

"Cinedramma psicologico". Nino Oxilia e il soggetto di "Fior di male"

Irene Lottini

Un soggetto per la Diva

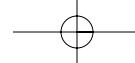
«Né meno clamoroso fu *Fior di male*, il profondo e delicato poema di passione e di dolore, ideato da Nino Oxilia con alto sentimento lirico»¹. Così, nel 1917, viene ricordato il valore artistico del film *Fior di male* in un articolo encomiastico dedicato all'attività cinematografica e letteraria di Nino Oxilia.

Giunto al cinema² dopo una iniziale esperienza poetica³ e, soprattutto, dopo i successi della fortunata commedia *Addio giovinezza!*⁴, Oxilia è uno dei primi autori italiani a non relegare la scrittura filmica nell'ambito di una collaborazione occasionale⁵. Affidando anche alla produzione cinematografica – oltre che a quella poetico-letteraria – la propria fama, Oxilia considera l'attività di soggettista parte integrante della propria carriera artistica.

Una analisi di *Fior di male* permette, dunque, di riflettere sulle caratteristiche della produzione soggettistica del tempo. E anche se la versione del film oggi disponibile – il risultato di un restauro compiuto su una copia positiva di esportazione olandese conservata presso il Fondo Desmet del Nederland Filmmuseum⁶ – non restituendo le didascalie originali, impedisce una analisi della componente linguistico-lessicale di *Fior di male*, risulta comunque possibile ripercorrere la vicenda narrata, evidenziandone i motivi ricorrenti e individuandone i modelli letterari.

Realizzato nel 1915, *Fior di male* viene diretto da uno dei principali registi della Cines, Carmine Gallone, e interpretato dalla diva Lyda Borelli; una coppia, quella Gallone-Borelli, che torna più volte nelle principali produzioni Cines di quegli anni⁷. Per la casa romana Gallone dirige la Borelli nelle riduzioni dei drammi di Henry Bataille *La donna nuda* (1914), *Marcia nuziale* (1915) e *La falena* (1916), nella trasposizione del romanzo di Fogazzaro *Malombra* (1917) e nella *Storia dei tredici* (1917) tratta da Honoré de Balzac. Il soggetto di Oxilia si colloca dunque accanto a importanti testi della tradizione teatrale e letteraria europea, ma soprattutto accanto ai cavalli di battaglia dell'attrice. Non molto diversamente dalle opere di Bataille portate sullo schermo nell'intento di celebrare una attrice teatrale nelle sue grandi interpretazioni, anche il soggetto di *Fior di Male* nasce in funzione della Borelli.

Ed ecco che un mezzo primo piano della Borelli si impone in apertura di *Fior di male*. L'incipit del film, che presenta allo spettatore le due protagoniste femminili, mostra una Lyda Borelli che



si sporge in avanti verso il pubblico mentre, abbandonandosi a uno dei suoi sguardi languidi, accarezza un cucciolo di felino. Ma proprio il felino, contrapposto qui al mazzolino di fiori che Cecyl Tryan tiene in mano nell'inquadratura successiva, è attributo dell'attrice più che del personaggio. Compagno – vivo o trasformato in pelliccia – di molte *femmes fatales* tardo-ottocentesche, corpo e anima di eroine letterarie o dive della pittura simbolista⁸, l'animale si addice, più che alla sventurata protagonista di *Fior di male*, ad altri personaggi interpretati dalla Borelli. Frequente corredo della diva⁹, è il corrispettivo della fierezza e della forte personalità che il pubblico riconosceva all'attrice. E viene in mente l'aneddoto raccontato nel 1919 da Antonio Cervi, storia di un «arcimilionario americano deluso e sdegnato che offriva alla diva una tigre recante un magnifico collare d'oro, sul quale era inciso – *Chi più crudele, Lyda Borelli o questa tigre?*»¹⁰.

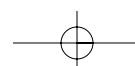
L'intreccio

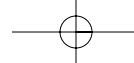
«Dramma in quattro parti», *Fior di male* racconta l'avventura di una giovane donna che percorre le vie della «Perdizione», dell'«Amore», della «Redenzione» e del «Sacrificio». Il libretto di sala conservato presso la Biblioteca del Burcardo e alcuni articoli pubblicati sulle riviste cinematografiche in occasione della prima del film¹¹ ne riportano la trama in un testo anonimo che, forse, è opportuno trascrivere qua per intero, se non altro per fornire un'idea del carattere linguistico e narrativo di quegli ulteriori possibili territori di confronto tra cinema e letteratura che sono i «paratesti cinematografici»¹²:

«Lyda è il fiore sboccato nel fango della suburra, la vittima delle grandi metropoli. Le radici del suo essere si sono abbeverate fin dalla nascita di tutto il male ed il dolore umano. Orfana, abbandonata da tutti, cade nelle mani di una vecchia meretrice ed è sfruttata ignobilmente dagli amanti violenti e dediti alla crapula ed al delitto che la circondano. Il figlio delle sue tristi vergogne, è costretta ad abbandonarlo in un angiperto oscuro. Ma per un triste capriccio della malavita sul braccio dell'innocente è stato inciso un tatuaggio orrendo. Una notte d'inverno, piena di freddo ed angoscia ecco che essa è arrestata assieme ad un branco di apâches. Per la sua età minorile vien rinchiusa in una casa di correzione. Nel laboratorio annesso al triste asilo la sua bellezza, sulla quale i vizi hanno impresso un marchio strano ed interessante la fa rimarcare dalla baronessa Rogers, moglie d'un ricco banchiere e presidentessa d'una società per la protezione delle giovani traviate.

Questo è un semplice incidente. Intollerante di disciplina, abituata alla più sfrenata libertà, rotta a tutti i pericoli ed i rischi della vita infame, una sera Lyda riesce con altre compagne a calarsi dal muro di cinta del reclusorio. Si dileguano in opposte direzioni. La polizia sguinzaglia i suoi mastini e la triste giovinetta pur di non essere ripresa fugge dalla turbinosa città che fu testimone della sua perdizione e camminando senza soste giunge ad un paese in riva al mare. Esaurita dal viaggio, dalla fuga spaventosa cade sulla spiaggia al cospetto delle onde che la luce mattutina tinge dei suoi raggi vermigli.

