

La musa creatrice. Maria Gasparini in «La ribalta»

Stella Dagna

«Alla ribalta piovono i fiori e sopra le luci scintilla luminoso
il sorriso dell'attrice nuova»¹

Un amore

Sono più di quanto si immagini i frammenti custoditi dalle cineteche. Copie di pochi metri, rullini staccati, scene prive di un contesto e di una storia coerente da raccontare, spesso orfane persino di un titolo. Eppure talvolta un'unica sequenza sopravvissuta al tempo può esprimere con decisione la forza di un'idea, l'urgenza di un problema, persino l'intensità di un sentimento.

Il breve frammento giunto fino a noi di *La ribalta*, mélo intellettuale uscito in Italia nel 1912, ci parla di grandi amori: quello diegetico della protagonista Maddalena per l'attore Claudio, ma anche quello del regista Mario Caserini per la sua compagna e prima attrice Maria Gasparini. Lo stesso frammento ci parla nel contempo anche di una trappola altrettanto grande, ossia quella in cui possono cadere le donne nel corso del processo creativo, rimanendo prigionieri del ruolo di musa. Musa ispiratrice di un uomo, naturalmente.

Se è vero che il piacere e il desiderio di appropriazione dell'immagine sono alla base dello sguardo che il cinema costruisce sul mondo, non stupisce che i registi si innamorino delle attrici e viceversa. Proprio il mito della musa contribuisce al fascino che queste coppie esercitano sul pubblico di ogni tempo. Nell'immaginario collettivo, l'attrice oggetto dello sguardo è portatrice di una cinegenia naturale che diviene materia plasmabile nelle mani del compagno creatore. Questa concezione implica che il talento dell'attrice-musa rientri nelle categorie misteriose legate all'istinto e al magnetismo spontaneo, più che alla sfera della consapevolezza espressiva e dell'abilità tecnica. È il regista pigmalione che incanala questa forza della natura, espressa dal volto e dal corpo femminile, nei binari della coerenza e della struttura di un'opera. Una concezione certamente debitrice del cliché che irrigidisce i ruoli di genere interni al processo creativo: raziocinio e abilità analitica sono appannaggio del fare maschile, mentre istinto, intuito ed emotività fanno capo alla sfera femminile.

L'Italia tradizionalista dell'epoca giolittiana, comunque, non aveva del tutto accettato che la rispettabilità della sposa potesse coesistere con la professione di attrice cinematografica. In linea di massima, il posto migliore per la donna rimaneva la casa. Ancora nel 1919, in piena epoca d'oro delle grandi dive Liberty, così recitava una strofetta apparsa sulla rivista satirica *Il Sor Capanna*, dedicata al ménage tra il conte-regista Baldassarre Negroni e la sua compagna-attrice Olga Mambelli, più nota con il nome d'arte di Hesperia:

Hesp. – Oh Sarre mio, se mi vuoi bene, / la tua massaia esser vogl'io.

Bald. – O Hesperia mia, ciò mi conviene, / e scena e schermo per te oblio

Hesp. - Voglio lasciare l'arte e ogni lusinga, / sarò per te una donna casalinga.
Bald. - Oh vieni cara, che al mio cuor ti stringa: / io ti farò mangiar ceci ed aringa.
Hesp - Vo' bene ai miei tacchini!
Bald. - Vo' bene ai cavallini!
Hesp. - Quando fanno il loro glù glù glù
Bald - Quando fanno il loro hii, hii, hii.
Hesp. - Glù, glù, glù...
Bald. - Hii, hii, hii...²

Era certo buffo per il pubblico dell'epoca immaginare Hesperia, diva raffinata, donna di mondo e moglie di un conte, scorazzare in mezzo ai tacchini e affumicare aringhe. L'efficacia della satira si basava sull'universale piacere provato dall'uomo comune nel pensare i ricchi e i potenti alle prese con le proprie pene quotidiane, tuttavia l'insistenza sul lavoro domestico e sul ritiro dalla carriera rassicuravano i lettori anche depotenziando il nuovo modello di donna, forse accettabile sullo schermo, ma ridimensionato nei margini dei ruoli tradizionali tra le pareti domestiche.

