

I film-sceneggiata di Elvira Notari

Kimberly V. Tomadoglou

Per Vittorio Martinelli

Tipica della cultura regionale napoletana, la sceneggiata tradizionale è una forma artistica che prevede una performance ibrida tra teatro e musica, composta di una mescolanza eclettica di modi espressivi moderni e tradizionali, in particolare canzoni drammatiche ed elementi del teatro di varietà¹. Il genere teatrale viene codificato intorno al 1919, proprio nel periodo in cui la Dora Film di Notari inizia a produrre film-sceneggiata. Anche se altre case napoletane adattano questa forma narrativa musicale al cinema, l'acuto senso degli affari di Notari la porta a rendersi conto prima degli altri del potenziale commerciale e del richiamo popolare di questo particolare genere, soprattutto presso il pubblico degli immigrati.

Sia Bruno che Troianelli² sottolineano il fatto che la sceneggiata rappresenta una nuova fonte per il cinema di Notari negli anni Venti e la funzione che essa ricopre nel preservare il linguaggio e una forma di vita comunitaria peculiare della madrepatria. Nessuna delle due ha però analizzato il modo in cui Notari ne ha trasposto gli aspetti formali nei suoi film; né si è riflettuto sul fatto che i film-sceneggiata di Notari abbiano anche avuto la funzione di una «forza liberatoria» per gli immigrati italiani. Legata a una sfera pubblica e a un modo di ricezione collettivo alternativi, la mia ipotesi è che la sceneggiata offra agli immigrati la loro prima opportunità di esprimere se stessi al di fuori degli standard culturali e linguistici imposti loro a livello nazionale. Difatti il film sceneggiata intreccia il mondo delle canzoni con quello del cinema, determinando una delle più longeve e ricche contaminazioni della cultura napoletana³. Qui, tra canzone e film, sta il punto di partenza per capire il cinema di Notari e dell'intero territorio partenopeo, un cinema regionale a lungo rimasto marginale e che resta ancora largamente inesplorato.

In questo saggio esaminerò le componenti narrative, di genere, tematiche ed espressive della sceneggiata tradizionale e, attraverso un'analisi dettagliata del film *'A Santanotte* (1922), mostrerò come Notari integri specifici procedimenti stilistici cinematografici (primi piani, riprese angolate dall'alto e dal basso, dissolvenze incrociate, tendine e mascherini) con le convenzioni, i motivi e gli elementi espressivi della sceneggiata tradizionale allo scopo di tradurla e adattarla al film. Infine, osserverò come la componente autoriflessiva della performance presente nel film-sceneggiata offra al pubblico degli immigrati italiani una pratica culturale e un modo di ricezione con cui negoziare e mediare la difficile transizione dalla madrepatria a un contesto straniero. In quanto forma di modernismo dialettale essa offre agli immigrati una sfera pubblica alternativa, quella che Miriam Hansen descrive come un orizzonte «sensoriale-riflessivo» per l'esperienza del moderno⁴.

Sceneggiata e cultura popolare

La trama tipica della sceneggiata prende spunto da episodi di vita quotidiana a Napoli e ha come punto di partenza, in particolare, drammatici incidenti provocati da conflitti tra membri della stessa famiglia, amanti e/o amici, dalle conseguenze violente e tragiche, fino alla morte accidentale o per omicidio. Il contenitore narrativo più adatto a raccontare simili situazioni drammatiche è il melodramma familiare, il cui codice espressivo è ideale per strutturare l'azione e articolare il tema di base della narrazione secondo un modello edificante: drammi strappalacrime punteggiati da scene fortemente emotive, volgari e crudeli. Ma a rafforzare la componente provocatoria e trasgressiva della sceneggiata è il modo in cui le regole e la legge della strada vengono poste in relazione al codice penale. Ad esempio, un intreccio ricorrente è quello che ha al centro un atto violento di vendetta; ma per quanto omicidi e uccisioni violente siano atti socialmente riprovevoli essi finiscono per essere giustificati all'interno del racconto, specialmente nei casi in cui siano motivati da sentimenti simpatetico-patetici.