Il vecchio conte Alvisi, il quale s'è ritirato a vivere in una sontuosa villa dei dipressi, s'imbatte nella misera, e mosso a pietà la solleva e la affida ai suoi servi. Ma Lyda dopo essersi sfamata, presa dal suo istinto perverso, in un momento nel quale la delicatezza del suo benefattore la lascia sola, si spinge negli appartamenti e ruba un gioiello che trova in un cofanetto. Ma quando il vecchio generoso torna e le narra la storia di una sua bimba





perita avanti tempo e come egli conservi intatta la stanza e gli oggetti che le appartengono, Lyda si sovviene del figlio abbandonato e presa da un vero e grande rimorso s'introduce nella stanza della povera morta che ha osato profanare e ripone il gioiello al suo posto. Le voci della redenzione han risuonato nel suo cuore traviato. Del tempo passa. Lyda ha mantenuto la promessa fatta. Ha trovato del lavoro presso un grande ragazzino di mode. L'onestà sua, la sua abilità, la sua modestia le hanno conquistato tutta la benevolenza dei suoi padroni. I suoi guadagni le permettono di formarsi un piccolo dolce nido e di circondarsi delle cose care al suo cuore. Il conte Alvisi che non l'ha persa di vista, la va a trovare di quando in quando e la guida coi suoi consigli. Ma ecco che la sua rigenerazione sta per essere irreparabilmente compromessa. Il banchiere Rogers ha occasione di conoscere Lyda e bramoso di farsene un'amante la stringe con mille assidue premure. Lyda gli resiste e lo respinge, ma la baronessa Fulvia che ha scoperto la passione del marito per Lyda e nel contempo ha riconosciuto nella bella modista la piccola reclusa fuggita dalla casa di correzione, le impone di lasciare immediatamente la città se non vuol essere denunciata. Lyda è forzata ad acconsentire, ma il dolore di trovarsi un'altra volta fra le strettezze della miseria è reso più intenso dalla necessità di dover separarsi da Cecilia, una povera orfana che ha conosciuto nel laboratorio e che ama e protegge come una sorella. Il vecchio conte che sente prossima la sua fine e apprende tutto, per porre Lyda al riparo da ogni possibile insidia, l'adotta. Altro tempo è passato. L'Alvisi è sceso nella tomba e Lyda divenuta erede della di lui fortuna vive ritirata nella villa in cospetto al mare che conobbe il suo pentimento. Cecilia che ha fatto educare è divenuta un fiore di bellezza e virtù; la pace e la serenità aleggiano intorno ai due esseri che la tempesta ha per lungo tempo sbattuto e travolto. Ma un giorno il tranquillo eremo è messo sottosopra: un giovane, vittima di un disastro automobilistico vi è portato svenuto e ferito. Quel giovane è Davuski il celebre violinista. Lyda accoglie lo straniero premurosamente e con le sue cure pazienti ed assidue lo strappa alla morte. Ma con la pietà per la sventura dello straniero entra nel cuore della donna solitaria l'amore, il vero e potente amore. Le parole di riconoscenza del convalescente accendono nell'anima di lei mille sogni di felicità sublime sconfinata.

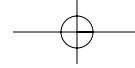
Ma il cuore di Davuski è inconsciamente attratto verso Cecilia e quello di Cecilia palpita per lui. I due innamorati non avvertono lo strazio della povera Lyda, la quale pur di saperli felici acconsente alle loro nozze.

Cecilia e Ruggero stanno per tornare dal loro viaggio felice e la dolorosa va ad incontrarli in una città di mare dove sbarcheranno.

Una sera ritirandosi nelle stanze dell'albergo nel quale ha preso dimora scorge un adolescente dallo sguardo triste e perverso nascosto sotto il letto. Quell'adolescente è un ladro. Essa invoca aiuto, ma il giovane si slancia su di lei. Nella sorda colluttazione tra la donna e l'apâche Lyda scorge sul braccio di costui un tatuaggio.

Nella sua mente e nel suo cuore è una folgore: quello è il figlio da lei abbandonato e incessantemente ricercato dal giorno della sua rigenerazione. L'amor materno le dice che deve salvarlo e lo nasconde infatti nel gabinetto di toeletta ma quando dopo aver illuso con una falsa spiegazione dell'avvenuto gli accorsi va per rivelarglisi e per dirgli le parole della bontà, più non lo trova: è scomparso nella notte.

Lo sbigottimento e le reticenze della madre fanno sospettare a Davuski che l'uomo fuggito sia un amante di Lyda, un amante volgare ed egli le impone per l'onore di Cecilia di non frequentare la sua casa.



Lyda per non esser costretta a rivelare il segreto della sua giovinezza e rovinare così la felicità di Cecilia piega il capo. Ma il cuore che la redenzione ha purificato e nobilitato è ora assillato da un pensiero solo: trovare suo figlio e salvarlo. Essa lo cerca dappertutto: nei ritrovi equivoci, nelle bettole, per i trivi, finché una sera le viene data una indicazione precisa: la villa del violinista... dopo la mezzanotte... Lyda vi corre trafelata e si nasconde. Passano dei momenti atroci, finalmente ecco che un'ombra si profila; un giovane scavalca il cancello di cinta del parco.

Lyda lo riconosce si precipita per impedirgli di commettere un crimine, ma nell'oscurità delle stanze s'incontra con lui che già è penetrato e avendo inteso rumore cerca di fuggire. Un grido supplice e straziante si sente, un pugnale brilla: Lyda cade trafitta. Accorrono i servi, l'apâche è inseguito ed afferrato e Lyda morente grida a lui quello che nessuna donna sino allora gli aveva mormorato: Figlio mio!.. mio figlio!...

La redenzione e trasfigurazione della traviata sono compiute.

Il fiore spuntato dal fango e nutrita di tutto il dolore umano ha spinto il suo stelo in alto ed ha aperto la sua corolla là ove è la luce e la bontà»¹³.