Allora come oggi, l'impasto di reale e finzionale che permea le opere in cui collaborano coppie di artisti del cinema poteva spaventare una parte del pubblico tradizionalista timoroso dei possibili effetti di emulazione, e però sollecitava la curiosità dei più, contribuendo al successo di Baldassarre Negroni e di Hesperia, ma anche di Soava (Stanislava Winaver) e Carmine Gallone o di Emilio Ghione e Kally (Calliope) Sambucini. Prima di tutti loro, tuttavia, la coppia regista-attrice per eccellenza nell'Italia cinematografica degli anni Dieci è quella composta da Mario Caserini e Maria Gasparini.

La coppia

Mario Caserini (1874-1920), decano dei registi italiani, aveva lavorato nel cinema fin dagli albori della produzione nazionale, cercando ben presto di imporre alla buona società del Paese l'idea che il nuovo mezzo d'espressione fosse in primo luogo espressione d'arte. Il suo aspetto bizzarro - era basso, col viso tondo e con importanti baffi impomatati - gli valse diverse bonarie caricature sulle riviste di settore, mentre le sue maniere impeccabili e il suo carattere affabile gli fecero conquistare il rispetto e la simpatia di colleghi, giornalisti e finanziatori. Evidentemente tali qualità non mancarono di impressionare anche la giovane attrice Maria quando, nuova nella città di Roma e nel pittoresco mondo cinematografico, lo incontrò per la prima volta sui set della Cines.

Era il 1907. Maria Gasparini (1884-1964) veniva da Milano, dove aveva per anni studiato all'Accademia di danza del Teatro alla Scala, calcando il palcoscenico diverse volte come ballerina solista. La pantomima e il balletto classico furono una delle fonti cui il primo cinema italiano attinse per ampliare il proprio repertorio di storie da mettere in scena, così molti tra i personaggi che la giovane Maria si trovò a danzare furono gli stessi che avrebbe interpretato sullo schermo pochi anni dopo. Una serie di fotografie conservate dall'Archivio del Teatro alla Scala e dalla fototeca del Museo Nazionale del Cinema di Torino, per esempio, la immortalano nei panni della protagonista di *L'Histoire d'un Pierrot* di Fernand Beissier; Caserini adatterà per lo schermo questa stessa pantomima per ben due volte nel corso della sua carriera, anche se la versione cinematografica di maggior fortuna sarà quella diretta da Baldassarre Negroni e interpretata *en travesti* da Francesca Bertini³. A conferma di come le complesse vicende professionali dei primi lavoratori del cinema si intrecciassero e ibridassero con le arti più diverse, il nome del fotografo che eseguì questi ritratti di Gasparini, stampato in fondo alle fotografie, è Luca Comerio. Questi, prima di diventare uno dei più grandi cineoperatori documentari della storia del nostro cinema, evidentemente non disdegnavava di scattare foto in posa alle giovani ballerine scaligere davanti ai fondali dipinti.

Perché Maria, ragazza elegante e di buoni studi, rinunciò a una carriera promettente sui palcoscenici di Milano per dedicarsi a una professione allora considerata moralmente discutibile come quella di attrice cinematografica, rimane un mistero. Forse fu un infortunio a impedirle di continuare a dan-



Una giovanissima Maria posa in abito da ballo nel periodo in cui frequentava l'Accademia di danza del Teatro alla Scala. Collezione Museo Nazionale del Cinema.



Fotografia pubblicitaria di Maria Gasparini. Collezione Museo Nazionale del Cinema.



