria. Presso il Tribunale di Roma si fronteggiarono Annie Vivanti in qualità di parte lesa e Francesca Bertini accusata di plagio come produttrice di *La piovra* (1919)<sup>7</sup>, pellicola ispirata alle vicende di Maria Tarnowska<sup>8</sup> come il romanzo di Vivanti pubblicato nel 1912<sup>9</sup>. La perizia richiesta dal Tribunale, che affidò a un esperto il compito di procedere a un'analisi comparativa fra romanzo e film, stando al racconto di Soro, rimase senza esito: nel frattempo le parti si erano infatti accordate per «un'equa transazione della vertenza»<sup>10</sup>.

Confrontando romanzo e film appaiono indiscutibili le differenze nella concatenazione narrativa e altrettanto evidenti le motivazioni che spinsero Vivanti ad accusare la produzione di plagio. Vero è che la scandalosa traversia giudiziaria di Maria Tarnowska, accusata di istigazione al delitto nel processo celebrato presso la Corte d'Assise di Venezia e poi reclusa nel 1910, era divenuta di pubblico dominio<sup>11</sup>. Ma il romanzo di Vivanti scava nelle memorie e nella biografia segreta della contessa, descrive particolari della sua vita, probabilmente scandagliati nelle udienze che videro la scrittrice sedere in prima fila e nelle interviste che Vivanti le fece in carcere, dettagli di cui non si trovano tracce altrove. La pellicola d'altronde si limita ad alludere al fatto di cronaca attraverso un'eco lontana riflessa nel nome della protagonista (nella versione italiana Daria Oblosky), mentre il racconto è sostanzialmente infedele al romanzo-inchiesta di Vivanti, con gli ultimi quadri dedicati all'assassinio del barone Petrovich (altra assonanza con il nome reale di Donato Prilukoff) compiuto da Daria e alla felicità da lei riconquistata al fianco dell'innamorato che la vuole sposare. L'epilogo del film non coincide con quello del romanzo, fedele alla realtà dei fatti: il vedovo Paolo Kamarovsky, devoto promesso sposo di Maria, morì dopo lunga agonia crivellato da sei colpi di pistola al ventre sparati dall'amico e rivale Nicola Naumov, incitato dalla donna a sua volta soggiogata da Prilukoff<sup>12</sup>. Proprio in quest'ultimo personaggio, figura centrale dell'affresco criminale nell'accertamento giudiziario come nel romanzo e ancor più nel film, risiede il nodo della disputa fra la scrittrice e la casa di produzione: se *La piovra* si può definire un libero adattamento del romanzo vivantiano è, a ben guardare, sostanzialmente per causa sua<sup>13</sup>. In *La piovra* la protagonista non è la cocainomane descritta da Vivanti, resa avida dal vizio e dagli agi, ma una vittima ribelle, costretta all'omicidio per liberarsi di un persecutore che assume i tratti piuttosto originali dell'*homme fatale*<sup>14</sup> magnetico e manipolatore, nonché ladro e intrigante. La pellicola di Bencivenga, in primo luogo nel titolo, identifica il personaggio maschile con la figura zoomorfa del polipo gigante fino a rifletterne l'ombra, all'interno di un'inquadratura proto-espressionista, in una ramificazione tentacolare; più volte, un po' goffamente, l'attore Alberto Nepoti si avvicina a Francesca Bertini avanzando dall'ombra con una prensile mano protesa verso di lei per poi avvolgerla nelle spire di un abbraccio soffocante. Ora, nel romanzo l'istigatore di Tarnowska, causa della sua rovina, è a più riprese definito «la piovra di Wells», con riferimento al racconto *The Sea-Raiders* di H.G. Wells del 1896 che narra della comparsa, vicino alla costa del Devon, di alcune feroci piovre giganti che uccidono svariati esseri umani prima di allontanarsi per sempre<sup>15</sup> («Ah, la piovra di Wells teneva ancora i suoi tentacoli intorno a me! Prilukoff anche da lontano dirigeva verso le procelle del mio destino»<sup>16</sup>). Una delle scene più riuscite del film mostra, a teatro, la donna ripresa di spalle come fosse scrutata nell'ombra da uno

sguardo insistente e invisibile. Scrive Vivanti, nella prima persona di Maria Tarnowska che nella finzione letteraria rende all'autrice la sua confessione: «Quell'uomo mi stava sempre dietro le spalle, ma è un fatto che tutta la sera pensai alla piovra del racconto inglese, e continuamente mi voltavo, coi brividi che mi correivano per la schiena, per vedere dov'era quell'uomo»<sup>17</sup>. Più che nell'intreccio, come si è detto ampiamente tradito, il film è debitore delle atmosfere e delle nitide descrizioni vivantiene mentre la recitazione di Bertini si incarica di conferire alla sua protagonista un accento di verità visibile, in sintonia con il romanzo di Vivanti, come emerge a conclusione della tetra avventura che fa di lei una «Vinta di tutti i tempi – la Donna, eterna Sconsolata – china sopra la culla, o avvinchiata a un cuore infedele, abbattuta sopra una tomba o prostrata sotto una colpa»<sup>18</sup>. Ma, a differenza di Maria Tarnowska, il personaggio bertiniano trova nell'omicidio la liberazione dall'incubo, dal momento che la soppressione fisica del suo persecutore la restituisce a nuova vita.