Il film si presenta come un complicato melodramma ricco di intreccio; una "ricchezza" che non passa inosservata neppure allo spettatore del tempo ben avvezzo alle storie passionali che si avvicendano sugli schermi italiani:

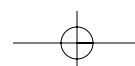
«Nella trama di questo dramma cinematografico vi è il suo maggior difetto. Oxilia che ha saputo ideare un carattere meraviglioso, che ha saputo coglierne e prospettarne l'anima nei suoi momenti più significativi si è smarrito nel regolare la vicenda, gli episodi, le scene ed all'azione ha tolto quel procedere rapido e lineare che avrebbe fatto della sua fatica d'artista un piccolo capolavoro»¹⁴.

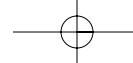
La critica si accompagna, comunque, a un apprezzamento della capacità del film di rilevare i momenti cardine di un dramma interiore. In effetti il film nasce proprio con l'intento di permettere all'attrice di riprodurre sullo schermo i turbamenti e le passioni dell'anima.

Rispondendo all'obiettivo – palesato dal Barone Fassini, direttore della Cines – di «portare al cinematografo [...] la vita delle anime espressa [...] attraverso il gesto, il paesaggio, l'ambiente, l'episodio significativo»¹⁵, *Fior di male* si inserisce in quel «filone psicologico» che vuol essere prerogativa della diva. «Cinematografia psicologica»¹⁶ è, per Lucio D'Ambra, il «genere nuovo» regalato dalle trasposizioni cinematografiche di Henry Bataille e «tipo psicologico»¹⁷ è l'espressione che il Fassini usa per descrivere il carattere dominante dei personaggi borelliani. Tale dimensione «psicologica» è, del resto, l'essenza del «tipo protagonista»¹⁸ creato dalla Borelli, il tipo deputato proprio all'espressione dei sentimenti.

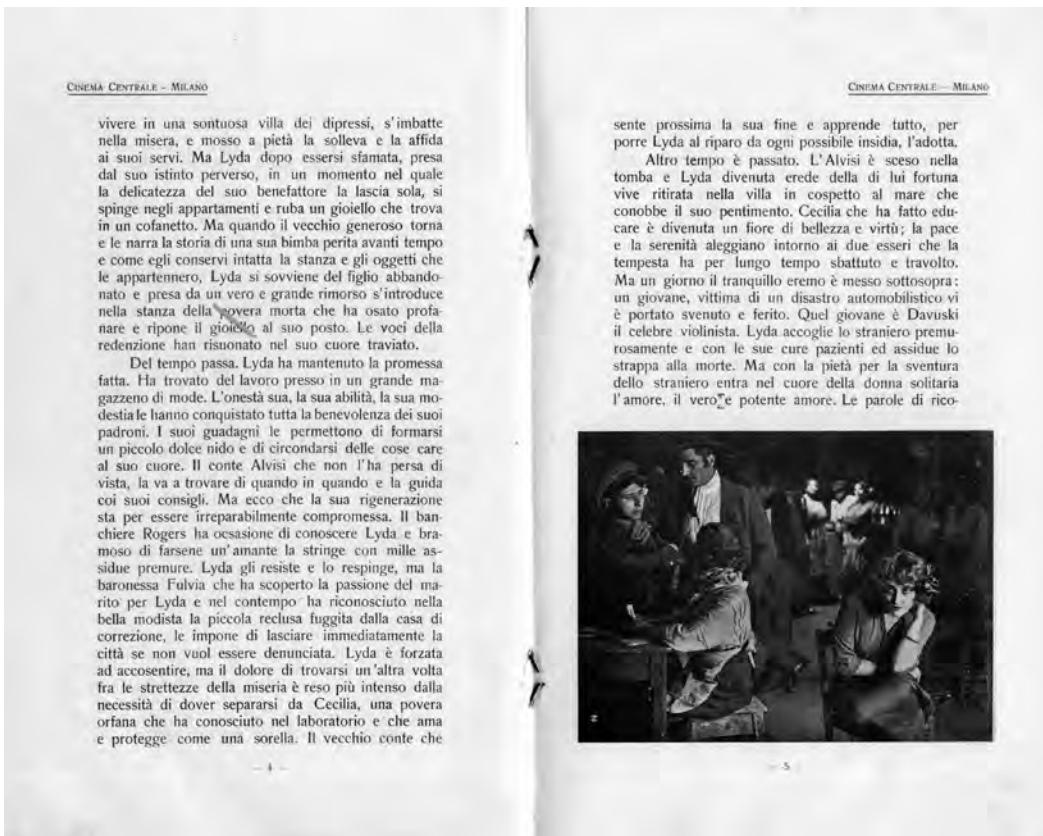
I modelli letterari

In questo racconto «psicologico» di ascesa verso la «redenzione e trasfigurazione» si rintracciano facilmente temi e motivi propri del romanzo d'appendice. La vicenda altro non è che una variazione sul tema della prostituta sacrificata che dalle settecentesche *Aventures du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* di Antoine-François Prévost¹⁹ si rinnova nella letteratura e nel teatro dell'Ottocento. Lyda è sorella della *Marion de Lorme* di Victor Hugo, della *Fernande* di Alexandre Dumas padre, della Esther degli *Splendeur et misères des courtisanes* di Honoré de





mappe



CINEMA CENTRALE — MILANO

vivere in una sontuosa villa dei dipressi, s'imbatta nella miseria, e mosso a pietà la solleva e la affida ai suoi servi. Ma Lyda dopo essersi sfamata, presa dal suo istinto perverso, in un momento nel quale la delicatezza del suo benefattore la lascia sola, si spinge negli appartamenti e ruba un gioiello che trova in un cofanetto. Ma quando il vecchio generoso torna e le narra la storia di una sua bimba perita avanti tempo e come egli conservi intatta la stanza e gli oggetti che le appartenevano, Lyda si sovviene del figlio abbandonato e presa da un vero e grande rimorso s'introduce nella stanza della povera morta che ha osato profanare e ripone il gioiello al suo posto. Le voci della redenzione han risuonato nel suo cuore traviato.