I tre film superstiti di Notari, 'A Santanotte (1922), 'E piccerella (1922) e *Fantasia 'e surdate* (1927) narrano storie di stretti legami parentali, di solito padre-figlia o madre-figlio, che vengono spezzati da un interesse passionale esterno alla famiglia che provoca una serie di incidenti in cui l'autorità genitoriale viene messa in discussione, sfidata o tradita. Per esempio, in 'E piccerella Tore ruba i gioielli alla madre malata, Maria, per poter comprare regali costosi che soddisfino l'amante Margaretella e la sua fame insaziabile di beni materiali; in *Fantasia 'e surdate* Gennariello sottrae del denaro all'anziana madre; in 'A Santanotte, nonostante le minacce del padre, Nanninella, la cameriera, si incontra in segreto con l'amante Tore. Riprendendo lo schema della sceneggiata tradizionale, tutti questi film finiscono con un violento atto di vendetta.

La descrizione che Scialò dà di Napoli come «un luogo in cui si consumano tradimento, infamia e violenza contro l'indebolirsi e il dissolversi dei legami familiari»⁵ suggerisce fino a che punto la rappresentazione – eccessivamente melodrammatica, sentimentale e talvolta destabilizzante – della vita criminale delle più umili classi napoletane si prenda apertamente gioco dei valori, credenze e norme dominanti. Per questo motivo le sceneggiate tradizionali, così come le versioni cinematografiche di Notari, vengono disprezzate dai critici conservatori e dai guardiani della cultura i cui sforzi per fondare una nazione italiana omogenea e unificata escludono la diversità regionale, culturale e linguistica che caratterizza il colore locale napoletano⁶. Non sorprende il fatto che Raffaele Viviani abbia definito la sceneggiata «la puttana dell'arte»⁷.

Ripetizione

Ripetizione e familiarità sono componenti essenziali della sceneggiata, non solo per la presenza delle canzoni popolari ma anche per il fatto che gli attori impersonano, da una rappresentazione all'altra, personaggi del tutto simili, a volte perfino dallo stesso nome. Eduardo, il figlio di Notari, interpreta il personaggio di Gennariello in tutti i film-sceneggiata della madre, nonché in una serie, *Gennariello*, basata per l'appunto sul suo personaggio. Diversamente dalla psicologia complessa dei personaggi hollywoodiani, la sceneggiata mette in scena tipi simili, in linea di principio, a quelli del cinema francese e sovietico degli anni Venti, in cui attori dai lineamenti e caratteristiche fisiche codificati hanno in repertorio una serie di atteggiamenti, gesti e comportamenti costantemente replicati. Con il suo fisico sottile, i grandi occhi neri e la capigliatura folta, la fisionomia di Gennariello è quella classica del proletario del sud. La trama e l'architettura narrativa essenziale della sceneggiata si traducono facilmente nel film, grazie a temi forti, come la libertà dalla prigione, a figure tradizionali, come «la mamma» e le «fanciulle malandrine», e a motivi ricorrenti, come le serenate al chiaro di luna, le bande, le liti con i coltelli e i furti di denaro. Al pari degli spettacoli di sceneggiata le versioni cinematografiche sono costruite secondo formule basate sui desideri e le attese narrative del pubblico⁸. Entrambi condividono lo stesso codice, o «regola della ripetizione», replicano sempre gli stessi (o comunque con caratteristiche molto simili) drammi, intrecci e percorsi narrativi che si risolvono sempre allo stesso modo. Se osserviamo da vicino 'A Santanotte vediamo che la struttura della trama segue la formula tipica della sceneggiata: uno

Eduardo Notari interpreta il buon Gennariello in 'A Santanotte, film diretto dalla madre.



Carluccio, interpretato da uno studente della scuola di recitazione della Dora Film, è il perfido antagonista che trama nell'ombra e ostacola i due innamorati. L'amore fra Tore e Nanninella è osteggiato dal truce Giuseppone, padre della ragazza. Questi, ubriaco, discutendo con il giovane innamorato, cade dalla scogliera e muore. Carluccio, che ha visto tutto, accusa di omicidio l'incolpevole Tore.



Nanninella e Maria (Elisa Cava), la madre di Tore, unite dalla disperazione per l'ingiusta carcerazione del giovane. Le due donne, assieme, escogitano una strategia per provarne l'innocenza: Nanninella sposerà Carluccio al fine di fargli confessare la verità e liberare Tore dalla galera.



stato di equilibrio viene turbato da una provocazione che sfocia in un disequilibrio, accentuato da un comportamento inaccettabile che minaccia i valori condivisi dal gruppo; segue una risposta emotiva sotto forma di un atto di vendetta, unico mezzo per ripristinare l'equilibrio originale.