### Vivanti e Bertini oltre "Marion"

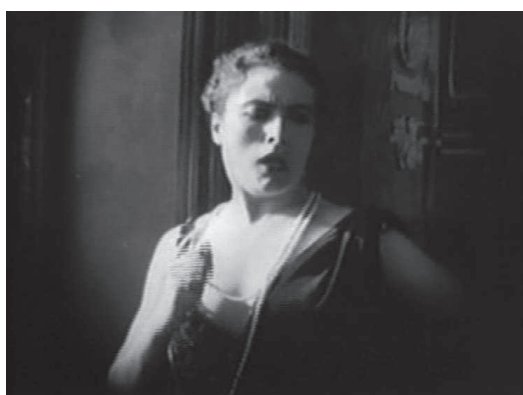
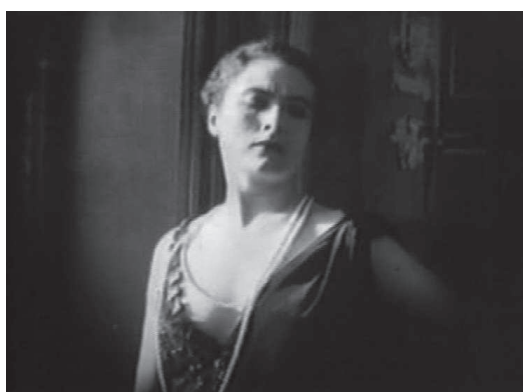
Fin da questo primo incontro fra la scrittrice più letta della sua epoca e la massima interprete del cinema italiano degli anni Dieci, conclusosi con un faccia a faccia in tribunale conforme alla più vieta aneddotica divistica, Annie Vivanti e Francesca Bertini appaiono accomunate da una acuta sensibilità nei confronti dei destini femminili. Scrittrice e attrice si rivelano fra loro simili più di quanto i differenti contesti professionali possano lasciar supporre. Osservando le due personalità si scoprono infatti affinità sostanziali: Vivanti crea i suoi tipi femminili<sup>19</sup> per rispondere alla volontà di conseguire un «successo di qualità», al pari di Bertini; come l'attrice, per Vivanti la condizione di donna emancipata e libera è legata alla volontà di affermare la propria personalità artistica; entrambe consideravano la loro arte un lavoro che implicava un'attenta gestione della propria immagine pubblica attraverso un'accurata regia; erano tutt'e due coscienti del fatto che il commercio delle rispettive opere aveva lo stesso peso, se non maggiore, dell'aspetto artistico. Le due, infine, furono – una nelle lettere, l'altra nel cinema – donne uniche, di certo più originali e moderne della società in cui si affermarono<sup>20</sup>. Annie Vivanti fu «la più letta fra le scrittrici italiane»<sup>21</sup>, la «primadonna assoluta delle nostre lettere»<sup>22</sup>, poi è divenuta «la più celebre *desaparecida* della cultura italiana del Novecento, perdendo non solo il suo posto, ma addirittura qualsiasi posto nella nostra letteratura»<sup>23</sup>. Lo stesso è avvenuto a Francesca Bertini, tramontata con l'epoca del muto, che ha contribuito a rendere periodo esemplare della storia del cinema italiano come nessun'altra attrice, e – tanto meno – nessun altro attore. Bertini somigliava a Vivanti anche in alcuni tratti del carattere come la tenacia nel conseguire gli obiettivi e la caparbia volontà di emergere grazie alla propria bravura. Scrive il più attento esegeta di Vivanti, Carlo Caporossi: «Col suo parlare elegante, a metà fra il serio e il faceto, disincantata, talora apparentemente frivola, sempre sorridente e di buon gusto, in ogni suo scritto Annie ha lanciato messaggi assolutamente anticonformisti»<sup>24</sup>.

Un anno prima della vicenda giudiziaria, Annie Vivanti e Francesca Bertini intrecciarono i rispettivi percorsi artistici con l'uscita sugli schermi italiani e internazionali del film *Marion artista di caffè-concerto* di Roberto Leone Roberti, tratto dall'omonimo romanzo vivantiano pubblicato nel 1891<sup>25</sup>. Nel 1921, mentre intentava causa contro la Uci, Annie Vivanti pubblicava per Mondadori, molto probabilmente sulla scia del successo del film, una nuova versione del libro, *Marion*, profonda rielaborazione del romanzo giovanile forzosamente adattato al nuovo contesto culturale.

Giovanissima e orfana di madre, con il nome di George Marion, Vivanti si esibiva come *chanteuse* nei *cafés chantants*. Nel 1891, rievocando questa precoce stagione della sua vita, la scrittrice dette vita all'antesignano dei suoi personaggi, l'eroina eponima protagonista di *Marion artista di caffè-concerto*. Il romanzo, che ebbe quattro edizioni presso la casa milanese Chiesa, venne poi tradotto in olandese, russo, svedese e tedesco, ma non è stato più ristampato in Italia fino ad anni recenti<sup>26</sup>. Nel 1890 era uscita la sua prima raccolta di poesie, con la prefazione di Giosue Carducci, suo mentore e amante di molti anni più maturo di lei<sup>27</sup>. Nonostante la tiepida accoglienza critica, il romanzo godet-



*La piovra* (Eduardo Bencivenga, 1920) mostra numerosi punti di contatto con *Circe* (1912), il romanzo che Annie Vivanti aveva ricavato dalla vicenda di Maria Tarnowska, nobildonna russa incarcerata per istigazione al delitto e portata sulla schermo da Francesca Bertini. La scrittrice fa causa alla casa di produzione, ma, prima di giungere al processo, le parti si accordano per «un'equa transazione della vertenza».



te di un discreto successo popolare, facilmente attribuibile ai temi scabrosi e alla fama precoce conquistata dalla sua autrice grazie alla chiacchierata *liaison* con il poeta. Marion è appena undicenne quando, nelle prime pagine del libro, muore di tisi la madre cantante: questo evento luttuoso destina il personaggio a una vita di perdizione a stretto contatto con un mondo maschile libidinoso. La ragazzina, dotata di una bella voce e di un aspetto attraente, riesce – nonostante la fragile apparenza – a dominarlo. Rifiuta la proposta di matrimonio dell'uomo che ama, il giovane poeta Mario, consapevole di appartenere al mondo effimero dell'intrattenimento teatrale («Io sono un pezzetto di palcoscenico, come gli alberi di carta pesta e le case dipinte. Toglili dal gas della ribalta e non sono più buoni a nulla»<sup>28</sup>). Indipendente, affascinante e assai corteggiata, Marion non vuole rinunciare alla libertà di esprimersi come artista anche a costo di sacrificare l'amore.