Del tempo passa. Lyda ha mantenuto la promessa fatta. Ha trovato del lavoro presso in un grande magazzino di mode. L'onestà sua, la sua abilità, la sua modestia le hanno conquistato tutta la benevolenza dei suoi padroni. I suoi guadagni le permettono di formarsi un piccolo dolce nido e di circondarsi delle cose care al suo cuore. Il conte Alvisi che non l'ha persa di vista, la va a trovare di quando in quando e la guida coi suoi consigli. Ma ecco che la sua rigenerazione sta per essere irreparabilmente compromessa. Il banchiere Rogers ha occasione di conoscere Lyda e bramoso di farsene un'amante la stringe con mille assidue premure. Lyda gli resiste e lo respinge, ma la baronessa Fulvia che ha scoperto la passione del marito per Lyda e nel contempo ha riconosciuto nella bella modista la piccola reclusa fuggita dalla casa di correzione, le impone di lasciare immediatamente la città se non vuol essere denunciata. Lyda è forzata ad accossentire, ma il dolore di trovarsi un'altra volta fra le strettezze della miseria è reso più intenso dalla necessità di dover separarsi da Cecilia, una povera orfana che ha conosciuto nel laboratorio e che ama e protegge come una sorella. Il vecchio conte che

CINEMA CENTRALE — MILANO

sente prossima la sua fine e apprende tutto, per porre Lyda al riparo da ogni possibile insidia, l'adotta.

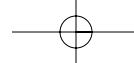
Altro tempo è passato. L'Alvisi è sceso nella tomba e Lyda divenuta erede della di lui fortuna vive ritirata nella villa in cospetto al mare che conobbe il suo pentimento. Cecilia che ha fatto educare è divenuta un fiore di bellezza e virtù; la pace e la serenità aleggiano intorno ai due esseri che la tempesta ha per lungo tempo sbattuto e travolto. Ma un giorno il tranquillo cremo è messo sottosopra: un giovane, vittima di un disastro automobilistico vi è portato svenuto e ferito. Quel giovane è Davuski il celebre violinista. Lyda accoglie lo straniero premurosamente e con le sue cure pazienti ed assidue lo strappa alla morte. Ma con la pietà per la sventura dello straniero entra nel cuore della donna solitaria l'amore, il vero e potente amore. Le parole di rico-

Balzac, della *Marguerite Gautier* di Alexandre Dumas figlio, ma soprattutto della *Fleur de Marie* dei *Mystères de Paris* di Eugène Sue, un testo e un autore di riferimento per la letteratura di consumo italiana e una importante fonte di ispirazione per il nostro primo cinema²⁰. È certo che questo riferimento alla figura della meretrice può offrire allo spettatore del tempo la possibilità di una lettura attualizzante della vicenda; in un'epoca in cui, in materia di prostituzione, è ancora vivo il confronto tra "regolazionisti" e "abolizionisti"²¹, Paolo Cacace individua nella «prostituta cui non fiorisce nel cuore nessuna speranza e nessuna tenerezza» uno «schiaffo a questa nostra società che continua ad ammettere l'ufficio del meretricio regolamentandone le funzioni»²². Ma soprattutto l'eroina di *Fior di male* richiama quelle storie ben note al lettore italiano che attende la dispensa settimanale dei testi della letteratura europea o che si può permettere i volumi delle collane economiche.

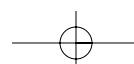
Tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, alle uscite delle edizioni italiane della *Fernande*, della *Marion de Lorme* e degli *Splendori e miserie delle cortigiane*, si affiancano i significativi successi editoriali della *Storia di Manon Lescaut*, della *Signora delle camelie* e dei *Misteri di Parigi*. A raccontare le vicende delle cortigiane redente e votate al sacrificio ci pensa, poi, l'opera lirica: la *Manon* di Massinet, la *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini e, soprattutto, la *Traviata* di Giuseppe Verdi.

Manon e Margherita sono inoltre personaggi che trovano presto, e volentieri, una consacrazione

Pagine interne del programma di sala di *Fior di male* di Carmine Gallone (Cinema Centrale, Milano, La Presse Stab. Lito-Tipografico, 1915).
Proprietà Biblioteca della Raccolta Teatrale del Burcardo (Roma)



sugli schermi cinematografici. Quel processo di "riduzione" che caratterizza la produzione italiana di inizio secolo, regala una prima *Manon Lescaut* già nel 1908, con una pellicola della neonata Società La Nazionale del Prof. Pagliej, e una seconda l'anno successivo grazie all'Itala Film. Dal verso conclusivo della *Manon pucciniana*, peraltro, deriva il titolo di *Ma l'amor mio non muore*, il film con Lyda Borelli che inaugura il divismo cinematografico. Quanto all'eroina di Dumas-Verdi dobbiamo notare che una *Traviata (Dei miei bollenti spiriti)* figura tra le pellicole "isosincroniche" prodotte dalla Fabbrica Italiana Pellicole Parlate di Pietro Pierini²³, mentre, nel 1909, la Film d'Arte Italiana realizza la prima trasposizione della *Signora delle camelie* diretta da Ugo Falena. Sei anni dopo, poi, proprio in quello stesso 1915 in cui la Cines lancia *Fior di male*, Marguerite torna due volte sullo schermo in un confronto-scontro tra due case di produzione – la Tiber-film e la Caesar-Film –, due *metteurs en scène* – Baldassarre Negroni e Gustavo Serena – e due dive – Hesperia e Francesca Bertini. Due riduzioni, una sugli schermi in agosto, l'altra nel novembre successivo, per un dramma che può facilmente infondere di sé la produzione cinematografica del tempo. Oxilia, del resto, ha già filmato la storia di una cortigiana "dal cuore d'oro" dirigendo, per la Savoia, il film *Il focolare domestico* (1914). Qui la bella Granata, una volta scoperto che il giovane Carlo Silvestri, per assecondarla, ha dilapidato il proprio patrimonio familiare consegnando perfino la casa paterna allo strozzino Meyer, circuisce lo stesso Meyer e restituisce ai Silvestri la casa per poi morire, colpita dai proiettili dello strozzino, tra le braccia di Carlo. Se, però, *Il focolare domestico*, non diversamente dalle due versioni della *Signora delle camelie*, mette in scena una eroina che si muove negli ambienti della medio-alta società, *Fior di male* si apre sui bassifondi della città. E nei bassifondi la protagonista del film ritorna alla ricerca del figlio, attraversando bui e fumosi interni di locande malfamate e incontrando vecchie conoscenze, in una discesa che costituisce uno dei momenti fondamentali della vicenda e che la Borelli evidenzia con incedere lento e sguardi abbandonati. Certo pensando a Oxilia e ai suoi amori letterari questa attenzione agli umili riconduce forse ad alcune pagine della letteratura russa²⁴: a Tolstoj, che Oxilia porta sugli schermi nel 1913 dirigendo, con Oreste Mentasti, la trasposizione di *Îivoj trup* (*Il cadavere vivente*) e, soprattutto, a Gor'kij, al *Boles* che Oxilia cita in epigrafe ai suoi *Canti brevi*²⁵. Ma, più in generale, dobbiamo constatare come questo sguardo sugli strati più bassi della popolazione caratterizzi parte della produzione cinematografica del tempo. Non a caso Carmine Crespo inizia la sua pungente critica al film notando che «l'ambiente della mala vita» ricorre spesso nei *mimodrammi* identificandosi solitamente nei «consueti colori» di «una taverna, dei berretti alla ventitré, delle mozze traballanti nell'angolo estremo della bocca, cinque minuti di tango»²⁶. Questa "consuetudine" di modi rappresentativi evidenziata da Crespo è peraltro emblema di una visione stereotipata che denuncia uno sguardo "semplicemente curioso" sul "diverso", su un "altro" della scala sociale che, nell'appellativo di "apâche" spesso utilizzato per indicare ladri e malfattori, diventa anche un "altro" del panorama geografico-culturale²⁷. È lo sguardo misurato, un po' patetico e un po' consolatorio che caratterizza il romanzo sociale italiano, dalla *Ginevra* di Antonio Ranieri ai romanzi di Paolo Emiliani-Giudici, di Antonio Maselli, di Paolo Valera e di Luigi Natoli passando soprattutto per quella proliferazioni di *Misteri* ispirati al modello Sue che segna la letteratura d'appendice italiana: dai *Misteri di Milano* (1857) di Alessandro Sauli ai ben noti *Misteri di Napoli* (1869) di Francesco Mastriani, dalla *Paolina*, *Mistero del Coperto dei Figini* (1865) di Iginio Ugo Tarchetti alla trilogia *Torino misteriosa* (1903-1904) di Carolina Invernizio²⁸. E se tali romanzi propongono, pur nelle rispettive differenti peculiarità, una «via italiana» ai *Mystères*, «più cauta e borghese»²⁹ rispetto al romanzo che li ha ispirati, dobbiamo comunque constatare che quello sguardo curioso su accennato non è poi così lontano dall'atteggiamento del dandy aristocratico «in cerca di spunti eccitanti»³⁰ con cui Sue



