

Sirene. Ruoli femminili nel cinema muto napoletano

Lucia Di Girolamo

Se, nei primi decenni del secolo scorso, fossimo stati assidui spettatori di pellicole di produzione napoletana il nostro orizzonte cinematografico si sarebbe popolato di volti femminili dai tratti molto ordinari, che poco avevano da spartire con le stelle della grande produzione nazionale. Si trattava di attrici provenienti dal café-chantant o dal teatro minore, per lo più di estrazione popolare o al massimo piccolo borghese, che, seppur amate dagli appassionati del genere, non divennero mai delle autentiche dive. Quelle attrici furono però le migliori interpreti di un modo di rappresentare le donne strettamente appartenente al mondo napoletano, una prassi su cui poteva aver agito, in maniera più o meno marcata, il ricordo del mito di fondazione della città, quello della sirena Partenope. Naturalmente, non si può affermare che sia esclusivamente il mito a influire sulla rappresentazione, ma è interessante analizzare le modalità attraverso le quali la raffigurazione della donna in ambito napoletano ha perpetuato alcuni aspetti della leggenda della sirena, contribuendo così a marcire, attraverso diversi tipi di figure femminili, l'identificazione tra la città di Napoli e la memoria della figlia di Acheloo.

A Partenope, chiamata la vergine, Matilde Serao dedica nel 1891 alcune delle sue pagine più suggestive:

Partenope non ha tomba. Partenope non è morta. Ella vive splendida, giovane e bella da cinquemila anni [...]. È lei che rende la nostra città piena di luci e folle di colori [...]. Partenope, la vergine, la donna, non muore, non ha tomba, è immortale, è l'amore. Napoli è la città dell'amore¹.

Partenope sarebbe dunque stata molto più di un semplice ricordo. Assieme alle sorelle Leucosia e Ligea avrebbe fatto parte di una delle due triadi che Károly Kerényi² individua come le possibili incantatrici di Ulisse. La leggenda narra che le tre creature non riuscirono a stregare l'astuto guerriero, così, profondamente ferite nell'orgoglio, cercarono la morte. Partenope scelse di togliersi la vita sulle coste su cui fu fondata Napoli, e la memoria della sua triste fine non ha mai abbandonato questi territori. La sua figura, nascosta sotto le più svariate forme, continua ad attraversare la cultura napoletana.

La trasformazione perpetua della sirena non ne provoca affatto la perdita nell'oblio del tempo, in quanto, in generale, il cuore del mito è per sua natura costituito da un nucleo stabile che gli assicura una indistruttibile solidità³. Da un punto di vista metodologico, lo studio del mito può presentare alcune difficoltà di orientamento, sormontabili se si adotta un approccio⁴ che permetta di

maneggiarne con sicurezza la materia porosa, evitando il pericolo di ritrovarsi a mani vuote nel momento in cui si crede di averne afferrata l'essenza. Nella pratica, si tratterebbe dapprima di identificare il nucleo organizzatore di un tema mitologico e successivamente di individuare le costellazioni di immagini che si dispongono attorno a esso. Soltanto in seguito ci si accorgerà che il risultato di questo lavoro avrà sia un aspetto dinamico, che si esprimerà in immagini di gesti e schemi di comportamento; sia un aspetto statico, che si rivelerà in punti di condensazione simbolica⁵. Dunque sembra essere chiaro quanto nella sopravvivenza del mito sia rilevante non tanto la sua variabilità, quanto la funzione che tale variabilità gli consente di assumere in uno specifico contesto storico e sociale. Frequentemente forme che sembrano lontane dal mito iniziale conservano inimmaginabili reminiscenze⁶ del passato. Per tale motivo si deve sempre mantenere desta l'attenzione alle metamorfosi e alle rinascite improvvise. Nulla di più vero se consideriamo le immagini legate all'eterno femminino: mentre il sole, simbolo maschile, resta uguale a se stesso, la luna, simbolo femminile, attraversa quattro fasi, durante le quali cambia costantemente aspetto⁷. Per effetto di questa capacità di mutazione la dimensione mitologica femminile include il regno animale, comprendendo nella sua sfera esseri teriomorfi come la Sfinge⁸. Un'ambiguità piuttosto accesa tocca anche le sirene: figlie di una delle muse⁹ e ancelle di Persefone, esse sono, contemporaneamente, portatrici di amore e di morte¹⁰.