L'aspetto più originale di questa figura risiede nella lucida consapevolezza di appartenere a un ambiente spregiudicato dal quale però non si lascia sopraffare. In questo tratto si specchiano le esperienze giovanili dell'autrice narrate con una freschezza e una sincerità disarmanti. Leggendo come Vivanti si descrive nel 1889, quando ha già conosciuto Carducci e sta per abbandonare la professione di cantante, proponendosi per una scrittura al proprietario di una birreria genovese, non si può che pensare alla sfrontatezza di Marion: «Vesto e canto piuttosto seria che no. Però rido volentieri, avendo i denti belli. Ho gli occhi grandi ed azzurri. Se occorre il mio ritratto lo posso mandare. Preferirei però venire io stessa per farmi giudicare»<sup>29</sup>. Indipendentemente dal grado di aderenza del personaggio letterario all'esperienza vissuta dalla sua ideatrice, è chiaro che Vivanti propone un modello di femminilità destabilizzante quanto in anticipo sui tempi: non pone argini fra vita pubblica e privata, travasando l'una nell'altra senza soluzione di continuità. Di qui lo scandalo e la seduzione esercitata dalla scrittrice e dal suo personaggio. Proprio come le chiedeva la diva americana di *Secondo me...*, quasi un ventennio prima Vivanti aveva creato con Marion un nuovo personaggio di ingenua fatale che somiglia alla lolita nabokoviana: la giovanissima cantante compie azioni malvagie inconsapevolmente, senza volerlo, senza saperlo, è al tempo stesso «perversa e puerile, soave e terribile»<sup>30</sup>. Osservata dalla prospettiva dell'industria cinematografica italiana, Marion deve essere parsa un perfetto personaggio divistico. In quegli anni Giuseppe Barattolo, il produttore di Francesca Bertini che aveva creato per lei la Bertini Film, acquisiva i diritti di tanta letteratura di consumo e teatro popolare di fine secolo per proporre alla sua attrice personaggi al tempo stesso spregiudicati e resi ormai convenzionali dall'onda lunga del decadentismo: in piena temperie dannunziana erano divenuti consoni al gusto del pubblico borghese cittadino. Nella sua autobiografia Francesca Bertini riporta un dialogo con l'intraprendente produttore, che sarebbe avvenuto il 9 agosto 1918, in risposta alla richiesta di girare, entro la fine dell'anno, altri tre film in aggiunta a quelli già concordati.

Non lo lasciavi terminare: scattai [...]. «Ma, caro avvocato, non considerate quanti mesi mancano alla fine dell'anno. Oggi siamo al 9 di agosto, e abbiamo due films in cantiere: *Andreina* e *Lise Fleuron*. Inoltre stiamo preparando la sceneggiatura di *Marion* di Annie. E questo ultimo film è troppo importante. Voglio, capitemi, voglio che sia realizzato nel migliore dei modi»<sup>31</sup>.

Ostentando una confidenza riservata nell'autobiografia ai soli intimi, l'attrice cita la scrittrice per nome e sottolinea un forte interesse personale per il lavoro di adattamento che si sta svolgendo. Non era prassi inconsueta: l'attrice sovrintendeva all'intera fase creativa delle opere realizzate dalla sua casa di produzione<sup>32</sup>. Dunque il film va letto come un autentico *star vehicle*, accuratamente selezionato e voluto dalla diva ormai trentenne, mentre il romanzo segue Marion fino ai vent'anni. Il personaggio si inserisce sulla scia di quello interpretato da Bertini in *La piovra*: al termine del racconto, la protagonista si arma e uccide. Là era una pistola, qui un coltello; nell'avventura precedente assassinava l'amante, qui la rivale. Anche il romanzo termina con Marion che si scaglia contro Anna, la moglie del poeta di cui la cantante si è innamorata («cadde a un tratto come si fosse rotta in due, battendo colla faccia sul tavolino e poi in terra») e per giunta ne incolpa l'anziano corteggiatore Max («- Sei stato tu. Egli la fissava inorridito, senza capire. - Sei stato tu - ripeté ella lentamente, sempre colla mano tesa verso lui. - Tu la volevi: essa non ha voluto: e l'hai uccisa»), e l'uomo accetta di addossarsi il crimine («Hai ragione - disse, con un lampo d'ammirazione negli occhi. - Va', va' via. Presto! Va' [...] - Va' - disse lui a voce bassa. - Va' presto. Va' e canta! Ed essa andò»<sup>33</sup>). Il film, tacitando le asprezze descrittive di Vivanti, restituisce solo in filigrana il passaggio più spinoso del romanzo, l'adolescente Marion che si lascia spogliare davanti al fuoco dal lubrico e attempato protettore Ascani («La ragazza, appoggiata sulle ginocchia, slacciava lentamente il corpetto scollato e le sottane corte ed il piccolo busto di raso celeste e li gettava ad uno per volta, con un: - Piglia! - imperioso, a lui»<sup>34</sup>). Non c'è traccia, nella pellicola, della fuga di Marion con il commendatore, ma

resta il gioco di seduzione consapevole della donna che prima annuncia la sua fuga da un affollato intrattenimento mondano, poi si rifugia nella camera di Ascani, si assopisce davanti al fuoco su una pelle d'orso e si lascia teneramente accarezzare dall'anziano protettore.