Tore Spina è divenuto l'amante della cameriera Nanninella, nonostante l'opposizione del padre di lei, l'ubriaco Giuseppone. Carluccio, amico di Tore, è geloso e corrompe Giuseppone offrendogli una fornitura di alcol a vita in cambio della mano di Nanninella. Carluccio trama in segreto per far sì che, al caffè, scoppi una lite tra Tore e Giuseppone. Tore sfida quest'ultimo e i due lasciano il caffè per recarsi lungo un sentiero a picco sul mare. Qui, l'ubriaco perde l'equilibrio e cade, sfracellandosi sugli scogli, mentre Carluccio osserva la scena da lontano. Cogliendo l'opportunità di vendicarsi di Tore, questi accusa l'amico di aver ucciso Giuseppone. Nel frattempo, sconvolto dall'accaduto, Tore torna precipitosamente al Caffè e incappa in una folla inferocita che lo accusa dell'assassino di Giuseppone. Tore grida disperato la sua innocenza, ma è troppo tardi: non ci sono testimoni del tragico incidente e, a causa della falsa testimonianza di Carluccio, Tore viene arrestato.

Nel frattempo lo sciuscià Gennariello sospetta che Carluccio abbia tradito Tore e prova a investigare. Il giovane va al porto e si mescola ai locali, da cui viene a sapere delle bevute che Carluccio e Giuseppone facevano insieme. Confermati i suoi sospetti, Gennariello informa Maria, madre di Tore, e Nanninella, delle voci che corrono. Le due donne decidono che l'unico modo per scoprire la verità sulla morte di Giuseppone è che Nanninella si sacrifici e sposi Carluccio, guadagnandone la fiducia e inducendo a confessare la verità, in modo che Tore possa uscire di prigione.

La trama di *'A Santanotte* segue l'itinerario esistenziale di Nanninella, «la donna sfortunata» che accetta di sacrificare se stessa pur di liberare l'amato dalla prigione. La didascalia che segue l'inquadratura con Nanninella e Maria abbracciate si riferisce direttamente alla canzone che dà il titolo al film: «Il sacrificio è compiuto, è per domani, ma per la salvezza di Tore anche la mia vita!». Emerge qui il principio etico su cui è basato il modello narrativo⁹. Come nella sceneggiata tradizionale, Notari si affida alla familiarità pregressa del pubblico con la canzone per rinforzare il monito morale del film e per sancire nuovamente la necessità del sacrificio per ristabilire la verità. Il sacrificio di Nanninella a Carluccio è giustificabile e necessario, nonostante il fatto che lei giochi con i sentimenti dell'uomo, perché la donna è in cerca della verità. La «notte santa» del matrimonio svelerà l'accaduto e porterà la libertà a Tore. Gennariello va a trovarlo in prigione e lo informa del sacrificio di Nanninella, con la speranza che questi riuscirà a fare in tempo a salvare la ragazza dal matrimonio. In un accesso di rabbia il prigioniero fugge, ma è troppo tardi, e le nozze sono già celebrate. Disperato, Tore torna a casa di Nanninella e canta *'A Santanotte* sotto la sua finestra, luogo in cui i due si erano dichiarati il loro amore. Nanninella sente la voce di Tore e, avendo ottenuto la confessione di Carluccio, fa per uscire dalla casa e gettarsi tra le braccia dell'amato. In un folle gesto disperato, Carluccio la pugnala al petto prima che possa raggiungere Tore. Col sangue che le sgorga dalla ferita, Nanninella raccoglie le forze e cerca di scendere le scale esterne. Giunta sotto alla finestra, crolla e muore tra le braccia del suo innamorato, che, distrutto, fissa le sue mani insanguinate e, il volto sconvolto dalla rabbia, si precipita all'interno per vendicarsi di Carluccio; ma quando lo vede, patetica figura ormai immersa nella pazzia, lo abbandona al suo destino. Il film si chiude così sull'impotenza di Tore, che non riesce a vendicare la morte dell'amata e viene sconfitto. Al contrario, anche se Nanninella deve morire perché la verità venga alla luce, la donna possiede comunque una maggiore capacità di azione, tanto che il suo sacrificio non solo libera Tore dalla prigione ma vendica anche il tradimento di Carluccio. Come nella sceneggiata tradizionale, Notari usa la ripetizione per strutturare e rafforzare la narrazione a livello tematico e visivo, sia attraverso le azioni e i gesti dei personaggi, sia nella scelta dei piani e nella composizione dell'inquadratura. La ripetizione serve a rendere ogni scena del film via via più familiare allo spettatore. Ad esempio, a partire dalla sequenza d'apertura fino al tragico finale, le scale esterne della casa di Nanninella, di fronte al cortile del caffè, rimangono l'ambientazione principale e il centro dell'azione drammatica. È lì che Tore e Carluccio vedono per la prima volta la fanciulla litigare con il padre ubriaco – un'immagine angosciosa in cui l'uomo la colpisce più volte alla testa e la trascina per i capelli. Sulle scale è ambientato anche il melodrammatico finale, in cui la donna si trascina verso Tore