Latrice di caos e ispiratrice di amori come le sue sorelle, la misteriosa Partenope ha indirettamente forgiato la rappresentazione dell'universo femminile nel mondo napoletano, tanto più nel cinema, dove al modello della diva nazionale si contrappone una donna sì ammaliatrica, ma raramente vincente e più spesso succube di una radicata predestinazione alla distruzione.

Una sirena, mille volti

L'Italia cinematografica degli anni Dieci è invasa da una femminilità mutante. Quasi tutte le protagoniste del cinema italiano hanno l'apparenza e le maniere di esseri irraggiungibili appartenenti a una dimensione di sogno, impongono modelli ispiratori per il mondo femminile e rappresentano lo scintillante biglietto da visita del cinema nostrano. Queste moderne dee, a volte vittime, ma più spesso carnefici, esprimono con i loro sguardi una travolgente tensione alla conquista e all'emancipazione. La nuova femmina è magistralmente interpretata dal famelico sguardo di Pina Menichelli in *Il Fuoco* (Giovanni Pastrone, 1915); lei, la donna gufo¹¹, ben suggella l'antica tendenza della narrazione mitologica a coniugare il mondo femminile con quello animale. La donna interpretata da Menichelli è tuttavia ben diversa dalle protagoniste della produzione partenopea, caratterizzate da un atteggiamento di forza mista a rassegnazione.

Nel 1915, Francesca Bertini, la diva più bella e buona del cinema italiano¹², presta il proprio volto a uno di questi ambigui personaggi, *Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1915), donna coraggiosa e inquieta nata dalla fantasia di Salvatore Di Giacomo. Assunta è un'innocente giovane popolana che, attraverso l'esperienza di vicende dolorose e violente, subisce un profondo cambiamento. Nei primissimi minuti della pellicola la figura di Assunta si sovraimprime all'inquadratura del golfo di Napoli. Il corpo della donna, avvolto in uno scialle bianco, compie una mezza torsione del busto, lo sguardo appare perso nel suo ineluttabile destino. Assunta, come una sirena, sembra nascere dal mare, che, incombente, la circonda, come se volesse richiamare a sé una sua creatura.

Il personaggio creato da Di Giacomo lancia nel panorama nazionale un modo di rappresentare l'immagine femminile tipico della cultura napoletana. Nella letteratura, nel teatro e nei testi delle canzoni locali le donne hanno sempre una natura contraddittoria. Il carattere candido, con il quale inizialmente si presenta, si perde nell'abisso del tradimento; se si macchia di azioni criminose, la colpa non è mai assoluta e spesso trova giustificazione nelle sue miserabili condizioni di vita. Un destino ineluttabile sembra agire nella vita di ciascuna di queste donne: distruggere se stesse e annientare gli uomini caduti nella rete del loro fascino. Di Giacomo è solo uno degli interpreti di tale



Leda Gys è Sole, la bellissima protagonista di *La regina di Marechiaro* (Giulio Antamoro, 1919). La vediamo mentre canta per i pescatori, mentre riposa nel rigoglio della vegetazione e, infine, nell'atto di rendere omaggio alla Madonna.

Foto Cineteca del Friuli.





Leda Gys-Sole riattualizza la memoria arcaica della sirena Partenope, mito di fondazione della città di Napoli. In molte inquadrature compare sdraiata a piedi nudi su uno scoglio lambito dal mare. Nella sequenza centrale canta ammaliando un'imponente platea, come già prima di lei tante giovani partecipanti ai festival ottocenteschi di Piedigrotta. Foto Cineteca del Friuli.

tendenza: fin dai primi anni del Novecento, il cinema napoletano destina una gran parte della produzione al racconto di storie simili a quella della stiratrice Assunta, adottando i modelli narrativi della tradizione e restituendoli al grande schermo in una nuova veste.

A partire dal 1830 siffatti schemi rappresentativi trovano un fertile terreno di crescita nelle illustrazioni legate all'editoria musicale, per lo più nelle immagini che impreziosiscono i libretti contenenti i versi delle più famose canzoni napoletane, soprattutto quelle presentate al festival di Piedigrotta¹³. Quel tipo di prodotto è destinato a un largo pubblico e, oltre a glorificare le bellezze locali, come il Vesuvio, fa spesso leva sulla memoria mitologica della città, impiegando frequentemente le figure del satiro e della sirena. L'uso di tali immagini contribuisce a illuminare una memoria arcaica apparentemente dimenticata, ma, in verità, sempre attiva nell'opera di consolidamento dell'identità territoriale. La sirena può essere riprodotta attraverso la più classica delle immagini, mentre emerge dalle acque della Baia di Napoli, oppure rappresentata nella leggerezza di uno stile grafico vicino al Liberty. Quando si guarda a queste illustrazioni, i ruoli del mito sembrano capovolti: non sono più le sirene che affascinano i marinai, ma sono questi ultimi che possono catturare con la loro musica gli esseri mitologici. Cosa è successo al terribile mostro marino tanto temuto