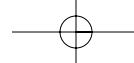
inizia la propria discesa nel *tapis-franc* che apre il romanzo³¹; un incipit, questo, che torna in quella prima inquadratura di *Fior di male* che mostra Lyda nella bettola della vecchia megera. Tale discesa può scovare tra gli “apâche” dei bassifondi anche l’anima onesta, la creatura virtuosa traviata dalla cattiveria che la circonda. Sue incontra Fleur de Marie, Oxilia trova Lyda. Come la fanciulla dei *Mystères*, ma anche rispettando una lunga tradizione nazionale di fanciulle abbandonate che dall’*Angiola Maria* di Carcano o dalla *Ginevra* di Ranieri rivivono nel romanzo d’appendice italiano, Lyda è una povera orfana vittima di esseri deplorevoli. «Giovane e bella» fanciulla degli «strati più poveri della società», è il «fiore sbocciato nel fango della suburra» così come Fleur de Marie è «il giglio che erge il niveo e odorifero suo calice in mezzo a un campo di massacri»³². È il «fior di male», «suggestivo»³³ ossimoro analogo a quel «bizzarro contrasto» che il narratore dei *Mystères* individua tra il nome di «Fior di Maria» e l’«infame vocabolario» tra cui vive la ragazza³⁴.

Dobbiamo peraltro notare che nessuna didascalia descrive esplicitamente Lyda come meretrice. La sua prostituzione è comunicata metaforicamente dalla danza che la giovane inscena per gli avventori della bettola; una rappresentazione simbolica che, rifacendosi a tutta una tradizione che collega la danza alla sfera del desiderio sessuale e usa la ballerina come «controparte elegante [...] della prostituta e della mantenuta»³⁵, apre a un significativo gioco intertestuale. Se non possiamo escludere un riferimento a quella Salomè che la Borelli aveva portato, trionfante, sui palcoscenici italiani – una *Salomè da trivio* è la Lyda di *Fior di male* secondo Argus³⁶ – la danza di *Fior di male* rimanda principalmente a un altro personaggio – questa volta cinematografico – borelliano: l’eroina della *Memoria dell’altro* (Filippo degli Abbati, 1913), che, peraltro, con una sovrapposizione-identificazione tra diva e personaggio³⁷ si chiama Lyda come l’attrice stessa e come la protagonista del nostro film. Nella parabola discendente che la porta dal cielo – il volo in aeroplano – ai bassifondi di Parigi, la Lyda della *Memoria dell’altro*, non diversamente dalla Lyda di *Fior di male*, si trova costretta a ballare tra gli “apâche” di locali malfamati («nei loschi clienti nasce vivo il desiderio di una danza con la gentile creatura» recita la didascalia)³⁸.

Non possiamo forse escludere che la scelta di Oxilia di eliminare un esplicito riferimento al meretricio sia in parte legato alla volontà di evitare ogni eventuale difficoltà con il censore. Ma possiamo anche constatare che Lyda non è una semplice meretrice: è un’anima spinta al peccato dalla corruzione altrui, è la fanciulla violata nel corpo che ha però mantenuto la purezza nell’anima.

Ed è proprio in virtù di questa innocenza che l’eroina di *Fior di Male* può conoscere il pentimento e la redenzione. Ora, a differenza di quanto accade per altre cortigiane dal “cuore d’oro” – siano esse Marion de Lorme o Violetta – a consentire la riabilitazione di Lyda non è il sentimento sincero provato per un amante, ma l’amore materno. Il motivo della prostituta sacrificata si rinnova, così, in *Fior di male*, nella congiunzione con un altro motivo proprio del romanzo popolare e del cinema del tempo: quello della maternità. Se il sentimento materno funziona come primo motore della redenzione, tutto il percorso di riabilitazione di Lyda è segnato dal continuo desiderio di riconquista del ruolo di madre; un desiderio che Lyda cerca, in parte, di appagare prendendosi cura di Cecyl – «cercherò di essere per te una seconda madre!» dice alla ragazza e tempo dopo «Cecyl, ancora vicina a Lyda, sente sempre più di essere diventata per lei come una figlia» – ma che continua comunque a dominarla e a spingerla ininterrottamente alla ricerca del bambino abbandonato.