È solo il primo indizio del fatto che il racconto cinematografico, suddiviso in un prologo più quattro parti, appare preventivamente epurato delle componenti più scabrose del romanzo (la censura richiese, infatti, solo cancellazioni e modifiche di un paio di didascalie<sup>35</sup>). Eppure l'interpretazione di Bertini, come era già avvenuto con la protagonista di *La piovra*, non tradisce la conturbante sensualità del personaggio. Forse l'attrice comprende intimamente il tipo femminile, o meglio è anche il suo personaggio divistico che si riflette in quello letterario, come il proprio a doppia faccia – ardita mescolanza di invenzione artistica, vita vissuta e costruzione d'immagine. L'ultratrentenne Bertini, figlia illegittima<sup>36</sup> e ancora nubile, aveva vissuto la sua gioventù reclusa nei set cinematografici, luoghi non così diversi dai *cafés chantants* di Annie/Marion, continuamente sottoposta allo sguardo e all'ammirazione maschile. Era passionale oltre che assai precocemente resa sprezzante e calcolatrice dal proprio, osannato e ingombrante, ruolo pubblico. Più che comprendere questa figura, Bertini sembra compenetrarla.

Nel film ripropone i caratteri del personaggio letterario in alcune scene di forte intensità. Fra tutte va citata almeno la sequenza in cui Marion, seduta sulle ginocchia di un corteggiatore che una folla di pretendenti desidera baciare, finisce per farsi sfiorare dalle labbra di Max, che il finale del film lascia intendere, con un'agnizione maldestra, sia in realtà suo padre, come si limita a suggerire il romanzo: in quell'inquadratura è dunque presente un'immagine incestuosa. Ma l'intera ambientazione trasuda vizio e lussuria. La Marion bertiniana è ripetutamente contesa, sfiorata, anelata da una moltitudine di uomini, anche se, memore dell'insegnamento impartito dalla madre in punto di morte («Non credere a nulla...» «Non innamorarti...» «Lascia stare i vecchi...» «Il caso sa quello che fa»<sup>37</sup>), non cede né si abbandona. La Marion del romanzo e del film vigila per calcolo sulla propria verginità, ma alla passione finisce per soccombere e per questo si perde. Perde il controllo, perde la testa. Nella progressione drammatica, Bertini dà una prova esemplare del suo valore attoriale. Marion, abituata a fingere dissimulando i propri sentimenti anche di fronte all'uomo che ama, non riesce a trattenersi di fronte alla vista della rivale, la tedesca Anna ormai andata in sposa all'amato Mario.

Le due sequenze decisive si trovano nel finale del film. Sono quella in cui, esaltata dall'improvviso ritorno di Mario a lungo atteso, scopre che nel frattempo si è sposato, e quella dell'omicidio di Anna. Nella prima l'attrice occulta e rivela con maestria il dolore del suo personaggio. Allo spettatore mostra tutta la sua pena, mentre a Mario solo una capricciosa curiosità infantile: con aria sbarazzina chiede di presentarle sua moglie l'indomani, durante la serata d'onore; ma poi si aggrappa alla porta, affranta, la mano alzata delle supplici che disegna una delle sue caratteristiche pose plastiche. Nella seconda scena tenta invano di restare nascosta dietro una tenda a osservare Anna: quasi come fosse il suo corpo ad agire in modo meccanico, si scaglia all'improvviso sulla rivale, la ferisce accidentalmente, la minaccia con il pugnale, lo brandisce e sferra il colpo mortale. Poi, davanti a Max sopraggiunto all'improvviso, alterna la disperazione con l'ultimo sussulto di una lotta per la sopravvivenza che la rende cinica al punto da spingerlo a incolparsi. Non servono parole, né l'intervento censorio sulle didascalie basta per occultare ciò che appare perfettamente visibile, cioè l'avvincente affollarsi dei sentimenti e delle emozioni del personaggio: i mezzi espressivi dell'attrice sono ormai sufficientemente maturi per consentirle di restituire in carne e ossa la Marion vivantina, venata di credibili atteggiamenti infantili, che la macchina da presa di Roberti incalza con una quantità rimarchevole di mezzi, primi e primissimi piani. Il suo volto dice che non vuole assumersi la responsabilità della colpa e accetta di buon grado che sia l'uomo a farsene carico davanti alla legge. La macchina da presa ne scruta continuamente le espressioni alla ricerca della verità di una figura che emerge, come un disegno inopportuno e molesto ma singolarmente vivido, di inquadratura in inquadratura. Nel romanzo di Vivanti la protagonista è ritratta seccamente attraverso le molte ombre e le rare luci, mentre appare fortemente patetica, perché necessaria alla comprensione delle sue azioni future, sol-

tanto la descrizione dell'ultimo atto dell'infanzia trascorsa al fianco della madre, «Madame Blanche cantante eccentrica franco spagnuola»<sup>38</sup>, cioè il momento in cui Marion canta per ordine di lei agonizzante, scena descritta nel terzo capitolo. Dopo la sua morte ne prende il posto ed è subito donna. Il prologo del film colpisce i contemporanei per la prova di bravura dell'attrice posta in apertura del racconto («Mirabile è nella scena in cui inizia la sua dolorosa istoria e dinanzi la madre morente ella singhiozza l'*Ave Maria* del Gounod, e la soffia a frasi interrotte e convulse nell'angoscia spasmodica del suo dolorante terrore», scrive un recensore<sup>39</sup>). Pur esibendo posticce trecce infantili, Bertini rende infatti attraverso una serie di intensi primi e primissimi piani il momento aurorale in cui Marion nasce al canto accompagnando con il brano di musica sacra, eseguito dal maestro al violino, il trapasso della madre che lentamente si spegne davanti a lei.