Fotografia di scena che ritrae Febo Mari e Maria Gasparini nel momento più drammatico dell'ultima sequenza di *La ribalta* (1912) di Mario Caserini. Collezione Museo Nazionale del Cinema.

zare, o forse l'approssimarsi della maturità non le concedeva troppe opportunità di crescita artistica. Certo è che i suoi trascorsi sul palcoscenico, oltre ad aver forgiato il carattere a una dura disciplina, le permisero di distinguersi tra le colleghe dello schermo per portamento ed eleganza, malgrado la *silhouette* massiccia che, ai nostri occhi di contemporanei, l'avrebbe resa poco adatta ai ruoli di prima donna romantica. Anche Caserini rimase evidentemente colpito dalla serietà signorile di questa «intellettuale attrice», come scelse di definirla l'autore del trafiletto che nel 1911 annuncia il matrimonio della coppia su una rivista:

Un'altra graditissima visita è stata quella di Mario Caserini, l'insuperabile direttore artistico della Cines di Roma. La sua venuta a Milano ha un fine tutto intimo e gentile: il suo fidanzamento con quella intellettuale attrice che è la Maria Gasparini. La bella coppia si unirà in matrimonio alla prossima Pasqua. E queste nozze non potevano essere meglio assortite tra uno dei più valenti ed operosi direttori cinematografici ed un'attrice che alla cinematografia ha portato il grande contributo della sua arte finissima. Ai futuri sposi le nostre più sentite congratulazioni ed auguri⁴.

Questa coppia tanto bene assortita ebbe un ruolo di primo piano nella battaglia per il riconoscimento sociale della nuova arte dello schermo in Italia. «Ars vera lex»: Caserini credeva intensamente nel motto che scelse per la Film Artistica Gloria, casa di produzione da lui fondata nel 1913 con Domenico Cazzulino. Per tutto il corso della sua carriera fu infaticabile promotore di iniziative, conferenze ed esperimenti produttivi tesi a promuovere il cinema di qualità, non disdegnando di accattivarsi le simpatie degli organi di stampa organizzando feste, ricevimenti e cene, spesso vivaci ma sempre più che decorosi. In tutte queste occasioni Maria Gasparini gli era accanto, pronta a ricevere gli omaggi dovuti all'artista e alla padrona di casa. La coppia, insistentemente presentata dalle cronache mondane come emblema di decoro e raffinatezza borghese, chiamava all'identificazione un pubblico che in quegli anni il cinema era ansioso di conquistare, vale a dire la società perbene che conosceva i classici e le buone maniere.

Nessuno all'epoca metteva in dubbio che Gasparini fosse una vera attrice, per giunta di grande talento, riconoscimento lungi dall'essere scontato per un'artista dello schermo nei primi anni Dieci. Grazie ai trascorsi prestigiosi sul palco del più importante teatro italiano e alla particolare abilità espressiva, contribuì quanto il marito a sdoganare la pantomima muta come arte. Veniva all'epoca considerata una bella donna ma nessuno dei commentatori si sarebbe permesso di insistere sulla sua avvenenza fisica come accadeva per altre attrici. I complimenti in tal senso vengono mediati da una sorta di trasfigurazione ideale; il regista Enrico Guazzoni, per esempio, dimenticando le rivalità professionali con il marito, nelle sue memorie non esita a definirla «soave come una madonna⁵». I numerosi film di Gasparini che oggi è possibile visionare rivelano una tecnica attoriale che, pur aderendo ai canoni dei prontuari teatrali dell'epoca, era lontana dagli eccessi melodrammatici comuni in quel periodo. Ogni gesto andava decodificato in base a un sistema di simbolico che si supponeva condiviso dal pubblico, tuttavia la sua interpretazione era apprezzata per i toni trattenuti e per la cura del dettaglio psicologico. Una voga ispirata, con gli ovvi limiti del caso, a Eleonora Duse e al teatro moderno più che al varietà popolare e ai numeri fracassoni da music hall. In ogni caso, quando l'età lo impose, Maria Gasparini passò senza apparenti nostalgie alle interpretazioni di madre nobile, lasciando i ruoli di primo piano alle attrici più giovani spesso scoperte e lanciate dal marito, in primo luogo Leda Gys.