e muore, il petto sanguinante e martoriato. Lungo tutto il film le scale tornano come il luogo deputato agli incontri tra Nanninella e Giuseppone, dove il comportamento violento e crudele dell'uomo è descritto con inquadrature identiche o comunque molto simili tra loro. Così, prima dell'incontro fatale fra Tore e Giuseppone al caffè, il terribile padre, che ha appena venduto la mano della figlia a Carluccio, esce di casa mentre Nanninella vi fa ritorno. Giuseppone la affronta sulle scale la accusa di essere stata con Tore; poi le tira con violenza i capelli, la getta a terra e se ne va. La scena finisce con la macchina da presa che passa da un campo lungo a una inquadratura ravvicinata di Nanninella, distesa a terra, che si stringe il seno sinistro. L'andamento e la violenza di questa scena sono identici a quelli della sequenza d'apertura e rafforzano la tensione iniziale che ha messo in moto il dramma della sceneggiata.

Il comportamento violento di Giuseppone viene infine trasferito a Carluccio: la coltellata che costui sferra a Nanninella (che non viene mostrata allo spettatore) riunisce l'azione e risolve il disequilibrio iniziale. Notari chiude il cerchio nel segno della ripetizione, inanellando le inquadrature di Nanninella sottoposta a violenze via via peggiori in tre scene disposte all'inizio, a metà e alla fine del film, per sfociare in un finale tragico. Se la scena iniziale mostra come Tore e Carluccio riescono a salvare, almeno temporaneamente, Nanninella dalla violenza di Giuseppone, alla fine del film sappiamo che la fanciulla non riuscirà a sfuggire ai soprusi del padre. Nonostante la morte di quest'ultimo, Nanninella rimane una vittima e deve morire: sono le mani di Carluccio che le sferrano il colpo fatale ed è la voce di Tore a provocare la vendetta definitiva.

Questioni di stile

La sceneggiata tradizionale è uno spettacolo teatrale, perciò è quasi inevitabile che le sue convenzioni e i suoi procedimenti vengano incorporati nei film, in particolare l'uso degli «a parte» e il posizionamento degli attori. *A Santanotte* traduce elementi di montaggio interni alla scena teatrale attraverso l'utilizzo originale di mascherini, tendine e fondali neri per regolare la posizione dei personaggi nell'inquadratura, isolare uno dei protagonisti o evidenziarne il punto di vista, in particolare per quanto riguarda Carluccio. Si pensi ad esempio agli incontri amorosi di Tore e Nanninella davanti alla finestra, all'esterno della casa di lei, spazio convenzionalmente teatrale in cui i due innamorati torneranno nel finale. La prima scena mostra bene come Notari usi il mascherino come se fosse un modo per isolare i tre protagonisti principali, Nanninella, Tore e Carluccio, che formano il triangolo amoroso della storia. La scena inizia con un campo lungo di Tore in piedi sotto la finestra che guarda in alto verso la ragazza, appoggiata su un braccio; la macchina da presa li inquadra di fronte. Segue una ripresa di tre quarti di Carluccio, non veduto dai due innamorati, che spia il loro incontro da un angolo del cortile del caffè. L'antagonista è incorniciato da un mascherino nero irregolare che ne scolpisce e mette in rilievo la figura. Quando Carluccio si gira per guardare in macchina, sembra che stia scostando una quinta per guardare qualcosa. Il mascherino isola il suo corpo dallo spazio circostante in modo tale che lo spettatore non sa esattamente dove egli si trovi rispetto ai due innamorati. Come rivolgendosi direttamente allo spettatore, Carluccio si gira dalla sinistra dell'inquadratura verso il centro e guarda verso destra, con un'espressione preoccupata. Poi torna a volgersi verso il centro dell'inquadratura e resta per un momento in quella posizione, per poi girarsi di nuovo verso sinistra. Anche se non sappiamo esattamente dove sia o lo abbiamo dimenticato per un momento, capiamo dalla sua reazione che ha visto gli innamorati alla finestra. La cinepresa mostra poi, da sinistra, un piano ravvicinato di Tore e Nanninella: il giovane mette le mani a coppa, mentre la fanciulla si gira verso un ramo fiorito che si arrampica accanto alla finestra e coglie un fiore. Segue un'inquadratura del vento che muove le fronde, rendendo la scena molto dolce e sensuale e accentuando così l'erotismo suggerito dai quadri precedenti e successivi. Attraverso un uso inedito e creativo del montaggio e del mascherino, Notari accresce ancora di più il soffuso erotismo della situazione, inquadrando Nanninella in primo piano, dal basso, con gli occhi rivolti verso l'alto, incorniciata da un mascherino di forma ovale. La giovane coglie un fiore e se lo mette tra le labbra. La cosa interessante è che è ripresa da sinistra, il che non corrisponde al punto di vista di Tore, che è proprio sotto di lei. Con la testa piegata all'indietro in modo seducente, Nanninella si toglie il fiore dalle lab-