Troviamo tracce di questo primo stadio visivo del personaggio bertiniano – l'abito informe, i capelli neri raccolti in lunghi boccoli simili alle lunghe trecce (ma viene ripristinata la fisionomia infantile negata all'attrice dall'età) – in una tavola fuori testo dell'edizione economica Mondadori del 1939 del romanzo *Marion*<sup>40</sup>, pubblicato da Annie Vivanti nel 1921 e ristampato fino al 1924 per Quintieri, in seguito edito da Mondadori nel 1927 e variamente ristampato fino al 1939<sup>41</sup>. In apertura un breve corsivo dell'autrice recita:

Dal fondo dei miei ricordi la tua figurina mi balza improvvisa alla mente, o piccola Marion, quale un giorno ti creai: zingaretta canora, gaia e triste a un tempo, come la Sibilla Samia che ha gli occhi che piangono e la bocca che ride.  
Tu sussurri al mio cuore: «Non lasciarmi nell'oblio. Voglio vivere ancora!» (...) A te rendo la vita, o creatura mia. Ti rendo la giovinezza e l'estasi, ti rendo il pianto e il canto. Ecco: la mia mano ti trae fuori dall'ombra e dall'oblio: vivi la tua breve giornata. Va, Marion...! Canta!<sup>42</sup>

A circa un anno di distanza dall'uscita della pellicola, Vivanti riscrive la sua Marion da cima a fondo, tradendo sia la figura originale da lei creata, sia la fedele interpretazione bertiniana. È evidente il senso dell'operazione editoriale realizzata mentre, grazie al film, il personaggio è tornato a godere di una nuova fortuna popolare<sup>43</sup> a circa trent'anni dalla pubblicazione del primo romanzo ormai introvabile. Come la scrittrice anticipa nella prefazione citata, il personaggio riprende vita ma Vivanti muta sensibilmente sia lo stile narrativo sia l'intreccio dell'opera.

Leggendo il nuovo romanzo si ha l'impressione che la riscrittura non sia pianificata ma proceda in parallelo con l'avvio della revisione testuale. L'incipit infatti è poco rimaneggiato<sup>44</sup>, ma le differenze si fanno presto sentire. Prima Vivanti si limita a eliminare alcune frasi che sottolineano la seduzione consapevole di Marion e i suoi vistosi effetti sul genere maschile<sup>45</sup>, poi passa a censurarsi in modo sistematico rimaneggiando situazioni e personaggi. In *Marion* scompare la cruda descrizione dello spogliarello davanti al fuoco<sup>46</sup>: la bambinetta si sveste ancora, davanti al vecchio commendatore e a suo figlio Massimo (nel primo romanzo Max), ma i due non l'ammirano né appaiono turbati dalla sua esibizione. Così Marion prova «odio per questi due uomini che la guardavano con occhio freddo, che non applaudivano, che non ridevano, che non erano né rapiti né eccitati dal suo canto e dalla sua bellezza»<sup>47</sup> e fugge via, si riveste e scappa nel buio. Dunque si vergogna, sentimento del tutto alieno alla prima Marion come al personaggio cinematografico. A riprova dello slittamento semantico si può citare anche la posa assegnata a Marion in un'altra illustrazione dell'edizione del 1939 che mostra la protagonista sdraiata, con la testa affondata nel canapè, prostrata dal rimorso. Vivanti nel 1921 sconfessa la sua acerba canzonettista, l'addomestica, ne cancella le colpe. Nel finale del nuovo romanzo è Mario a provare istinti omicidi nei confronti di Marion, non più lei verso la rivale: il poeta la minaccia ma Massimo interviene facendolo fuggire. Marion non è più un'assassina e soprattutto non tenta di incolpare un'innocente di aver commesso un omicidio al suo posto. L'autrice mette in atto anche una profonda revisione concettuale della sua peripezia. Nell'ultima



pagina di *Marion* le vicissitudini sentimentali dell'adolescente vengono infatti lette alla luce della sua maturazione artistica: nel finale l'impresario trova nella voce della cantante quella nota dolente che le mancava e la incita a entrare in scena («Va, Marion, – diss'egli. – Va. Canta! Ed essa andò»<sup>48</sup>). Con tutta evidenza la sofferenza d'amore che strappa note nuove e intense alla voce o allo strumento evoca un topos drammaturgico consolidato dal romanticismo in poi. Si è dunque ormai sufficientemente lontani da quell'estetica decadentista – condivisa, come si è visto, dal primo romanzo e dal film – imbevuta di sofferenza femminile, di innocenza e di colpa drammaticamente intesute dove la protagonista, «assoluta e sola», come si diceva nel teatro dell'epoca, va incontro al proprio destino: Vivanti risveglia dopo un ventennio la sua creatura per anestetizzarla.