Maria Caserini Gasparini fu una figura chiave nel percorso che in Italia impose il cinema come spettacolo socialmente accettabile, attraverso l'idea di arte più vicina al teatro di qualità, all'opera e ai dipinti neoclassici che non alle avanguardie; un'arte basata sull'equilibrio, sul buon gusto, sull'eleganza e sulle sfumature. Se oggi Maria Caserini Gasparini è quasi dimenticata lo si deve anche al poco fascino di questo modello estetico ibrido e garbato, destinato a essere oscurato negli anni successivi dalla potenza rivendicativa dello specifico filmico.

"La ribalta"

Nel 1912 sugli schermi italiani esce *La ribalta*, dramma romantico di buone pretese – appartiene alla Serie Oro della casa Ambrosio – ma di basso budget⁶. Arrigo Frusta, il principale sceneggiatore del muto italiano, adatta per l'occasione *La Rampe*, un dramma scritto dal commediografo francese Henri de Rotschild solo tre anni prima. Il regista è Mario Caserini, la protagonista, naturalmente, è Maria Gasparini. A farle da spalla c'è un Febo Mari ancora alle prime armi.

Il film non è tra i maggiori successi di Caserini e non viene ricordato dalle storie del cinema. Sarebbe stato quasi certamente condannato all'oblio se la Cineteca del Comune di Bologna, nella sua ricca collezione, non avesse custodito poche decine di metri di pellicola nitrato in una scatola di latta. Quel breve rullo imbibito in blu, per quanto ci è dato sapere, è tutto ciò che è rimasto degli originali 754 metri⁷. Gli anni e le disavventure che hanno fatto perdere la gran parte del film, però, in un certo senso sono stati clementi, poiché è giunta fino a noi la scena finale del dramma, una delle migliori prove d'attrice di Gasparini oggi conosciute e, soprattutto, un commovente omaggio di Mario Caserini all'arte della sua compagna. La chiusura di *La ribalta*, con inaspettata modernità,

usa un procedimento metacinematografico per mettere a fuoco proprio i rischi legati alla sclerotizzazione dei rapporti di genere nel corso dell'atto creativo. Possiamo ricostruire nel dettaglio la vicenda del film grazie ad alcuni documenti conservati dal Museo Nazionale del Cinema di Torino: due brochure pubblicitarie, alcune foto di scena e soprattutto la sceneggiatura originale di Arrigo Frusta⁸. La protagonista, Maddalena, è una nobildonna anticonformista, che abbandona il marito vizioso e volgare per fuggire con l'amante Claudio, famoso attore e regista teatrale. Nel contesto della produzione italiana degli anni Dieci per le adultere non c'era scampo: la pena era la morte e, come vedremo, anche questo caso non fa eccezione. Tuttavia, già il fatto che un film costruisse meccanismi di attivazione dell'empatia intorno a una donna capace di abbandonare il marito con il semplice biglietto – «Sono una moglie infedele. Che importa?» – rappresenta nel panorama del periodo quantomeno un'eccentricità. Un giorno Maddalena, felice della sua nuova vita, decide per gioco di provare a recitare: Claudio la sorprende mentre prova davanti allo specchio e, intenerito, la incoraggia e la consiglia. Sembra ripetersi l'ennesima variazione del mito di Pigmalione senonché, quando infine la donna ottiene sulla scena un successo superiore alle aspettative, l'uomo non regge



Maria Gasparini ritratta in una posa patetica. Malgrado sia stata frequente interprete di melodrammi, lo stile recitativo dell'attrice era considerato sobrio e intellettuale.

Collezione Museo Nazionale del Cinema.