bra e lo getta tra le mani di Tore. Si torna infine all'inquadratura iniziale, con Tore e Nanninella di tre quarti. L'uomo la osserva da sotto, e afferra il fiore che lei gli ha gettato. Segue un primo piano del protagonista, incorniciato da un mascherino triangolare, che si gira da sinistra verso il centro dell'inquadratura, poi chiude gli occhi. Tore si porta il fiore alle narici e lo annusa piano, poi lo bacia in un gesto scopertamente erotico. L'uso dei mascherini ovale e triangolare per isolare le immagini dei protagonisti qui serve – insieme al montaggio, alla disposizione degli attori e ai gesti dei personaggi – per costruire un'architettura visiva capace di condurre lo spettatore nel territorio della fantasia e del desiderio, piuttosto che concentrarsi sulla realtà spaziale vera e propria che viene mostrata; e serve anche ad attirare l'attenzione e le emozioni del pubblico verso il voyeurismo di Carluccio, con il richiamo allo spazio teatrale, enfatizzando la sua gelosia. Così, l'espressione turbata e corruggiata del personaggio – accentuata dalle sopracciglia scure e folte, tipiche dei personaggi sinistri – rafforza l'impatto emotivo della scena. Come Carluccio, lo spettatore è testimone del momento della seduzione, ma può anche osservare la reazione dell'antagonista. Come ho detto, il mascherino che ne incornicia il corpo dà l'idea di una tenda che il personaggio scosta per poter vedere quello che succede davanti alla finestra. Quando Carluccio guarda direttamente in macchina rende evidente il fatto che il suo punto di vista è anche quello dello spettatore, sottolineando ancora di più il suo voyeurismo trasgressivo. Solo nelle inquadrature successive, quando la camera si allontana dall'azione rivelando per intero lo spazio della scena, possiamo collocare la posizione di Carluccio rispetto ai due innamorati: l'uomo si nasconde dietro a un cespuglio, sulla destra dell'inquadratura, intento a spiare l'incontro di Nanninella e Tore, visibile allo spettatore ma non agli inconsapevoli amanti. La posizione di Carluccio nell'inquadratura più ampia rivela che i mascherini circolari e triangolari che incorniciavano Nanninella e Tore nelle inquadrature precedenti non restituivano il suo punto di vista, anche se sappiamo dal controcampo dedicato alla sua reazione che ha assistito alla scena d'amore da dietro il sipario. Inoltre, il campo lungo che mostra Carluccio nascondersi dietro il cespuglio per spiare gli innamorati sembra creare confusione riguardo all'inquadratura precedente. La spazialità contraddittoria di questa scena mostra un altro tratto caratteristico della sceneggiata, vale a dire la mancanza di verosimiglianza. La prospettiva spaziale che ci viene presentata non è del tutto convincente dal punto di vista del realismo; serve piuttosto a dislocare la scena nel territorio della fantasia, lavorando sulle emozioni dello spettatore che reagisce all'incontro, connotato eroticamente, osservato da Carluccio e dal narratore onnisciente. Se l'uso dei mascherini ovale e triangolare è un dispositivo per incorniciare i volti rispettivamente di Nanninella e Tore, queste inquadrature servono anche a incoraggiare lo spettatore a distaccarsi dalla realtà per immergersi nell'atmosfera del melodramma e del sentimentalismo. Se ci fosse una musica ad accompagnare questa scena potremmo immaginare l'interazione di immagini e accompagnamento melodico lavorare allo stesso scopo.