Di questo complesso percorso intertestuale che muove dalla produzione di Vivanti, il cinema delle dive appare un interlocutore privilegiato. Riesuma infatti sistematicamente personaggi ideati nel tardo Ottocento, o cerca nei loro equivalenti novecenteschi – il pensiero corre a Maria Tarnowska – un'eco lontana della Belle époque tacitata dalle cannonate, mentre la cantante di *café chantant*, la giovane Lolita fatale di Vivanti, tramonta negli anni Venti con la complicità della critica che ignora il secondo romanzo<sup>49</sup>. La cultura ottocentesca che nutre il «diva film» verrà invece travolta dall'importazione massiccia di pellicole statunitensi, mentre la produzione italiana collassa. I personaggi vivantiani e ciò che di loro resta nel cinema italiano degli anni Dieci riemergeranno, come arabe fenici, anni dopo a Berlino nei locali fumosi, nel canto seduttivo e nell'esibizione delle gambe nude di Marlene Dietrich. Attraversato l'Oceano il tipo si installerà nel cuore di Hollywood come un'apparizione esotica dalle lontananze europee che rischiarerà il buio con la sua luminescenza fotografica: le creature fatali, adulte e parlanti che usano e annientano gli uomini come Maria Tarnowska, come Marion, ricompaiono sugli schermi sonori cantando in inglese, pronte a trasformarsi di lì a poco nelle dark lady delle pellicole noir.

1. Annie Vivanti, *Secondo me...*, in «La Donna», XIII, 294, 15 giugno 1917, p. 25.

2. Ead., *Zingaresca*, Quintieri, Milano 1918.

3. *Secondo me...* non è l'unico scritto di argomento divistico di questi anni. Sul racconto cinematografico vivantiano più noto e riuscito, *Concorso di bellezza*, apparso nel 1924 su «Il Secolo XX» e poi raccolto nel volume *Perdonate Eglantina*, cfr. Luca Mazzei, *L'irresistibile ebbrezza del divismo antifotogenico*, in «Àgalma», 22, ottobre 2011, pp. 102-111.

4. A. Vivanti, *Secondo me...*, cit., p. 25.

5. Si potrebbe pensare all'attrice, regista e produttrice polacca non solo per i grandi occhi chiari e i boccoli biondi che sfoggia in un autoritratto e in *La damina di porcellana* (Diana Karenne, 1917), ma anche per lo stile di recitazione: possono essere assunti come indizi i suoi studi di maschere per il primissimo piano e il suo raggelarsi in prossimità della macchina da presa in pose straordinariamente espressive grazie al perfetto controllo e alla stilizzazione della mimica facciale. Cfr. Cristina Jandelli, *La più intelligente di tutte: Diana Karenne*, in Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, pp. 51-59.

6. Francesco Soro, *Splendori e miserie del cinema*, Consalvo, Milano 1935, p. 164.

7. *La piovra* (Bertini Film/Caesar Film, Roma, prima proiezione pubblica 14 giugno 1920). *Regia*: Eduardo Bencivenga; *sceneggiatura*: Vittorio Bianchi; *soggetto*: V. Brusiloff; *fotografia*: Giuseppe Filippa; *scenografia*: Alfredo Manzi; *interpreti*: Francesca Bertini (Daria Oblosky/Simone de Sourville), Amleto Novelli (barone Petrovich, la piovra), Livio Pavanelli (Maurizio Grafenthal/Conte de Sourville), Giovanni Schettini (marchese di Francavilla/Morel); *lunghezza originale*: 1687 m; 35 mm; 85' (16 fps), b/n. Versione francese, didascalie in francese. La copia consultata, posseduta dalla Cineteca del Comune di Bologna, è stata restaurata dal Laboratorio dell'Immagine Ritrovata nel 1994. L'edizione è stata stabilita a partire da una copia positiva imbibita e virata con didascalie francesi conservata dal CNC-Les Archives du Film. In Italia il visto di censura venne accordato il 3 aprile 1919 a condizione di «sopprimere la scena della morte del bambino nel dettaglio dell'agonia, nonché quella che si svolge nel salotto tra Petrovic e Daria. Sopprimere anche la scena in cui Petrovic appare allo specchio ove è Daria e tutti i quadri successivi». Fonte Italia Taglia ([www.italiataglia.it](http://www.italiataglia.it)).