Maria nei panni di Louise nel balletto *L'Histoire d'un Pierrot* di Fernand Beissier. In basso a sinistra è leggibile la firma prestampata del fotografo: Luca Comorio. Collezione Museo Nazionale del Cinema.

il peso di un confronto alla pari. Il genio attoriale di lei si è imposto con forza al di là della mediazione del regista. Con la celerità di sentimento tipica dei film dell'epoca «L'invidia ha ucciso l'amore», come recita una didascalia. Claudio smette di amare Maddalena. Lei è disperata. Ancora una volta, se l'autoaffermazione dell'uomo passa attraverso la realizzazione delle proprie potenzialità personali, quella della donna non può che ridursi alla felicità di coppia. Maddalena è un'attrice geniale suo malgrado. Per cercare di riconquistare il suo uomo finge di posporre le vicende personali alla qualità del proprio lavoro di attrice e gli invia un biglietto per invitarlo ad assistere a una prova privata a casa sua: «Se per te l'amore è morto non puoi negarmi i consigli del maestro». La lusinga femminile ribadisce astutamente la propria dipendenza. Claudio va da Maddalena e la grande scena finale ha inizio.

La stanza è spoglia, sono pochi gli elementi scenici: un canapè, una sedia, un tavolino con una brocca, un paravento, una finestra con pesanti tende sullo sfondo. Maddalena deve interpretare la disperazione di una donna abbandonata che decide di avvelenarsi per il dolore. Claudio, con il copione in mano, mostra all'allieva movimenti, pause, gesti che lei dovrà ripetere. La sua interpretazione è corretta ma meccanica, fredda e priva di pathos. Lei lo osserva, poi i due si scambiano i ruoli: ora Maddalena ripete i gesti del suo regista colmandoli di passione e disperazione autentiche. Naturalmente nel corso della scena si avvelenerà davvero.

Ognuno dei due personaggi del dramma mette in scena una rappresentazione osservato dall'altro; Maddalena decide di rompere i confini tra rappresentazione e realtà. La donna beve il veleno. Claudio non la vede ma gli spettatori sì; il meccanismo è quello che anni dopo Alfred Hitchcock teorizzerà come essenza della suspense: il pubblico sa qualcosa che il personaggio ignora e lo vede andare incontro alle possibili conseguenze tragiche senza poter intervenire. È lo stesso Claudio a incitare Maddalena a bere il veleno e a compiacersi per la performance dell'attrice, coinvolto nella interpretazione di lei malgrado l'iniziale atteggiamento seccato e superficiale.

[Maddalena] ripete la scena di Claudio, mentre lui, che s'è seduto, suggerisce. Al momento di bere, esita a più riprese. Claudio applaude:

- Brava, brava... benissimo, l'esitazione... Ma bevi! Bevi!

Insiste. Ed ella con uno sguardo lungo a lui, beve. Seguita a suggerire:

- Porta il bicchiere così, cammina verso la finestra, barcolla un poco... non tanto, non troppo...

Viene l'asfissia, sì, così, così...

- Capisci? Ma brava! È meraviglioso! Da grande attrice! Brava! Brava! (applause)⁹.

Claudio, professionista della finzione, non sa più distinguere il vero dal falso, così come non ha saputo riconoscere la profondità del sentimento di Maddalena. Non bisogna dimenticare che nel film Caserini sta dirigendo proprio sua moglie. La messa in abisso della sequenza è vertiginosa: Gasparini deve interpretare la scena fingendo di fingere di recitare, guidata dal proprio marito regista nella realtà e dal proprio ex amante regista nella diegesi. Caserini gioca consapevolmente con questo intrico di relazioni, riservando al proprio alter ego un trattamento poco lusinghiero. Il regista Claudio possiede la tecnica, ma è l'attrice Maddalena a vivere davvero in profondità l'essenza della propria arte. La donna non attende le direttive del regista per incanalare la propria energia naturale, ma riempie di significato i suggerimenti di una tecnica che senza il suo genio rimarrebbe sterile e inespressiva. Caserini, raccontando per immagini la storia di Maddalena, riconosce l'arte di Maria, anche a discapito del proprio stesso ruolo. Ed è l'arte di Maria che viene celebrata dai commentatori:

Colla *Ribalta* della Casa Ambrosio registriamo un vivissimo personale successo di Maria Gasparini Caserini. In questa elaboratissima riduzione cinematografica del dramma di Henri de Rotschild, a Maddalena Grandier ella ha dato la sua bellezza severa e fine, la sua aristocraticissima eleganza, la sua genialità profonda e il suo forte talento d'artista¹⁰.