Più avanti nel film incontriamo una soluzione analoga, ottenuta col montaggio e l'uso della tendina, incentrata sul ricordo di Carluccio, durante l'incontro al Caffè, quasi una promessa di nozze come sussurra Gennariello, fra Maria e i due giovani innamorati. Carluccio non è presente nella scena ma appare, nell'inquadratura successiva, seduto su un muretto davanti al mare; l'espressione sconvolta ne mostra l'angoscia, la dolorosa reazione a quanto sta accadendo al Caffè. All'improvviso una tendina nera attraversa lo schermo da sinistra a destra e l'inquadratura si trasforma nella scena d'amore vista in precedenza – l'immagine di Tore che raccoglie il fiore gettato da Nanninella. Poi una dissolvenza in nero, seguita da una tendina da destra a sinistra, che ci riporta all'immagine di Carluccio seduto sul muretto. Sulle labbra del personaggio leggiamo le parole «No, no», mentre stringe il cappello tra le mani. L'uso delle tendine, i gesti e le espressioni del volto, insieme al movimento delle labbra, illustrano il modo in cui Notari usa le immagini per creare il suono nell'inquadratura, allo scopo di costruire una scena emotivamente potente. Similmente, la regia restituisce il successivo incontro fra i due innamorati con un montaggio alternato che giustappone le inquadrature sempre più sensuali e appassionate di Tore e Nanninella, avvinti in un bacio profondo sullo sfondo del porto, con il primo piano sempre più rabbioso di Carluccio, il feroce voyeur. Qui come altrove osserviamo dunque come la regista utilizzi la ripetizione, unita a determinati procedimenti stilistici (montaggio, suono, temi ricorrenti della sceneggiata tradizionale), per descrivere la crescente gelosia di Carluccio.

Gennariello al capezzale dell'anziana madre, Maria.



Alle nozze infelici di Nanninella e Carluccio, un cantante esegue *Voce 'e notte*. La canzone è il corpo del film, ne contiene e ne genera la sostanza drammatica e passionale, testimoniando il legame ombelicale fra il teatro di tradizione e i film-sceneggiata di Elvira Notari. In 'A Santanotte' vi sono due canzoni: la prima, intonata da Tore per la sua innamorata, dà il titolo al film, e la seconda, *Voce 'e notte*, enfatizza il dramma di Nanninella, sposa vendicatrice e senza amore.



Tore esce dalla prigione e corre da Nanninella, ma è troppo tardi: la fanciulla è stata uccisa da Carluccio. Tore brandisce il coltello, ma non riesce a vendicare l'amata: il film si chiude sull'impotenza dell'uomo, definitivamente sconfitto dal destino.



Napoli, terra d'amore e di canzoni

'A *Santanotte* comprende due canzoni: quella che dà il titolo al film, intonata da Tore nel finale, e la popolare napoletana *Voce 'e notte*, eseguita da un cantante alla festa di nozze di Carluccio e Nanninella. Le due canzoni hanno un ruolo diverso all'interno della narrazione. La prima lavora sulle connotazioni narrative e drammatiche della canzone tradizionale, poiché la «notte santa» diviene quella delle nozze fatali di Nanninella e Carluccio. Quando non veniva eseguita contestualmente alla proiezione, gli spettatori dell'epoca che non conoscevano la canzone l'associavano erroneamente con la scena dello sposalizio invece che col finale. Ciò può essere dovuto al fatto che nella sequenza del matrimonio si vede effettivamente l'esibizione di un cantante, mentre nel finale, quando Tore canta 'A *Santanotte* sotto la finestra di Nanninella, non è ben chiaro cosa stia cantando, dato che non c'è alcun riferimento ad essa nelle didascalie. L'errore suggerisce che, per arrivare alla comprensione esatta della storia, la canzone dev'essere già nota agli spettatori, oppure essa dev'essere eseguita dal vivo (o tramite una registrazione su disco); e evidenzia anche il ruolo centrale della musica nella sceneggiata e dunque nel film. Oltre alla musica, il modo di parlare e in particolare l'uso del dialetto napoletano è un'altra importante caratteristica che passa dal teatro tradizionale al cinema. Si pensi ad esempio all'uso che in 'A *Santanotte* Notari fa del dialetto e di modi di dire popolari, testimoniato non solo dalle didascalie ma anche dal labiale dei personaggi e dalle espressioni dei volti, chiaramente visibili agli spettatori nei primi piani o campi medi che enfatizzano i tratti dei personaggi e la loro tipologia.