dai compagni di Ulisse? Non sono forse queste sirene addomesticate, ridotte a puro ornamento della baia, le discendenti di quella Partenope che non ha potuto ingannare Ulisse con il suo canto? E quanto l'eredità di questa sconfitta pesa sulla rappresentazione della figura femminile?

La donna del cinema napoletano, tormentata e vessata dalla vita e dagli uomini, oscilla tra l'ingenuità della vittima e le ambizioni dell'arrampicatrice sociale. Come si accennava, l'asprezza e la cattiveria delle figure femminili sono ampiamente giustificate dall'intreccio narrativo e, a volte, esplicitamente motivate dagli stessi autori. È il caso della protagonista di *Povera Tisa! Povera Madre!* (Elvira Notari, 1913): «Grande dramma di vita vissuta di Elvira Notari, che impressiona stranamente, e in cui si verifica esempio di egoismo spietato, ma pur scusato da legittimo e sacro diritto»¹⁴. L'anno seguente, un'altra casa di produzione molto attiva in città, la Partenope Film, produce *Fenesta che lucive!* (Roberto Troncone, 1914), film che ha come protagonista una giovane donna dell'alta borghesia napoletana innamorata di un musicista squattrinato. La relazione è osteggiata dal padre di lei e la storia finisce tragicamente, con la morte della ragazza e la disperazione dell'amante. La protagonista sembra riflettere pienamente lo schema rappresentativo che l'editoria musicale aveva scelto per raffigurare le mitologiche abitanti del golfo: la sirena ha un ruolo passivo, non cattura con la sua voce, ma è catturata dalla musica del giovane amante¹⁵. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, contrariamente al personaggio principale di *Fenesta che lucive!*, le protagoniste delle storie del cinema partenopeo non appartengono agli strati alti della società, ma sono fanciulle del popolo che mantengono una relazione di fusione e identificazione con la città e i suoi luoghi, diventati espressione di sentimenti e condizioni dell'anima. È ciò che succede in *Mandolinata a mare* (Elvira Notari, 1917), storia della figlia di un marinaio sedotta da un aristocratico. Come da copione, la ragazza è catturata nella rete dell'uomo che, dopo la nascita del loro figlio, la lascia, provocandone la pazzia. In un trafletto pubblicitario del film si può rintracciare un chiaro riferimento ad altre creature mitologiche legate al mondo del mare, le nereidi: «La sua voce desta l'eco della notte in mezzo al mare. Alla bianca luce del plenilunio, sul mare di Mergellina, che sorride nella morbida notte di estate, mentre le ninfe marine danzano con ebbrezza»¹⁶. Allo stesso modo, la protagonista, Maria, preserva la capacità delle antiche sirene di affascinare gli uomini con la voce, giacché l'aristocratico da cui ha avuto il figlio si è innamorato di lei sentendola cantare. Oltre all'ambiguità e alla fusione con la natura, ciò che caratterizza in maniera marcata le nuove sirene cinematografiche è il gesto estremo¹⁷. Ciò nonostante, pur se spesso dipinte nel buio dell'esperazione, nessuna di esse è irraggiungibile. Al contrario, queste giovani attrici sono piuttosto ordinarie, fatto che le rende le interpreti ideali di quella sirena, Partenope, che era diventata più umana e meno mostruosa dopo la sconfitta subita da Ulisse. Ma cosa sarebbe successo se a rappresentare un personaggio chiaramente ispirato alla figura mitologica si fosse chiamata una vera diva? La Dora Film e la Partenope Film erano società di piccola-media grandezza che, molto probabilmente, non avrebbero potuto permettersi di pagare un'attrice già famosa. Non era così per la Polifilm di Lombardo, la cui consistenza di capitali permise di dare a Leda Gys, in *La regina di Marechiaro* (Giulio Antamoro, 1919), la parte di Sole, un'autentica sirena incantatrice.