Più tardi, nel 1914, Caserini costruì intorno alla moglie, con gran dispendio di risorse e di pose monumentali, *Nerone e Agrippina*, il più ambizioso e costoso kolossal della sua carriera. Eppure il suo omaggio più sincero rimase il piccolo film di due anni prima in cui, attraverso la messa in scena del rapporto ambiguo di un regista con la genialità della propria compagna, Caserini mette a nudo e supera le proprie fragilità di uomo e di artista, costruendo uno sguardo capace di riconoscere la creatività femminile come forza autonoma e libera.

1. Brochure pubblicitaria di *La ribalta*, collezione Museo Nazionale del Cinema (P41231).
2. *La mascotte. Duetto sentimentale fra Hesperia e Baldassarre*, in «Il Sor Capanna», numero straordinario, primavera 1919, [p. 134].
3. *Il romanzo di un Pierrot* viene ricordato da alcuni storici come il primo film girato da Caserini nel 1906 per la Alberini & Santoni; il medesimo soggetto venne rimesso in scena dallo stesso regista nel 1909 per la Cines.
4. Picco-Lino (pseud.), *Vita Milanese*, in «La Cine-Fono – Rivista Fono Cinematografica», gennaio 1911, p. 17 [ritaglio contenuto in un fascicolo d'archivio del Museo Nazionale del Cinema, Fondo Caserini-Gasparini, CG5-A921].
5. Enrico Guazzoni, *Trent'anni di cinematografo nei ricordi di Enrico Guazzoni: viaggio sull'espresso della nostalgia (seconda puntata)*, in «Film», IV, 24, 1941, p. 9.
6. *La ribalta*. Regia: Mario Caserini; soggetto: dal dramma *La Rampe* (1909) di Henri de Rotschild; sceneggiatura: Arrigo Frusta; fotografia: Giovanni Vitrotti; interpreti: Maria Gasparini (Maddalena), Febo Mari (Claudio), Oreste Grandi, Mario Voller Buzzi, Ercole Vaser; produzione: S. A. Ambrosio; visto di censura: 4843 del 20/01/1914; lunghezza originale: 754 m.
7. Il frammento nitrato conservato a Bologna è stato preservato nel 2010 dalla Cineteca di Bologna e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino.
8. Arrigo Frusta, *La ribalta*, sceneggiatura in due parti, s.d., manoscritto, 15 ff., collezione Museo Nazionale del Cinema, A346/18.
9. *Ibidem*.
10. Gemme (pseud.), *Il successo del dramma La ribalta al cinematografo della Borsa*, in «La vita cinematografica», III, 9, 15 maggio 1912, p. 14.



Le sirene affascinate dai pescatori-musicisti. Immagine di copertina di «Piedigrotta partenopea del mandolinista», 1909. Collezione privata.

Abstract

The paper intends to explore the way Neapolitan silent cinema turned the myth of Parthenope into a symbol of a whole culture, re-shaping a millenary heritage of female images coming from painting, sculpture, plates, illustrations, literature, theater, thus building innumerable narrative architectures round the siren. The siren represented both the bright side and the dark side of the moon and cinema investigated, consciously and unconsciously, the contradictory aspects of her fascinating power. Through the analysis of intertextual relations between cinema and other art forms, we will try to prove that Neapolitan silent cinema gave a different version of the Diva's image. The protagonists of this genre of cinema were common women, at the same time archaic and modern, linked to local identity and projected onto national traditions. The siren's archetype was the paradigm through which the woman's image became a kaleidoscope susceptible to innumerable metamorphoses.