8. «Il film si ispirerebbe al caso di Maria Tarnowska, una nobildonna il cui nome è legato ad un fatto di sangue avvenuto a Venezia nella prima decade di questo secolo»; Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1919*, in «Bianco e Nero», XLI, 1-3, gennaio-giugno 1980, p. 211. «*Piovra*, ispirato dalle tragiche vicende che, pochi anni prima, avevano avuto per protagonista la contessa Maria Tarnowska, per attori, uomini dell'alta aristocrazia russa e, per teatro, Venezia»; Francesco Soro, *Splendori e miserie*, cit., p. 166.
9. Annie Vivanti, *Circe. Il romanzo di Maria Tarnowska*, a cura di Carlo Caporossi, Otto-Novecento, Milano 2011 (I ed. Quintieri, Milano 1912).
10. F. Soro, *Splendori e miserie*, cit., p. 167.
11. Su questo assunto si fondò la difesa della Uci, che nel 1921 aveva assorbito la Bertini Film, come riportato dall'avvocato della difesa. Ivi, p. 166.
12. Riconosciuta «isterica e seminferma di mente», Maria Tarnowska venne condannata a otto anni e quattro mesi. Il correo avvocato Prilukoff scontò dieci anni di prigionia. Cfr. Roma Bognolo, *Tarnowska: la cattiva Maria*, Tracce, Pescara 2001.
13. In verità anche l'episodio dell'incontro con la zingara che predice a Maria Tarnowska l'avvento di un uomo che la condurrà alla rovina appare ricalcato su quello descritto nelle pagine del romanzo.
14. Così è definito in uno dei cartelli della versione francese del film.
15. Il mancato accertamento dei debiti contratti dal film con il romanzo di Vivanti spinge Angela Dalle Vacche a spiegare la presenza figurale della piovra con la moda orientalista in voga nel periodo. Cfr. Angela Dalle Vacche, *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, Austin 2008, pp. 25-27.
16. A. Vivanti, *Circe*, cit., p. 135.
17. Ivi, p. 56.
18. Ivi, pp. 206-207.
19. «È dunque vero che artisticamente non siamo nell'ambito di una profonda indagine dell'animo umano, ed infatti questi sono i "tipi" di Annie Vivanti»; Carlo Caporossi, *Per rileggere Annie Vivanti a sessant'anni dalla morte*, in «Nuova Antologia», CXXXVII, 2221, 2002, p. 270.
20. «Contro la tipologia della femminilità "aggressiva" che si afferma oltreoceano o nel nord Europa, nella penisola non esiste un modello di donna che fuoriesca dal ristretto circolo familiare senza pagare un prezzo altissimo. Alla schiera delle trasgressive, non c'è dubbio, appartiene, dal punto di vista biografico, almeno per la prima parte della propria vita, Annie Vivanti»; Mirella Serri, *Annie Vivanti, ragazza sventata*, in Francesco De Nicola, Pier Antonio Zanon (a cura di), *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Marsilio, Venezia 2002, p. 14.
21. Teodoro Rovito, *Letterati e giornalisti italiani contemporanei*, Dell'Autore, Napoli 1922, p. 407. «Non ci fu in Italia, in quel quarto di secolo che va dal 1910 al 1935, un altro scrittore che raggiungesse le sue tirature [...]: la Vivanti fu una fortuna per i suoi editori»; Valentino Brosio, *Tre ritratti segreti. Annie Vivanti, Filippo De Pisis, Alex Czeslarszewski*, Fogola, Torino 1983, p. 78.
22. Anna Nozzoli, *La letteratura femminile in Italia tra Ottocento e Novecento*, in Ead., *Tabù e coscienza*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 11.
23. C. Caporossi, *Per rileggere Annie Vivanti a sessant'anni dalla morte*, cit., p. 272. Caporossi nota (ivi, p. 273) anche come tali tipi «si pongano sempre in una posizione originale, spesso critica, verso i costumi e le regole del loro tempo».
24. Ivi, p. 274.
25. *Marion artista di caffè-concerto* (Bertini Film/Uci, Roma, prima proiezione pubblica 27. dicembre 1920). Regia: Roberto Roberti; adattamento e sceneggiatura: Vittorio Bianchi; soggetto: dal romanzo di Annie Vivanti; fotografia: Giuseppe Alberto Carta; scenografia: Alfredo Manzi; interpreti: Francesca Bertini (Marion), Mario Parnpagnoli (Mario Stena), Giorgio Bonaiti (Max Fredberg), Mary Fleuron (Anna Krauss); lunghezza originale: 2019 m; 35mm; lunghezza attuale: 982 m, 53' (16 fps), colore. Didascalie in italiano. La copia del film, preservata sulla base di un positivo d'epoca largamente incompleto e colorato con imbibizioni e viraggi, è stata restaurata dalla Cineteca Nazionale e presentata alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone nel 2009. In occasione del restauro si è posto il problema di ricostruire il finale che appare mutilo, ma non è stato risolto. Infatti nella sinossi proposta da Vittorio Martinelli Marion, entrata in palcoscenico, non riesce a cantare perché soffocata dal sangue (Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1920*, in «Bianco e Nero», XLI, 4-6, luglio-dicembre 1980, p. 198). Ma il racconto termina altrimenti nella trama pubblicata in una rivista

d'epoca, con *Marion che «fugge mentre il pubblico ancora l'acclama»*. Cfr. *Marion*, di Annie Vivanti. Interpretazione di: Francesca Bertini, in «Lux. Rivista Internazionale dell'Industria Cinematografica», III, 2, febbraio 1921, p. 75.

26. Annie Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto*, a cura di Carlo Caporossi, Sellerio, Palermo 2006.

27. Il riferimento è ad Annie Vivanti (Georges Marion), *Lirica*, Treves, Milano 1891. Sulla relazione artistica e privata con il poeta cfr. Giosue Carducci, Annie Vivanti, *Addio caro orco, lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di Anna Folli, Feltrinelli, Milano 2004.

28. A. Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto*, cit., p. 83.

29. Il testo della lettera è riprodotto nella prefazione di Carlo Caporossi ad A. Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto*, cit., p. 13.

30. A. Vivanti, *Secondo me...*, cit., p. 25.

31. Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Giardini, Pisa 1969, p. 192.

32. Per l'originale autorialità bertiniana e la complessità della sua figura all'interno del cinema e della società italiana si rimanda a Monica Dall'Asta, *Il singolare multiplo. Francesca Bertini, attrice e regista*, in Ead. (a cura di), *Non solo dive*, cit., pp. 61-79.

33. A. Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto*, cit., pp. 143-144. L'incitazione finale, presente anche nel romanzo del 1921, riecheggia un famoso verso carducciano («Dolce fanciulla, canta») contenuto nella lirica *Ad Annie* del 16 marzo 1890.