La sequenza della festa delle infelici nozze, forse la più melodrammatica del film, comprende anche una componente sonora (sotto forma di musica e dialetto), grazie alla messa in scena dell'esecuzione della canzone *Voce 'e notte*, con una pausa narrativa che lascia spazio alla performance del cantante, alternata ai primi piani degli sposi, riprendendo un modulo usato anche oltreoceano¹⁰. Sull'avampiano dell'inquadratura, Nanninella è seduta su una sedia, circondata dagli invitati, mentre Carluccio è in piedi sullo sfondo, alla sinistra dello schermo, dietro il cantante che si esibisce per gli ospiti. L'esecutore si muove avanti e indietro, mentre i musicisti suonano. La bocca del cantante è spalancata e leggiamo sulle sue labbra le parole della canzone. Segue un primo piano dall'alto di Nanninella, con la testa reclinata all'indietro e un'espressione di sconforto. Vediamo le narici della donna fremere mentre i suoi occhi si aprono piano per poi chiudersi e aprirsi di nuovo quando sente le parole della canzone «questa voce è mia», una chiara allusione all'assente Tore. I gesti di Nanninella – il respiro pesante, gli occhi chiusi, la posizione della testa – ricordano da vicino quelli delle scene d'amore con Tore. Qui, come in tutto il film, Notari utilizza la natura ripetitiva della sceneggiata per suscitare le emozioni degli spettatori e per rafforzare le loro aspettative nei confronti della ben nota tipologia della «donna sfortunata» rappresentata da Nanninella. Insieme, i movimenti della cinepresa, la tipizzazione, il montaggio e il suono lavorano per creare e accrescere la tensione drammatica, grazie anche alla performance canora, resa attraverso l'alternanza delle didascalie in dialetto e degli enfatici primi piani del cantante che, lo sguardo puntato agli occhi e al cuore dello spettatore, invoca: «Si 'sta voce te scéta 'int' a nuttata, / mentre t'astrigne 'o sposo tujo vicino... [...] Nun ghí vicino è llastre pe' fa 'a spia, / pecché nun può sbaglià 'sta voce è 'a mia»¹¹.

Mentre il montaggio si fa via via più rapido e le inquadrature passano dal primo al primissimo piano, vediamo Carluccio reagire all'espressione melanconica di Nanninella. Le inquadrature si susseguono più veloci, suggerendo il crescendo della voce del cantante e, allo stesso tempo, figurativizzando l'intensificarsi della tensione tra i due novelli sposi, segnalata dalla didascalia: «Egli lo capiva, quella canzone ricordava a lei un passato non ancora morto».

La didascalia serve non solo a mettere in evidenza i pensieri di Carluccio attraverso la parola scritta, ma lavora come gesto autoriflessivo che rimanda al potere espressivo della canzone della sceneggiata, ovvero alla sua capacità di trasportare lo spettatore, in questo caso Nanninella, in un'altra dimensione spaziale, in cui il ricordo (di Tore) suscita sentimenti ed emozioni. In più, l'uso della ripetizione, con il richiamo alle precedenti scene d'amore tra Tore e Nanninella, osservate dal punto di vista voyeueristico di Carluccio, è evidente nell'alternarsi dei controcampi dei tre personaggi, i due

sposi e il cantante. Il triangolo amoroso originale si ripete, solo che qui Tore è presente in spirito, attraverso la voce del cantante, in un inedito e perturbante uso del suono capace di evocare un personaggio che non è fisicamente in scena.

È una testimonianza assai convincente dell'estremo coinvolgimento che lo spettacolo multimediale del film sceneggiata poteva offrire al pubblico degli immigrati, stimolandone le emozioni e i sentimenti, e creando un'atmosfera e uno spazio condiviso in cui rivivere i ricordi della terra d'origine. Inoltre, la musica e la spazialità illusoria, costruita dallo spettacolo della sceneggiata, consentivano una certa presa di distanza dalla madrepatria, poiché la fruizione avveniva in un contesto sociale e culturale e in situazioni di vita quotidiana molto difficili per gli emigranti; eppure forniva l'opportunità, a coloro che vivevano isolati, di partecipare ad attività ricreative, di esprimere la propria personalità e identità nazionale, e di vivere una dimensione comunitaria. In definitiva, questo genere peculiare da un lato preservava e manteneva in vita forme artistiche e modi di esecuzione tradizionali, e dall'altro lato li coniugava con le nuove tecnologie dei moderni mass media. Oggetto ibrido, sospeso tra una radicata e arcaica tradizione regionale e la koinè internazionale del cinematografo, il film sceneggiata incontrava sulle due sponde dell'oceano il plauso di un pubblico appassionato e riconoscente, desideroso di ritrovarsi in un paesaggio consueto e familiare, seppure illusorio. Da qui la felice intuizione di Notari, che si mostrò abilissima nell'intercettare questo desiderio, costruendoci attorno un repertorio prolifico e di sicuro successo.