In effetti, dopo numerosi tentativi falliti, Lyda riesce finalmente a ritrovare il figlio. E ci riesce grazie all’espeditivo dell’agnizione che, dal teatro e dal romanzo greco, ritorna con particolare frequenza in tutto il feuilleton. È in virtù di quella determinazione dominante il destino degli eroi



dell'appendice, che, «per un triste capriccio della malavita», sul braccio del piccolo è stato impresso un «tatuaggio orrendo». Il particolare, in apertura del film, su questo marchio inconfondibile – «grazie a questo segno, potrò sempre riconoscere mio figlio» precisa la didascalia – rassicura immediatamente lo spettatore del fatto che, al momento opportuno, un necessario riconoscimento ricomporrà ogni eventuale lacerazione. Lo spettatore può seguire le peregrinazioni di Lyda, nell'attesa di tale momento; nella consapevolezza che, prima o poi, quel tatuaggio mostratogli in apertura del racconto risolverà la situazione restituendo il bambino alla madre.

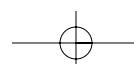
Ritrovato il figlio, però, la piena "riappropriazione" della maternità presuppone il sacrificio. Se l'affetto nutrito per Cecyl, costringendola a rinunciare a Davuski, chiede a Lyda il sacrificio dell'amore, il sentimento per il figlio naturale le impone addirittura il sacrificio della vita.

La stampa del tempo, in realtà, non apprezzò particolarmente questo binomio maternità-morte. Carmine Crespo giudica negativamente l'omicidio finale che, secondo il critico, risponde principalmente alle esigenze del mercato cinematografico e non distingue il film da qualsiasi altro dramma passionale³⁹. Un lieto fine di totale purificazione è invece suggerito dal corrispondente napoletano dell'*«Illustrazione Cinematografica»* Alberto Bruno⁴⁰ e perfino dal sarcastico Argus⁴¹. Ma è il sacrificio l'unico destino possibile per l'anima «traviata». Il percorso di redenzione e reintegrazione della protagonista evidenzia l'ineluttabilità di tale esito. Lyda, orfana e abbandonata, può diventare figlia; non diversamente da Fleur de Marie che ritrova in Rodolphe un padre, Lyda è adottata dal Conte Alvisi. Lyda, nata povera, può anche migliorare la propria condizione socio-economica; con una rapidità che rimanda a certe nobilitazioni dei personaggi di Carolina Invernizio e che – lo ricordiamo – non risparmiò al film qualche critica⁴², la giovane peccatrice conquista gli alti gradini della scala sociale divenendo la Contessa Alvisi. Ma Lyda, anima traviata, non può essere moglie e madre. Ancora una volta dobbiamo far riferimento ai *Mystères de Paris*. Quasi in conclusione del romanzo, Fleur de Marie, riceve una proposta di matrimonio del Principe Henri di Herkhausen-Oldenzaal che la ama e che la ragazza ricambia. Riconoscendosi però incapace di sfuggire completamente al proprio passato e ritenendosi ormai indegna di un futuro virtuoso, Fleur de Marie rifiuta dicendo:

– Ah! [...] madre io!... Oh!... mai!, ... sono indegna di sì sacro nome; morrei di vergogna al cospetto dei miei figli... se morta non ne fossi già prima dinanzi al padre loro... col fargli la confessione del passato [...]. Io madre! [...] io rispettata e benedetta da una creatura innocente! Io, che già fui oggetto di disprezzo a tutti! profanare così il santo nome di madre! no, mai, mai!⁴³.

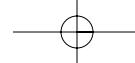
Così anche per l'eroina di *Fior di male* ogni possibilità di reintegrarsi nella società come moglie o madre è negata: Lyda non può aspirare all'amore di Ruggero e può tornare ad essere genitrice solamente espiando la propria colpa nel sacrificio. Sebbene avesse tentato di donare a Cecyl un affetto materno, tutti possono riconoscerla realmente madre soltanto nel suo grido di morte. Lyda muore in una estrema invocazione al figlio; muore come morivano in scena le eroine del teatro ottocentesco e come muoiono altri personaggi cinematografici borelliani, in una delle tipiche pose protese della diva.

Dalla danza tra gli "apâche", alle peregrinazioni tra i bassifondi, fino alla morte finale, la Borelli trova dunque, nel soggetto di *Fior di male*, i motivi per una consacrazione dei suoi movimenti e delle sue pose tipiche. Scritto per la Borelli, espressamente scelto «in modo che giuocandolo la Borelli possa far rifulgere tutte le qualità artistiche particolari al suo personale temperamento»⁴⁴, il film celebra il «tipo psicologico» incarnato dalla diva recuperando il *topos* letterario della

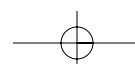


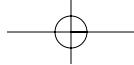
traviata redenta e sacrificata. Nell'intento di creare un film che sia «espressione e manifestazione del sentimento», Oxilia, cineasta «sensibile al problema della caratterizzazione tipologica delle dive»⁴⁵, propone un melodramma che, secondo la consuetudine della produzione cinematografica dell'epoca, attinge e rimanda a motivi e figure della fortunata letteratura ottocentesca.