34. Ivi, p. 58.

35. Queste le condizioni poste dal nulla osta della censura (n. 15578, visto concesso il 26 novembre 1920) nella revisione del 10 dicembre 1920: «Sopprimere nella parte I la didascalia: "No, è la bocca che voglio". Sopprimere nella parte IV la didascalia: "Sei stato tu! Tu la volevi, ti ha resistito, e l'hai uccisa" – e dalla didascalia: "Sì, sono io, va e canta" dovrà essere eliminata la particella "sì" – modificando la didascalia stessa in modo che risulti che il padre accusa spontaneamente sé stesso dopo aver riconosciuta la figlia e non per istigazione di questa». Il documento, insieme a numerose lettere relative alla distribuzione della pellicola, è conservato al Museo del Cinema di Torino. Ringrazio l'istituzione e Stella Dagna per il prezioso supporto fornito alla ricerca.

36. Su questo dato biografico, sempre accuratamente nascosto e taciuto dall'attrice, fa luce l'atto di nascita riprodotto e trascritto nel mio *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006, pp. 85-87, cui mi permetto di rimandare.

37. Così nel romanzo: «Non credere a nulla, sai; non fidarti di nessuno. E non innamorarti, ché sarebbe la rovina. Lascia stare i vecchi: è più onesta la gioventù. E dai retta a me: il più tardi possibile, capisci? il più tardi possibile»; A. Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto*, cit., pp. 30-31.

38. La didascalia è assente nella copia, come l'intero incipit del film, ma si trova nel citato nulla osta che descrive il soggetto attraverso la trascrizione di tutti i cartelli inseriti nella pellicola. Identica definizione si legge nel romanzo, ivi, p. 23.

39. Emilio Pastori, «La vita cinematografica», 22 settembre 1922, ora in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1920*, cit., pp. 198-199.

40. Annie Vivanti, *Marion*, Mondadori, Milano 1939.

41. Fra il 1921 e la fine degli anni Trenta Vivanti pubblica i suoi romanzi con Quintieri, Bemporad e Mondadori. Approda nel 1920 a Bemporad (che intanto ripubblica *I divoratori*) con *Naja tripudians* annunciato da Quintieri nello stesso anno. Presso la Bemporad l'autrice rimane fino al 1925 quando passa alla Mondadori con *Terra di Cleopatra* e *Perdonate Eglantina*, «secondo un tragitto compiuto – pressappoco negli stessi anni – da un più illustre collega, Pirandello». Fabio Finotti, «*Naja tripudians*»: Strutture e committenza del romanzo di consumo novecentesco in Antonia Arslan (a cura di), *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, Unicopli, Milano 1986, p. 264.

42. A. Vivanti, *Marion*, cit., p. 9.

43. A riprova della fortuna popolare del film, distribuito anche in Francia, Inghilterra, Spagna, Stati Uniti e Unione Sovietica, si può citare il carteggio della Uci conservato al Museo del Cinema di Torino, dal quale si evince che nel 1924 una copia priva di didascalie e ampiamente mutila viene reintegrata delle parti mancanti per essere reimmessa sul mercato. Lettera dell'Ufficio Vendite Unione Cinematografica Italiana di Roma alla Itala Film di Torino datata 8 gennaio 1924, Museo Nazionale del Cinema, Torino.

44. Anche gli ammonimenti materni prevedono una cancellazione significativa: «- Non credere a nulla, sai; non fidarti di nessuno. E non innamorarti! Per carità non innamorarti. È la rovina della carriera... Vedi, io, se non era...»; A. Vivanti, *Marion*, cit., p. 25. Scompare dunque l'incitamento a lasciar stare i vecchi.

45. A titolo di esempio si osservino questi due passi, dove la consapevolezza da parte di Marion dello sguardo maschile posato sul proprio corpo viene espulsa nel nuovo romanzo come la forte reazione sensoriale dell'uomo di fronte allo sguardo della bambinetta che lo fissa: «Ella non s'affrettava, conscia dello sguardo di lui. Impallidiva, chinando la fronte un po' sudata, cinta dai riccioli come da una corona. Aggiustata l'ultima forcella, alzò gli occhi - larghi, splendidi occhi azzurri - e li fissò in viso all'uomo. A lui salì una vampa alla fronte calva. - Buon giorno, signore - disse Marion, e uscì seguita dalla madre, che tossiva col fazzoletto alla bocca»; A. Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto*, cit., p. 29. «Ella non s'affrettava. Un poco impallidita, chinava la fronte purissima cinta dai riccioli come da una corona. Aggiustata l'ultima forcella, alzò gli occhi - larghi e luminosi occhi azzurri - e li fissò in viso all'uomo. Ma bene, ma bene, - cominciò lui. Buon giorno, - l'interruppe Marion, calma e composta. E uscì, seguita dalla madre, che tossiva col fazzoletto alla bocca»; A. Vivanti, *Marion*, cit., pp. 22-23.

46. «Prevedibilmente, quando riscrive Annie elimina gli ingredienti forti, quindi le crudeltà espressive, soprattutto certe seduzioni e quegli "orrori", pedofilia e incesto. Così, mentre i personaggi si sfaldano in una scia di inerzia, va perduto il quadro prezioso della bimba che si spoglia davanti al vecchio che guarda, una gemma nella narrativa del nostro tardo Ottocento»; Anna Folli, *Nota*, in A. Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto*, cit., p. 152.

47. A. Vivanti, *Marion*, cit., p. 97.

48. Ivi, p. 221.

49. A differenza del primo romanzo, la fortuna critica del secondo è pressoché nulla ed è arduo trovarlo citato fra le opere del suo periodo più fortunato, quello compreso fra il 1911 e il 1922, che segna la ripresa della produzione narrativa in italiano, se si eccettua un breve cenno contenuto in Aldo Persico, *Il racconto e la retorica. La donna e la norma tra necessità e verosimiglianza delle azioni in due romanzi di Annie Vivanti*, Fiorentino, Napoli 1980.