Una diva umana per una sirena umana

L'arrivo della diva a Napoli¹⁸ fu un trionfo: «Questa è Leda Gys, che il cielo di Napoli tutto azzurro saluta, in un fremito di trasparenze meravigliose»¹⁹. Gustavo Lombardo e Giulio Antamoro²⁰ avevano per lei grandi progetti, per il primo dei quali, il dannunziano *Leda senza cigno* (Giulio Antamoro, 1917), l'interpretazione di Gys fu descritta come piena «di un profondo senso di umanità»²¹, qualità che non era difficile riconoscere nella compagna di Lombardo, alquanto lontana dagli attributi e dai comportamenti della diva fatale. Per questo motivo, il suo viso rassicurante era più che adatto a raccontare la storia di Sole, molto probabilmente la più vicina, tra le donne raccontate dal cinema napoletano, all'immagine della sirena. La protagonista di *La regina di Marechiaro*,

vive in una baracca sulla spiaggia, affascinando con il suo canto sovrannaturale i pescatori²². Sole si presenta come un essere puro che vive libero in riva al mare, in simbiosi con la natura. A tal proposito, è utile segnalare la notevole somiglianza di molti atteggiamenti di Sole e con la rappresentazione dell'immagine femminile di alcune copertine dei fascicoli di canzoni di Piedigrotta²³. Nonostante i suoi propositi di libertà, la ragazza, persuasa da un amico pittore, sposa un ricco marchese; la vita da nobildonna la rende infelice fino a che, vittima di un inganno, viene ripudiata dal marito. Raggiante, torna a vivere a Marechiaro, ma, suo malgrado, coinvolta in alcuni drammatici eventi, provoca la morte di tutti gli uomini che l'hanno amata, incapaci di dominare la femminilità mutante di cui Sole è portatrice.

In *La regina di Marechiaro* la memoria della sirena si arricchisce di altre dimensioni simboliche legate alle immagini femminili, che spesso oscillano tra il sacro e il profano: Sole partecipa come officiante al culto annuale di offerta floreale a una statua della vergine Maria situata su uno scoglio in mezzo al mare. Qui la madre di Gesù è la Stella Maris²⁴, protettrice di pescatori e navigatori. Evidentemente Sole, che conserva uno speciale legame con il mare ed è, come tutte le sirene, depositaria di un'antica conoscenza²⁵, è considerata l'unica degna di onorare la Madonna. Al legame femminile con l'acqua²⁶, elemento di movimento perpetuo, si aggiunge il legame tellurico²⁷, poiché uno dei luoghi dove Sole e i suoi amici spesso riposano e trovano rifugio è una caverna. L'acqua e l'interno della terra sono altrettanti rimandi alla maternità e alla protezione, ma per l'erede di Partenope queste due potenzialità femminili non si realizzano, dal momento che Sole fallisce come moglie prima di diventare madre, e non riesce a proteggere il suo amico Totò. Se l'umanità di Partenope non è stata l'unico modello, il ricordo delle sue vicende ha agito nel sostrato della cultura napoletana, influenzando in parte l'immagine femminile della produzione locale. Il cinema napoletano degli anni Dieci e Venti fu la manifestazione di un sistema integrato di pratiche caratterizzata da una migrazione di temi, storie e caratteri da un contesto artistico a un altro. I soggetti, i personaggi, le ambientazioni e i volti dovevano essere immediatamente riconoscibili, ma, soprattutto, familiari per il pubblico locale, a cui le pellicole erano destinate. Al di là di Leda Gys, la maggior parte delle protagoniste di questi film, anche se note e amate, non erano dive, non imponevano modelli di comportamento, ma rappresentavano uno dei mille volti di una città che cercava nuove soluzioni di auto-rappresentazione. Partenope, mai dimenticata, voltando le spalle alla sua origine divina e scegliendo la vulnerabilità umana della morte, aveva trovato una nuova immortalità, ricomparendo come un fiume carsico nelle facce e nei caratteri comuni di queste modeste attrici locali.

1. Matilde Serao, *Leggende napoletane*, Sarasino Editore, Modena 1891, pp.19-20.

2. Károly Kerényi, *Gli Dei della Grecia*, Il Saggiatore, Milano 1994, p. 57 [ed. or. *Die Mythologie der Griechen*, Rhein-Verlag, Zürich 1951].

3. Blumemberg rileva che i miti sono storie che hanno un forte nucleo narrativo accompagnato da una accentuata varia-bilità, cfr. Hans Blumemberg, *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 50. [ed. or. *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979].