1. *L'attività cinematografica e letteraria di Nino Oxilia*, in *Nino Oxilia*, numero monografico della «Cine-Gazzetta», I, 77, 6 dicembre 1917, p. 5.
2. Sulla carriera cinematografica di Nino Oxilia cfr. Vittorio Martinelli, *Nino Oxilia*, in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano muto. 1905-1916*, CNC, Roma 1991, pp. 71-86.
3. Oxilia intraprende l'attività poetica negli anni adolescenziali con il quaderno *Primi Versi*. Nel 1909 pubblica il volume *Canti brevi*. Un secondo libro di liriche esce postumo nel 1918 con il titolo *Gli Orti*. I testi di entrambe le raccolte, accompagnati dai versi rimasti inediti (*Primi Versi*, marzo 1904 – luglio 1905, e *Poesie sparse*) sono stati pubblicati nel volume *Poesie* curato da Roberto Tessari. Cfr. Nino Oxilia, *Poesie*, a cura di Roberto Tessari, Guida, Napoli 1973.
4. Scritta a quattro mani con Sandro Camasio, *Addio giovinezza!* viene rappresentata per la prima volta il 27 febbraio 1911 al Teatro Manzoni di Milano. Ben presto la commedia entra a far parte del repertorio di molte compagnie italiane divenendo uno dei testi novecenteschi più popolari e rappresentati.
5. Sull'atteggiamento dei letterati italiani rispetto a una possibile collaborazione al processo di scrittura dei film cfr. Silvio Alovisio, *Voci del silenzio*, Museo Nazionale del Cinema di Torino – Il castoro, Milano 2006, pp. 31-47.
6. La copia, restaurata dal Nederland Filmmuseum e dalla Cineteca di Bologna, misura 1291 metri (rispetto ai 1500 metri del visto censura) ed è completa di viraggi e imbibizioni. Le didascalie olandesi sono state tradotte in italiano.
7. Non sembra, peraltro, che Lyda Borelli abbia sempre gradito la collaborazione con Gallone. Il carteggio tra l'attrice e il Barone Fassini lascia emergere, tra le lettere del 1917, uno scambio di battute sulla possibilità, per la diva, di lavorare con altri registi. A una richiesta della Borelli in tal senso fa pensare la risposta del Fassini «Non so se potrò togliere Gallone per i due soggetti», che la donna ribatte con «Riguardo a Gallone, se non potete assolutamente toglierlo, lo sopporterò ancora per un soggetto. Ma conservo la vostra promessa per gli altri». Lettera di Alberto Fassini a Lyda Borelli del 20 febbraio 1917 e lettera di Lyda Borelli ad Alberto Fassini del 1° marzo 1917, in Marialuisa Grilli, *Carteggio inedito*, in AA.VV., *Lyda Borelli*, MICS, Roma 1993, pp. 58-59.
8. Sull'iconografia che unisce e accomuna figure femminili e felini cfr. Bram Dijkstra, *Idols of perversity*, Oxford University Press, New York 1986, pp. 291-300.
9. Cfr. Lisetta Renzi, *Grandezza e morte della "femme fatale"*, in Renzo Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli, Bologna 1991, pp. 126-127 e Id., *Donne angeliche e demoniache tra cultura europea e cinema muto italiano*, in «Cinegrafie», IV, 7, maggio 1994, pp. 104-106.
10. Antonio Cervi, *Senza maschera. Attrici e attori del teatro italiano*, Cappelli, Bologna 1919, pp. 2-3.
11. Cfr. P.C.G., *Prime visioni. "Fior di male" della Società Italiana Cines*, in «Film», II, 11, 22 aprile 1915, pp. 1-3.
12. Sui «paratesti cinematografici» come «luogo di incontro tra cinema e letteratura» cfr. Irene Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003, pp. 111-120; Luca Mazzei, *I tre volti della Medusa: storie di novellizzazioni negli anni Dieci e Venti*, in «Bianco e Nero», LXV, 548, gennaio 2004, p. 38; e Id. *Il Maelstrom, il canto delle sirene e il racconto difettivo: programmi di sale cinematografiche italiane: 1901-1916* in «Panta», XIX, 26, p. 415-481.
13. *Fior di male*. Cinema Centrale, La Presse Stab. Lito-Tipografico, Milano 1915, pp. 3-8.
14. Ker. [Paolo Cacace], *Le prime. "Fior di male" (della Celio) al Kursaal Italia di Napoli*, in «La Cine-Fono & La Rivista Fono-Cinematografica», IX, 304, 10 aprile-7 maggio 1915, p. 52.
15. Lucio d'Ambra, *Le primissime. "Marcia nuziale" a Roma*, in «L'Illustrazione Cinematografica», V, 1, 15 gennaio 1916, p. 42.
16. *Ivi*, p. 42.
17. «Il tipo psicologico è unicamente tuo» scrive Fassini alla Borelli. Lettera di Alberto Fassini a Lyda Borelli del 20 febbraio 1917, cit., p. 58.