Traduzione dall'inglese di Chiara Tognolotti

1. Cfr. Pasquale Scialò, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Sceneggiata: rappresentazioni di un genere popolare*, Guida, Napoli 2002, p. 9.
2. Cfr. Enza Troianelli, *Elvira Notari, pioniera del cinema napoletano (1857-1946)*, Euroma, Roma 1989 e Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, Princeton 1993 (trad. it. *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano 1995). Per un'analisi femminista di Notari cfr. il saggio di Annabella Miscuglio in Giuliana Bruno, Maria Nadotti (a cura di), *Offscreen. Women and Film in Italy*, Routledge, London-New York 1988, p. 152. Sulla mediazione culturale del cinema di Notari cfr. anche G. Bruno, *Elvira Notari e la Dora Film d'America. Cinema e migrazione culturale*, in Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, pp. 137-145.
3. Ugo Gregoretti, *Il cinema muto napoletano e dintorni*, in Stefano Masi, Mario Franco (a cura di), *Il mare, la luna, i coltellini. Per una storia del cinema muto napoletano*, Pironti, Napoli 1988, pp. 13-17.
4. Cfr. Miriam Hansen, *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons*, in «Film Quarterly», 54, 2000, pp. 10-22 e Id., *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism*, in «Modernism/Modernity», VI, 2, 1999, pp. 59-77.
5. P. Scialò, *Introduzione*, cit., p. 6.
6. Verdicchio in effetti trova la figura di Gennariello interessante e disturbante, dato che questo personaggio esula dalla nozione di soggetto italiano ideale. Cfr. Pasquale Verdicchio, *Bound by Distance. Rethinking Italian Nationalism through the Italian Diaspora*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 1997.
7. Testimonianza citata in P. Scialò (a cura di), *Sceneggiata*, cit., p. 6.
8. Cfr. Goffredo Fofi, *Dalla platea*, ivi, p. 16. L'autore sottolinea che i personaggi femminili sono centrali e indispensabili alla sceneggiata tanto quanto lo sono per il melodramma cinematografico.
9. *Ibidem*. Gli autori delle sceneggiate sono responsabili della struttura codificata e dello sviluppo di questo genere fino a oggi. Formule, regole e codici vengono aggiornati e adattati nel tempo in modo da poter introdurre continue innovazioni.
10. I film di Notari arrivano anche oltreoceano, spesso accompagnati da cantanti che si esibiscono dal vivo. Cfr. Giuliana Bruno, *The Voyage of Film Images*, in David Clarke (a cura di), *The Cinematic City*, Routledge, London 1997.
11. «Se questa voce ti sveglia nella notte, mentre ti stringi al tuo sposo, vicino... [...] Non andare alla finestra, per vedere, perché non puoi confonderti, questa è la mia voce». Il testo della canzone è del poeta Eduardo Nicolardi.



B I A N C A B E L L I N C I O N I S T A G N O

Un ritratto di Bianca Bellincioni Stagno, pubblicato su «In Penombra» nel 1918. Passata dall'opera al cinema, sulle orme della madre Gemma Bellincioni, della quale conservò anche il cognome, Bianca non ottenne il consenso sperato, probabilmente a causa del segno ispezzito, appunto teatrale, della sua recitazione.

Abstract

The paper considers the relationship between Italian Opera and silent film, first from a technological perspective, so with attention to the role of the musicians, and finally through the paradigm of female stardom. In this way, paying attention to the character of the diva, it is possible to understand the differences between opera – where the singer's body was the vehicle of a complex and unified language, which referred at once to voice, gestures, characters, stardom, economic values, national identity, advertising – and cinema – where the star was completely devoid of voice, to the benefit of the body. Through analysis of several singers who had gone into silent film (Rosina Storchio, Gemma Bellincioni, Lina Cavalieri) we understand how the cinema asked them to give up a part of their Diva personality, that of voice. In this way the relationship between cinema and opera, which also have much in common, reveals unresolved and problematic aspects.