4. Un approccio analitico e organizzativo come quello che Durand ha indicato nei suoi scritti sull'archetipologia sembra essere tra quelli più produttivi. Cfr. Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'Archeotipologia generale*, Dedalo, Bari 2009 [ed. or. *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris 1963].

5. È qui che i simboli divengono come oggetti cristallizzati, ma, allo stesso tempo, fragili. Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., pp. 40-44.

6. La storia offre alle forme del mito i passaggi delle sue crepe temporali. Cfr. Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 [ed. or. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002].

7. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 116.
8. Ivi, pp. 119-120.
9. K. Kerényi, *Gli Dei della Grecia*, cit., p. 57.
10. Ivi, p. 58.
11. Sull'interpretazione di Pina Menichelli in *Il Fuoco*, cfr. Cristina Jandelli, *Donne rapaci. Modelli femminili fra cinema e pittura negli anni Dieci*, in «Comunicazioni Sociali», XXIX (n.s.), 2, maggio-agosto 2007, pp. 209-217.
12. Sulla costruzione dell'immagine di Francesca Bertini, cfr. Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006, pp. 59-75.
13. Piedigrotta era un'antica festa religiosa, di origini pagane, che si concludeva con un seguitissimo festival canoro.
14. Spazio pubblicitario Film Dora (le parole sono state scritte, molto probabilmente, dalla stessa regista), in «La Cinematografia Italiana ed estera», VII, 151, 20 maggio 1913, p. 3005.
15. Della sirena Partenope la protagonista di *Fenesta che lucive!* conserva il ruolo di messaggera del mondo dei morti, apparendo al suo amato, alla fine del film, come una visione proveniente dall'oltretomba.
16. Spazio pubblicitario di *Mandolinata a mare* (Dora Film), in «Film. Corriere settimanale dei cinematografi», IV, 12, 20 aprile 1917, p. 18.
17. È il caso di Dora, la protagonista di *La figlia del Vesuvio* (E. Notari, 1912). Dora sembra avere le caratteristiche di una ninfa dei boschi a causa della intensa vicinanza che ha con il Vesuvio e le sue bellezze paesaggistiche, ma, come la sirena Partenope, cerca la morte gettandosi nel cratere del vulcano.
18. L'arrivo fu voluto da Gustavo Lombardo che oramai deteneva il completo controllo della Polifilm.
19. Arthur, *L'ospite divina Leda Gys*, in «Film. Corriere settimanale dei cinematografi», IV, 30, 13 ottobre 1917, p. 13.
20. Lombardo era riuscito ad assicurarsi il regista per le sue produzioni più importanti.
21. *I capolavori della Polifilm – Monopolio Lombardo*, in «La Cine-Fono», XI, 358, 10-25 novembre 1917, p. 112.
22. La pellicola si trova presso la George Eastman House di Rochester, NY. Si ringrazia la Cineteca del Friuli per aver gentilmente concesso la pubblicazione delle immagini del film.
23. L'immagine non è esattamente quella di Partenope, ma è evidente che il modello di partenza sia quello della mitica fondatrice della città.
24. In questo frangente Sole diventa punto di convergenza di una condensazione simbolica: lei, sirena irresistibile, è anche la Venere della baia. Allo stesso modo, la madre di Dio è la Stella Maris, che ricorda alcuni attributi di Venere, nata dalla schiuma del mare.
25. K. Kerényi, *Gli Dei della Grecia*, cit., p.58.
26. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 115.
27. Ivi, p. 276



Nanninella (Rosé Angione) e Tore (Alberto Danza) avvinti dalla passione in 'A Santanotte' (Elvira Notari, 1922).

Abstract

The author of this essay explores in what ways Elvira Notari's films represent distinct forms of cultural expression of a marginalized regional cinema, and asks the question: «What specific filmic and non-filmic formal, stylistic, and narrative elements may have attracted Italian-American immigrants to Notari's productions?». Culturally specific to the Neapolitan region, the traditional sceneggiata was conventionalized around 1919, just about the same time Notari's company (Dora Film) began producing filmed sceneggiate. Created for, and about the southern urban dweller, the multi-media interactive live sceneggiata performance, through a host of familiar inter-medial expressive means, directly engaged the audience, stimulating their emotions, arousing their feelings, and encouraging their active participation. Through a close reading of the film 'A Santanotte' is outlined how Notari worked to integrate cinematic stylistic devices with the conventions, motifs and expressive elements of this traditional art form, in order to transpose and adapt it to film.