18. Sul tipo protagonista cfr. Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., pp. 114-115 e, in particolare, il commento alle parole del critico d'epoca Ruggiero Baldus. Recensendo *La memoria dell'altro*, Baldus afferma che la Borelli «ha creato il "tipo" protagonista antecedentemente abbozzato ne *Ma l'amor mio non muore*». Ruggiero Baldus, *I capolavori. Lyda Borelli e "La memoria dell'altro"*, in «*La Cinematografia Italiana ed Estera*», VII, 167, 31 marzo 1914, p. 1118.
19. Su *Manon Lescaut* come primo modello di cortigiana sacrificata nella tradizione letteraria cfr. Eliane Lecarme-Tabone, *Manon, Marguerite, Sapho et les autres...*, in «*Romantisme*», XXII, 76, 1992, p. 23.
20. Da *Le Juif errant* (1894) di Eugène Sue il cinema italiano trae, nel 1912, un primo *Ebreo errante* (Roma Film), a cui segue, nel 1916, una nuova versione realizzata da Umberto Paradisi per la Pasquali. A Sue si rifanno poi i film ispirati ai sette peccati capitali – *La Gola*, *L'Orgoglio* (o *La Superbia*), *L'Ira*, *L'Avarizia*, *L'Accidia*, *L'Invidia*, *La Lussuria* – interpretati da Francesca Bertini per la Caesar Film. La stessa Caesar propone, nel 1917, una *Parigi misteriosa* e, contemporaneamente, Ubaldo Maria del Colle dirige, per la Megale Film, una trasposizione dei *Misteri di Parigi*.
21. Sulla legislazione italiana in merito alla prostituzione cfr. Mary Gibson, *Prostitution and State in Italy. 1860-1915*, Rutgers University Press, New Brunswick 1986.
22. Ker. [Paolo Cacace], *Le prime. "Fior di male" (della Celio) al Kursaal Italia di Napoli*, cit., p. 52.
23. Cfr. Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Biblioteca di Bianco e Nero – Marsilio, Venezia 1999, p. 54.
24. Sul rapporto tra Oxilia e certa letteratura russa cfr. Piero Cazzola, *Lette re inedite di Oxilia e Camasio: testimonianze di un'antica amicizia*, in «*Studi Piemontesi*», XX, 2, novembre 1991, pp. 444-445 e Id., *Inediti di N. Oxilia e S. Camasio: poesie, bozzetti, scene di commedia*, in «*Studi Piemontesi*», XXI, 1, marzo 1992, pp. 187-190.
25. L'epigrafe: «Sono cose così vecchie, così rancide che non vale la pena di parlarne, a che pro? - Boleslao, Massimo Gorki» è una traduzione libera di un passaggio del racconto *Boles* pubblicato, in Italia, nel 1902 in una raccolta di novelle edita dai Fratelli Treves. Cfr. Massimo Gorki, *Boles*, in Id., *I coniugi Orlow*, Treves, Milano 1902, pp. 234-239.
26. Carmine Crespo, *"Fior di Male". Pareri, apprezzamenti, giudizi*, in «*Film*», II, 13, 9 maggio 1915, p. 1.
27. Cfr. Antonio Faeti, *Lord Percy sposa Nelly la domatrice*, in Renzo Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio*, cit., pp. 77-78.
28. Cfr. Riccardo Reim, *L'industria dei Misteri*, introduzione a Id. (a cura di), *L'Italia dei Misteri*, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 9-23. A testimonianza dell'influenza che Sue ebbe su certa letteratura italiana, e non solo, valga la Prefazione di Francesco Mastriani ai suoi *Misteri di Napoli*: «Erano recentemente venuti a luce i *Misteri di Parigi* del Sue, opera che aveva cattivato le simpatie di tutta l'Europa, e che in piccolo spazio di tempo ebbe l'onore di numerose ristampe e traduzioni. La smania d'imitare le cose francesi [...] fe' piovere "Misteri" da tutte le parti. Ogni paese, ogni borgata ebbe un Eugenio Sue». Francesco Mastriani, *I Misteri di Napoli*, Vallecchi, Firenze 1972, p. 32.
29. Riccardo Reim, *L'industria dei Misteri*, cit., p. 18.
30. Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e discorso nel progetto narrativo* (tit. or. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York 1984), Einaudi, Torino 1995, p. 162.
31. Cfr. Eugenio Sue, *I misteri di Parigi*, Società Editrice Sonzogno, Milano 1911, p. 1. Si preferisce qui citare, piuttosto che dall'originale francese, da una delle fortunate traduzioni del romanzo che allora circolavano in Italia.
32. *Ivi*, pp. 6-7.
33. È il redattore di «*Film*» che, annunciando la prossima uscita del «nuovo grande lavoro di Lyda Borelli» scrive che il film ha «il fascino di un titolo suggestivo: *Fior di male. Un avvenimento artistico. Il nuovo grande lavoro di Lyda Borelli*», in «*Film*», II, 4, 8 febbraio 1915, p. 1.
34. Eugenio Sue, *I misteri di Parigi*, cit., p. 7.
35. Cfr. Francesca Sanvitale, *Camera ottica*, Einaudi, Torino 1999, p. 261.
36. Argus, *Un'importante première al Cinema Teatro Massimo: "Fior di male" (Cines) con Lyda Borelli*, in «*La Vita Cinematografica*», VI, 17, 7 maggio 1915, p. 55.
37. Su questa coincidenza nominativa come «azzeramento delle distanze» per una identificazione tra attrice e personaggio cfr. Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, L'Epos, Palermo 2006, p. 114.
38. È già Argus a istituire, guardando al momento della danza, un parallelo tra i due film: quella *Salomè da trivio* che è la Lyda di *Fior di male* si esibisce in quattro «lazzi che non sono neppure quelli serpentini di una certa brutta ed artificiosa scena nella *Memoria dell'Altro*». Argus, *Un'importante première al Cinema Teatro Massimo: "Fior di male" (Cines) con Lyda Borelli*, cit., p. 55.





39. «Condanno questa scena, perché non è vero che un colpo di pugnale segni il più grande sacrificio della madre: voi *Nino Oxilia*, eravate già giunto all'apoteosi dell'angoscia materna, quando concepivate quella fioritura di fiammante poesia, ch'è la madre in cerca del figlio [...]: eravate salito sulla vetta dell'arte e non ve ne siete accorto [...]. La madre doveva andare, andare per tutta la vita [...]. Invece voi, *Nino Oxilia*, come un comune *soggettista*, restate sedotto da un piccolo pugnale di legno». Carmine Crespo, "Fior di Male". *Pareri, apprezzamenti, giudizi*, cit., p. 2.
40. «Il soggetto [...] non è piaciuto specie nella chiusa. Era meglio far terminare il lavoro quando Lyda riconosce nel ladro che tenta ammazzarla, il figlio. Essa si sarebbe dedicata, spinta dal grande amore materno, alla riabilitazione del malvivente». Alberto Bruno, *Lettere da Napoli. La prima di Fior di male..*, cit., p. 45.
41. Dopo il riconoscimento del figlio da parte di Lyda – scrive Argus – «si spererebbe che l'affare fosse finito; cioè: redenzione del figlio nell'affetto di sua madre, lontano da tutti». Argus, *Un'importante première al Cinema Teatro Massimo: "Fior di male" (Cines) con Lyda Borelli*, cit., p. 60.
42. «È semplicemente inverosimile la disinvolta con cui nei *mimodrammi* vediamo riavvicinati i bassi fondi con l'esigente aristocrazia: riavvicinamento che poi diviene candida fusione ed affettuosa parentela. [...] Nel bel mezzo della pellicola, il conte muore e tutto il suo avere acquista la proprietà d'una molla: il *fior di male* nato in una stalla, sale a bere la luce delle stelle». Carmine Crespo, "Fior di Male". *Pareri, apprezzamenti, giudizi*, cit., p. 1.
43. Eugenio Sue, *I misteri di Parigi*, cit., p. 622. Cfr. anche Peter Brooks, *Trame*, cit., p. 159.
44. *Una nuova grande interpretazione di Lyda Borelli*, in «La Cine-Fono & La Rivista Fono-Cinematografica», IX, 301, 27 febbraio-12 marzo 1915, p. 60.
45. Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, cit., p. 187.

